

ÍNDICE

CAPÍTULO I

1. Vídeo, Vanguardia y Modernidad	1
1.1. Trazos distintivos de las vanguardias y su correlatividad en el vídeo	2
1.2. La noción de choque estético y el sentido ambivalente de las vanguardias	5
1.3. Tres factores: interdisciplinariedad, tecnología y motivación social	6
1.4. Modernidad del vídeo: la utopía de la transformación social a través del arte	7

CAPÍTULO II

1. Arte y tecnología en las vanguardias históricas y en el vídeo de los años 60/70	11
1.1. Exaltación de la estética maquinista y optimismo tecnológico: “Machine Age” y “The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age”	11
1.2. Postura anti-mecanicista en el arte. Wolf Vostell, una concepción dadaísta de la tecnología .	16
1.3. Nam June Paik, “la humanización de la tecnología”	19
1.4. Paradojas entre arte y tecnología: vídeo pro y anti-tecnología	21

CAPÍTULO III

1. Desprofesionalización del arte y los artistas	27
1.1. Marcel Duchamp, el hilo conductor	27
1.1.1. <i>El ready-made y el principio de elección en el arte</i>	27
1.1.2. <i>Duchamp en el arte de los 60/70. Shigeko Kubota: del ready-made a la videoescultura</i> ..	28
1.2. Tendencias realistas. Lo cotidiano en el arte	31
1.3. Arte=Vida (en Fluxus y en las vanguardias históricas)	35
1.4. Desmitificación del arte y del artista	38
1.4.1. <i>Vanguardias históricas y neovanguardias</i>	38
1.4.2. <i>Vídeo colectivo</i>	39
1.4.3. <i>El cine underground de Warhol.</i> <i>Fluxifilms y vídeo: repetición, desprofesionalización y estética del aburrimiento</i>	39
1.4.4. <i>“Neutralidad” de los materiales y “objetividad” artística</i>	41
1.4.5. <i>Desprestigio de la noción de trabajo en el arte minimal y en el arte conceptual</i>	42

CAPÍTULO IV

1. La abstracción en el vídeo y en el arte: Punto de encuentro con el formalismo abstracto	47
1.1. Pintura, cine y vídeo “abstractos”	47
1.2. Formalismo retiniano: del cine abstracto al vídeo abstracto “ <i>The Medium is the Medium</i> ” (1969) y “ <i>A Special Video-tape Show</i> ” (1971)	48
1.3. Vídeo y Op Art	52

CAPÍTULO V

1. La práctica multidisciplinar y el concepto multimedia	55
1.1. Nuevas técnicas de acumulación de lenguajes	56
1.1.1. <i>Collage, video-collage y “found footage”</i>	56
1.1.1.1. <i>Del collage en las artes plásticas a las técnicas de video-collage de Paik</i>	56
1.1.1.2. <i>“Found Footage”: el collage en el cine y en el vídeo</i>	58
1.1.1.3. <i>El collage en la videoinstalación</i>	60
1.1.2. <i>De-collage y assemblage</i>	63
1.1.2.1. <i>Wolf Vostell y el de-coll/age</i>	63
1.1.2.2. <i>Assemblage Paik y assemblages Merzbau</i>	65
1.2. Nuevos espacios multidisciplinarios	67
1.2.1. <i>Una nueva concepción del entorno como obra de arte: reuniones y exposiciones</i>	67
1.2.1.1. <i>Dadá, Surrealismo y Fluxus: provocación y subversión como ingredientes sustanciales del espacio multidisciplinar</i>	67
1.2.1.2. <i>“El espectador en el centro del cuadro”</i>	69
1.2.2. <i>La organización escenográfica del espacio artístico</i>	72
1.2.2.1. <i>Performance mínima: entre el teatro y la instalación</i>	72
1.2.2.2. <i>El vídeo en el teatro experimental de los 60/70</i>	73
1.2.2.3. <i>Características teatrales de la videoinstalación</i>	74
1.2.2.4. <i>La instalación y el concepto de “obra de arte total”. La noción moderna de Gesamtkunstwerk</i>	76
 EPILOGO	
Vídeo y postmodernidad. “On the Cutting Edge”	79
 BIBLIOGRAFIA	83

CAPITULO I

1. VIDEO, VANGUARDIA Y MODERNIDAD

Este texto está estructurado como un puente lógico en el tiempo que interrelaciona las teorías de las vanguardias artísticas de principios de siglo con algunas propuestas de los movimientos de los 60 y 70, y por extensión, con aquellos condicionantes ideológicos que propiciaron el definitivo asentamiento del vídeo en el mundo del arte.

La intención es la de establecer paralelismos entre sus presupuestos estéticos y determinar su influencia, pero sobre todo, demostrar que la incorporación del vídeo en el arte no sucedió como un hecho aislado, desligado del resto de manifestaciones pretéritas o contemporáneas.

Ningún fenómeno cultural ni social es independiente de los entramados anteriores y simultáneos a su aparición. (1) Y esto se cumple especialmente en aquellos movimientos artísticos que durante los 60 y 70, se configuraron como un sistema de vasos comunicantes basados en el aperturismo y la fluidez interdisciplinar. "Todas las vanguardias tienen un máximo grado de consanguineidad", asegura Paul Virilio (2). El Pop Art encuentra sus raíces en el Dadaísmo y el Surrealismo; el Op Art y el Arte Cinético están fundados en experimentos de la Bauhaus; el Mínimal combina, a su vez, ciertas ideas de la Bauhaus con influencias del Constructivismo; Fluxus posee un fuerte componente Dadaísta, y los principios del Arte Conceptual derivan de Dadá, el Surrealismo, el Pop y el Minimal.

No obstante, cabe puntualizar que ni las vanguardias históricas ni las neovanguardias responden a un frente único y que, por lo tanto, no es posible reunir bajo una misma bandera una diversidad de manifestaciones en ocasiones tan dispares y contradictorias. Por esta razón, la mayoría de autores distinguen dos líneas maestras que prefiguran la categoría vanguardista de la modernidad. Por una parte, encontraríamos la actitud nihilista, destructiva y activista que protagonizó dadá, el surrealismo y la abstracción informal y que más tarde encontraría su continuidad en Fluxus y en el Arte Conceptual; y por la otra, la postura conciliadora, purista, normativa y utópica del constructivismo y la Bauhaus retomada después por el Op Art, el Arte Cinético y el Mínimal. Sin embargo, asegura Pérez Villén, "tanto en una como en la otra es posible encontrar una línea de argumentación que se impone mediante el rechazo del sentido que la vida burguesa pretende impregnar en las manifestaciones artísticas de la vanguardia y del que ésta se distancia sobremanera reelaborando de muy distintas formas -según qué tendencia, propuesta o estilo determinado- un corpus ideológico que pretende alcanzar la utopía de la liberación de la humanidad de la sojuzgación arbitraria del capital, y de la barbarie y la miseria de los totalitarismos". (3)

Los artistas que desde cualquiera de estas nuevas corrientes se dedicaron al vídeo fueron completamente conscientes del mestizaje de su herencia vanguardista. "La mayor influencia que he recibido ha sido de John Cage -asegura Nam June Paik- Me dijo que se consideraba una mezcla de dadá y filosofía zen de la "vacuidad". Para él fué importante el dadaísmo; de la misma forma que para mí lo fueron el dadaísmo y Duchamp. Yo soy una especie de expresionista; mis primeras piezas son bastante

expresionistas. Conocí el futurismo en el 58, no antes; resultó interesante porque fué el primer movimiento artístico que expresaba el componente "tiempo" y el vídeo es imagen más tiempo. También el futurismo fué importante desde el punto de vista teórico. El tiempo influye en el arte; es necesario reconocer la contribución del futurismo en la historia del vídeo". (4)

Aunque su alumbramiento tuvo lugar en Fluxus, el vídeo participó activamente en todas las tendencias que surgieron a partir de 1965, mientras la totalidad del arte se implicaba a su vez en una serie de revoluciones interesadas por la tecnología y los mass-media, por una nueva concepción del objeto y del entorno, por la multidisciplinariedad y las nuevas técnicas de acumulación de lenguajes, por un nuevo contacto más íntimo y participativo con el espectador, por la realidad cotidiana y por la desprofesionalización misma del arte.

Este texto, además de demostrar la modernidad del vídeo, también contempla todas aquellas características del medio que más tarde darían paso a la inclusión del videoarte en las filas de la postmodernidad. (Esta misma postmodernidad que en los 80 comportaría la desaparición de ideales y la atomización de intereses, imposibilitando no sólo cualquier tipo de conexión con el arte de las vanguardias, sino la sistematización misma del arte).

1.1. Trazos distintivos de las vanguardias históricas y su correlatividad en el vídeo

Entre las características comunes que comparten las vanguardias históricas destacan, por su radicalismo: la exaltación romántica del individuo creador, dueño absoluto del porvenir del arte; su rechazo total del pasado -"destruir el culto al pasado, la obsesión de lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico", rezaba el Manifiesto de los pintores futuristas (1910)-; y su creencia en la experimentación como único método válido para la creación artística, negando cualquier valor previo. (Todo ello salpimentado por un discurso ideológico plagado de intolerancia y dogmatismo). El conjunto de estas características queda ejemplificado en los cuatro trazos distintivos que Renato Poggioli atribuyó a todo "verdadero movimiento de vanguardia": activismo, o espíritu de aventura; antagonismo, o espíritu de rebelión; agonismo, o espíritu de sacrificio en aras del futuro y nihilismo, o espíritu de negación. (5) Estas bases ideológicas, psicológicas y míticas del vanguardismo, que Poggioli denomina "dialéctica de movimientos", fueron retomadas por Gene Youngblood en los 80 para establecer una serie de comparaciones entre la vanguardia actual y las vanguardias históricas. (6) Con este mismo propósito nosotros pretendemos desarrollar en los siguientes apartados todos aquellos aspectos del vídeo de los 60/70 directamente relacionados con estas bases. No obstante, y para poder remitirnos a un código referencial más específico, vamos a sintetizar a continuación las categorías propuestas por Poggioli puntualizando, de paso, sus correlativos videográficos.

Activismo: el espíritu de aventura.

La vanguardia supone siempre una acción en primera línea; más concretamente, la vanguardia implica experimentación, exploración de territorios desconocidos y conquista pionera del porvenir. Se desarrolla en el territorio urbano y está orientada hacia un futuro siempre científico y tecnológico (7)

"Para los futuristas la idea de modernidad se halla estrechamente ligada a entender el futuro y el progreso como auténticas panaceas". (8) Entre las vanguardias, el futurismo es quien mejor encarna estos ideales, básicamente representados en la exaltación de la estética maquinista. No obstante, el espíritu activista también será retomado bajo otros aspectos por el resto de las vanguardias. En 1936, por ejemplo, Moholy-Nagy firmaba junto a Duchamp, Kandinsky y Calder -entre otros- el Manifiesto dimensionista, que programa y sueña con un arte futuro que ubica la investigación artística en la cima del progreso.

La utilización del vídeo con finalidades artísticas se inscribe dentro de esta tradición vanguardista. Alimentado por el optimismo tecnológico de los 60, el vídeo de vocación experimental conseguirá

rebasar los límites tradicionalmente impuestos por la experiencia artística para descubrir nuevos territorios en el arte.

Antagonismo: el espíritu de rebelión.

En su proyecto de re-socialización, las vanguardias de principios de siglo tendieron a fundir el arte en la vida; con esta intención, sus mejores armas fueron el espíritu de rebelión y la provocación: las vanguardias supusieron, ante todo, una bofetada a la tradición artística.

La identificación del arte con la vida y el rechazo de la dicotomía arte/no-arte mediante la identificación de ambos, quedaría representada posteriormente en los presupuestos estéticos de Beuys y de los miembros de Fluxus, así como en la práctica alternativa del happening y la performance. Asimismo, la descontextualización del medio televisivo fué asumida por los artistas como un acto de rebelión y provocación contra la sociedad mass mediática de la época. El televisor se incorporó al arte como un elemento cotidiano más, pero muchas veces, para ser burlado o maltratado (distorsiones en la imagen), destrozado (disparos, hachazos) y en ocasiones, incluso, enterrado "vivo" -Entierro del televisor (1963) Vostell-.

Agonismo: el espíritu de sacrificio en aras del porvenir.

Toda vanguardia exalta la figura del precursor, de aquél que osa arriesgarse por primera vez hacia lo desconocido. Esta es una noción eminentemente agonística que implica el sacrificio y la inmolación del individuo en beneficio de las generaciones futuras. Para este derrotismo positivo revestido de formas paradójicas, el artista será pues héroe y víctima a la vez.

Como pioneros del vídeo, Nam June Paik y Wolf Vostell fueron rápidamente mitificados por aquéllos que pretendieron una inmediata legitimación del medio. A tan sólo diez años vista de su aparición, el vídeo ya había conseguido sus propios héroes en las figuras de estos artistas -que, por otra parte, cumplían religiosamente con todos los requisitos: osaron arriesgarse en un territorio inexplorado y se enfrentaron a un mercado del arte que les menospreciaba-. Muy pronto, ambos asumieron su nueva condición convirtiéndose en los principales promotores de su propio mito y entablando un pulso dialéctico por la atribución del invento (en sus entrevistas, cada uno de ellos asegura haber realizado "la primera obra de vídeo") (9).

Nihilismo: el espíritu de negación.

Para Poggioli, el credo de la vanguardia histórica era esencialmente negativo y se traducía, a nivel psicológico por el nihilismo, a nivel sociológico por las posturas antagónicas frente al público y a nivel estético, por el hermetismo y el oscurantismo.

La negación de los valores del movimiento predecesor son una constante en la historia de las vanguardias; así por ejemplo, los constructivistas Gabo y Pevsner escribían sobre el futurismo: "Ha sido suficiente con descubrir su verdadera esencia bajo sus brillantes apariencias para encontrarnos frente a frente con el eterno charlatán, ladino y mentiroso, ridículamente disfrazado con los sobados hábitos del patriotismo, del militarismo, del desprecio a la mujer y otros andrajos provincianos. El grandilocuente eslogan de la velocidad fué el mayor farol de los futuristas". (10)

Pero aunque todo movimiento de vanguardia revele más o menos esta tendencia, sólo los dadaístas propusieron el nihilismo como valor absoluto -"Que cada hombre grite: hay una gran obra destructiva, negativa, que cumplir. Barrer limpiar". Tristan Tzara (11) -.

El neodadaísmo manifiesto en Fluxus recuperó, ya en los 60, esta concepción nihilista del mundo; y lo hizo desde diferentes frentes: "a nivel sociológico" -y parafraseando a Poggioli- las acciones Fluxus buscaban la confrontación con el público; "a nivel estético", sus manifestaciones no se limitaron al ataque y desprestigio de otros movimientos -que también lo hicieron (Pop Art)-, sino que se extendieron a la negación total del arte (recordemos el texto de Maciunas sobre el "arte/juego" de Fluxus contra "el Arte"); finalmente, y ya desde el terreno videográfico, los dé-collages de Vostell partieron de la destrucción para la creación la obra.

Notas

(1) Tras componer la música de la película de Hans Richter Dreams Money Can Buy, John Cage confesó a Duchamp que había utilizado sus ideas para escribir la partitura. A lo que éste replicó: "I must have been 50 years ahead of my time". Referenciado por Lynn Hershman, "Art-ificial, Sub-inversions, Inter-action and the New Reality", en Copenhagen Film + Video Festival 92, The Danish Film Institute Workshop ed., 1992.

(2) Paul Virilio en El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental. José Ramón Pérez Ornia (ed.) RTVE y Ediciones Serval, Madrid, 1991.

(3) Angel Luis Pérez Villén, "Los pliegues del sentido", *Lápiz* n.113, junio 1995, p.22.

(4) Nam June Paik, entrevista de Antonina Zaru y Marco Maria Gazzano en New York, agosto de 1992. Publicada en el catálogo de la exposición Il Novecento di Nam June Paik, Carte Segrete, Roma, 1992.

(5) Renato Poggioli, "Technology and the Avant-Garde", en The Theory of The Avant-Garde, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968.

(6) Gene Youngblood, "Vidéo et utopie", en Vidéo Communications n. 48, Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet (ed.), Seuil, París, 1988.

(7) Gene Youngblood, *Ibidem*. Las tres próximas citas en cursiva corresponden a esta misma obra.

(8) Lourdes Cirlot en Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos. Lourdes Cirlot (ed.), Labor, Barcelona, 1993.

(9) En cualquier caso, nadie como Beuys sería capaz de representar -con sus ideales, pero sobre todo con su vida- el espíritu agonista de su época. Digno heredero de Duchamp, Beuys "era el gran mito de la neo-vanguardia: competir con el mundo, con la variedad de sus formas y materiales, movido por la solicitud heroica de tener un papel fundador, necesario y salvador". Valentina Valentini, "L'arte di fine millennio", en Intervalli tra film, video, televisione, Valentina, Valentini (ed.), Sellerio editore, Palermo, 1989.

(10) Naum Gabo y N. Pevsner, "Manifiesto Realista", Moscú 5 de agosto de 1920, en Constructivismo, serie A n.19 Comunicación, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973; publicado inicialmente en *Iskusstvo Kommuny* n. 1, 7 de diciembre de 1918.

(11) Tristan Tzara, "Manifiesto 1918", en Lampisteries. Precedés des Sept manifestes Dadá, Jean-Jacques Pauvert (ed.), París, 1963; texto reproducido en Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos. (1993) *Op. cit.*

1.2. La noción de choque estético y el sentido ambivalente de las vanguardias

Tanto la historia del cine experimental como la del vídeo compartieron la paradójica aplicación de la tecnología militar en el arte -la cámara "Bólex" (Super 8) se utilizó para registrar la Primera Guerra Mundial y el vídeo sirvió como medio de reconocimiento aéreo durante la guerra del Vietnam-; asimismo, cuando abordamos el enfrentamiento contra-televisivo del vídeo, quedan en evidencia las connotaciones belicistas de la designación guerrilla television, definida por Shamberg como "la aplicación de las técnicas de la guerrilla al terreno de la elaboración videográfica". (12) Pero las azarosas conexiones entre arte y militarismo (que posiblemente se remonten al origen de la humanidad) ya habían asumido un especial protagonismo a finales del siglo XIX, cuando un grupo de poetas franceses decidió utilizar metafóricamente el sentido estratégico y militar de la palabra vanguardia, introduciéndola progresivamente en la jerga artística y literaria (13).

"A comienzos del siglo XIX -apunta Eduardo Subirats- el teórico de la guerra Von Clausewitz definió vanguardia en su tratado Vom Kriege, como una fuerza de choque cuya tarea primordial consistía en la destrucción instantánea del enemigo (14). Esta característica de fuerza de choque y de un sentido destructivo es también, sin embargo, el principio estético que desde sus comienzos definió la empresa artística y social de las vanguardias. Baste recordar, a este propósito, a aquellos grupos de artistas como los dadaístas de Zurich y de Berlín, los futuristas del norte de Italia que en sus acciones y proclamas, pero sobre todo en sus exposiciones y experimentos formales, asumieron la provocación y el escándalo como finalidad artística". (15) Este choque estético argumentado por Subirats supone una ruptura convulsiva y violenta respecto a la tradición -la misma que más tarde encontraremos en la voluntad radical y transgresora de las primeras manifestaciones videográficas, ya sea en el terreno del arte o del activismo (16) - y se identifica doblemente con la cualidad nihilista asignada por Poggioli y con la dislocación del sentido de la obra de arte que Peter Bürger asocia al concepto de vanguardia: "Tal negación de sentido produce un shock en el receptor. Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de reformarla". (17)

Así pues, cabe asegurar que la intencionalidad transgresora de las vanguardias siempre ha incorporado en sus principios idénticas dosis de destrucción y construcción, de desintegración y regeneración. Para Subirats, por ejemplo, las vanguardias históricas nunca asumieron una perspectiva nihilista en un sentido absoluto y radical. "La vanguardia aparece fundamentalmente como un fenómeno negativo, como una protesta y una violencia dotada de un sentido ambivalente: a un tiempo emancipador e imperativo, abierto al futuro como libertad y cerrado a la experiencia subjetiva que fuera capaz de otorgarle un contenido creador. Las vanguardias fueron, no obstante, y al mismo tiempo, un fenómeno cultural altamente positivo, volcado al futuro, afirmador de nuevos valores, anticipatorio, utópico y aún profético. Esta segunda dimensión es, en cualquier caso inseparable del primer momento destructivo y subversivo. (...) A partir de esta dialéctica de la destrucción y de la regeneración formal se articuló su objetivo revolucionario, en un sentido profundo de la palabra, esto es, en un sentido apocalíptico y escatológico, que no atañe meramente a las formas políticas y jurídicas, o a las instituciones sociales, sino al mismo principio constitutivo del orden de la civilización como un todo. Las vanguardias fueron apocalípticas en este sentido, porque afirmaron y construyeron idealmente un orden radicalmente diferente y nuevo frente a la crisis de las culturas históricas europeas. De la constelación apocalíptica nace asimismo la moderna identidad del artista: su nuevo papel mesiánico, su estilización como agente normativo de la regeneración de la cultura". (18) Nihilismo, agonismo y activismo se encuentran, pues, indisociablemente unidos en su intento de anular cualquier influencia anterior y partir de cero,... para proponer una nueva concepción del arte y de la vida. Salvando las distancias, se puede concluir que tanto las antiguas vanguardias como las neovanguardias de los años 60/70, manifestaron, de una forma u otra, tendencias positivas, constructivas y con vistas al porvenir desde el momento en que propugnaron la negación del pasado para reivindicar la validez del futuro. Y fueron precisamente los artistas quienes

desempeñaron un papel más arriesgado en cada nueva función regenerativa del arte: "Es necesario escupir cada día sobre el altar del arte" escribía Marinetti en su "Manifiesto de la literatura futurista" de 1912; una prescripción que resulta chocante por el hecho de ser emitida, no por cualquier enemigo del arte, sino por alguien que ejercía una actividad reconocida dentro de él. "A lo largo del siglo XX - asegura Patrick de Haas- este deseo de maltratar, ridiculizar, descalificar y criticar la noción de arte se ha perpetuado en los artistas bajo diversas modalidades, ya fuesen pintores, músicos o poetas. Estos artistas, que a menudo se denominan de vanguardia, son quienes más han contribuido a la renovación del arte y del pensamiento del arte. Relacionados con los movimientos futurista, dada, constructivista, fluxus, conceptual... no han cesado de atacar las reglas y las convenciones para desarrollar sus propias prácticas". (19)

Notas

(12) Michael Shamberg y "Raindance Corporation" en Guerrilla Television, Holt Reinhard and Wiston, New York, 1971.

(13) En un principio, la palabra *vanguardia* estuvo asociada a la estrategia militar de las avanzadillas y cuerpos especiales en los frentes de la guerra y apareció escrita por primera vez en una revista militar del período de la Revolución Francesa, hasta que, en la primera mitad del siglo XIX, se apropiaron de ella los círculos radicales del socialismo revolucionario.

(14) Carl Von Clausewitz, Vom Kriege, Bonn, 1966, p. 430.

(15) Eduardo Subirats, en El final de las vanguardias. Anthropos, Barcelona, 1989.

(16) "La herencia de las vanguardias históricas se mantiene en la neovanguardia en un nivel menos totalizante y metafísico, pero siempre en el signo de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales". Gianni Vattimo, "Muerte u ocaso del arte", Guadalimar n.74, Madrid, 1983.

(17) Peter Bürger, Teoría de la vanguardia. Península, Barcelona, 1987, p. 146; inicialmente publicado como Theory of the Avant-Garde. University of Minnesota Press, 1984.

(18) Eduardo Subirats en El final de las vanguardias, (1989) *Op. cit.*

(19) Patrick de Haas, "De l'art cinéma a l'art vidéo: remarques sur quelques presupposes", en Technologies et imaginaires. Maria Klonaris y Katerina Thomadakis (ed.), Astarti, París, 1990.

1.3. Tres factores: interdisciplinariedad, tecnología y motivación social

La irrupción del vídeo en el mundo del arte vino determinada por tres factores directamente vinculados a las vanguardias históricas: el interés por las posibilidades creativas de los nuevos medios tecnológicos; la predisposición inter/multidisciplinar en el arte y el compromiso con la situación social y política de su tiempo.

Así pues, podríamos afirmar que aquéllos que a finales de los 60 comenzaron a plantearse las posibilidades artísticas del vídeo, actuaron impulsados por el mismo espíritu con que anteriormente otros artistas de la vanguardia -como El Lissitzky, Fernand Léger, Man Ray, o Lazlo Moholy-Nagy- utilizaron los nuevos avances tecnológicos de su época (fotografía, radio, cine): estableciendo una continuidad con sus anteriores proyectos pictóricos y escultóricos. De la misma forma que sus predecesores, los principales exponentes del vídeo estuvieron realizando simultáneamente todo tipo de obras en el terreno de las artes plásticas,... pero también en el de la (contra)información, la política y la cultura en general: happenings y performances, poemas y composiciones musicales, mítines y conferencias, esculturas y obras objetuales, collages y pinturas...

Ambos períodos compartieron una serie de principios teóricos comunes que se desarrollarían de distinta manera. De hecho, los artistas de los 60 no hicieron más que reformular la mayoría de propuestas de las primeras vanguardias; tales como el uso de la perspectiva múltiple y los puntos de vista simultáneos explorados por los cubistas; la noción de aleatoriedad, la incorporación de la experiencia cotidiana y las nuevas relaciones con la audiencia investigadas por los surrealistas; o la provocación, el azar y la destrucción de las formas que interesó a los dadaístas. Los paralelismos son tan numerosos que, según Bill Viola, el libro Painting, Photography, Film -escrito en 1925 por Lazlo Moholy-Nagy- podría leerse como si estuviese describiendo el vídeo del expanded cinema de 1967. (20)

El crítico Gene Youngblood, principal exponente de esta tesis y autor de un libro del mismo título (21), hace especial hincapié en sus textos a la vinculación social del arte vanguardista y a su correlación con el arte social de los 60/70. "Como indica Peter Bürger, estos movimientos (se refiere al futurismo, Bauhaus, dadaísmo y surrealismo) intentaron transtornar la concepción del arte como práctica autónoma para fusionarlo con la vida. Pretendían abolir las condiciones socio-económicas de producción, distribución y recepción (o sea, las "instituciones artísticas") que se interponían entre arte y sociedad impidiendo que se mezclase con la vida cotidiana. Renunciando a integrar el arte (sin función social definida) en el campo de la praxis social (con una racionalidad orientada hacia fines particulares) estos movimientos se proponían inventar un nuevo arte sobre el cual asentar una nueva sociedad. Intentaban conseguir un verdadero "relevo" (en el sentido hegeliano del término) del arte, integrarlo en la vida cotidiana con la intención de que arte y vida se transformaran". (22) En este sentido, Youngblood considera que las ambiciones de las vanguardias históricas se identifican con el proyecto de la modernidad, según lo definió Habermas -es decir, con la ambición de confrontar modernización social y modernización cultural, con la intención de que la evolución cultural pudiera orientar y alimentar el desarrollo social-. Michel Archer, por su parte, asegura que se podría establecer toda la historia del modernismo a partir de un interminable pulso entre sus dos ejes principales, que define como el espacio estético y el espacio social del arte. (23)

Notas

(20) Bill Viola, "History, 10 Years, and the Dreamtime", en Video. A Retrospective 1974 -1984. Kathy Huffman (ed.) Long Beach Museum of Art. 1984.

(21) Expanded Cinema. Gene Youngblood (ed). E.P. Dutton, Nueva York/Studio Vista, Londres, 1970.

(22) Peter Bürger, Theory of the Avant-Garde, (1984) *Op. cit.*; citado por Gene Youngblood, "Vidéo et utopie", en Vidéo Communications n. 48, (1988) *Op. cit.*

(23) Y continúa: Independientemente de que, a lo largo del tiempo, ambos hayan asumido diferentes nombres: "elitism versus populism, high versus low, avant-garde versus kitsch, individual creativity versus mass production". Michael Archer, "Towards Installation", en Installation Art, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry (ed.), Thames and Hudson, Londres, 1994.

1.4. Modernidad del vídeo: la utopía de la transformación social a través del arte

En 1913, Guillaume Apollinaire escribía en Les Peintres Cubistes: "Quizás, el trabajo de los artistas debería desligarse de preocupaciones estéticas y, con el mismo propósito enérgico de Marcel Duchamp, dedicarse a reconciliar el arte con el pueblo". (24) Cincuenta años más tarde, la modernidad de las neovanguardias se manifiesta en tres aspectos que Frank Popper destaca como inherentes a la conmoción estética acaecida a finales de los 60; éstos son: "el estudio detallado de las necesidades estéticas de la población global y la pretensión de satisfacerlas, las relaciones entre una creatividad artística y una actividad pedagógica accesible a todos, y la íntima relación entre participación estética y rebelión política o intelectual". (25) Bajo este punto de vista, el arte social y político de los 60/70 -el de la contra-cultura y del underground en general, y el de la guerrilla television y demás propuestas videográficas alternativas en particular- no será más que la continuidad de aquéllas tentativas abortadas o desviadas del futurismo, el constructivismo, dadá o la Bauhaus.

No obstante, durante la época que nos ocupa, las aspiraciones revolucionarias y sociales del arte encontrarían su máximo representante en la figura de Joseph Beuys. La fuerza de su utopía residía en la profunda creencia de que el arte podía cambiar a la sociedad y eliminar la represión y el capitalismo. "Para mí la idea del arte es la idea revolucionaria por excelencia. Posiblemente, la denominada "escultura social" sea el ideal para desarrollar una mayor y más lógica comprensión del arte y también un conocimiento del arte que podría cambiar los sistemas represivos del mundo, ya sean del este o del oeste. Esta es la gran obra de arte que las generaciones futuras deberán resolver: mantener el organismo social como una obra de arte permanente que sólo podrá permanecer viva con la energía, la imaginación sin límites, la inspiración y la intuición humana -y deberá ser así cada día y en cada momento, de otra manera todo acabará en un sistema muerto y tras él, las estructuras del poder comenzarán a actuar en contra de los intereses de la humanidad". (26) La estética revolucionaria que propugnaba la ruptura y la emancipación estaba ligada, al mismo tiempo, a un fuerte sentimiento esperanzador y a los más elementales valores sociales utópicos. Es decir, a la modernidad.

Las características comunes entre los movimientos de principios de siglo y los de los 60/70 -el cuestionamiento de sí mismos y de su época, la idea de renovación y reformulación a partir de cero, la compartición de objetivos entre arte y sociedad- tienen lugar porque ambos son modernos y vanguardistas. (27) Estos últimos son modernos por poner de manifiesto la alienación dominante y pretender ciertas transformaciones, por evidenciar la posibilidad de ruptura. Y en este sentido se inscriben plenamente en la cultura de vanguardia de proyección política: en los años 60 todavía se pensaba que era posible una transformación social y que ésta se podía conseguir por la vía del cambio revolucionario. (28)

Desde el vídeo activista de "Raindance" y "Videofreex" y las acciones de los colectivos "T.R. Uthco" y "Ant Farm"; desde las posturas politizadas de Francesc Torres y Juan Downey, la crítica mass-mediática de Antoni Muntadas, o la reivindicación feminista de Ulrike Rosebach, Dara Birnbaum y Joan Jonas; desde las propuestas interactivas de Dan Graham, Peter Campus, Frank Gillette e Ira Schneider; desde la provocación irónica de Paik y Vostell en Fluxus, o de Vito Acconci, John Baldessari, William Wegman, Bruce Nauman... siempre se estuvo pretendiendo un utópico cambio social a través del arte.

Notas

(24) Guillaume Apollinaire, Les Peintres Cubistes. (1913); reproducido en Herschel B. Chipp, Theories of Modern Art, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1973, pp.245.

(25) Frank Popper, "El arte a comienzos de los años setenta", en Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy. Ediciones Akal, Madrid, 1989.

(26) Beuys, Factotumbeuys entrevista de Pierre Restany, Edizioni Factotumart, Verona, 1981.

(27) "La idea artística de la vanguardia y el concepto de modernidad o cultura moderna son afines. (...) Si la autonegación de las identidades culturales objetivas y fijas, devenidas opacas, y su fluir bajo una nueva figura cultural, define la estructura de la modernidad como un proceso dinámico, la vanguardia artística pone de manifiesto el acto mismo de esa negación y autosuperación. Vanguardia y modernidad se condicionan mutuamente: no existe la una sin la otra". Eduardo Subirats, "Dialéctica de la vanguardia", en El final de las vanguardias. (1989) *Op. cit.*

(28) "La vanguardia se convirtió, no sólo en una categoría estética sino, al mismo tiempo, política y social, y en un valor revolucionario en el sentido más fuerte de la palabra. **Movimiento de ruptura y renovación formal, en realidad las vanguardias aspiraban a un principio de transformación de la sociedad o de la civilización como un todo**". Eduardo Subirats, *Ibidem*.

CAPITULO II

2. ARTE Y TECNOLOGIA

"En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte". Paul Valéry, "La conquête de la ubiquesté", en *Pièces sur l'art*, París, 1934. Referenciado en Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982.

2.1. Exaltación de la estética maquinista y optimismo tecnológico: "Machine Age" (1927) y "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age" (1968)

Las vanguardias artísticas de principios de siglo -futurismo constructivismo y Bauhaus- además de condicionar la evolución del arte contemporáneo fueron precursoras directas de una estética del vídeo fundamentada en las controvertidas relaciones entre arte y técnica. Para estos movimientos vanguardistas, la combinación de arte y máquina se consideraba suprema. La exaltación de la técnica que tuvo lugar durante este período, sería más tarde reformulada por el Pop Art (29) y se convertiría en el caballo de batalla de todos los pioneros del vídeo.

El futurismo italiano primero y la vanguardia rusa después, centraron su atención en los objetos del mundo industrial (automóviles, aviones, locomotoras, máquinas militares,...) hecho que no sólo implica la aniquilación de la iconografía romántica, sino también la elevación de la técnica al altar de lo sublime. Los objetos de análisis del futurismo fueron la luz, el movimiento y la energía representados bajo la forma del maquinismo y la comunicación; sus principales intereses se centraron tanto en el desarrollo de nuevas técnicas y materiales como en el potencial de aplicación de estas nuevas técnicas a los viejos medios. Sus postulados fundamentales se expresaron en varios manifiestos, pero es en "La imaginación sin límite" donde mejor se concretaron todos los ingredientes de la estética maquinista: "El futurismo se fundamenta en la renovación completa de la sensibilidad humana, a través de los grandes descubrimientos científicos. Hoy en día, quienes utilizan el telégrafo, el teléfono, el gramófono, el tren,

la bicicleta, la motocicleta, el automóvil, el trasatlántico, el dirigible, el aeroplano y el cinematógrafo, habitualmente, no se dan cuenta que estas diversas formas de comunicación, de transporte e información están ejerciendo en su psique una influencia decisiva". (30) En 1913, año en que Marinetti publicaba este manifiesto, el mundo occidental comenzaba a ser consciente del proceso de renovación y cambio que se avecinaba y que representaría el primer paso para la incorporación de la tecnología a las nuevas tendencias artísticas; cinco años más tarde, en 1918, los constructivistas rusos ya habían reinterpretado estos postulados: "Somos el vértice de la moderna carrera, somos el reino de las máquinas, de los motores, somos su trabajo sobre la tierra y el espacio" (31).

El nuevo espíritu de la época también se reflejó en algunas publicaciones de la Bauhaus que se adherían al progresismo predicando la aplicación de la tecnología en el arte. En los textos de Walter Gropius encontramos varias referencias que confirman esta tendencia: "La Bauhaus afirma la máquina como medio más moderno de configuración y busca una conciliación con ella" (32). Las esculturas cinéticas de Moholy-Nagy, accionadas mediante la electricidad, son un claro ejemplo de esta nueva concepción, y su obra Ligth Space Modulator (1923-30), concretamente, se constituyó como paradigma de la Bauhaus y del entusiasmo del movimiento constructivista por la estética maquinista.

Debido a sus inevitables condicionantes técnicos, el cine se implicó especialmente en esta revolución. Ya en 1923, el realizador soviético Dziga Vertov declaraba abiertamente su identificación con la cámara, la máquina cinematográfica por excelencia de la siguiente forma: "I am an eye. I, the machine, show you a world the way only I can see it" (33).

Pero fué un constructivista, El Lissitzky, quien primero introdujo la radio y el cine, junto con otros innovadores descubrimientos de la técnica, en el interior de un espacio artístico (teatral), concibiendo las personas, objetos, colores y sonidos como partes integrantes, no sólo de la obra arte, sino de una nueva forma de "mirar" que él denominaba "visión electromecánica": "una simple plataforma colocada en medio de un espacio se transforma en una maquinaria de la visión. Todas las partes de esta plataforma se ponen en movimiento gracias a una serie de mecanismos electromecánicos, cuya central está en manos de una única persona, a saber, del organizador de la visión. Su lugar está en el centro de la plataforma, en la consola que distribuye todas las energías. Dirige los movimientos, el sonido y la luz. El radio-megáfono lleva hasta la plataforma, en directo, el alboroto de las estaciones, el estruendo de las cataratas del Niágara o el martillar de una taladradora en la ciudad. Se puede hablar a través de un teléfono conectado a una lámpara de arco, o mediante cualquier otro mecanismo que transforme la voz según lo que se haya previsto para cada escena. Se encienden y apagan unas baterías eléctricas. Los rayos de luz siguen los movimientos de los cuerpos en juego, refractados por los prismas y los espejos. Así, el organizador de la visión puede conducir acontecimiento más simple con la mayor intensidad" (34).

Concebido por Lissitzky como un proyecto teatral de gran magnitud -"un espectáculo electromecánico cósmico donde el ingeniero se identifica con Dios"-, Victoria sobre el sol es, para Marco Maria Gazzano, "la primera instalación tecnológica" de nuestra era, donde Lissitzky posibilita, a través de la radio y el cine, la desestructuración del espacio y el tiempo para volver a recomponerlo después. "Se trata de una visión de futuro, del sueño de una utopía que utiliza incluso una luz concentrada (¿el laser?) en el escenario. Es el sueño de lo que nosotros denominaríamos hoy en día "una videoinstalación", pero descrita según las limitadas posibilidades técnicas de su tiempo" (35). De hecho, este complejo mecanismo de Lissitzky, que en los 70 sería bautizado con el nombre de "dispositivo tecnológico", se nos antoja el arquetipo de ese otro tipo de "objetos mediáticos" que otros artistas, como Paik y Vostell, comenzaron a introducir en el arte de los 60.

Básicamente, para el futurismo y el constructivismo la máquina era un instrumento emancipador de orden social. Mientras que filósofos como Simmel o Splenger veían en el maquinismo un principio de desintegración cultural y de empobrecimiento, estos movimientos artísticos revolucionarios celebraron

su llegada como una fuerza racional y democrática, susceptible de igualar socialmente las clases y de liberar al hombre (36). En este contexto artístico e histórico, la máquina se constituyó en el principio de una utopía (37).

La edad de oro del maquinismo se sitúa en los años 20 y su máximo exponente concluye en la exposición "Machine Age" (1927) realizada en Nueva York. "Como útil -escribe Gladys Fabre- la máquina es un instrumento de conocimiento inestimable pero también un medio de perfecta ejecución, de organización, de rendimiento (cadenas de montaje), con vistas a una economía social. Como producto/objeto, es el resultado ejemplar de una concepción matemática y funcionalista que inaugura formas estandar, geométricas y puras (sin ornamentación). Aviones, barcos, automóviles, motores, hélices y bielas se transformarán en los nuevos iconos de la vanguardia" (38).

Cuarenta años más tarde, la televisión se convertiría en el icono por excelencia de aquéllas obras que aluden, directa o indirectamente, a la estética maquinista. "Los televisores -asegura Vostell- son las esculturas más móviles del siglo XX, con sus millones de electrones moviéndose incesantemente dentro del aparato" (39). Sin embargo, los artistas de este período no pretenden -salvo raras excepciones- la entronización de la máquina; de la misma manera que el futurismo italiano promovía la máquina como símbolo del vitalismo, los artistas de los 60/70 que se dedicaron al vídeo concibieron éste como un emblema de la unión entre tecnología y comunicación (40), ya que se prestaba especialmente al desarrollo experimental y procesual del arte. Este es el caso paradigmático de Machine Vision (1975), un proyecto de Steina Vasulka que intentaba desafiar la visión humana mientras incidía en el aspecto procesual de la obra. "En Machine Vision -asegura Steina- no existe cinta de vídeo (the work is "live")" (41). La obra se articulaba en torno a una instalación formada por dos cámaras que giran alrededor de una esfera de metal mientras captan las imágenes reflejadas sobre esta esfera. A partir de este mecanismo, Steina Vasulka crearía nuevas instalaciones que desarrollaban un peculiar concepto denominado Allvision (Visión total). En la obras Allvision n.1 (1978) y Allvision n.2 (1979), esta maquinaria se presentaba, a la vez, como escultura cinética y como activador del proceso visual (42).

Mucho antes, a principios de los 60, ya había comenzado a evidenciarse un creciente interés por la máquina por parte de las instituciones: en 1961, en el Stedelijk Museum de Amsterdam se lleva a cabo una exposición sobre Arte Cinético y, en 1964, la Documenta de Kassel (Alemania) también se muestra especialmente interesada por este tipo de manifestaciones (43). "Todas estas exhibiciones -asegura Lovejoy- fueron un tributo del nuevo espíritu de apertura que contemplaba la utilización de técnicas industriales en el arte" (44). Pero el mayor exponente de la tendencia maquinista de la época queda reflejado en una exposición temática, a cargo de Pontus Hultén, titulada "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age", que tuvo lugar en 1968 en el MOMA de Nueva York. En ella se mostraban trabajos artísticos relacionados con la tecnología en el arte, ya sea porque se servían de la iconografía maquinista, porque incidían en su estética, o porque utilizaban la máquina como parte vital de la pieza (entre ellos destacan varias piezas de Paik).

Los textos del catálogo documentaban su larga historia y reconocían a la máquina como "la mayor influencia en el arte desde la Revolución Industrial hasta nuestros días" (45). No obstante, y a pesar de que Pontus Hultén exponía una visión relativamente optimista sobre las relaciones entre hombre y tecnología, también prevenía contra aquéllos que desde el poder podían sentirse tentados a utilizar la tecnología para manipular o destruir a la sociedad (46).

En esta opinión se comienza a detectar el cambio de actitud que los 70 iban a imprimir a la concepción tecnológica del arte: "The sixties' mood of hope and optimism was replaced in the early seventies by rage and frustration in a sea of events that seemed out of control -escribe Lovejoy- There began to be growing awareness of the fatal environmental effects of some technologies. That the technology could be poeticized and humanized by art suddenly seemed irrelevant when its use had been unleashed for such destructive ends" (47).

Notas

(29) "No nos ocupábamos del coche o de la idea de velocidad, sino de cómo nos los presentan los medios de masas... como objeto que fascina por todos los trucos que puede añadirle la publicidad hechicera". Richard Hamilton en Pop Art, Tilman Osterwold (ed.). Benedikt Taschen, Colonia, 1992.

(30) Fragmento de "La imaginación sin límite", Marinetti (1913) en Le Futurisme, Maurizio Calvesi (ed.) Milán, 1969.

(31) K. Malevich, "La arquitectura como afrenta al cemento armado", texto recopilado en Constructivismo (1973) *Op. cit.*; inicialmente publicado en *Iskusstvo Kommuny* (1918) *Op. cit.*

(32) "Con la voluntad de llegar a la *obra unitaria*, la Bauhaus ha supuesto el intento más congruente y eficaz de nuestro siglo de conjugar arte e industria". Walter Gropius, "Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses" (Idea y estructura de la Bauhaus estatal) 1923; reproducido en Rainer Wick, La pedagogía de la Bauhaus, Alianza, Madrid, 1986.

(33) Dziga Vertov. Referenciado en Margot Lovejoy, "The Machine Age and Modernism", en Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. Prentice Hall, New Jersey, 1989.

(34) "(...) En estos últimos años, el desarrollo de la radio, del altavoz, de la técnica cinematográfica y la iluminación, así como de algunos inventos que he ido creando, comporta la realización de este tipo de ideas mucho más fácilmente de lo que yo hubiese imaginado en 1910". El Lissitzky, referenciado en Film as Film. 1910 bis heute B. Hein y W. Herzogenrath (ed.) Stuttgart, 1977.

(35) "Debemos probablemente la primera "instalación tecnológica" a un proyecto teatral de El Lissitzky de 1920-22, que sería realizado parcialmente en San Petersburgo en 1933, sobre un texto de Krucenych y con escenografía (*le carré noir*) de Malevich". Marco Maria Gazzano, "Installations vidéo", en Videoformes 1993 (1993) *Op. cit.*

(36) Cfr. Oswald Spengler, La decadencia de Occidente, t.II, pp.350 y Georg Simmel, Filosofía del dinero, Madrid, 1977, pp.558-560; Cfr. también en Lewis Mumford, The Condition of Man, Chicago, 1973, pp 317 y ss.

(37) "Las vanguardias llevaron a cabo la síntesis monumental de los valores económicos, tecnológicos y epistemológicos del maquinismo moderno con valores culturales de signo utópico, en unos casos espiritualistas, y en otros racionalistas. El valor de la máquina fué proyectado hacia lo sublime o incluso hacia el terreno de lo mitológico. El maquinismo se convirtió en principio de salvación y de esperanza. La idealización artística de los pioneros de la vanguardia llegó al extremo de otorgarle las características del sujeto histórico, del demiurgo o del mesías. En unos casos, la máquina desempeñó la función cultural que el Renacimiento había atribuido al genio, en otros, el papel que el Romanticismo había atribuido a la naturaleza". Eduardo Subirats, "La ambigua utopía del maquinismo", en El final de las vanguardias, (1989) *Op. cit.*

(38) Gladys Fabre, "L'Esthétique de la machine", en Mutations de l'image Maria Klonaris y Katerina Thomadakis, Astarti, París. 1994.

(39) Declaraciones de Wolf Vostell para el programa El arte del vídeo. (1991) *Op. cit.*

(40) "Transporte y comunicación están generalmente considerados como dos cosas diferentes; sin embargo, deberíamos preguntarnos por qué viaja la gente. La gente viaja para comunicar algo, y también por placer o provecho. En el caso del placer de conducir, nos estamos comunicando subcientemente con nosotros mismos "via máquina". (...) Necesitamos un sustituto tecnológico del viaje. Y este es el papel de los videoartistas como pioneros-experimentadores en la telecomunicación-transporte". Nam June Paik, en Paik. Du cheval a Christo et autres écrits. Irmeline Lebeer y Edith Decker, ed. Lebeer Hossman, Bruselas, 1993.

(41) Las obras realizadas con el dispositivo Machine Visión son: Sygnifying Nothing (1975), Sound and Fury (1975) y Switch! Monitor! Drift! (1976).

(42) "Generalmente, por el simple hecho de mirar, no cesamos de seleccionar, realizando "zooms" subjetivos y encuadrando el espacio que nos rodea. Yo quería crear una visión que contemplara todo el espacio durante todo el tiempo. (...) El concepto de "allvision" se contrapone a los límites de la visión humana. En uno de mis dispositivos, la esfera está colocada en medio de dos cámaras, ambas en rotación continua. Cada una de ellas está equipada con un objetivo gran angular de 180°. Las cámaras pueden barrer toda la pieza. La idea, por supuesto, es la de una visión humanamente imposible. Añadiendo la esfera, además, subrayo el absurdo. (...) Puesto que los espectadores son una parte integrante del espacio "real", también pueden verse simultáneamente en la dimensión "imaginaria" creada sobre las pantallas". Steina Vasulka, citado en las notas del programa "Video Art Review", Anthology Film Archives, marzo, 1981.

(43) En el Arte Cinético, el movimiento se puede conseguir a través de medios mecánicos y/o naturales. En el primer caso, uno o varios motores comunican dinamismo a los elementos plásticos de la obra. Sus raíces se encuentran en algunas manifestaciones constructivistas (Gabo, Tatlin) y dadaístas (los *rayogramas* de Man Ray y los *rotorrelieves* de Marcel Duchamp).

(44) Margot Lovejoy, "The Electronic Era and Postmodernism", en Postmodern Currents. (1992) *Op. cit.*

(45) The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age. Pontus Hultén (ed.), Museum of Modern Art, New York, 1968.

(46) Hultén se atreve incluso a parafrasear a Tristan Tzara: "Nadie puede escapar a la máquina. Sólo la máquina puede permitirse escapar del destino". Referenciado en Marga Bijvoet, "How intimate can art technology really be? A Survey of The Art and Technology Movement of the Sixties", en Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century. Philip Hayward (ed.), John Libbey & Company Ltd. 1990.

(47) Margot Lovejoy, "The Electronic Era and Postmodernism", en Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. (1992) *Op. cit.*

2.2. Postura anti-mecanicista en el arte.

Wolf Vostell, una concepción dadaísta de la tecnología

El recelo y la desconfianza tecnológica no tomaron por sorpresa a la nueva década, pues a principios de los 60 ya había irrumpido en la escena artística una corriente de fuerte contenido crítico-social que tenía su punto de mira en los intereses de la sociedad industrial, consumista y mecanicista. Jean Tinguely destaca entre los representantes de este "Nuevo Realismo" con una serie de piezas mecánicas, absolutamente críticas, que ironizan con cinismo sobre la era tecnológica. Homage to New York (1960), por ejemplo -realizada con restos de bicicletas, cochecitos de niño, trozos de piano y pelotas- fué la primera de una larga serie de esculturas que se autoconstruían y, tras una somera demostración, se autoaniquilaban a sí mismas. A lo largo de la década de los 60 y de los 70, Tinguely continuó fabricando máquinas anti-funcionales -o anti-máquinas- movido por un único impulso: "hacer de estas demostraciones una suerte de espejo que reflejase lo absurdo de la situación social y psicológica de su época, a la vez que ponía de manifiesto lo absurdo de este absurdo" (48). Asimismo, Tinguely creó una serie de pinturas mecanizadas que hacen referencia explícita a la imaginería mecanomórfica de Duchamp. "Mientras Tinguely agradece sus precedentes Dadas, realiza su propia labor con la máquina: en parte absurda, en parte bella, finalmente inútil, pero siempre divertida" (49).

De hecho, la totalidad de su obra encuentra sus raíces en una concepción dadaísta de la máquina que, ya en los años 30, confesaba una profunda desconfianza hacia el progreso técnico. En un sentido muy similar al que más tarde adoptaría Tinguely, los dadaístas crearon sistemas de engranaje y diferentes maquinarias cuyo funcionamiento era a todas luces imprevisible, además de no poseer función alguna; y estas máquinas inútiles se constituyeron como las pruebas palpables de una irónica crítica al avance tecnológico (50). Así, si el futurismo se sintió fascinado por las cualidades poéticas y éticas de la máquina, y el constructivismo destacó su aspecto social y arquitectual, el dadaísmo -y más tarde el surrealismo- pusieron de manifiesto los aspectos más inquietantes del artefacto mecánico.

Tras una etapa esperanzadora, fomentada por los avances tecnológicos que propiciaron la cultura maquinista, la Primera Guerra Mundial trajo consigo el miedo y la desilusión, ejerciendo una poderosa influencia sobre las cuestiones políticas, sociales y culturales que afectaban los límites del poder y el control de las máquinas. Para el movimiento surrealista -ubicado entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial-, la máquina ya sólo representará amenaza e invasión (51).

La postura de Wolf Vostell se inscribe en una corriente de carácter neodadaísta que adopta una actitud violentamente combativa contra la TV -por lo tanto, contra la máquina tecnológica-, pero que continúa manteniendo su centro de gravedad en ella: "Marinetti dijo: el coche de carreras es más bello que la Victoria de Samotracia (52). Yo empiezo a darme cuenta de que el televisor, el coche, el avión, son esculturas de la segunda mitad del siglo XX, son objetos que influyen en nuestro comportamiento, en nuestro pensamiento y forma de ser. Me pareció muy lógico transformar, enseñar el uso artístico de estos objetos producidos por la sociedad" (53).

Las acciones simbólicas de Vostell se pueden entender como una metáfora de la destrucción que trae consigo la tecnología, aunque éstas pretenden, fundamentalmente, la verdadera destrucción física de los objetos tecnológicos. Todos sus happenings se caracterizan por una especial crudeza: son acciones directas y descarnadas que no admiten concesiones; sobre todo durante los 70, la violencia y la destrucción aparecen implícitas en sus acciones formando parte de una especie de concepción vital: "Mes actions sont destructives. La vie n'existe pas sans destruction. André Citroën a dit: une voiture, c'est 75% de psychologie, 25% de technique. Mois, je dis: si vous achetez une voiture, vous achetez l'accident avec. Aujourd'hui, il n'y a pas une phénomène, ni la télé, ni les voitures, ni l'avion, dans lequel la mort, le désastre n'est pas inclus" (54).

Aunque el dadaísmo ya había reaccionado en los años 20 contra la estética maquinista que mitificaba el automóvil, no es hasta la segunda mitad de siglo, cuando este símbolo futurista comienza a

adquirir un signo contrario: si los manifiestos futuristas atentaban contra una burguesía conformista y estática esgrimiendo como contrapunto la celeridad, frialdad y anti-romanticismo de la máquina -y su paradigma, el coche de carreras y el tanque- en los 60, la máquina, y más concretamente el automóvil, encarnan el ideal del pequeño burgués y su "paseísmo"; unos arquetipos contra los cuales se había revelado precisamente el futurismo. El optimismo tecnológico queda subvertido, y si en 1913 la máquina hablaba de locura e innovación, cincuenta años más tarde nos remite a un irremisible conformismo y alienación.

Desde una perspectiva más amplia, Subirats incide en las consecuencias negativas que el progreso tecnológico inflingió, a partir de los 70, a los valores estéticos del futurismo y el constructivismo, pero destaca también que, a su vez, en esta reacción se detectan las secuelas de otras ideologías vanguardistas de carácter nihilista. "La misma tecnología, el mismo principio maquinista aparece hoy como una potencia salvaje, o una hybris incontrolable. Desde esta perspectiva declinante se alcanzan dos aspectos centrales que constituyen el reverso de la síntesis de maquinismo y arte de las vanguardias. El primero de ellos es la transformación de los ideales transgresores y utópicos, inherentes a la racionalidad tecnológica y económica del maquinismo, en su contrario: un principio de racionalización y de integración coactiva de la cultura artística e histórica a las exigencias del desarrollo tecnológico. La segunda cuestión viene a ser la consecuencia iconográfica de esta conciencia negativa que hoy socava la confianza en la razón instrumental: la asociación simbólica de la máquina a sus expresiones culturales con lo destructivo y lo demoníaco. Es cierto que ambos aspectos no pueden considerarse como fenómenos nuevos. En realidad, acompañaron el desarrollo industrial y la evolución artística de las vanguardias como su contrapartida y límite interior" (55).

En 1969, Vostell hormigona un automóvil delante de la galería Intermedia de Colonia y titula la obra Circulación bloqueada. A partir de esa fecha, cubrirá de hormigón y cemento a todo un repertorio de objetos representativos del desarrollo industrial y de la comunicación: coches, radios, chatarras de aviones, periódicos, fotografías, y sobre todo, televisiones. En la octava versión de la Depresión endógena, realizada en 1978, Vostell hormigonó por primera vez unos televisores colocados sobre pupitres de escuela y cubiertos por los excrementos de las golondrinas que anidaban en la sala (posteriormente utilizará patos vivos y pavos).

En todas estas obras, el hormigón se convierte en símbolo de la incomunicación, y cuando aparece junto a la televisión, en el signo del bloqueo comunicativo que reside en todo media unidireccional (56). De hecho, cualquiera de sus obras cuestiona la negativa utilización de que han sido objeto las máquinas por parte de la sociedad.

En Vostell, pues, las relaciones entre arte y tecnología se aproximan más a esa otra concepción de la iconografía mecanicista que los dadaístas alemanes y la vanguardia marxista explotaron como símbolo de destrucción y caos, y que está directamente relacionada con el "espíritu de negación" (o nihilista) esgrimido en los planteamientos neo-dadaístas de Fluxus.

Notas

(48) Frank Popper, "Tinguenly: Autodestructive Period, 1960-1962", *Art and Artists* vol.1, n.5, agosto de 1966, pp.12-15; también en Pontus Hultén, Méta: Tinguenly, París, 1974 y en el catálogo de la exposición Tinguenly, C.N.A.C., París, 1971.

(49) Diane Waldman, Collage, Assemblage and the Found Object, Phaidon Press Limited, Londres, 1992.

(50) "La máquina es para los artistas dadá sinónimo de un progreso técnico que no ha conducido al bienestar, sino a la guerra. Por ese motivo la máquina es vilipendiada y ridiculizada hasta extremos insospechados". En Primeras Vanguardias artísticas. Textos y documentos. (1993) *Op. cit.*

(51) Posteriormente esta actitud de recelo y desconfianza será retomada por algunos teóricos y artistas de los 60/70, bajo muy diversas ópticas; así por ejemplo, en un texto consagrado a la técnica y la máquina, Rudolph Arheim argumentaba la postura anti-mecanicista del arte de su época a partir del simbolismo romántico de los Sonetos de Orfeo de Rainer M. Rilke (1875-1926): "La máquina amenaza todo lo que el hombre ha conseguido cuando insolentemente se proclama *"guía inspiradora"*, en lugar de limitarse a obedecer. Sin vacilar un instante, *"ordena, crea y destruye"*. Rudolph Arheim, "Las herramientas del arte. Lo viejo y lo nuevo", en Nuevos ensayos sobre psicología del arte. Alianza Forma, Madrid, 1986; publicado por primera vez como "The Unity of the Arts: Time, Space, and Distance", en Yearbook of Comparative and General Literature, n.25, 1976.

(52) La cita completa de Marinetti en su "Manifiesto futurista" es: "Afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia". Texto reproducido en Archivi del futurismo. María Drudi Gambillo y Teresa Fiori (ed.), De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, Roma-Milán, 1986.

(53) Declaraciones de Wolf Vostell para el programa El arte del vídeo. (1991) *Op. cit.*

(54) Wolf Vostell, entrevista con Jean-Paul Fargier en *Cahiers du Cinéma* n° 332, février, 1982.

(55) Eduardo Subirats, "La ambigua utopía del maquinismo", en El final de las vanguardias. (1989) *Op. cit.*

(56) "El caso de la ciudad de Berlín, donde el muro divide y petrifica la ciudad, ha impactado especialmente a Vostell y le ha inspirado su proceso de "hormigonado". Lo ha utilizado para numerosas ocasiones, en primer lugar a propósito del automóvil que, una vez "revestido de hormigón", simboliza la circulación bloqueada, paradoja urbana por excelencia. Este "coche-obstáculo" abandonado ante una galería de arte o un museo le permite poner en relieve otra idea que le es muy grata: el absurdo de la reglamentación de las instituciones". Frank Popper, "Indicios de un nuevo arte popular", en Arte, acción y participación. (1989) *Op. cit.*

2.3. Nam June Paik, “la humanización de la tecnología”

Entre las primeras obras de Nam June Paik descubrimos una multiplicidad de engendros mecánicos, confeccionados con restos de radios, antenas, televisores y los más variados electrodomésticos; al igual que ocurre con las esculturas cinéticas de Tinguely (57), o con los inútiles mecanismos dadaístas, a ninguna de estas piezas se le puede asignar capacidad técnica o mecánica alguna.

A mediados de los 60, estos extraños artefactos no sólo adoptan diferentes funciones, sino que incluso comienzan a "cobrar vida": El Controlador de Radio de veinte canales y el Grabador de datos de diez canales (1965), por ejemplo, son unos peculiares robots que, además de su explícita "utilidad", están articulados sobre un esqueleto que mueve brazos y piernas. Un año antes, no obstante, Paik ya había experimentado aquélla fascinación que sintieron algunos escritores del siglo XIX (58), creando su propio "monstruo mecánico": el Robot K-456 (1964). Fabricado con diferentes materiales de desecho -pedazos de madera y alambres-, este robot podía andar, hablar y defecar, controlado por un mando a distancia (59).

El referente de éste -y de todos los demás robots de la historia- apareció por vez primera en 1917, cuando el escritor Karel Capek inventó el término "robot" a partir de una palabra checa que significa "siervo". En 1920, Capek escribió una pieza teatral sobre robots titulada RUR que hacía referencia a las siglas de una sociedad (Robots Universales Rossum) que fabricaba en cadena humanoides artificiales y los vendía por todo el mundo como mano de obra barata (60). El tema central de RUR se basa en la idea de una tecnología que acabará siendo incontrolable y su fantasma, en la destrucción de la humanidad por las máquinas.

A pesar de actuar como referente, la ideología subyacente en la obra de Capek, de claras raíces dadaístas, mantiene ciertas diferencias con los presupuestos de Paik. Mientras que la obra del primero lleva implícita una potente carga crítica contra la industrialización de la sociedad, Paik crea un "artefacto" lúdico -no carente de ironía- que pretende reconciliar al hombre con la tecnología. No obstante, ambos reactualizan para sus respectivas épocas la idea medieval de la creación del "homúnculo" bajo el auspicio del avance tecnológico (61).

Las relaciones de Paik con la tecnología estarán basadas siempre en un intento de "reconciliación" de ésta con el arte; se trata, como él mismo afirma en varias ocasiones, de "humanizar la tecnología" (62), y para ello, Paik escogió la obra TV Bra como paradigma de esta unión. Presentada en 1969 durante la exposición "TV as a Creative Medium" (63), esta pieza/acción es una prolongación de su Opera Sextronique. En ella, Charlotte Moorman aparece ante el público con un sostén formado por dos monitores en miniatura cuyas imágenes se modifican con el sonido de un violín que ella misma toca. "TV Bra for Living Sculpture es un verdadero ejemplo de humanización de la electrónica... y de la tecnología. Utilizando la televisión como un sujetador... como una de las prendas más íntimas de un ser humano, demostraremos que la tecnología está al servicio del hombre y estimularemos la imaginación del espectador, pero NO de una manera inconfesable, sino incitándole a buscar nuevas, imaginativas y humanistas formas de utilizar la tecnología" (64).

Este peculiar sistema de "humanizar la tecnología" equiparando metafóricamente los pechos de una mujer a la TV ha sido considerado por Sturken como una desclasificación sexual, como "un gesto bastante sexista que tendía a rebajar considerablemente la noción de humanismo" (65). Y es aquí precisamente donde se revela una de las mayores contradicciones de Paik, pues, paralelamente a ese inicial intento de sublimación, el artista siempre ha hecho profesión de ridiculizar la tecnología. "Coherente con el espíritu de Fluxus, -escribe Bonet- Paik se mueve en el terreno de la paradoja: su aceptación del poder de la tecnología es, a la vez, una forma de ridiculizar satíricamente al "homo technologicus" histriónicamente representado por él mismo" (66).

En este sentido, el método de Paik para "humanizar" la tecnología está directamente emparentado con la compleja postura de Marcel Duchamp cuando practica el apropiacionismo de objetos industriales o cuando utiliza la iconografía mecanicista como anti-arte: con la finalidad de burlarse de ella mientras es utilizada para exorcizar sus propios fantasmas sexuales (En La Mariée mise à nu par ses célibataires, 1912-1923).

Analizando su trayectoria en el vídeo, podríamos concluir que en Paik coexisten dos actitudes contrapuestas frente a los medios de comunicación electrónicos: por una parte destaca la redundancia de estos medios a través de la utilización de grandes recursos tecnológicos; por la otra, reduce totalmente el medio electrónico hasta alcanzar el nivel cero -en Zen for TV (1963), un haz de luz atraviesa horizontalmente la pantalla; en las diferentes versiones de Buddha TV (1975) la estatua de Buda medita ante una televisión apagada, o simplemente ante la carcasa vacía que contiene una vela en su interior-.

Notas

(57) "The strategies employed by Nam June Paik and Wolf Vostell are closely aligned tho those of Fluxus and the nouveaux réalistes". John G. Hanhardt, "Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art", en Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. Doug Hall and Sally Jo Fifer (ed.)/Bay Area Video Coalition, New Jersey, 1990.

(58) E.T.A. Hoffmann, El Hombre de Arena (1816); Mary Shelley, Frankenstein (1818); Villiers de L'Isle-Adam, L'Ève future, (1886).

(59) Ya en la década de los 80, Paik decidió que había llegado su hora y dispuso la muerte de su robot. La exclusiva, grabada por la CBS, mostraba como le atropellaba un coche -en un paso de peatones- y cómo era conducido en camilla al Whitney Museum, donde descansa en paz desde 1982.

(60) Karel Capek, RUR, Londres, 1923. Referenciado por Peter Wollen en "Le cinéma, l'américanisme et le robot", en Vidéo Communications n.48 (1988) *Op. cit.*

(61) Históricamente, tanto autómatas, como androides -y, un poco más tarde, robots- se sitúan más cerca del deseo de imitación de lo real que de la creación de una obra de arte; sin embargo, Gustav Metzger a podido demostrar, a través de una serie de artículos publicados en 1969, que sus límites e implicaciones van mucho más lejos y que este tipo de creaciones se ven afectadas por cuestiones sociales, políticas y artísticas. Gustav Metzger, "Automata in History", Studio International, vols. 108 y 177, New York, 1969. También Pontus Hultén proporciona gran cantidad de información sobre los androides y autómatas de los siglos XVIII y XIX en The Machine as seen at the End of the Mechanical Age. Pontus Hultén (ed.) MOMA, Nueva York, 1968.

(62) Un intento similar al realizado por Fernand Léger durante los años 20, en cuya obra cinematográfica el ser humano es fragmentado y robotizado en pura energía mecánica. Le ballet mécanique. (1924).

(63) Galería Howard Wise de Nueva York (del 17 de mayo al 14 de junio de 1969).

(64) Paik en el catálogo TV as a Creative Medium, Howard Wise Gallery, New York, 1969; posteriormente publicado en Nam June Paik: Videá 'n' Videology 1959-1973. Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974.

(65) Marita Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", El Paseante, n.12. Ediciones Siruela, Madrid, 1989.

(66) Eugeni Bonet, en En torno al vídeo E. Bonet, J. Dols, A. Mercader y A. Muntadas (ed). Gustavo Gili, Col. Punto y Línea, Barcelona, 1980.

2.4. Paradojas entre arte y tecnología: Vídeo Pro-Anti-tecnología

Las paradojas entre arte y tecnología que aparecieron a principios de siglo, se vieron reflejadas en la extraña convivencia de movimientos vanguardistas que defendían las posturas más extremas: así, entre 1910 y 1940 se solapan la exaltación maquinista del futurismo y el constructivismo con el anti-mecanicismo de dadaistas y surrealistas.

A su vez, este esquema se vuelve a reproducir -contraído en el tiempo- durante las dos primeras décadas de la segunda mitad de siglo, ahora ya a través de una plena coexistencia entre utopismo y decepción, entre la euforia tecnológica del radicalismo televisivo y su propio impulso autodestructivo. No obstante, estas posturas aparentemente lineales y excluyentes sufrieron un incesante desplazamiento y la "contaminación" acabó convirtiéndose en característica inherente al arte tecnológico de esta nueva era.

Son unos años dominados por las ideas de Marshall McLuhan, un visionario que intentó teorizar sobre la avalancha de novedades que invadieron la cultura, la tecnología y la comunicación de su época. Cualquiera que fuese la incoherencia de muchas de las profecías y declaraciones de McLuhan -según Peter Wollen "proyectaba sus propios fantasmas, sus propias esperanzas sobre las nuevas tecnologías, aquéllas que él sólo podía imaginarse parcialmente"-, su visión subyacente ejerció una gran fascinación entre sus contemporáneos porque condensaba los principios básicos de las dos teorías dominantes respecto a las relaciones entre arte y tecnología. "L'accomplissement extraordinaire de McLuhan a été sortir des termes de la polémique pour et contre la technologie (Benjamin contre Heidegger) en amalgamant réaction romantique et technolâtrie futuriste. Chez McLuhan il y a des aspects à la fois de Benjamin et de Heidegger. Comme Benjamin, il privilégie le tactile par rapport au visuel et rêve de la création, par la technologie, d'une nouvelle sorte d'être humain, radicalement différent. Mais comme Heidegger, il conçoit le nouvel être humain d'une manière quasi mystique, comme un retour aux origines" (67). La ambivalencia de sus teorías, penetró con habilidad en el terreno del arte y en el de la comunicación e influenció poderosamente la trayectoria y el pensamiento de los creadores de los 60/70.

Pero retrocedamos de nuevo en el tiempo.

La Segunda Guerra Mundial entorpeció considerablemente las expectativas del desaforado optimismo maquinista, pero no detuvo su desarrollo, ya que las bases de esta estética no se limitaban a la representación de la máquina, sino que se extendían a una visión más amplia de un concepto capaz de acomodarse a constantes revisiones. Como ya había escrito varios años antes Fernand Léger, "l'élément mécanique n'est pas une parti pris, une attitude, mais un moyen pour arriver à donner une sensation de force et de puissance" (68).

Así pues, tras 1945, el progreso tecnológico comenzó a mostrarse bajo un nuevo aspecto más ambivalente y su evolución dejó de aparecer bajo un signo unívocamente liberador. "Una cultura completamente racionalizada con arreglo a criterios tecnológicos -escribe Subirats- podría celebrar su independencia con respecto a la naturaleza, pero no se libraría del temor a ella, de la angustia producida por su fuerza incontrolable o su superioridad respecto a las capacidades limitadas del individuo humano. De hecho, lo que realmente ha sucedido en el seno de las sociedades desarrolladas es que este temor del hombre ha sido desplazado de la naturaleza interior y exterior a la tecnología misma, y a la máquina como su expresión simbólica" (69). La polaridad creativa y autodestructiva consustancial a toda condición humana se traspasa ahora a la tecnología y la máquina. Ello da como resultado una tendencia generalizada a creer que las máquinas pueden dictar el decurso estético y una profunda creencia cultural que induce a pensar, no sólo que el hombre jamás controlará por completo a las máquinas, sino que siempre estará controlado de una forma u otra por ellas.

También en el terreno cinematográfico, los años 20 y 30 expresaron abiertamente su temor y profunda desconfianza hacia el progreso tecnológico,... a la vez que demostraban cierta fascinación por él. El expresionismo alemán, por ejemplo, dió películas tan emblemáticas como El Golem (1920) de Paul Wegener y Metrópolis (1926) de Fritz Lang, donde la metáfora de la máquina se revestía de elementos mitológicos y religiosos de base crítica (70).

Bajo otro punto de vista, la ideología implícita en estos temas aparecería más tarde reformulada en una película de Huxley, Brave New World (1934) y otra de Chaplin, Modern Times (1936), donde se da a entender -en el mismo sentido que más tarde propuso Hultén- que si bien la máquina crea prosperidad, también trae consigo el desastre cuando ésta se utiliza sólo en beneficio de los intereses particulares (71).

Ya en los 70, esta duplicidad se verá claramente representada en el vídeo a través de las paradójicas actitudes del movimiento de la guerrilla television. Según Sturken, "las actitudes respecto a la tecnología se manifestaron claramente en los primeros años, al mismo tiempo, con tendencias antagónicas respecto a la televisión o la tecnología -Media Burn (1975) de "Ant Farm"- o como una enfática adhesión a la tecnología, con la idea de que los artistas podrían aliviar en alguna medida su potencial capacidad destructiva" (72). Y es que el utopismo tecnológico de la época tampoco se escapa de ese temor a la pérdida de control de las máquinas; así por ejemplo, el movimiento de la guerrilla television defendía, en su aspecto más débil, un determinismo tecnológico de marcado carácter negativo. "La televisión de gran difusión es estructuralmente malsana -escribía Shamberg a principios de los 60- El uso que se hace de ella es consecuencia de sus características inherentes. Estos elementos crean el entorno político y económico que determina la naturaleza de la programación, y no a la inversa" (73).

Coexistiendo con la ambivalencia y la contradicción, algunos sectores continuaron manteniendo posturas antagónicas y extremas. Así por ejemplo, la contrapartida a las radicales concepciones de Tinguely y Vostell la encontramos en la excepcional trayectoria de Sterlac, un defensor a ultranza de la nueva utopía tecnológica. Especialmente interesado en cuestiones de robótica, este artista también utilizó el vídeo en todas sus performances (74). Partiendo de la premisa de que en "la edad de la cibernética", el cuerpo humano había quedado obsoleto, realizó numerosas investigaciones sobre el "cuerpo robotizado"; no obstante sus planteamientos se encuentran muy alejados del ludismo de Paik en el terreno de la "robótica" (K-456), pues Sterlac se tomaba a sí mismo como actor/objeto de todas sus obras y se presentaba ante el público con un tercer brazo, ojos/láser y alguna que otra prótesis electrónica, recreando una especie de "cuerpo cibernético interactivo". De su propio "tecnovocabulario", tan en boga en la época, destacamos una aproximación bastante exacta de su peculiar filosofía: "1. EL CUERPO HUECO. Conectado a circuitos, el cuerpo se desprende de su psico-química y SE VACIA, dejándo sus órganos en la electrónica. 2. EL TECNO-YO. Armado con bio-sensores, transductores y estimuladores, el cuerpo SE TRANSFORMA. El yo no se sitúa ya en el cuerpo, sino en la extensión de los sistemas cibernéticos. 3. PSICO/CYBER. Ser humano no significa ya estar inmerso en la memoria genética, sino ser RECONFIGURADO en el campo electromagnético de un circuito y EN EL DOMINIO DE LA IMAGEN. 4. IMAGES INMORTALES/CUERPOS EFIMEROS. En este momento la tecnología es más eficaz para nuestras imágenes que para nuestros cuerpos físicos. De hecho, DE AHORA EN ADELANTE EL CUERPO FUNCIONA MEJOR COMO IMAGEN..." (75).

Recapitulando sobre las actitudes asumidas por los artistas del vídeo observamos como la disparidad de planteamientos -y su paradójica simultaneidad en el tiempo- queda patente en las posturas más extremas. Por una parte, desde determinados sectores artísticos se concibe la tecnología como la gran panacea de nuestra era, mientras desde otros se insiste en el descontrol y la amenaza que ésta trae consigo.

De hecho, una de las mayores dificultades con las que se enfrentó el vídeo estuvo generada por las actitudes antagónicas que asumieron los propios artistas cuando comenzaron a autclasificarse en dos

tipos de creadores: los humanistas y los tecnólogos. "Para los humanistas -apunta Bill Viola- la tecnología era "el demonio" que nos desvía de nosotros mismos y que nos obliga a implicarnos totalmente, pero en su propio interés, y la tecnología no tenía nada que ver con la naturaleza de la obra de arte. Para los tecnólogos, la tecnología era todo: la consideraban como una filosofía, a veces incluso, como poesía, y decían que el arte no podía existir sin ella, toda forma artística nace de un cierto tipo de manipulación tecnológica. De hecho, ambos tenían razón: constituyen los dos extremos de un mismo eje, pero están muy alejados entre sí" (76).

Por otra parte, la mayoría de problemas que entrañó la experimentación videográfica tuvo su origen en una concepción del arte basada en la sofisticación de la tecnología y en la asimilación de la obra como un fenómeno exclusivamente técnico. Y en este sentido han sido siempre los creadores experimentales quienes han corrido un mayor riesgo de obcecarse con el poder de la tecnología, debido a su privilegiado contacto con los medios más sofisticados.

No obstante, y aunque en ningún caso se trata de defender una estética miserabilista o "amateurista", no debemos olvidar que la historia de la fotografía, del cine experimental y del videoarte - por citar algunos de los ejemplos más evidentes de un arte basado en la tecnología- están repletas de obras importantes realizadas con medios muy modestos. Incluso el propio Man Ray -pionero en la utilización de nuevos procedimientos técnicos- adoptó, ya en los años 30, una postura crítica frente a la sofisticación de determinados mecanismos propuestos por la industria. "Bajo cualquiera de las formas que sea presentada, dibujo, pintura o fotografía, el objeto debe divertir, perturbar, molestar o inspirar reflexión, pero nunca debe despertar la admiración por la perfección técnica que se exige habitualmente a una obra de arte. Las calles están llenas de excelentes artesanos, pero los soñadores prácticos son difíciles de encontrar" (77).

A casi medio siglo de diferencia, estas mismas ideas se recogen en las declaraciones y en la obra de Bill Viola, otro pionero de la tecnología de su época. "Technology is a huge problem in video - advierte Viola- There are quite a number of video works whose life begins as a technical phenomenon. If you know more about the technology, you'll be able to know some of the things that appear in the work, some of the artistic decisions, come from a technical approach to the medium" (78).

La admirable predisposición de Viola hacia la tecnología conducen a John Hanhardt a asegurar que "one of the remarkable qualities of Viola's art is that it is the images, not the technology, that we marvel at. Viola establishes an epistemology of video that restores our sense of discovery and astonishment at the power and beauty of the image" (79). Y es que a pesar de formar parte sustancial de su obra, Viola consigue que la tecnología se torne invisible; o quizás, como él mismo pretende, transparente: "I think that it must eventually be like the piano (which was the advanced technology of this time) transparent to the music being played on it, yet inseparable from it" (80).

Se trata, como afirma en numerosas ocasiones Woody Vasulka, de "posibilitar un diálogo con la máquina", una comunicación entre el artista y el utensilio tecnológico que desmitifique, de una vez por todas, el carácter de inaccesibilidad del medio. "La tecnología electrónica es una técnica como otra cualquiera. Nada más que eso. Me gustaría desmitificar esta idea de una alta tecnología inaccesible. Mucha gente trata el vídeo como si fuese una caja negra y lo utilizan solamente como entrada y salida, pero se trata de su propia ideología de sistema. A mi parecer, trabajar con el vídeo o la tecnología exige el mismo conjunto de reglas que cualquier otro oficio. La técnica se vuelve transparente. Es sólo utilitaria" (81).

Para una gran parte de los videoartistas de los 60/70, la tecnología no fue nunca un fin en sí mismo; básicamente, las diferentes investigaciones que se centraron en la naturaleza electrónica del vídeo se constituyeron como instrumentos de los que éstos se sirvieron para poner a prueba sus hipótesis y para descubrir al espectador nuevas experiencias perceptivas. Bajo este punto de vista, el vídeo se sitúa justo en el centro de la tradicional dicotomía entre mitificación y menosprecio tecnológico.

Algunas de las experiencias más lúdicas de Nam June Paik realizadas durante los años 60 también demuestran este interés alternativo; así por ejemplo, en la obra Magnet TV (1965) presentó un televisor abierto por uno de sus lados de manera que se podían ver todos los cables y componentes de su interior; a su vez, la obra tenía como principal objetivo la manipulación de la imagen televisiva por parte del espectador mediante la aplicación de imanes a la pantalla. La intención era evidente: mostrar al público que la magia de la televisión no era tal y que la tecnología es absolutamente manipulable. En cierto modo, este trabajo se convirtió en el paradigma de una televisión "controlada" por el espectador.

Con el tiempo, incluso la radicalidad de la guerrilla television se vió afectada por este tipo de ideas "reconciliadoras". Así, en el primer número de Radical Software -la revista de vídeo editada por "Raindance" a principios de los 70-, se podía leer: "Nuestra especie sobrevivirá no mediante un rechazo total, ni mediante una incondicional aceptación de la tecnología, sino humanizándola, facilitando el acceso de la gente a los utensilios informativos que necesita para configurar y reafirmar el control sobre su propia vida" (82).

En el terreno videográfico, las tormentosas relaciones de artistas y activistas con la tecnología -una curiosa mezcla de amor y odio- fueron siempre contradictorias (83). A pesar de ello, la fascinación que sobre ellos ejerció la tecnología, ya fuese para ensalzarla o combatirla, se constituyó como uno de los pilares de la estética del vídeo de los 60/70. No hay que olvidar tampoco que, aún a pesar de su manifiesta combatividad contra-televisiva, la principal premisa de aquéllos que se dedicaron al vídeo fué siempre la de elevar a la categoría de arte uno de los mayores símbolos del desarrollo tecnológico y de la sociedad de consumo, la televisión. "No debería constituir una sorpresa, por consiguiente, que exista una dificultad cultural para analizar un medio en el que los artistas se empeñan en un diálogo con la tecnología electrónica y en el que el método de aproximación predominante para analizar el desarrollo de este medio ha consistido en dar carta de naturaleza al cambio tecnológico y a las posibilidades de las máquinas antes que a las personas. La misma tecnología -concluye Sturken- ha sido un tema difícil para los artistas del vídeo que lo presentan bajo la forma de un dilema: ¿Cómo es posible criticar las aplicaciones de la tecnología mientras formalmente se le manifiesta adhesión al utilizar un medio tecnológico?" (84).

Las paradójicas relaciones entre arte y tecnología que se produjeron durante los 60/70 no fueron más que un reflejo de aquéllas otras que tuvieron lugar en los movimientos vanguardistas de principios de siglo. Las contradictorias actitudes de los artistas que se han sentido alternativa o simultáneamente fascinados y hastiados por ella se podrían condensar en una lúcida frase de Paik: "Todo el siglo XX ha estado marcado bajo el signo de una gran competición: la que tiene lugar entre los medios tecnológicos y el arte. Y los artistas han sido a la vez los sacerdotes, las víctimas y las antenas de este reto" (85).

Notas

- (67) Peter Wollen, "Le cinéma, l'américanisme et le robot", en Vidéo Communications n.48 (1988) *Op. cit.*
- (68) Fernand Léger, "L'Esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le Vrai", en Foction de la peinture, Gonthier, París, 1965, p. 62.
- (69) Eduardo Subirats, "La ambigua utopía del maquinismo", en El final de las vanguardias. (1989) *Op. cit.*
- (70) En El Golem se intenta demostrar la destructividad inherente a todo artificio tecnológico, situándose en un terreno cercano a la leyenda hebrea del golem y a las cuestiones con ella relacionadas (búsqueda de la verdad y muerte de Dios). En Metrópolis, la industria es representada bajo la figura de Moloch, el falso idolo bíblico que devoraba a quienes le rendían culto.
- (71) Modern Times es, de hecho, una poderosa manifestación del pesimismo de la época hacia una tecnología que amenazaba con estandarizar todas las manifestaciones vitales. Chaplin pretende una reflexión y ofrece, al final, una vía de escape, una "posible" solución.
- (72) Marita Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", El Paseante, n.12, (1989) *Op. cit.*
- (73) Michael Shamberg y "Raindance Corporation" en Guerrilla Television. (1971) p.32. *Op. cit.*
- (74) En ellas, además del título -Event for Amplified Man, Tree and Lasers (1972), Event for Spin Suspension (1978)- hacía constar el siguiente epígrafe: "constatación videográfica de una performance presentada el día X del mes X, del año X en la ciudad X".
- (75) Sterlac. Texto referenciado en Mutations de l'Image. (1993) *Op. cit.*
- (76) Bill Viola en la entrevista realizada por Deirdre Boyle, "Whos's Who in Video: Bill Viola", Sightlines, volum 16, nº 3, primavera, 1983.
- (77) Man Ray, "It Has Never Been My Object To Record My Dreams", Galerie Julien Levy, New York, 1945; referenciado por Patrick de Haas, "De l'art cinéma a l'art vidéo: remarques sur quelques presupposes", en Technologies et imaginaires. (1990) *Op. cit.*
- (78) Bill Viola Sightlines n.3 (1983) *Op. cit.*
- (79) John G. Hanhardt, en el programa de la exposición de Bill Viola en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, diciembre 83/enero 84.
- (80) Bill Viola, Sightlines n.3 (1983) *Op. cit.*
- (81) Woody Vasulka, entrevista de Ken Ausbel, "Woody Vasulka: Experimenting with visual alternatives", News & Reviews, 11 de mayo de 1983.
- (82) Referenciado por Marita Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", El Paseante n.12, (1989) *Op. cit.*
- (83) Nadie mejor que Nam June Paik representa el paradigma de todas estas posturas contradictorias. Considerado como el gran pionero del videoarte y tras 30 años de práctica artística con el medio, este artista continúa enorgulleciéndose de no haber tocado jamás una cámara.
- (84) Marita Sturken, *Ibidem*.
- (85) Nam June Paik en Il Novecento di Nam June Paik. (1992) *Op. cit.*

CAPITULO III

1. DESPROFESIONALIZACION DEL ARTE Y LOS ARTISTAS

1.1. MARCEL DUCHAMP, EL HILO CONDUCTOR

1.1.1. El "ready-made" y el principio de elección en el arte

Marcel Duchamp es el artista que mayor influencia ha ejercido en el arte del siglo XX y no es de extrañar, pues, que su obra haya sido uno de los principales referentes de los creadores de los años 60/70. Teórico y generador de las primeras vanguardias, es considerado también el precursor de algunas tardovanguardias -Pop y Op Art, Arte Conceptual, Fluxus- que favorecieron la integración del vídeo en el circuito del arte. Su resistencia a partidismos y clasificaciones le permitió pasar por diferentes tendencias actuando como hilo conductor de conceptos e ideas; Duchamp presenta, ya en los años 20, la misma facilidad para desplazarse de un movimiento a otro y la misma inclinación a la interdisciplinariedad que más tarde demostrarían los artistas de los 60/70 (86).

Con la invención del "ready-made" Marcel Duchamp posibilita una nueva concepción de la escultura, y por lo tanto del espacio y de la obra de arte. En 1913, realiza su primer "objeto-obra de arte": Roue de bicyclette, una rueda de bicicleta fijada sobre un taburete, y poco después, en 1914, The Botlle Rack, un simple botellero; pero la denominación "ready-made" (87) no se impondrá hasta 1915: "esta palabra parecía ser muy conveniente a este tipo de objetos que no eran obras de arte, que no habían sido esbozados, que no se aplicaban a ninguno de los términos aceptados en el mundo artístico; la elección de estos "ready-made" no fué jamás dictada por ninguna declaración estética". Dos años mas tarde, en 1917, selecciona y propone un urinario, renombrándolo como Fountain. "La elección se basa en una reacción de indiferencia plástica, acompañada al mismo tiempo de una ausencia total de buen o mal gusto. (...) La obra existe, su única razón de ser es existir" (88). Nada de sentimientos ni emociones, la ironía es la técnica de distanciamiento artificial que Duchamp decidió aplicar al arte. Con esta declaración, no sólo se limitaba a afirmar que cualquier objeto puede ser una obra de arte, sino que también hacía referencia a la pérdida del carácter cerrado que la escultura venía sosteniendo hasta entonces -condicionada a las reglas de cada movimiento artístico- transformándola, de paso, en una parte fundamental de su propia situación ambiental, es decir, en "objeto circundante" (89). Desde este punto de vista, sus objetos y esculturas anticipan los ambientes e instalaciones de Fluxus, el Pop y el Land Art. La otra gran novedad que introduce Duchamp afecta al papel asumido históricamente por el artista frente a la obra de arte. A partir de ahora no es el artista quien crea las obras de arte: las obras de arte son aquéllo que producen los artistas.

1.1.2. Duchamp en el arte de los 60/70. Shigeko Kubota: del "ready-made" a la videoescultura

A principios de 60, dos componentes de Fluxus, Nam June Paik y Wolf Vostell, eligieron la televisión como objeto artístico, descontextualizándola -como objeto y como medio-, extrayéndola de su espacio habitual, desposeyéndola de sus funciones, y declarando así su nuevo estatus de obra de arte. "La televisión es el paisaje de nuestro tiempo y utilizarla no es en nada diferente a la utilización que hizo Duchamp de objetos "ready-made" o a la utilización que hizo Warhol del bote de sopa Campbell -afirma Antoni Muntadas- ¿Qué diferencia hay entre apuntar la cámara a una calle o a una imagen televisiva? Para mí, la televisión es simplemente un objeto más, parte del paisaje que nos rodea" (90).

De igual manera, otros artistas de Fluxus -y también los del Pop Art y del Arte Conceptual- escogerían, a lo largo del tiempo, los objetos cotidianos más variados, sintiendo especial inclinación por los que preferentemente utilizaba Duchamp para crear sus obras: tableros de ajedrez, como los del Jeu d'échec (1965-66) de Takako Saito, Optimistic Box n° 3 (1968-70) de Robert Fillou, Un tour, deux reines, un tour de reines (1983) de Charles Dreyfus, Play it by Trust (1986) de Yoko Ono; y escaleras, Yes Painting (1966) también de Ono y Small Sky Ladder-Day (1983) de Geoffrey Hendricks.

Pero, posiblemente, el objeto duchampiano más recurrido durante estos últimos 70 años, haya sido su urinario; el último conocido, de momento, es un bronce realizado por Sherrie Levine, en 1991, bajo el título "Fountain" (After Duchamp: 1). Bruce Nauman -uno de los artistas conceptuales que primero utilizó el vídeo para documentar sus performances- también versionó la "fuente" de Duchamp, primero fotografiándose a sí mismo mientras escupía agua por la boca, Self-Portrait as a Fountain (1966) y después en un dibujo explícitamente titulado Myself as a Marble Fountain (1967).

Esta eterna referencia a Duchamp no hace más que confirmar las características postmodernas de un arte referencial que encontrará su mejor momento tras pasados los 80. La sombra de Duchamp se ha proyectado, a veces con demasiada persistencia, sobre todo el arte del siglo XX. En algunos casos, sus ideas y sus obras se han visto copiadas -incluso parodiadas- hasta la saciedad; en otros, su eterna omnipresencia ha dejado pocas vías de escape a la creatividad de los artistas: allí donde pretendían llegar, Duchamp ya había estado antes. "Estoy convencido -asegura Paik con recelo- Marcel Duchamp lo hizo todo excepto el vídeo. Creó una gran puerta de entrada y una pequeña puerta de salida. Esta puerta es el vídeo. Por ella se puede salir de Marcel Duchamp" (91).

No obstante, ni en la corta trayectoria del vídeo los artistas han podido evitar la referencia duchampiana; la más representativa, quizás, se encuentra en las videoesculturas de Shigeko Kubota, una artista japonesa que dedicó su primera etapa creativa a referenciar las principales obras de Marcel Duchamp.

En su serie "Duchampiana" encontramos títulos como Video Chess (1968-75), una obra donde el espectador tiene la posibilidad de manipular las piezas de un tablero de ajedrez como si realmente pudiese intervenir en una partida que se desarrolla entre Duchamp y Cage. La pieza consta de una simple caja de madera que contiene un televisor boca arriba; sobre éste, se ha colocado una plataforma de madera en la que hay dispuestas unas piezas de ajedrez de plástico transparente. En el centro de este tablero Kubota practicó un agujero de unos 10 cms. a través del cual se puede ver la pantalla del televisor, donde las imágenes muestran unas fotografías coloreadas de la mítica partida de ajedrez entre Duchamp y Cage que la autora había editado en una cinta de vídeo.

Perteneciente también a esta misma serie, Duchamp's Grave (1972-75) es un monumento funerario en honor a Duchamp. La obra consiste en una columna de madera que contiene insertados 10 monitores, uno sobre el otro hasta el techo, emitiendo una toma de la tumba de Duchamp y su irónico epitafio: "D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent". Alineado con los monitores, un largo espejo refleja esta estructura en el suelo, junto con las imágenes que contiene, invirtiendo la perspectiva.

La obra que cierra esta trilogía es Nude Descending a Staircase (1976), una escalera compacta de madera que evoca la célebre pintura de Duchamp del mismo título. En la parte vertical de cada uno de sus cuatro peldaños, hay insertado un monitor que reproduce la misma imagen: el torso de una mujer desnuda descendiendo por unas escaleras. Si en el cuadro de Duchamp podíamos ver el movimiento de la mujer descompuesto en múltiples visiones a lo largo de la acción (en una especie de "alusión cubista" a Muybridge), las imágenes de Kubota están manipuladas electrónicamente, de manera que el movimiento se descompone mediante efectos de montaje, cortando fragmentos y ralentizándolos, mezclando reflejos y colores sintetizados. Se trata de una curiosa mezcla de vídeo y cine Super 8, montada en un bucle de 3 minutos. Para su exhibición, Kubota pintó en las paredes de la sala las siguientes frases: "Video is a Vacant Apartment, Video is Vacation of Art, Video is Vengeance of Vagina, Video is Victory of Vagina, Video is Disease of Intellectuals,... Viva Video..." (92).

Dentro de la serie "Meta-Marcel" encontramos las piezas Door y Window, ambas realizadas entre 1975-77. En una de las versiones de la primera, Meta-Marcel: Door (Duchampiana) realizada en 1977, Kubota construyó una pequeña sala dentro de la galería René Block de Nueva York, a la cual se accedía a través de una puerta -similar a la Porte 11, rue Larrey (1927) de Duchamp- que estaba encajada en una esquina de 90°, de manera que abría y cerraba a la vez dos pequeñas estancias. En el interior de cada una de ellas, un monitor transmitía la imagen de Duchamp fumándose un puro, mientras su voz repetía: "Art is mirage... Art is mirage... Art is mirage" (93). Fuera, Kubota escribió en la pared: "Door. Door to open your mind. Door to close your mind".

Finalmente, Window (1975-76), es una réplica de la "ventana viuda" -The Fresh Window- de Duchamp, con una variante: la ventana de Kubota, en lugar de tener los cristales cubiertos por un trozo de cuero negro, deja ver tras ellos la "nieve" televisiva. En la pared aparece escrito: "Video is window of yesterday. Video is window of tomorrow" (94). Considerada su mejor obra, ella misma afirma que se trata de "la videoescultura quintaesencial"; más tarde, Eugeni Bonet asegurará que esta obra es "una metáfora de la realidad de una no-imagen" y hará constar la paradoja que supone la denominación "ruido" -que también se da a la "nieve" televisiva- y la de "silencio" que John Cage proponía como quintaesencia del sonido (95).

Si abordamos todas estas obras de Kubota desde el punto de vista de la cita y la referenciación -de la acumulación y el saqueo de las experiencias del pasado- podríamos llegar a reconocer su cualidad precozmente postmoderna. No obstante, y aunque no descartamos esta posibilidad, nosotros creemos que Shigeo Kubota versiona a Duchamp con el respeto y la admiración de quien se aproxima a un gran mito; más que la simple reformulación de las obras o las ideas de Duchamp a la luz de los nuevos presupuestos estéticos, las series "Duchampiana" y "Meta-Marcel" son el devoto homenaje de un discípulo a la memoria de su maestro.

Bajo esta perspectiva, la representatividad "agonista" de Duchamp cobra fuerza a través de las posteriores interpretaciones de los artistas de los 70, que toman como referente modélico a la figura de este precursor. Asimismo, el arte de esta nueva era -especialmente Fluxus y el Arte Conceptual- retomará los postulados de Duchamp sobre la legitimación, la profesionalidad y el carácter mercantilista del arte.

Notas

(86) Según André Breton, en 1920, "ya no se puede esperar nada de él"; cuando ese mismo año, Tristan Tzara organiza el Salón Dadá intentando incorporar su obra en la muestra, Duchamp se limita a enviarle un telegrama desde América con estas sencillas palabras: "Ni hablar". Tzara se vió obligado a reemplazar los cuadros esperados por pancartas que reproducían a gran escala los números del catálogo y que salvaban mediocrementemente las apariencias. "En 1920, Marcel Duchamp quiso cambiar de identidad y para ello adoptó un nombre de mujer, el de Rose Sélavy, haciendo especial énfasis en la doble r del principio. Como en tantas ocasiones, el artista eligió ese nombre movido por un deseo de mostrarse máximamente ambiguo. Según como se pronuncie el citado nombre, da lugar a la célebre frase hecha "*rose c'est la vie*". Existen varias fotografías en las que Duchamp aparece vestido de mujer, captado por la cámara de su amigo, el fotógrafo Man Ray". André Breton, "Marcel Duchamp", París, 1922. Texto reproducido en Primeras vanguardias. Textos y documentos. (1993) *Op. cit.*

(87) Para Duchamp existían tres tipos de "*ready-made*": 1) el "*ready-made*" propiamente dicho u objeto encontrado, 2) el "*ready-made*" ayudado, que era aquél en el que el autor incluía una frase no tanto "para describir el objeto como lo hubiese hecho un título, sino para transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales" y 3) el "*ready-made*" recíproco, sólo imaginado, que podía ser, por ejemplo, la utilización de un cuadro de Rembrandt como tabla de planchar. La trama de lo moderno (1989) *Op. cit.*

(88) Nikos Stangos. Conceptos de arte moderno. Alianza editorial, Madrid, 1986.

(89) Posteriormente, aparecería el "*object trouvé*" como una categoría objetual propia del surrealismo, según la cual el artista escogía al azar un objeto para transformarlo en "objeto artístico". El proceso surgió de la conocida frase del poeta Lautréamont: "bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección". El "*object trouvé*" significa la confrontación de lo real y lo insólito, lo factible y lo absurdo. "Se diferencia de los "*ready-mades*" de Duchamp por una mayor dosis de subjetividad que da forma a ciertos contenidos latentes en la psique del individuo y de la colectividad: humor, locura, ironía, sarcasmo, etc". La trama de lo moderno. Colección Arte y Estética, Akal, Madrid, 1987.

(90) Antoni Muntadas en la entrevista de Víctor Ancona, "Antonio Muntadas: From Barcelona to Boston", *Videography* vol 3, n° 5, Nueva York, mayo 1978.

(91) Nam June Paik, en Paik. Du cheval a Christo. (1993) *Op. cit.*

(92) Shigeo Kubota en el catálogo Shigeo Kubota. Video Sculpture. American Museum of the Moving Image, Mary Jane Jacob (ed.), New York, 1991.

(93) "*Mirage*", en francés significa "espejo" y en inglés, "espejismo".

(94) Otras versiones posteriores son: Window (Flowers) y Window (Stars), ambas de 1983 y Window (Snow with Computer Writing) de 1991.

(95) Eugeni Bonet, "El polivideo en plural", en *Telos* Monográfico "Video" n.9, Cuaderno central. Fundesco, Madrid, Marzo/Mayo 1987.

1.2. Tendencias realistas: lo cotidiano en el arte

Los años 60 y 70 pertenecen a una época que tiende a interpretar y reflejar en el arte todo aquello que sucede a su alrededor, asumiendo nuevas tendencias más realistas y asignando una mayor importancia tanto a los hechos como a la actitud irónica de los artistas ante esos hechos. La utilización de objetos reales y la apropiación, que ya habían sido implantadas en el arte por las primeras vanguardias (96), se revitaliza ahora con unos productos artísticos que no han sido re-creados, sino escogidos entre los objetos e imágenes de su entorno. Aplicando las palabras de Nietzsche, dichas por Zaratustra -"Elegir es crear"-, los artistas deciden crear sus obras eligiendo entre imágenes que ya han sido procesadas, tales como fotografías, imágenes de la publicidad, del cine, de la prensa, de la televisión.

Ya en el Nuevo Realismo de los 50, Robert Rauschenberg y Jasper Johns habían comenzado a recurrir a imágenes y objetos cotidianos, introduciéndolos en sus obras con una evidente finalidad. Pero en los movimientos artísticos inmediatamente posteriores, el ansiado contacto con la realidad que perseguían estos artistas deja de ser un fin en sí mismo. "Rauschenberg dijo que cuantos más objetos reales se incorporasen a un cuadro, más realidad cobraría éste -asegura Wolf Vostell- En aquella época esto podía estar muy bien, pero ese género de incorporación no cambia nada de la naturaleza del cuadro, ya que cada cosa es una realidad. Sin embargo, lo interesante es que esta realidad inicial se convierte en una segunda realidad. A mí, lo único que me interesa es la segunda realidad" (97). En los happenings y videoinstalaciones de Vostell, como en los de la mayoría de sus coetáneos, esta "realidad" está constituida por elementos cotidianos -entre ellos, los productos de los mass-media-; sin embargo, a estos artistas no les interesan tanto los "elementos" cotidianos considerados aisladamente como la "experiencia" de lo cotidiano, es decir, la relación del sujeto con su entorno habitual (98). Para Valeriano Bozal, es precisamente "la experiencia de lo cotidiano" la materia prima que utilizan los happenings e instalaciones de este período. "Pero aquí materia prima significa ahondar en la naturaleza de la experiencia, proponer un reconocimiento tanto de los objetos de la experiencia cuanto de la experiencia misma, tanto del espacio como de nuestra relación con el espacio, de las máquinas y de nuestra relación con ellas, del movimiento y de su potencialidad de efectos,... La ruptura de la experiencia estética tradicional se prolonga en la ruptura de la experiencia cotidiana" (99).

Los primeros registros videográficos también se realizan bajo este intento de aproximación a "una nueva realidad" donde la intervención del artista queda reducida a la mínima expresión. Son imágenes que muestran el espacio y los elementos que éste contiene sin que el artista haya intervenido en él: simplemente se limita a elegir lo que desea mostrar, sin manipular la realidad cotidiana, pero consciente de su propia subjetividad. La inmediatez y frescura de la que se ha considerado la "primera cinta de videoarte" de la historia, así lo demuestra: "El 4 de Octubre de 1965 venía de la tienda de música "Liberty", de la calle 47. Pusimos la cámara en el taxi. Grabamos y reproducimos las imágenes en el Café Go-Go, donde había unas treinta o cuarenta personas. Fué un día memorable" (100). El título de la obra de Paik -Café Gogo, 152 Bleeker Street, October 4 and 11, 1965- se reduce a una significativa alusión al lugar y a la fecha de exhibición.

A lo largo de su trayectoria videográfica, Paik incluyó en sus vídeos a los personajes más representativos de su entorno cultural y artístico: el poeta Allan Ginsberg, el músico John Cage, el bailarín Merce Cunningham, y los artistas Allan Kaprow y Joseph Beuys. Todos los símbolos y los signos de la nueva cultura aparecieron retratados bajo las múltiples visiones del arte. Los mitos del momento, cuyos rostros -a fuerza de multiplicarse en la prensa y la televisión- se habían tornado cotidianamente públicos, tampoco pudieron sustraerse a esta apropiación. Y esta referenciación tuvo lugar en todos los frentes, por mucho que difieran sus planteamientos teóricos. Si desde la contra-cultura no dejan de generarse ácidas alusiones a personajes políticos y sociales, en el Pop abunda una iconografía que demuestra su predilección por las celebridades sociales y el "star system"

cinematográfico. Así por ejemplo, Andy Warhol, especialmente prolífico en este campo, reprodujo infinidad de veces las imágenes de Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley y Marlon Brando.

A grandes trazos, el arte plástico de los 60 y 70 se caracteriza por la experimentación con las técnicas del collage y el assemblage, la utilización de una iconografía procedente de la publicidad y los medios de comunicación, y la inclusión en la obra de aspectos que nunca habían pertenecido al contexto del arte. La televisión se constituye como uno de los símbolos que mejor sintetiza la unión de todos estos elementos y, consecuentemente, se produce una apropiación del objeto televisivo en los cuadros y assemblages de los artistas -Vostell desde Fluxus y el videoarte, pero también otros creadores desde el Pop Art y el Nuevo Realismo-.

El primer fotocollage del Pop, Just what is it that Makes Today's Home so Different, so Appealing? (¿Que es lo que hace nuestro hogar tan diferente, tan atractivo?) realizado en 1956 por el inglés Richard Hamilton, incluye un televisor y un magnetófono de bobina, mezclados con los diferentes emblemas "kitch" de la cultura popular que se agrupan en una típica sala de estar americana. El título reproduce un conocido eslogan publicitario de la época, y la obra pretende ser una sátira de la tecnología, los medios de comunicación, el diseño y la vivienda; es decir, de los mayores valores del consumidor medio. Posteriormente, Edward Kienholz realizará The Big Eye (1961), que reproduce un entorno de "la vida real" con televisor incluido y Tom Wesselman recreará varios "interiores de habitaciones americanas con desnudos femeninos" (1963), en los que también se incorporan algunos televisores. Por norma general, los artistas del Pop tomaron prestadas las fotografías de revistas y carteleras, de la TV y de los periódicos con la intención de mezclarlas entre sí y crear un nuevo contexto. Para Margot Lovejoy, "la estética del Pop fué arti-arte en el sentido Duchampiano; fué anti-americana, debido a su comentario irónico sobre los efectos culturales de un flagrante comercialismo y también profundamente americana cuando se apropiaban de esta misma tecnología concebida y desarrollada con fines a una propagación de la cultura consumista" (101).

No obstante, las implicaciones del Pop con los principios fundamentales de las vanguardias fueron tremendamente controvertidos, pues sus obras nunca acabaron de definirse respecto al uso de los elementos apropiados. Su principal dilema se debatía -nada menos- que entre la denuncia y el halago. "Ante las obras del Pop Art, el público se pregunta irremediamente cual es la pretensión de los artistas que lo cultivan: ¿lanzan una contundente denuncia contra la sociedad de consumo? ¿elogian desmedidamente esa sociedad, convirtiéndola en un mundo feliz?" (102). Si, por una parte, las raíces dadaistas del Pop Art nos inclinan a considerar la primera de las opciones, su posterior evolución -ejemplificada especialmente en la figura de Andy Warhol- nos decantan hacia la segunda. (Y aquí es donde entra en juego la cualidad postmoderna de este movimiento).

Contra el Pop y su ambigüedad Nam June Paik escribía en 1965: "Pop Art Contra Poor Art. Por ejemplo... contra la dominación del "arte rico", que se denomina, irónicamente, el "Pop Art", nosotros, el "Poor Art" (TODOS los artistas de la performance de vanguardia, incluyendo a Stockhausen, Cage, Cunningham) no tenemos ninguna posibilidad de defendernos" (103).

Y para Marcel Duchamp, no existe duda alguna: "Este Neo-Dadá al que llaman ahora Nuevo Realismo, Pop, Assemblage, es un plagio barato y vive de lo que hizo dadá. Cuando descubrí los ready-mades pensaba en desalentar el trato estético. En el neo-dadá se utilizan los ready-mades para descubrir en ellos un "valor estético". Yo les lancé a la cara el sacacorchos y la taza como provocación, y ahora lo admiran como lo bello estético" (104).

Efectivamente. En el segundo manifiesto del "Nouveau Réalisme", Pierre Restany reconocía a Duchamp como referente y precursor del grupo; posteriormente, en "A 40° au-dessus de Dada", publicado en 1961, Restany asume la importancia del papel que ready-made desempeñó en este movimiento pero afirma que en el trabajo de los Nuevos Realistas éste adquiere un sentido mucho más amplio y más universal: en su caso, "los ready-mades remiten a una correcta expresión de un sector

específico de la moderna actividad, de la ciudad, de la calle, de la fábrica, de la producción de masas" (105).

Los nuevos realistas intentaban capitalizar la urbanización de la sociedad occidental mostrando su arte dentro de la cultura de masas. A su vez, compartían con los artistas del Pop una especie de común necesidad por identificarse con la cultura popular, pero a diferencia de ellos, mantuvieron su interés en las formas abstractas como vehículo ideal para la transmisión de sus ideas.

Por su parte, el dadaísmo -en cuyo seno también participó ideológicamente Duchamp- utilizaba los elementos cotidianos y se servía de todo aquello que aludía a la vida del individuo con la intención de transformarlo en un objeto o en una acción artística; la obra de arte, ya fuese pictórica o escultórica, perdía su carácter contemplativo y se convertía en algo para ser vivido.

Así pues, se puede afirmar que el único movimiento de la época que permanecería fiel a estos principios sería Fluxus. "Pour Fluxus -asegura Ben Vautier- l'élément important n'est pas le résultat plastique, mais l'attitude par rapport à l'art. Une attitude non-art, anti-art, vie-art... et dans cette optique se trouvent beaucoup plus de Dada et du Zen que des courants artistiques de cette génération de l'avant-garde occidentale, que ce soient le Pop Art ou l'Abstract Expressionism aux Etats-Unis, ou le Nouveau Réalisme en France, ou l'Abstraction Picturale de l'Ecole de Paris en Europe (Kandinsky, Malévitch) dont l'axe principal reste l'esthétisme: la qualité rétinienne, jugée par l'oeil par rapport à une échelle du beau-laid" (106).

Notas

(96) "Esta noción del arte como expresión de las leyes puras de la creación de lo real, y como principio efectivo de la producción de esta realidad no sólo recorre todas las corrientes más significativas de las vanguardias históricas, sino que al mismo tiempo permite su articulación teórica y práctica con los valores y fines de la producción tecnocientífica e industrial". Eduardo Subirats, "Tercera tesis: el arte como producción", en El final de las vanguardias (1989) *Op. cit.*

(97) "Acepto como fenómeno todo cuanto veo y cuanto siento en la primera realidad, pero el arte se encuentra en la otra realidad. Y si se plasma con medios reales, distintos a los de la realidad final, para mí es sólo como un presupuesto plástico, un esquema, es decir, que el parecido con la realidad que tanto preocupa a Rauschenberg, a mí no me interesa. La realidad artística es real, no por considerarse real, sino únicamente, por ser diferente a la primera realidad. En general, encuentro fascinante que, en toda la historia del arte, haya artistas que sean capaces de crear algo distinto al mundo que los rodea". Wolf Vostell, entrevista realizada por Michel H. Lépicouché, (1988) *Op. cit.*

(98) "La realidad tangible no es garantía de impacto ni de reflexión". Francesc Torres en La cabeza del dragón. John Hanhardt, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

(99) Valeriano Bozal, en *Modernos y Postmodernos*, n.50. Historia 16, Madrid, 1993.

(100) Nam June Paik y Charlotte Moorman, "Videa, Vidiot, Vidiology", en New Artists Video. A critical Anthology. Gregory Battcock (ed.) E.P. Dutton, Nueva York. 1978.

(101) Margot Lovejoy, "The Pop Movement -Transition to the Electronic Era and Postmodernism", en Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. (1992) *Op. cit.*

(102) La trama de lo moderno (1987) *Op. cit.*

(103) Nam June Paik. Texto para "24 Stunden", happening del 5 de junio 1965 en la galería Parnass, Wuppertal (documentación), Itzehoe 1965; publicado bajo el título de "Pensées 1965" en Paik. Du cheval a Christo. (1993) *Op. cit.*

(104) Marcel Duchamp, Texto referenciado en La trama de lo moderno. (1987) *Op. cit.*

(105) Pierre Restany, "A 40° au-dessus de Dada", (1961) texto reproducido en 1960: Les nouveaux réalistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1986, pp.266-67.

(106) Ben Vautier, "Fluxus International", en + - 0 n.28, 1979.

3.3. Arte = Vida (en Fluxus y en las vanguardias históricas)

"Nous aimerons avoir trois vies. Une vie pour créer. Une vie pour vivre et aimer -c'est la même chose. Une vie pour étudier et chercher. Mais nous n'en avons qu'une. Alors nous alternons comme dans un montage vidéo. Ainsi j'apprends de la vidéo ce que la vie est, je n'ai pas d'autre message". Nam June Paik, entrevista con Jean-Paul Fargier y Raphaël Sorin, Art Press n.47 (1981)

"El arte como espacio, el entorno como acontecimiento, el acontecimiento como arte y el arte como vida". Wolf Vostell en El arte del vídeo (1991)

La aproximación de Fluxus a los presupuestos dadaístas es tan radicalmente distinta de la del Pop Art que ambos podrían representar las dos opciones a que hace referencia Kaprow cuando afirma que en el arte occidental sólo hay dos historias de vanguardia: "una historia del arte que se presenta como arte -artlike-, y otra historia del arte que es como vida -lifelike-" (107).

También Joseph Beuys, otro ilustre "visitante" de Fluxus, establecería la equiparación de un arte = vida, aplicado a su práctica cotidiana y ejemplarizado en sus acciones. Pero fue su líder, Maciunas, quien mejor defendió la idea de un arte/juego concebido como una forma de entender la cotidianeidad, como actitud lúdica ante la vida. Su proyecto más ambicioso fue el de crear todo un barrio construido por y para artistas. De hecho, llegó a construir cerca de treinta fluxhouses empleando a los artistas como obreros para que pudieran ganarse la vida sin tener que depender del mercado artístico. "Maciunas quería desembarazarse de la idea de arte como alimento elitista y hacer llegar la producción Fluxus a lo que llamaba "vida total": es decir, a las amas de casa y a las familias obreras, con la intención de aportarles humor, distracción y hacerles entender que cualquier chorradita es arte, o sea, disfrute" (108).

Cuarenta años antes, Lissitzky ya había comenzado a trabajar en este sentido con la intención de involucrar una nueva clase social, el obrero urbano, como nuevo público del arte. Como la mayoría de constructivistas, este artista se dedicó a revolucionar formas, materiales y estructuras con la ambición de generar un nuevo proceso social y político a través del arte. Para ello, Lissitzky incorporó a sus obras las nuevas técnicas de fotomontaje, cinematográficas y publicitarias destinadas a informar e instruir a determinados públicos que hasta entonces no habían sido "objetivo" del arte.

Salvando las distancias, los planteamientos de Maciunas no se encuentran tan alejados de aquella ambición vanguardista de restaurar el vínculo del arte con la realidad social que, a partir de 1920, se había constituido como principio rector de la actividad artística. Así, en "El autor como productor", Walter Benjamin escribía: "Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad" (109). Analizando ésta y otras implicaciones declaradamente nihilistas en el arte de las primeras vanguardias, Jorge Ribalta llega a la conclusión de que "la aspiración vanguardista no pretende tanto la abolición del arte, como una nueva praxis vital, organizada a partir del arte, en la cual éste será transformado y resituado" (110). Y este es precisamente el propósito de George Maciunas, cuando afirma que los objetivos de Fluxus no son estéticos, sino sociales; mientras, otro de sus componentes, el coreano Nam June Paik, escribe: "Video Art is an art of social engagement, because it deals with energy and peace" (111).

Tanto las nuevas disciplinas -danza contemporánea, happenings y performances, videoarte- como las corrientes de este período -Pop Art, Fluxus, Minimal, Arte Conceptual- se interesaron por las

relaciones de los individuos con la sociedad y, aún partiendo de posiciones intelectuales muy diversas, trataron de reflejar en el arte las condiciones de esa nueva realidad social.

Wolf Vostell fué otro gran defensor del "arte/vida" de Fluxus: "La vida como obra de arte es el intentar someterla a discusión. Es una propuesta que no puede acabarse nunca, que siempre queda abierta. Por lo que, tanto en mis happenings como en mi obra plástica, utilizo elementos de la vida. En lugar de escribir una obra de teatro me sirvo de cosas, de rituales encontrados, de vida encontrada, y con eso es con lo que trabajo, porque trabajar sobre la vida misma me parece infinitamente más gratificante que hacer cualquier tipo de inversión" (112). Sus happenings y acciones registradas en vídeo han tendido siempre a ilustrar lo absurdo de una serie de situaciones y comportamientos estereotipados -"episodios de la vida real"- que la sociedad certifica como válidos. Con ello pretende que el espectador reflexione sobre su propia realidad social y que sea consciente de que todos sus actos y pensamientos son parte de un proceso estético u obra de arte. Para Vostell, "el happening es, ante todo, un fragmento de vida, de la realidad, de lo más significativo de la misma; trabajar es un modo de vida, es decir, presentar a los demás nuevas formas de vida que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de su ocupación con el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística" (113).

El paralelismo ideológico entre las vanguardias artísticas de principios de siglo y Fluxus queda definitivamente evidenciado en la conexión -a 30 años vista- de las declaraciones de Vostell con los textos de los constructivistas rusos. En 1920, Gabo y Pevsner exponían en su "Manifiesto del realismo": "Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolidación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad" (114). Y en 1937, Naum Gabo escribía: "La idea constructivista no es una idea programada. No es ni un procedimiento técnico ni la manifestación revolucionaria de una secta artística; es una concepción general del mundo o, mejor dicho, el estado espiritual de una generación, una ideología originada en la vida, íntimamente ligada a ella y destinada a influenciar su curso. No se aplica sólo a una disciplina artística (pintura, escultura o arquitectura) ni se limita al dominio del arte. Atañe a todos los dominios de la nueva cultura que se está edificando" (115).

Notas

(107) Jacques Donguy, conversación con Allan Kaprow Milán, 29 de julio de 1991, en "A propos d'Allan Kaprow", *L'evidence* n.3 printemps, 1994.

(108) Mireia Sentís, "George Maciunas. La memoria del presente", *El Europeo* n.49, primavera, Madrid, 1994.

(109) Walter Benjamin, "El autor como productor", en *Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1975.

(110) Jorge Ribalta, "Un arte útil. (Notas para el espectador de *Domini Públic*)", en el catálogo de la exposición *Domini Públic*, Centro de Arte Santa Mónica, Dep. Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.

(111) Nam June Paik y Charlotte Moorman, "Videa, Vidiot, Vidiology", en *New Artists Video*. (1978) *Op. cit.*

(112) Wolf Vostell, entrevista de Michel H. Lépicouché, (1988) *Op. cit.*

(113) Wolf Vostell. Referenciado en La trama de lo moderno (1987) *Op. cit.* En otra cita posterior: "El happening es, al mismo tiempo, una crítica a la vida y también darle un valor a las cosas de la vida. El happening y Fluxus son una forma de ver la vida y eso nunca desaparece". Wolf Vostell en El arte del vídeo (1991) *Op. cit.*

(114) Naum Gabo y Pevsner, "Manifiesto del realismo", 1920. Reproducido en Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

(115) Naum Gabo, "La idea constructivista en el arte", Circle, 1937; reproducido en Constructivismo (1973) *Op. cit.*

1.4. Desmitificación del arte y del artista

1.4.1. Vanguardias históricas y neovanguardias

Las ideas sobre la introducción del azar en la obra de arte y la desmitificación del arte y del artista, planteadas inicialmente por el dadaísmo, fueron retomadas a finales de los 50 por el Pop Art y, poco más tarde, por Fluxus. A la condición privilegiada del artista se oponía la trivialidad de sus obras, provocando en el público una contradicción aparente respecto al concepto tradicional del arte: ahora el arte podía ser todo aquello que los artistas quisieran que fuese. Y Fluxus todavía añadiría un ingrediente más que facilitase esta desmitificación: el juego, algo que según Platón "no posee provecho, ni verdad, que no lleva consigo daño o provecho que valga la pena" (116).

Ya en 1914, el norteamericano Marsden Hartley, escribía bajo el título "The Importance of being Dada": "El Dadaísmo cree que ninguna cosa es más grande que cualquier otra, y esto es en definitiva, el primer rayo de esperanza que el artista puede descubrir en la banalidad de la trascendencia con la que se ha cargado el concepto de arte" (sic) (117).

En su intento de banalizar el "arte culto" (118), los artistas del Pop perturbaron la imagen del arte y del artista que va ligada al aura artística, básicamente dependiente de la originalidad y unicidad de la obra. En un principio, el Pop pretendía divulgar un arte que fuese accesible a cualquiera -que el "Arte" se convirtiera en un arte de aficionados, como con el tiempo había ocurrido con el hobby fotográfico-. "Quiero pintar como una máquina, quiero ser una máquina", aseguraba Andy Warhol, el creador de una factoría de artistas donde se reproducían mecánicamente cuadros según modelos fotográficos.

Sin embargo, esta frase, que incluso niega la intervención personal en el proceso artístico, se contradice con la propia actitud de Warhol, más próxima al histérico comportamiento de una star de la pantalla. (Otra de sus frases favoritas fué "Yo soy mi mejor obra").

The Factory de Warhol no fué sino una fábrica de objetos (119) (cuadros, serigrafías, novelas, películas,...) cuyo mayor interés radicaba en el logotipo de su creador, como si se tratase de una marca registrada cualquiera. A fin de cuentas, lo verdaderamente importante ya no era lo que Warhol creaba, sino aquello que "el artista" autentificaba. Y aquí retomamos, de nuevo, la peculiar paradoja del Pop, ya que mientras ejercitaba el principio de elección en el arte, Warhol estaba atentando contra otro de los preceptos fundamentales del dadaísmo: a saber, la desmitificación del del artista.

Como Pierre Tilman afirma, el deseo de fama y celebridad, inherente a la condición de artista, dificulta la tarea de aquéllos que intentan trabajar con la vida: "L'artiste qui fait l'art comme de l'art entre en compétition avec les autres artistes qui sont sélectionnés comme faisant partie de l'art. L'artiste qui fait de l'art qui est comme la vie entre en compétition avec la vie. Mais, il ne faut pas rêver, cet artiste possède un ego et, au fond, le désir de signature et de la célébrité" (120).

Radicalmente distinta fué la actitud de los artistas de Fluxus, cuyos cánones rechazaban de raíz la noción de héroe y, consecuentemente, la sobrevaloración de la autoría y la divinización del artista: "Etre Fluxus, c'est cacher son ego!", proclamaba Paik (121).

Maciunas tampoco estaba de acuerdo con el personaje del artista como un ser excepcional dentro de la sociedad. "Le repugnaban su egocentrismo y estrellato. Sólo haciendo desaparecer al artista, pensaba, el arte dejaría de ser absurdo e inútil y se convertiría en una fuerza capaz de cambiar una sociedad cerrada e intransigente" (122). Bajo este lema, Maciunas conseguiría erigirse en la antítesis de Warhol, dando literalmente "la vuelta" a las normas de producción de The Factory: en 1963, abrió una pequeña tienda donde vendía "objetos Fluxus" (123) a precios de saldo (entre 20 centavos y 5 dólares), pero casi nunca pudo vender nada. Sin embargo, cuando surgía algún comprador que se presentaba como artista, cosa que ocurrió en los dos últimos años de su vida, Maciunas le cobraba el doble. Sus innumerables e intrascendentes "objetos" fueron confeccionados, bien por los propios artistas, bien por

Maciunas, o bien por Maciunas con arreglo a las instrucciones de los artistas. Baste destacar como muestra de esta desmitificadora actitud frente al arte que, en una ocasión, al fallar una exposición cuyas invitaciones ya habían sido enviadas, George Maciunas y Jonas Mekas "tuvieron" que pintar, mano a mano, 20 cuadros en una noche (124).

Retrocedamos de nuevo en el tiempo hasta 1919. Ese año, Walter Gropius escribía en su "Manifiesto de la Bauhaus": "¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un arte profesional. No existe una diferencia esencial entre un artista y un artesano" (125).

La desprofesionalización del arte por la que abogaron las primeras vanguardias había encontrado finalmente en Fluxus el mejor caldo de cultivo para su desarrollo, mientras su paradigma queda ejemplificado en la vida de sus más ilustres componentes: "Yo me entiendo muy bien con George Maciunas porque ninguno de los dos nos formamos en ninguna forma de arte particular -asegura Nam June Paik- Comencé siendo compositor, pero de hecho me interesaba la estética, era ensayista. A continuación, tuvieron lugar las acciones, pero no era actor, nunca me habían dado clases, incluso soy tímido. Después trabajé con la tele que es más bien un terreno de realizadores de cine o de pintores: pero ni estaba cualificado ni me interesaban estas dos disciplinas. (...) Georges acabó convirtiéndose en agente inmobiliario. En un momento determinado, yo invertí en la bolsa: si hubiese tenido éxito, jamás me hubiese dedicado al vídeo. Pero perdí, y entonces compré los televisores" (126).

1.4.2. Vídeo colectivo

Esta caracterización no quedaría completa sin mencionar el importante ascendiente que tuvo el colectivismo artístico de los 60/70 al cuestionar con sus trabajos la tradicional autoría del artista como individuo. "Al asimilar la obra a otras prácticas sociales, como el periodismo, la educación o el activismo político -escribe Ribalta- las disciplinas tradicionales se desdibujan y el autor y el público pierden a su vez sus lugares tradicionales y se confunden entre sí: "es el trabajo mismo el que toma la palabra" (127).

Para los grupos radicales y alternativos que llevaron a cabo una labor social en el arte, la importancia recayó, ante todo, en la obra -que generalmente se desarrollaba en la acción y tenía un carácter puramente procesual-. Ello se hace extensible a todos los colectivos videográficos de la contracultura, donde cada individualidad se encontraba supeditada a los intereses del grupo; en las antípodas del Pop Art y de Fluxus, los grupos de la "Guerrilla Television" -como "Raindance", "Ant Farm", "Telethon", "Telewissen"...- no sólo estrecharon los vínculos entre arte y sociedad, sino que representaron la otra gran tendencia desmitificadora del arte y del artista (128).

1.4.3. El cine "underground" de Warhol, Fluxifilms y vídeo: desprofesionalización, repetición y estética del aburrimiento

A principios de los 60 se produjo una proliferación de películas "de vanguardia" y "undergrounds", o simplemente experimentales e independientes, realizadas mediante las más diversas técnicas y estilos, pero generalmente de tema erótico o anti-institucional.

La cámara se balancea, los planos cortan las cabezas y las películas están sobreexpuestas. Son películas de un nivel técnico de aficionados rodadas con un estilo de aficionado. "Casi todo el que podía comprarse una cámara de cine de 16 mm. parecía estar realizando películas mudas en blanco y negro, de bajo presupuesto y generalmente artísticas y anti-comerciales" (129). En este contexto se explican las primeras películas de Warhol, que se convierte en pionero de un nuevo tipo de obras cinematográficas representativas de la más absoluta desprofesionalización por la que también aboga en el resto de sus trabajos artísticos. (A pesar de las contradicciones, su obra ha sido clasificada por los críticos "dans une

lignée de plasticiens-cinéastas, héritiers de Marcel Duchamp, Man Ray et Moholy-Nagy"(130)).

La primera película de Warhol, paradigmática de este nuevo género "erótico y anti-institucional", se rodaba en 1963 bajo el título Sleep. En ella, su amigo John Giorno aparecía durmiendo ante la cámara durante 8 horas seguidas; las únicas variaciones de filmación consistían en primeros planos de algunas partes de su cuerpo que, en ocasiones duraban cerca de 1 hora (131). Warhol se había limitado a plantar la cámara ante él y a dejar que pasase el tiempo mientras grababa cada instante de su inactividad. Posiblemente nos preguntemos cuántos espectadores estaban dispuestos a pasar varias horas contemplando un personaje bajo un estado de completo sopor. Quizás los mismos que asistieron al concierto maratoniano de más de 18 horas de duración de Erik Satie Vexations (1963), una pieza para piano de 80 segundos repetida 840 veces -en la que intervendría Cage tocando durante 20 minutos-, o a los cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio de la famosa Composición silenciosa 4'33" de John Cage. En este caso, el "silencio" de Cage es equiparable al "tedio" de Warhol; en ambos, el sentido de la obra está contenido en la no-acción, en el vacío y en la expectativa de actividad frustrada que crea ese vacío (132).

Durante los 60, la experimentación en el terreno del cine, el vídeo y la música tomó caminos paralelos. Desde el vídeo, Paik propuso un nuevo concepto de "silencio en la imagen" que, si bien estaba directamente relacionado con las ideas de Cage, uno de los principales referentes de Fluxus (133), también se encontraba muy próximo al especial sentido del humor de Warhol. "I suggest Silent TV Station, which transmits only beautiful 'mood art' in the sense mood music. The Silent TV Station will simply be there, not intruding on other activities, and will be looked at exactly like a landscape or a beautiful bathing nude of Renoir. Normal TV bores you and makes you nervous; this soothes you. It's like a tranquilizer. Maybe you could call it video-soma" (134).

Warhol documentó en todas sus películas la monotonía de la vida diaria con un realismo implacable, pero lo hizo a través del aburrimiento y mediante una dirección no profesional que le interesaba quedase muy patente: "Las ideas sobre dirección de Warhol son simples hasta la estupidez, o hasta la genialidad -asegura Andrew Sarris- Pone la cámara en un trípode y ésta empieza a rodar absorbiendo la realidad como un aspirador" (135).

En una ocasión, cuando Henry Geldzahler le preguntó a Warhol cómo debía actuar ante la cámara, éste le respondió: "Don't do anything, sit on the couch and smoke your cigar"; el resultado fué Henry Geldzahler, una película de 99' de duración, en blanco y negro y muda, con un único plano del protagonista fumando. "Warhol a repoussé les limites du spectateur par des films interminables et impossibles à regarder, élaboré des nouvelles définitions de la performance cinématographique et posé sans relâche des nouveaux défis aux attentes de son auditoire" (136).

Bajo la misma tónica que sus anteriores films, Warhol rodaría junto a Jonas Mekas, Empire (1964, 485' b/n y muda), una pieza que comporta un único plano de 8 horas de duración, del Empire State Building y donde las únicas variaciones cinematográficas fueron los flashes luminosos que aparecían con los cambios de bobina y Blow Job (1964, 40' b/n, muda), plano fijo sobre la expresión cambiante de un joven durante una felación. Con Eat (1964, 39' b/n, muda), Warhol introdujo algunas variaciones: aunque las imágenes sólo muestran a Robert Indiana comiéndose muy lentamente un champiñón, la acción se repite varias veces en cámara lenta, acelerada, o con la imagen fija. Invariablemente, la trayectoria de Warhol en el arte se caracteriza por dos posturas extremas: el exceso y la indiferencia (137).

En 1961, Jackson Mac Low realizó el esquema para un "Fluxifilm" titulado Tree* Movie donde se parodiaba por igual la imaginería romántica del cine poético y el concepto de autoría en el arte. Según Bruce Jenkins, este esquema constaba de las siguientes indicaciones:

"Se selecciona un árbol*. Se sitúa y enfoca una cámara de cine de manera que el árbol llene casi todo el cuadro. Se pone en marcha la cámara y se deja así sin moverla durante un número indeterminado de horas. Si la película se acaba se sustituye por otra cámara con película nueva. Las dos cámaras se disponen de esta forma tantas veces como se quiera. El equipo de sonido se pondrá en funcionamiento simultáneamente con las cámaras. Se puede proyectar comenzando por cualquier punto de la película rodada y mostrala durante tanto tiempo como se quiera.

* La palabra árbol se puede sustituir por "montaña", "mar", "flor", "lago", etc" (138).

Esta obra de Mac Low, se convertiría en la excusa ideal de Maciunas en sus argumentaciones contra Warhol: "Sleep de Warhol (1963-64) es, para empezar, un plagio de Tree* Movie de Jackson Mac Low de 1961, de la misma manera que Eat de 1964 es un plagio de Invocation, de Dick Higgins" (139).

No obstante, y a pesar de la similitud de planteamientos entre la película de Warhol y la de Mac Low, cabe puntualizar que las tres versiones de Tree* Movie que este último llegó a producir con el tiempo, no se realizarían hasta 1971 y 1972,... y además en vídeo. (Las cintas se proyectaron en dos programas de 4 horas en el "Anthology Film Archives" de Nueva York, el 25 y 26 de enero de 1975). "Tanto si se inspiró en el concepto de Mac Low como si no -concluye Jenkins-, las películas de Warhol de mediados de los 60 y las películas experimentales de Fluxus existían en campos mutuamente exclusivos. A pesar de las similitudes formales y un menosprecio por el cine poético, la obra de Warhol producida en el contexto del Pop Art, estaba basada en el voyeurismo y en el poder fetichista de la imagen en movimiento mientras que una película como Tree* Movie se basaba en un deseo de desmaterializar el medio con tal de construir un puente entre arte y vida. Y, evidentemente, lo que era más importante, la obra de Warhol se llegó a realizar, mientras que la de Mac Low ni tan siquiera lo necesitaba" (140). Desde este punto de vista, Tree* Movie se convierte en una obra de arte plenamente "conceptual" (141).

1.4.4. "Neutralidad" de los materiales y "objetividad" artística

En los años 20, Piet Mondrian escribía: "Cuanto más neutrales son los medios plásticos, más se aproximan a la expresión inmutable de la realidad. Cuanto menos obvio sea el trabajo del artista, más objetiva será la obra. Esto lleva a la preferencia por una ejecución más o menos mecánica o al empleo de materiales producidos por la industria. Hasta ahora estos materiales han sido imperfectos desde el punto de vista del arte. Si estos materiales y colores fueran más perfectos y si existiera una técnica por medio de la cual el artista pudiera adaptarlos fácilmente para componer su obra tal como la concibe, surgiría un arte más real y más objetivo en relación a la vida..." (142).

En los 70, el tipo de materiales y la forma en que son utilizados jugaron un papel importante en este intento de desprofesionalización del arte; la supuesta "neutralidad" del vídeo y su capacidad para registrar los hechos sin manipularlos, fué determinante. No obstante, algunos artistas de la época no consideraban, como defendía Mondrian, que estos fines se pudiesen conseguir mediante la "perfección de los materiales", sino, precisamente, a través de su imperfección. William Wegman -un artista de la generación de Morris, Nauman y Lewitt, que evitó siempre la militancia en una corriente determinada- aseguraba que, puestos a elegir entre un Portapak u otro equipo más simple, prefería este último porque le ofrecía una imagen "más suave y aterciopelada", es decir, de peor calidad, frente al alto contraste del Portapak que se parecía demasiado a la imagen televisiva, "profesionalizada e institucional". "Resulta paradójico, pero cuanto más buena era una cámara, más ordinaria resultaba la imagen. Mi primera cámara fué una cámara de vigilancia con un angular enorme que lo deformaba todo... Poco después utilicé una cámara con un objetivo normal, pero que no llegaba más allá de 3 metros o 3 metros y medio. Parecía que todo estaba colocado justo enfrente tuyo. Tenía también un micro barato a través del cual no

se oían más que ruidos o trocitos de frases, pero nunca una historia completa" (143). Este tipo de ideas, extendidas en la época, dieron lugar a que en determinados círculos se acabase reconociendo el prestigio artístico de los trabajos videográficos precisamente por su "falta de calidad"; una característica que a medio y largo plazo sólo iría en detrimento del medio. Llevada a su extremo, la falta de profesionalidad en el arte condujo a una nueva paradoja en el vídeo: la mala calidad se estaba convirtiendo en sinónimo de "artístico".

1.4.5. Desprestigio de la noción de trabajo en el arte minimal y en el arte conceptual

El desprestigio de la noción de trabajo en el arte característico del Pop y Fluxus, se hizo extensible a otros movimientos de la época, para acabar constituyéndose uno de los principios más radicales del Arte Minimal. Sin embargo, sus raíces son mucho más profundas; si estiramos de nuevo del hilo conductor del arte de las vanguardias, podremos comprobar que Marcel Duchamp "ya había estado allí". Fué precisamente a partir de la invención del "ready-made" cuando se empezó a minimizar el papel que desempeña la mano del artista en la obra, así como el valor de maestría artística, "desafiando el prestigio que tiene, dentro de nuestro pensamiento estético, la noción de trabajo como ingrediente esencial del arte" (144). Posteriormente, las obras y acciones de los artistas del Minimal, no hicieron más que poner a prueba los límites del arte, despojándolo de la virtuosidad técnica gestual, en un intento de reducirlo a su esencia; lo que importaba era "deslindar la energía del arte de la destreza para la tediosa producción del arte" (145). Un proceso que ya había desencadenado Duchamp cuando decidió declarar una de sus obras, La mariée mise à nu par ses célibataires (Le Gran Verre), iniciada en 1912, como "definitivamente inacabada" (o en un "estado de inacabamiento definitivo").

Algunos trabajos objetuales del minimalista Robert Morris, realizados bajo estas premisas, son remakes de la obra duchampiana: Litanies y Document (1963) de Large Glass, Performer Switch (1960) de Green Box, Wheels (1963) de Bicycle Wheel; finalmente, creará su propia versión de Fountain (1963) -que en este caso es un cubo de basura lleno de agua y colgado de un palo-. En general, la obra de Morris se desarrolló a través de la escultura, la performance y la danza, pero también realizó unas cuantas películas y vídeos a finales de los 60 en los que, o bien se limitaba a captar ambientes cotidianos, o bien grababa sus propias performances. En Gas Station (1969) las dos cámaras colocadas en las ventanas de un apartamento de Newport Beach (California) nos muestran, a lo largo de los silenciosos 33 minutos que dura la filmación, a varios clientes que se sirven gasolina en una estación de servicio.

Pero unos años antes, Robert Wats ya había realizado una obra denominada Casual Event (1962) en la que se limitaba a pasar una serie de instrucciones al verdadero "ejecutante de la obra", que debía conducir su coche hasta una gasolinera, hinchar una rueda hasta que explotase, cambiar el neumático y volver de nuevo a casa. Dentro de esta misma línea, Morris realizaría Slow Motion (1969), también sin sonido, pero de sólo 16 minutos de duración, donde una cámara de alta definición enfocaba el torso desnudo de un musculoso modelo que corría hacia una puerta de cristal y la abría para, seguidamente, poner diferentes partes de su cuerpo, manos, hombros, antebrazos y espalda, en contacto con la puerta. Una de las peculiaridades de este vídeo residía en que las imágenes habían sido ralentizadas, permitiendo ver todos los movimientos "a la manera de Muybridge"; la otra, y más representativa, fué que Morris no estuvo presente durante su realización y se dedicó a telefonar las instrucciones que el actor-modelo debía ejecutar (146). No fué esta, sin embargo, la primera vez que sucedía algo parecido en el mundo del arte: en los años 30, el fotógrafo Moholy-Nagy, uno de los creadores más representativos de la Bauhaus, ya había realizado una serie de pinturas "telefoneando" las instrucciones a una fábrica.

El minimalismo redujo la intervención del artista a la mínima expresión y reivindicó la idea y el aspecto procesual de la obra, que dejaba de ser algo cerrado y concluido para convertirse en una obra

abierta con posibilidad de continuación; y desde este punto de vista, el vídeo era un soporte idóneo para la consecución de estos fines.

A finales de los 60, fueron las cintas de Bruce Nauman quienes mejor ejemplificarían la predisposición minimalista del vídeo. Sólo entre 1967 y 68, Nauman filmó y grabó las siguientes obras: Art Make-Up, Revolving Upside Down, Bouncing in the Corner, Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms, Playing a Note of the Violin While I Walk Around the Studio, Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square y Dance or Exercise on the Perimeter of the Square.

Una vez entrados los 70, el empeño de los artistas se concentró en revolucionar los estatutos de arte con el fin de que éste se convirtiese en un campo abierto a todas las prácticas. Beuys, por ejemplo, aseguraba que cualquier persona podía hacer arte y que cualquier situación o contexto podía ser considerada arte si el espectador así lo percibía. Y según palabras de Vito Acconci "arte es cualquier cosa que pueda hacer una persona" (147). De esta manera, si todo podía considerarse arte, cualquiera podía ser artista.

La defensa del arte como idea y su desmaterialización defendidas por el Minimal -pero también desde otras posturas individualizadas- encontraron su continuidad en los principios del Arte Conceptual, interesado por la concepción y proceso de la obra, más que por la propia obra concluida. "En la mayor parte de mis primeros trabajos -asegura John Baldessari -intentaba ser lo menos artístico posible. Quería saber qué "otras cosas" se podían hacer en nombre del arte, así que empecé a pensar en cosas tan marginales que cualquiera hubiera podido decir: "pero, esto no es arte". (...) Me interesaban más las cosas que, por cualquier razón, no se consideraban arte, pero a la vez, pretendía que fuesen admitidas dentro del vocabulario del arte" (148).

En el vídeo I am Making Art (1971), Baldessari aparecía en pantalla de pie frente a la cámara realizando algunos movimientos casi imperceptibles (cambio de posición de las manos, o los pies) mientras repetía sin cesar "I am making art" en cada variación, induciendo a pensar que estaba pronunciando la frase para autoconvencerse de que era un artista. En ocasiones, el énfasis recaía sobre la palabra "art" -subrayando la objetivación del gesto- y otras veces sobre "making" -ironizando sobre el aspecto procesual del arte-; la obra en su conjunto parodiaba esa extendida idea de la época que propugnaba que cada acción, movimiento o intención era potencialmente un acto artístico.

Este mismo planteamiento sobre el estatuto del arte fué cuestionado por Baldessari en I Will Not Make Any More Boring Art (1971), donde aparecía él mismo escribiendo esta frase, una vez tras otra, hasta llenar varias páginas (30'), como si se tratase del castigo de un escolar (149). Su propósito de "no volver ha hacer nunca más arte aburrido", daba a entender que la misma pretensión de hacer arte era, en realidad, aburrida.

Valentina Valentini considera que los vídeos de John Baldessari, al igual que la mayoría de trabajos -fotografía y cine- que realizó durante este período, "afroitan con ironía la cuestión de la autolegitimación del propio "estatus profesional" y denuncian la pérdida de certificaciones objetivas y estables, de consagraciones oficiales del propio rol" (150).

Durante esa misma época, y desde Fluxus, Nam June Paik también se atrevió a cuestionar su propia autoría y profesionalidad. En 1973, aseguraba que cualquiera puede conseguir obras artísticas idénticas a las suyas manipulando la tecnología de una forma similar: "I had put just a diode into opposite direction, and got a "wawing" negative television. If my epigons do the same trick, the result will be completely the same (unlike Webern and Webern-epigons)... that is... My TV is NOT the expression of my personality, but merely a "PHISYCAL MUSIC" (151). Como si de una partitura se tratase -que puede ser interpretada por diferentes músicos, recreándola cada vez que suena-, su obra se presenta como un simple truco tecnológico fácilmente reproducible (152).

Antes que una "militancia" plena en el Arte Conceptual, una gran parte de los artistas de los 70

adoptaron "posturas conceptuales", ya que este término tendía a englobar, de una forma u otra, las principales ideas de las corrientes más representativas de la época, así como diferentes manifestaciones artísticas -la multiplicidad de estilos, la mezcla de técnicas y el carácter heterogéneo e interdisciplinario, serán algunas de sus características más definitorias-. "Creo que en la segunda mitad del siglo XX las cuestiones ¿qué es el arte? y ¿qué es un artista? son más importantes que establecer diferencias entre las diversas profesiones artísticas de las formas trabajadas -afirma Wolf Vostell-. Duchamp adquiere gran importancia porque es un artista o, mejor aún, un artista que piensa. El hecho de que el artista sea a la vez filósofo, psicólogo y sociólogo es algo completamente nuevo dentro de la historia del arte. A partir de ahí, cuando los artistas empiezan a pensar, nace el arte conceptual" (153).

Las raíces del Arte Conceptual se alimentaron con la savia de todas las vanguardias, las primeras y las coetáneas, implicándose inevitablemente en la propuesta duchampiana que somete el arte a las intenciones del artista, antes que a sus productos -No debemos olvidar que en 1917, y a la vez que declaraba estar más interesado en las ideas que en producto final, Duchamp creó el ready-made, la obra protoconceptual por antonomasia-. Posteriormente, el Arte Conceptual explicitaría de una forma definitiva el desplazamiento del "arte-objeto" por el "arte-idea", de manera que la obra de arte acabaría convirtiéndose en un mecanismo destinado a la producción de conceptos y al estímulo de experiencias (154). Asimismo, la pluralidad de medios que el Arte Conceptual aceptó y aplicó en sus manifestaciones, propició la plena integración de nuevos lenguajes en el mundo del arte. Entre otros, se interesó por la investigación formal del medio videográfico y cinematográfico y por los valores que hacen referencia al espacio y al tiempo de la imagen, así como por la importancia concedida a la percepción. Para Dorine Mignot, "el carácter inmaterial del Arte Conceptual redujo el tránsito a la utilización de la inmaterialidad del vídeo" (155). En cualquier caso, podemos finalmente asegurar que la imagen videográfica resultaría especialmente beneficiada de esta "desmaterialización" que fomentaba la duda entre lo real y lo virtual y desplazaba la materialidad del objeto hacia sus significados.

Notas

(116) "Algo que no posee provecho, ni verdad, ni valor simbólico, ni tampoco contiene algo dañino, puede ser juzgado de la mejor manera según el criterio de la gracia que alberga y según el goce que ofrece. Semejante goce, que no lleva consigo ningún daño o provecho que valga la pena, es juego". Platón en Leges II, 667 E. Referenciado en Homo Ludens. Alianza editorial, Madrid, 1987; primera edición Scholvink, 1954.

(117) Marsden Hartley, "The Importance of being Dada", en la conferencia "Adventures in the Arts", New York, 1914. Referenciado en Pop Art, (1992) *Op. cit.*

(118) El Pop Art reacciona con fuerza contra el arte elitista del Expresionismo Abstracto y sus autorretratos existencialistas.

(119) Según Billy Klüver, el término "Factualists" podría reemplazar al de "Pop Art" en la historia del arte. Billy Klüver en America Discovered, Schwarz, Milán, 1982.

(120) Pierre Tilman, "L'art qui est comme la vie et l'art qui est comme de l'art", L'evidence 3, (1994) *Op. cit.*

(121) Nam June Paik, en Paik. Du cheval a Christo. (1993) *Op. cit.*

(122) Mireia Sentís (1994) *Op. cit.*

(123) Algunos de estos "objetos Fluxus" eran pequeñas cajas de madera con una piedra en su interior -Flux rock marked by volume in CC (1964), de Bob Watts-, los restos de una comida dentro de una urna de cristal -las diferentes versiones de Aktion rest Spoerri (1972), de Daniel Spoerri-, pedazos de discos -Sin título (1974) de Nam June Paik-, una simple bolsa de papel arrugada -Sky paper bag (1976), de Geoffrey Hendricks-o un paquete de sal -Sonnensalz (1970), de George Brecht...

- (124) Referenciado por Mireia Sentís, (1994) *Ibidem*.
- (125) El Manifiesto de la Bauhaus Estatal de Weimar se publicó en abril de 1919 en un folleto de cuatro caras. Traducción de Lourdes Cirlot. Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlín; reproducido en Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos. (1993) *Op. cit.*
- (126) Nam June Paik, en Paik. Du cheval a Christo. (1993) *Op. cit.*
- (127) Para la última frase: Walter Benjamin, "El autor como productor", en Iluminaciones II (1975) *Op. cit.* Referenciado por Jorge Ribalta, "Un arte útil. (Notas para el espectador de *Domini Públic*)", en Domini Públic. (1994) *Op. cit.*
- (128) Desde otras corrientes, esta concepción no-profesional del arte que ponía en entredicho el estatuto privilegiado de los artistas llegaría, en ocasiones, a ironizar sobre su propio público: "Hacer que el universo crea en vosotros y que pague generosamente por este privilegio" fué, por ejemplo, uno de los principios fundamentales -o "leyes"- que los artistas Gilbert & George comenzaron a asumir en los 70. Referenciado por Michael Moynihan, "Gilbert and George", *Studio International* n.922, mayo 1970, pp. 197-198.
- (129) Andy Warhol en Warhol, David Bourbon (ed.), Anagrama, Barcelona, 1989.
- (130) Andy Warhol, "Cinéaste contemporain" en el catálogo del Festival International du Nouveau Cinéma et la Vidéo de Montréal, junio 1994.
- (131) Según Taylor Mead, amigo de Warhol y actor en algunas de sus películas -Chelsea Girls (1966) y Lonesome Cowboys (1967)-, "Sleep" no duraba realmente 8 horas, sino que se trataba de una sola hora de filmación montada en bucle. (Extraído de unas declaraciones de Taylor Mead para el video "Les Contaminations" (1992) de Patrick de Geteere & Cathy Wagner).
- (132) "Lectura" de John Cage en un club de artistas: "Je n'ai rien à dire, et j'ai déjà tout dit". A continuación, dos horas de conferencia, en silencio. Referenciado como "Journal. Août/Septembre, 1992. Séjour de Kaprow à Paris" en Jacques Donguy, "A propos d'Allan Kaprow", *L'evidence* n.3 (1994) *Op. cit.*
- (133) En más de una ocasión, Paik ha asegurado que la investigación videográfica no hubiera sido posible sin Cage. Reflexionando sobre la decisiva influencia de sus experimentos y teorías, Vittorio Fagone asegura: "Cage ha sicuramente dimostrato la possibilità di un diverso atteggiamento nei confronti di elementi disomogenei che possono tuttavia essere orientati verso una particolare congruenza e organizzazione linguistica; ha poi praticato una riflessiva ironia spinta fino alla utilizzazione di un negativo strutturante (suono/silenzio) comme in Paik immagine unita/immagine dispersa e grammetata, in un rovesciamento di posizioni. Certa è anche l'influenza delle sonorità concrete, e alla lettera "attive" di Cage, che poi la ricerca video ha utilizzato in un *crossing* altamente ridefinitorio tra immagini e azioni performative". Vittorio Fagone, "Nam June Paik e il Movimento Fluxus", en Il Novecento di Nam June Paik. (1992) *Op. cit.*
- (134) Nam June Paik en Expanded Cinema (1970) *Op. cit.*
- (135) Andrew Sarris en Warhol (1989) *Op. cit.*; publicado anteriormente como "Films", *The Village Voice*, 9/10/1965, p.21.
- (136) Son style cinématographique s'est inspiré d'un large éventail de genres filmiques et de revendications esthétiques tels que le cinéma underground, Hollywood, le documentaire, la pornographie, le théâtre et la performance d'avant-garde, le portrait et le minimalisme". Callie Angell, "Andy Warhol Film Project" en el catálogo Films of Andy Warhol: Part II - Whitney Museum, New York, 1994.
- (137) Posteriormente, los programas de televisión de Warhol, realizados entre 1979 y 1987, no guardan ninguna relación con su prolífica actividad filmica (60 películas). En sus "shows" Warhol aparecía como maestro de ceremonias para presentar entrevistas con los personajes más relevantes del mundo de la moda, del teatro, el cine o la música neoyorkina. Sus videos musicales, anuncios y programas tipo magazine mostraron su faceta mundana, frívola y absolutamente banal.
- (138) Bruce Jenkins, "El Fuxifilm en tres falsos inicios", en En l'esperit de Fluxus. Fundació Antoni Tàpies de Barcelona y Walker Art Center de Minneapolis, 1994.
- (139) George Maciunas, *Ibidem*.
- (140) Bruce Jenkins, *Ibidem*.
- (141) "La idea misma, incluso si no llega a hacerse visible, es tan obra de arte como cualquier producto terminado". Sol Lewitt, "Paragraphs on Conceptual Art", en Esthetics Contemporany, Ed. R. Kostelanetz, Nueva York, 1978, pp.198-206.

-
- (142) Piet Mondrian. Referenciado en VV.AA; De Stijl (1917-1931). Visiones de Utopía, Alianza, Madrid, 1986.
- (143) William Wegman en una entrevista de Chris Dercon realizada en 1985 y reproducida en "Le Maître de sa voix" en Où va la vidéo? *Cahiers du Cinéma*, Hors de Serie n.14, Editions de l'Etoile, París, 1986.
- (144) Nikos Stangos, Conceptos de arte moderno. (1986) *Op. cit.*
- (145) Robert Morris, en Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and The 1960s, Icon Editions, Harper & Row Publishers, New York, 1989.
- (146) Esta obra era la contribución del artista a la exposición Art by Telephone llevada a cabo por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.
- (147) Vito Acconci, "On Art and Artist", *Profile* vol 4 n.3, 1984.
- (148) John Baldessari en una entrevista de M. Selwin, *Flash Art*, n. 135, summer 1987, pp. 62-64.
- (149) Una versión asegura que la idea surgió a partir de una propuesta del artista a los estudiantes de un centro de arte de Nova Scotia (Canadá): Baldessari les incitó a escribir esta frase en las paredes de una galería que se había negado a pagarle los gastos de viaje de una exposición; para su sorpresa, los alumnos cubrieron completamente las paredes y Baldessari grabó la acción en un vídeo de 30'. Cossje Van Bruggen, John Baldessari, Rizzoli, New York, 1990.
- (150) Valentina Valentini, "L'arte di fine millennio", en Intervalli tra film, video, televisione. (1989) *Op. cit.*
- (151) Nam June Paik, "Videa, Vidiot, Vidiology", en New Artists Video. A critical Anthology. (1978) *Op. cit.*
- (152) También Vostell se sintió fascinado por el carisma *anti-artístico y anti-profesional* de la música de Stockhausen, de John Cage y de los conciertos Fluxus, relacionando, ya desde un primer momento, estas características con la música. Posteriormente, trasladaría esas ideas a todos sus trabajos objetuales y videográficos.
- (153) Wolf Vostell, entrevista realizada por Michel H. Lépicouché, (1988) *Op. cit.*
- (154) "El arte conceptual es, ante todo, un arte en donde los conceptos constituyen el material, del mismo modo que el material de la música es el sonido. Y como los conceptos están estrechamente vinculados al lenguaje, el arte conceptual es un arte en donde el lenguaje es el material". Henry Flynt, "Conceptual Art", ensayo publicado en An Anthology, La Monte Young, Nueva York, 1963; citado en L'art conceptuel: une perspective. Claude Gintz, Juliette Laffont y Angeline Scherf (eds.). Coédition Paris Musées/Société des Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1989.
- (155) Dorine Mignot, en El arte del vídeo. (1991) *Op. cit.*

CAPITULO IV

1. LA ABSTRACCION EN EL VIDEO Y EN EL ARTE: PUNTO DE ENCUENTRO CON EL FORMALISMO ABSTRACTO

1.1. Pintura, cine y vídeo “abstractos”

A finales de los 60, algunos artistas plásticos dedicados a la pintura abstracta comenzaron a interesarse por las posibilidades que en este terreno parecía ofrecerles la técnica videográfica y crearon sus nuevas obras bajo la misma tónica formalista que hasta entonces habían aplicado a la pintura, dando lugar al denominado "vídeo abstracto".

En su intento por caracterizar este tipo de imágenes algunos críticos destacaron la influencia que el Op Art y el Arte cinético-lumínico ejercieron sobre el vídeo en los primeros años de su aparición; sin embargo, las artes plásticas no fueron la única contribución -ni tampoco la más importante-, en la evolución del vídeo formalista. De hecho, el cine experimental estuvo siempre mucho más cerca del vídeo que la pintura y la escultura debido, fundamentalmente, a que ambos comparten un tiempo y un espacio similar. Amén de ese otro factor al que hace referencia Dominique Belloir cuando afirma que "le qualificatif "experimental" appliqué à la vidéo se réfère directement au cinéma du même nom qui s'est, lui aussi, développé à partir des virtualités inhérentes au dispositif cinématographique, en réaction contre le cinéma représentatif et narratif". (156)

En cualquier caso, las relaciones formalistas entre cine, vídeo y pintura no son tan simples como pudieran aparentar en un primer momento. Como venimos viendo hasta ahora, la interacción entre disciplinas es un hecho en la historia del arte: el cine experimental también había recibido anteriormente una serie de influencias de las artes plásticas que posibilitaron esta nueva escritura cinematográfica manifestada en la fragmentación cubo-futurista, la correspondencia y el ritmo musical, la expresión de velocidad, la simultaneidad de impresiones visuales, la construcción basada en el contraste de formas y de colores, la abstracción y la no-objetividad. Asimismo, la mayoría de creadores cinematográficos que realizaron películas formalistas provenían del terreno de la pintura abstracta. Finalmente, el propio cine experimental también ejercería su ascendiente sobre las artes plásticas.

Nota

(156) Dominique Belloir, "Vidéo Art Explorations", en *Cahiers du Cinéma*, Hors de série, Editions de l'Etoile, París, 1981.

1.2. Formalismo retiniano: del cine abstracto al vídeo abstracto. “The Medium is the Medium” (1969) y “A Special Video-tape Show” (1971)

Aunque existen precedentes de films abstractos realizados en la primera década del siglo -en 1911, las futuristas Gina y Cora pintaron directamente sobre la película en cuatro mini-films: Accord de couleurs, Etude d'effets avec quatre couleurs, Champs du printemps, Les Fleurs- el cine abstracto no se desarrolló plenamente hasta los años 20.

Gladys Fabre fija en esta década su primera edad de oro, a partir de los trabajos del sueco Viking Eggeling y del dadaísta Hans Richter. "Así nacen Symphonie diagonale (1921-23) de Eggeling y Rythmus 21 (1921), Rythmus 23 (1923) y Filmstudie (1926) de Richter. Todos estos trabajos, así como Opus I (1921), y Opus II, III, IV (1924-25) de Walter Ruttmann o Spiralen (1926) de Oskar Fischinger, son promovidos por el grupo De Stijl, los artistas de la Bauhaus, los constructivistas rusos, húngaros y polacos como magníficas extensiones de un arte no-objetivo" (157).

Pero este movimiento también tuvo sus detractores; con la intención de desacreditar los films formalistas y, sobre todo, de provocar el escándalo y la polémica, Man Ray crearía una película titulada Le retour a la raison (1923) que Ado Kyrrou describe de la siguiente manera: "Le retour a la raison fué filmada (impresa, en realidad) en una sola noche, la víspera de la noche en que se mostró. Man Ray, cuya meta era el impacto y el escándalo a través de la negación de todo lo que había realizado hasta entonces, filmó los movimientos de una espiral de papel -a la cual denominaba "arbat-jour" (pantalla); el primer móvil (anterior a Calder)- y salpicó el celuloide original con alfileres y otros objetos como botones y cerillas, los cuales marcaron la película de tal manera que cuando se proyectó parecía una nevada metálica. El desnudo de una mujer y las luces de un faro fueron los únicos elementos concretos de ese film. Mediante esta novedad y el intento de destruir el "show" cinematográfico, Man Ray provocó uno de los mayores escándalos de la historia dadaísta" (158).

(Aunque distanciados del formalismo, otros movimientos de esa misma época también intentarían deformar las imágenes para trastocar la visión habitual del espectador. Así por ejemplo, en su búsqueda de una atmósfera fantástica y neurótica, el cine expresionista de los años 20 demostró un notable interés por diferentes soluciones técnicas que provocaban alteraciones ópticas a partir de lentes deformantes y sobreimpresiones y que quedaron representadas en un nuevo concepto de la escenografía, la iluminación y la composición plástica del encuadre).

El formalismo retiniano del cine abstracto se prolongó en los films experimentales de postguerra y más tarde en el vídeo, llevando a su extremo la artificialidad y la abstracción a través de un arte psicodélico que conseguía la alucinación óptica. El pintor Ed Emshwiller, por ejemplo, estuvo realizando durante los 60 algunas películas experimentales que intentaban explorar las posibilidades de la "conjunción entre realismo y abstracción", pero durante la década siguiente decidió ampliar su campo de acción al vídeo. (159) Según Sheldon Renan, sus investigaciones en ambos medios dió como resultado "figuras espectrales, dinámicas, que se extienden y se encogen en un espacio parcialmente fijo y parcialmente vibrante" (160). Ya desde su primera película, Emshwiller combinaría pinturas animadas e imágenes de bailarines con la intención de crear obras mixtas, a medio camino entre la figuración y la abstracción, entre la pintura y la imagen cinematográfica o videográfica: "Como pintor, podía crear ritmo, movimiento, transformaciones y tensiones espaciales mediante la animación abstracta. Trabajando con un bailarín, pude introducir un elemento humano entre estos conceptos formales. Me gustó mucho la yuxtaposición del "realismo de la acción en vivo" con las imágenes abstractas"(161).

En sus cintas de vídeo, también Nam June Paik partió de imágenes realistas -apropiadas de la televisión y grabaciones de performances propias y ajenas- transformándolas hasta que resultaban prácticamente irreconocibles. No obstante, y aunque Jean-Paul Fargier haya asegurado en numerosas ocasiones que Paik inventó la televisión abstracta, (162) se pueden establecer un par de precedentes en

los trabajos experimentales de dos artistas alemanes: Karl Otto Götz y Nicolas Schöffer -Variations Luminodynamiques I (1961); Teleluminoscope, (1959-1962)-. Para Eugeni Bonet, ambos son los primeros artistas que contemplaron la televisión como nueva tecnología artística, "participando asimismo de esa concepción eminentemente abstracta que prolonga en cierto modo la tradición establecida por el arte no-objetivo y constructivista en la Europa de entreguerras" (163). Antes que Schöffer, Götz ya había comenzado a trabajar, en 1935, con osciloscopios y aparatos de radar en sus creaciones abstractas. Nam June Paik, no sólo conocía y admiraba a este artista -reconoce que su obra fué el estímulo que le llevó a desplazar su interés de la música electrónica al "vídeo electrónico"-, sino que incluso llegó a hacer referencia explícita, en sus primeros escritos, a los trabajos de Götz basados en la experimentación cinético-lumínica.

Consciente del proceso revolucionario que suponía la experimentación electrónica en el vídeo, Paik pretendió crear sus propios "cuadros abstractos" sirviéndose del soporte televisivo: "as collage technic replaced oil-paint, the cathode ray tubes will replace the canvass" (164). Sus creaciones se desplegaron en dos frentes: por un lado la distorsión de los rostros mediante la aplicación de imanes y resistencias en la pantalla; por el otro, creó puros efectos de luz y color que cambiaban y modificaban sus formas a una velocidad frenética. La videosintetización, la "colorización", los feed-backs, la permutación y alternancia de fondos y primeros términos se imponían por encima de la realidad representada en las imágenes confiriendo identidad a la obra (165). Son precisamente este tipo de manipulaciones las que han llevado a considerar al crítico Jean-Paul Fargier que "l'histoire de la vidéo expérimentale commence donc par toute une série de dérèglements, de déchirures, de perturbations" (166).

Frank Gillette llegó al vídeo, en 1966, desde la pintura abstracta. Equipado con una visión y una estética relacionada con la pintura -en la misma línea que Ed Emshwiller-, se introdujo en este nuevo medio interesándose básicamente por las relaciones conceptuales que planteaba la abstracción en uno y otro medio. "En mi trabajo -aseguraba Gillette-, no estoy tan interesado en la abstracción pura como en las posibilidades de la TV confrontadas a las abstracciones propias del collage, es decir, tomando elementos reales que puedan ser leídos como reales -directamente en la cinta de vídeo- y yuxtaponiéndolos mediante fórmulas abstractas para crear una abstracción viva". Y también Gillette estableció una comparación similar a la de Paik al proponer utilizar la pantalla como una tela sobre la cual discurre el tiempo: "Otra dimensión que posibilita la variedad de programas abstractos es la utilización de la cinta de vídeo o de la pequeña pantalla como tela temporal. Como en una tela, pero con la intervención de la dimensión temporal" (167). (No obstante, estos primeros proyectos no consiguieron evolucionar con el tiempo y Gillette acabó abandonándolos; a partir de los 70 comenzó a implicarse en la creación de videoinstalaciones relacionadas con el paisaje y los entornos naturales).

"The Medium is the Medium" y "A Special Video-tape Show".

En la emisión televisiva llevada a cabo por Fred Barzyck en 1969, "The Medium is The Medium", cinco de los seis artistas que participaron en ella -Paik incluido- se dedicaron a la manipulación de electrónica del medio televisivo para conseguir todo tipo de imágenes abstractas. Este fué el caso de Otto Pienne que, en su Electronic Light Ballet, reemplazaba a los bailarines por un entramado completamente abstracto de puntos luminosos que se desplazaban en la pantalla al ritmo de la música; o de Thomas Tadlock que presentó una sucesión de imágenes caleidoscópicas, evidentemente abstractas, que evolucionaban siguiendo la música de los Beatles. James Seawright propuso un Capriccio for TV fundamentado en un amplio muestrario de trucajes electrónicos donde mezclaba imágenes de diferentes cámaras y superimpresionaba positivo y negativo en una misma pantalla. Finalmente, también participó en esta emisión Aldo Tambellini con una de sus versiones de Black -aquél proyecto global de doble carácter socio/político y réplica contra-televisiva al que anteriormente hacíamos referencia- pero que, en este caso, se construía a partir de la mezcla de secuencias abstractas y de escenas callejeras tratadas en positivo y negativo, alternándose en la pantalla a un ritmo frenético.

Dos años más tarde, en 1971, tendría lugar "A Special Video-tape Show", la primera exposición de vídeo del Whitney Museum organizada por David Bienstock, donde la mayor parte de las cintas mostradas se basaban en el tratamiento de imágenes. En el catálogo, Bienstock concretaba que ésta fué precisamente la condición que se estableció para la aceptación de obras: "En su momento, decidimos limitar el programa a cintas que ilustran la capacidad del vídeo para crear y generar su propia imaginaria intrínseca, antes que en su capacidad para registrar la realidad" (168). Así pues, este tratamiento de las imágenes electrónicas utilizaba como material artístico las propiedades inherentes del soporte videográfico. La señal electrónica -su frecuencia, su amplitud y su fase- se convertía, entonces, en "el material" con el que trabajaban los artistas. Y aunque algunos videoartistas cuya obra está catalogada como "tratamiento de imágenes" hayan rechazado siempre esta terminología, ésta denominación ha permitido a los críticos describir el trabajo de algunos autores que toman la señal videográfica como soporte plástico. En las notas del programa del Whitney Show de 1971, los Vasulka reafirman la idoneidad de este método en su trabajo a la vez que añaden: "nuestras obras evocan fragmentos de sueños o de la naturaleza, aunque no sean en absoluto objetos reales, ya que todos han sido fabricados artificialmente a partir de diferentes frecuencias, con sonidos inaudibles en alta frecuencia y latidos" (169).

Por otra parte, tanto Steina como Woody Vasulka siempre han expresado cierta resistencia a ser considerados "videoartistas abstractos" (170). En una entrevista realizada por Ken Ausbel, Woody Vasulka intentaba explicar el por qué de esta resistencia: "Mi relación inicial con el vídeo estuvo marcada esencialmente por el concepto de la imagen electrónica desarrollada a partir de una cierta energía organizada. Nuestros primeros trabajos eran del tipo no-figurativo o no-representativo, se autogeneraban por medio de sistemas electrónicos. Hemos producido varias cintas basadas en este aspecto del vídeo que la gente denomina "video abstracto", y que no es más que una trasposición al entorno electrónico de un término estético procedente de la pintura abstracta. Pero esa no fué nuestra intención. Nuestra intención era la de crear la realidad, una determinada realidad que fuese testimonio de su propia complejidad electrónica" (171). Para los Vasulka, pues, la elección del soporte no ha sido nunca el principal condicionante de la obra videográfica, sino que este peso ha recaído con más fuerza en la intención del artista. Consecuentemente, de su razonamiento se desprende que las conexiones entre el vídeo formalista y la pintura abstracta sólo han sido posibles y efectivas en aquéllos casos donde el proceso creativo del artista ha encontrado un correlativo entre ambos medios.

Notas

(157) Gladys Fabre, "L'Esthétique de la machine", en *Mutations de l'image*, (1994) *Op. cit.*

(158) Ado Kyrou, en *Technologies et imaginaires* (1990) *Op. cit.* Referenciado posteriormente en Jean-Paul Fargier, "The return to reason. On experimental cinema", en *Copenhagen Film + Video Festival 90*, The Danish Film Institute Workshop, 1990.

(159) **Películas:** *Dance Chromatic* (1959) - *Thanatopsis* (1962) - *Relativity* (1966) - *Film with Three Dancers* (1970) - *Chrysalis* (1973). **Videos:** *Scape Maters* (1972) - *Positive/Negative Electronic Faces* (1973) - *Sunstone* (1979) - *Eclipse* (1980)

(160) Ronald Sheldan, "An Introduction to the American Underground Film", traducido y publicado en *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje* (1993). *Op. cit.*

(161) Ed Emshwiller, *Ibidem*.

(162) "Cet apprenti-sorcier de l'histoire de la vidéographie obtiendra, de cette façon, la première séquence télévisée abstraite, sans avoir recours à une caméra". Jean-Paul Fargier, "Nam June Paik", en *Art Press*, 1989.

(163) Eugeni Bonet, "El Futur(ism)o de la imagen en movimiento, en Bienal de la Imagen en Movimiento'90. José Ramón Pérez Ornia (ed.). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990. p.38-39.

(164) Nam June Paik, en Videa 'n' Videology 1959-1973, (1974) *Op. cit.*

(165) Además de su representatividad como "collage electrónico", la cinta Global Groove (1973), citada anteriormente, reúne la mayor parte de estas manipulaciones, ejemplificando una imaginería fundamentalmente abstracta.

(166) Jean-Paul Fargier, "Nam June Paik", *Art Press*, (1989) *Op. cit.*

(167) Extracto de un texto de Frank Gillette publicado en la revista *Radical Software*, 1970, traducido al italiano en el catálogo In Video. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca, II Edizione, Ergonarte, Milano, 1994.

(168) Y continuaba: "Ello se obtiene por medio de sintetizadores y colorizadores de vídeo especiales que explotan las propiedades electrónicas particulares del medio". David Bienstock, notas del programa "A Special Video-tape Show", Withney Museum, New York, 1971.

(169) Woody Vasulka, *Ibidem*.

(170) "Sus trabajos revelan antes las manifestaciones de la energía electromagnética que el arte abstracto". Lucinda Furlong, "Du signal vidéo au traitement d'images digitales", en Steina & Woody Vasulka Vidéastes. 1969-1984: 15 années d'images électroniques. CINE-MBXA/CINEDOC, Parías, 1984; inicialmente publicado en *Afterimage* (1983) bajo el título "Notes toward a history of image -processed video- Steina and Woody Vasulka".

(171) Woody Vasulka, entrevista de Ken Ausbel, *News & Reviews*, (1983) *Op. cit.*

1.3. Vídeo y Op Art

A partir de 1964, y contemporáneamente a las síntesis y abstracciones videográficas y cinematográficas del vídeo y del cine experimental, el Arte Cinético-lumínico y el Op Art construyeron sus imágenes mediante la alternancia y metamorfosis de formas, colores y tramas, dando como resultado puras estructuras geométricas y abstracciones; su finalidad, obtener una respuesta activa del espectador. Estos movimientos tomaron como referente tanto los experimentos de la Bauhaus, como los realizados por Duchamp con los "Rotorrelieves" y las "Operaciones de Azar" (172), que formaban parte de las teorías de principios de siglo donde abundaba una gran variedad de manifestaciones sobre el potencial visual.

Por su parte, las relaciones entre el vídeo abstracto y las corrientes formalistas del arte plástico resultan evidentes. En un primer nivel, se establece un paralelismo directo entre las imágenes videográficas generadas mediante la manipulación electrónica del propio medio y las formas plásticas creadas por los artistas de estos movimientos. A continuación, puede asegurarse que tanto Arte Cinético como Op Art, están regidos por un principio común: la aprehensión del fenómeno tiempo; un tiempo inevitablemente presente en la cinta de vídeo.

"El arte óptico (173) busca a través de la ambigüedad perceptiva afectar al individuo que se para ante la obra de tal manera que ésta sea una obra abierta, (174) una obra dinámica, consiguiendo a veces esta sensación a través de los efectos gestálticos o formales, y otras, por el propio movimiento del espectador" (175). Los artistas ópticos -entre ellos destaca especialmente la obra de Víctor Vasarely- utilizaron formas geométricas simples, en blanco y negro o con tonalidades brillantes, que provocaban en el espectador efectos visuales de traslación, tiempos ficticios, incremento de espacios, falsas perspectivas, etc.

También las imágenes de Paik y Tambellini, muy próximas a esta estética, adoptaron como lema la experimentación y la transgresión, permitiendo al espectador manipular los elementos electrónicos de la pieza e intervenir en la creación de la obra. Las experiencias ópticas, por su parte, hacían caso omiso de conceptos estancos como pintura y escultura para crear verdaderos espacios ópticos en los que el público podía participar de una manera activa, creando una obra continuamente cambiante. Con ello se distanciaron de una creación plástica tradicional y se aproximaron a esa otra dimensión propuesta por el vídeo que favorecía las relaciones participativas con el espectador. Arte Óptico y videoinstalación compartieron, pues, una voluntad común al permitir al público reaccionar a partir de las sugerencias presentadas por el artista; ya sea a través de la manipulación de los distintos elementos del espacio -en el primer caso-, o mediante la libre elección de un recorrido -en el segundo-.

Podría asegurarse, a su vez, que esta actitud aperturista que intenta alterar la visión habitual del público encontró uno de sus referentes en las expectativas de Léger al realizar su film Le ballet mécanique (1923): "En esta película, los hábitos de visión reciben un verdadero impacto. (...) "Insistimos" en el punto visual y mental que los espectadores no han aceptado nunca. Agotamos la percepción de este punto cuando se torna insoportable" (176).

Con el tiempo, nuevas características comunes aparecerán en las trayectorias del vídeo y el Op Art: ambos son los dos tipos de manifestaciones que mayores aplicaciones comerciales y publicitarias han tenido a lo largo de la historia, y ambos son, también, los medios que más fácilmente se han prestado a la hora de confeccionar "catálogos" y "muestrarios" de imágenes. Tanto es así que Pérez Ornia se atreve a afirmar: "Muchos de los efectos de la postproducción videográfica guardan analogía con aquella estética (Op Art), al margen de que ha sido constante en la historia del vídeo la tentación de recurrir al efecto por el efecto" (177). Si bien es cierto que Paik ha sido uno de los artistas que más ha contribuido a divulgar la estética radical y transgresora del vídeo abstracto, también lo es, que desde hace unos cuantos años su obra se ha ido convirtiendo paulatinamente en una eterna tautología. Su peculiar

estilo, que sigue distinguiéndose como "marca de fábrica", ha quedado reducido con el tiempo a una sucesión -generalmente sin sentido- de meros efectos técnicos, dando como resultado un repertorio limitado y artificial.

Notas

(172) "ROTORRELIEVE: Disco giratorio accionado manualmente o mediante motor, por medio del cual Duchamp, su inventor, conseguía producir una sorprendente ilusión de movimiento, profundidad y luminosidad. Con una producción que en torno a 1935 rondaba los 500 ejemplares, Duchamp se adelantaba en casi 30 años a los principios del arte pop y del arte cinético". En La trama de lo moderno. (1987) *Op. cit.*

(173) La expresión arte óptico fué usada por primera vez en 1964 en una crítica de la revista *Time*. La práctica óptica se fué afianzando paralelamente al neoconstructivismo de los años 60 hasta alcanzar su reconocimiento en la exposición "*The Responsive Eye*" celebrada en 1965 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

(174) El término *obra abierta* fué difundido en 1962 por Umberto Eco en una importante recopilación de ensayos (*Opera aperta*) que ampliaban una conferencia del autor en el XII Congreso Internacional de Filosofía (1958). Posteriormente publicado en Umberto Eco. Obra abierta. Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.

(175) En La trama de lo moderno. (1987) *Op. cit.*

(176) Flemming Sogaard Sorensen, "The Avant-garde of the twenties and the pictorial Language of video" en Copenhagen Film + Video Workshop Festival 88, The Danish Film Workshop (ed.), 1988; inicialmente publicado en Scheuggl and Schmidt, "Eine Subgeschichte des Films, Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Untergrundfilms", Frankfurt, a.M. 1974.

(177) En El arte del vídeo. (1991) *Op. cit.*

CAPITULO V

1. LA PRÁCTICA INTERDISCIPLINAR Y EL CONCEPTO MULTIMEDIA

Los performances y happenings de los 60/70 son, junto con el vídeo, las formas de arte contemporáneo que han propiciado una mayor cooperación entre las artes, facilitando la apertura a nuevos espacios y lenguajes interdisciplinares (178). Esta predisposición se hace más evidente en la videoinstalación, un tipo de obra capaz de simultanear diferentes disciplinas y que contempla el espacio de la exhibición como parte integrante de la obra arte.

Tradicionalmente, el aprendizaje en el arte se había basado siempre en la especialización y control de una materia, influenciado sin duda por una concepción de la actividad creadora sujeta al mito de la especialización científica. Pero a partir del siglo XX los movimientos artísticos de vanguardia comenzaron a propiciar una interacción disciplinar que intentaba desbordar los compartimentos estancos que tanto el academicismo como el mercado habían instaurado en su provecho. Estas posturas progresistas favorecieron la aparición de nuevas formas de arte y aprendizaje mucho más libre y aperturista que, ya en los 60, acabaría estimulando a profesores y artistas a la defensa de "una alimentación lo más variada posible" para los jóvenes aprendices del arte (179).

Ya desde el terreno de la práctica artística, aquéllos que procuraron interrelacionar varias disciplinas en una única obra, no sólo se encontraron trasgrediendo las tradicionales normas de especialización, sino que, a su vez, consiguieron equiparar el arte a una realidad plural y cambiante; es decir, a la vida. "Je suis photographe / Je ne suis pas photographe / Je travaille, ce qui a pour résultat: / Photo / Dessin / Pièce refaite / Film / Jardin / Installation / Dessin / Jardin en fleurs / Image / Image / Image / Photographe, je ne peux me passer d'images / Je n'aime pas les images / Je ne suis pas photographe / Bien sûr, je réfléchis sur la photographie / Je ne peux pas travailler sans images. La photographie n'est qu'une illusion / La vie n'est qu'une illusion" (180). Estas frases, escritas a finales de los 70 por el artista holandés Paul de Nooijer -un fotógrafo de formación que, a partir de 1973, se dedicaría a la plástica y a la realización de cortometrajes- revelan un interés que va más allá de los límites entre las artes, aproximándolas a la vida.

Como venimos viendo hasta ahora, son mayoría los artistas de este período que fomentan la experimentación y que se encuentran abiertos a todo tipo de propuestas. Su trayectoria se encuentra jalonada de obras que han sido realizadas en cualquiera de las disciplinas del arte, sin discriminación de práctica o material alguno. Este es el caso paradigmático de Francesc Torres que, desde 1978, viene reuniendo en sus exposiciones -y a veces, en una sola instalación- una serie de piezas realizadas con los elementos más dispares: objetos, fotografías, proyecciones filmicas, construcciones escultóricas y escenográficas, dispositivos mecánicos, grabaciones sonoras y videográficas, textos, etc.

Por otra parte, durante esos años el vídeo se configura como "un medio de expresión versátil y relativamente asequible y de fácil operación, al que accederán indistintamente artistas que provienen de

diferentes disciplinas, desde la música y las artes plásticas (pintura y escultura) hasta el teatro, la literatura, la danza, la televisión y la performance. (...) La diferente procedencia de los autores se traduce consecuentemente en el hecho de que muchas aportaciones del vídeo de creación tienen su origen en las artes plásticas, son una aplicación, o mejor, una extensión y prolongación de las artes plásticas en el nuevo soporte. Se favorece, en ambos casos, la cooperación entre las artes y la apertura de espacios y lenguajes interdisciplinarios" (181).

No obstante, esta fluidez interdisciplinaria ya había sido especialmente defendida por casi todos los movimientos vanguardistas de principios de siglo, pero sobre todo, por el dadaísmo y por la Bauhaus (1919-1933) -cuyos ideales pretendían unificar el trabajo de arquitectos, artistas, artesanos, ingenieros, diseñadores y gente del teatro a partir de la síntesis de todas las artes-. Según su programa, la escuela de Walter Gropius proponía "restablecer la armonía entre las distintas actividades del arte, entre todas las disciplinas artesanales y artísticas, y hacerlas por completo solidarias con un nuevo concepto de construcción" (182). Básicamente se trataba de no discriminar, restringir, ni clasificar ninguna disciplina.

1.1. Nuevas técnicas de acumulación de lenguajes

Philadelphia, un noir et un coréen causent dans la rue: -"Very nice. Very attractive. Everyday it's different picture". -"Thank You. Thank You". (Dialogue entre un sans abri et Nam June Paik devant l'installation VideoArbor)
Jean-Paul Fargier, "Play it again Nam", texto referenciado por Jorge La Ferla, "Installations dangereuses", Vidéofomes 92 (1992)

1.1.1. Collage, video-collage y found-footage

1.1.1.1. Del collage en las artes plásticas a las técnicas de video-collage de Nam June Paik

Los collages de Kurt Schwitters fueron un punto de referencia importante para el Pop Art, que convirtió en uno de sus incunables la pieza For Kate (1947), la primera obra de arte realizada con recortes de cómic. Concebidos bajo una original perspectiva que yuxtaponía diferentes materiales actuales -billetes, eslogans publicitarios, fotografías, recortes de revistas y periódicos- con reproducciones de pinturas antiguas, estas composiciones renovaron la noción de collage que hasta entonces habían desarrollado las vanguardias de los años 20.

En un principio, esta nueva práctica se introdujo en el arte a través de los cuadros cubistas de Braque y Picasso y "pretendía transmitir la idea de que una composición puede estar hecha con diferentes texturas que asumen una naturaleza real" (183). El futurismo asignaría al collage un papel activo y propagandístico y los constructivistas explotarían con éxito las posibilidades del fotomontaje - Popova, Stepanova, Lavinski, Medunestki, Malevicht,...-.

Posteriormente, Arp y Ernst utilizaron el collage con fines dadaístas; éste último, incluso, intentó ampliar sus posibilidades definiendo la técnica del collage como "la explotación sistemática de la conciencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado... y el chispazo de la poesía, que salta al producirse la aproximación de esas realidades" (184).

A finales de los años 50, el Pop se entusiasmaría por este tipo de obras a las que incorporó nuevas técnicas de acumulación de lenguajes relacionadas con los medios de comunicación y la publicidad. Recordemos de nuevo el primer fotocollage del Pop, Just what is it that Makes Today's Home so

Different, so Appealing? (1956) de Richard Hamilton; o Artificial Sun (1965), un grabado-collage de Eduardo Paolozzi representativo de esta nueva estética que, utilizando los materiales característicos del Pop -fotos de revistas, periódicos y anuncios-, mostraba entremezcladas las imágenes de televisores, robots, naves espaciales, astronautas y algunos rostros de personajes famosos (entre ellos, los de John Kennedy y Marilyn Monroe).

El collage del Pop -que recorta trozos de diferentes obras y los recompone de nuevo ordenando sus partes, destruyendo el sentido semiótico de la imagen inicial o el contenido semántico de un texto- está inevitablemente emparentado con las técnicas de vídeo-collage de Nam June Paik. De hecho, todos los artistas que trabajan con el vídeo "fuerzan" de una forma u otra la realidad de manera que espacio y tiempo se superponen para hacer coincidir en un mismo lugar y momento visiones que difieren entre sí.

Al igual que en los collages, donde se confrontan y mezclan imágenes de estilos contrapuestos de diferentes épocas y lugares, las cintas de vídeo de Paik se muestran como la acelerada sucesión de múltiples fragmentos de programas, entremezclados con imágenes sintetizadas y abstracciones de potente colorido en una especie de "collage activo" que incorpora el movimiento. Y quizás sea Global Groove la cinta de vídeo que mejor ilustra la concepción videográfica de este artista. Este trabajo -que en 1984 se ampliará a un proyecto de satélite global denominado Good Morning Mr. Orwell (185)- fué emitido en 1973 y constituye el primer "zapping" televisivo entre las imágenes de oriente y occidente. Interrogado por Irmeline Leeb sobre el significado de su título, Paik respondió que se trataba de "un collage, una especie de vídeo-paisaje imaginario que anticipa lo que va a ocurrir cuando todos los países del mundo se conecten entre sí mediante la televisión por cable" (186).

La cinta fué estructurada por Paik como un collage a partir de la sintetización de imágenes procedentes de las más variadas fuentes: en la pantalla se superponen fragmentos del cine de vanguardia -de autores como Robert Breer y Jonas Mekas- con anuncios japoneses de "Pepsi-Cola"; también, podemos ver a Allan Ginsberg tocando unos platillos tibetanos mientras recita una oración budista, seguido de actuaciones en el "Living Theatre", el rostro distorsionado de Richard Nixon, algunas performances de John Cage, trozos de informativos televisivos, danzas populares coreanas y música rock. "The nude slow-motion dancers in multiple levels of delayed action suddenly burst into dazzling silver sparks against emerald gaseous clouds; rainbow-hued Lissajous figures revolved placidly over a close-up of two lovers kissing in negative colors; images of Richard Nixon and other personalities in warped perspectives alternated with equally warped hippies. All this was set against a recording of the Moonlight Sonata, interrupted periodically by laconic Paik who yawned, announced that life was boring, and instructed the viewer to close his eyes just as some fabulous visual miracle was about to burst across the screen" (187).

Siempre fiel a todo tipo de reciclajes, Paik compuso esta cinta a partir de imágenes pertenecientes a sus anteriores obras -en particular a la cinta The Selling of New York (1972) y a la performance y videoescultura TV Cello (1971)-. Como Fargier asegura, "tout collage de Paik tend vers l'infini" para acabar conformando su peculiar estilo, su propia escritura electrónica: "Une écriture qui est presque un genre en soi. Une écriture faite de décalages, de redoublements, de simultanés (toujours plusieurs images, plusieurs sons en même temps), de voix et de musiques multiples, mixées, de changements incessants de ton, passant à toute vitesse de l'essai à la poésie, de jeu à l'histoire, du document au monument, du reportage à la philosophie, de l'abstrait au concret, du graffité au léché, du pointillé au gros trait. Empilant tout cela, mêlant sans peur et sans reproche les images plus dégueulasses et les effets les plus sophistiqués (...) Et tout ça avec un sens du rythme qui ne se relâche jamais, qui retombe toujours sur ses pieds" (188).

Licencias poéticas aparte, el trabajo videográfico de Paik se basa en la exageración del tipo de montaje rápido y entrecortado característico de ciertos programas de televisión, destrozando literalmente el orden y el sentido del discurso. Para Eugeni Bonet, este procedimiento de collage característico de Paik aparece más descarnado que nunca en la cinta Guadalcanal Requiem (1977). "La sensación que me

produjo Guadalcanal Requiem fué lo que hubiera podido ser estar asistiendo a un programa standard de TV, entre el reportaje directo y montaje de materiales de archivo, el cual hubiera sido totalmente desmontado, deconstruido, destrozado, como si el realizador hubiera fragmentado arbitrariamente el material original para luego editarlo prácticamente al azar, junto con algunas anotaciones personales que hubiera rodado exclusivamente para sí. Por ejemplo, las entrevistas se cortan bruscamente, dejando frases e incluso palabras, por terminar, y se entremezclan con otras escenas en un discurso aparentemente incoherente" (189).

5.1.1.2. Found footage: el collage en el cine y en el vídeo

Nam June Paik sólo fué un caso puntual entre los numerosos artistas (y/o realizadores) interesados por las nuevas técnicas del collage aplicado a la imagen videográfica y cinematográfica. Ya a principios de los 60, se encontraba en pleno apogeo una corriente -entonces exclusivamente cinematográfica, pero que después se ampliaría al vídeo- denominada found footage que componía sus obras a partir de fragmentos de películas y programas televisivos -ya fuesen documentales, programas educativos, spots publicitarios, ficciones y series B-, así como de todo tipo de restos cinematográficos.

Muchos de los realizadores que se dedicaron a este tipo de práctica comenzaron coleccionando trozos de descartes, o películas completas desechadas por otros cineastas, que encontraban entre los desperdicios de las salas de montaje y en los cubos de basura. Para realizar La verifica incerta (45', color, 1964-65), por ejemplo, Gianfranco Baruchello y Alberto Griffi partieron de 150.000 metros de películas comerciales americanas en cinemascope, de los años 50 y 60, que habían sido desechadas. En ella, estos realizadores revisaban todos los "clichés" del cine americano sirviéndose de un montaje acelerado, salpicado de numerosas repeticiones sistemáticas. Según Stephen Dwoskin, "el film se basa en el cliché de Hollywood, puesto que lo que los realizadores han hecho ha sido tomar de numerosas películas estilo Hollywood todos los gestos filmicos similares de cada sección. Las películas de las que se extrajo el material iban desde las de vaqueros hasta las del antiguo Egipto y de caballeros medievales, pasando por las de gánsters y las románticas. La estructura de La verifica incerta es la tradicional de las películas de espectáculo, pero demostrando que no importa el período que se represente, ya que el cliché se repite de cualquier forma y la narrativa permanece igual, incluso si los egipcios atacan a los vaqueros y son al final atrapados por los gánsters. El resultado, incluyendo los títulos -MGM saliendo desde la 20th Century Fox, Cinemascope surgiendo detrás de Columbia- es un fiel reflejo de la muerte de Hollywood" (190).

El proceso de elaboración de este tipo de películas difiere considerablemente del resto de producciones cinematográficas tradicionales y se aproxima al montaje videográfico que más tarde desarrollaría el vídeo de creación. (Recordemos el "montaje aleatorio a gran velocidad" de Nam June Paik). En primer lugar, porque los realizadores pueden prescindir de los primeros pasos del proceso cinematográfico (producción, guión, rodaje,..) ya que sólo parten de documentos preexistentes y/o desechados. Ello conduce a una articulación básicamente conceptual y plástica de la obra, es decir, a un proceso de trabajo similar al ejecutado por los artistas plásticos, pero que en este caso se concentra en el montaje (edición). Así pues, las obras del found footage coordinan dos formas de abordar una obra que cada autor en particular planteará según sus necesidades y objetivos: por una parte debe tener en cuenta el procedimiento, que depende de la habilidad de cada realizador para manipular las imágenes; y por la otra, su capacidad para dominar las relaciones entre los planos y secuencias a los que recurre.

Aunque su etapa más popular se desarrolló durante el período de las neovanguardias, el found footage tuvo su origen en las prácticas de algunos cineastas experimentales de los años 30 y, sobre todo, en la obra Joseph Cornell (1903-1972), un pintor norteamericano, autor de collages y assemblages, que ha partir de 1932 colaboró estrechamente con los surrealistas. Ferviente cinéfilo, Cornell se dedicó primero a coleccionar todo tipo de películas y ristas de fotogramas con los cuales crearía después sus

obras. Así pudo acabar en 1939 Rose Hobart, la primera película de la historia del cine realizada íntegramente con "metraje encontrado". Esta obra debe su título a una película de serie B, East of Borneo (1931) de la que partió Cornell utilizando la mayoría de planos en los que aparecía la actriz Rose Hobart, para después mezclarlos con extractos de documentales científicos. "Su re-montaje disloca la narración, invierte los planos, practica ocasionalmente falsos records, contradicciones, elipsis. Blanco y negro coloreado, proyectado a la velocidad del cine mudo para exagerar los gestos, sostenido por una música brasileña, esta obra oscila entre el misterio onírico y el humor nostálgico" (191). Posteriormente, Cornell se dedicó a practicar el *assemblage*, pero inspirándose ya en el re-montaje de películas y en las técnicas del collage, y viceversa. La obra de Cornell resulta imprescindible a la hora de comprender las mutuas influencias que se producen entre diversos materiales -objetos en el *assemblage*; fotografías, dibujos, pintura, etc., en el collage; fragmentos de metraje en el *found footage*- cuando son sometidos a procesos similares.

Más tarde, durante los años 50 y 60, Cornell tuvo por asistente al cineasta Larry Jordan, quien, al margen de otros intereses cinematográficos (192), también se dedicó a la experimentación con las técnicas del collage filmico, especializándose en los grabados del siglo XIX (Gustave Doré). Sus películas, inspiradas en la obra de Max Ernst, son una especie de visiones oníricas y metafísicas, realizadas mediante un método propio de los cineastas -y videoartistas- experimentales: "Generalmente reuno elementos que quiero utilizar e improviso. Cuando la composición me satisface, la filmo, de la misma forma que lo haría con un fragmento musical. Utilizo materiales visuales del siglo pasado, lo suficientemente olvidados hoy en día como para que parezcan más surrealistas que fantasmagóricos" (193).

Por otra parte, la denominación inglesa de *found footage* torna a evocar aquella idea de objeto encontrado y nos remite, de nuevo, a la noción de "ready-made" propuesta por Duchamp. No es casual que Baruchello y Griffi dedicasen su película -La verifica incerta- a Marcel Duchamp, quien además figura como presentador de toda la operación.

También las primeras cintas de vídeo de Dara Birnbaum, realizadas a finales de los 70, fueron concebidas como un collage de imágenes pertenecientes a programas televisivos. Estructuradas a partir de la reconstrucción de sus convenciones, estas cintas aluden, según la propia autora, al principio de selección duchampiano: "Las veo como nuevos "ready-mades" de final de siglo, compuestas de unidades visuales dislocadas y sintaxis alteradas, imágenes separadas de su curso narrativo original, contrapuestas a textos musicales añadidos" (194). De hecho, la práctica del *found footage* se basa en una película encontrada (y a veces buscada) que ha sido reconstruida de una forma diferente a como lo era anteriormente, dando lugar a una nueva obra, a un nuevo "original" (195).

Todas estas obras -las películas de los años 30, las realizadas a lo largo de los 50 y 60 y las cintas de vídeo de los 70- son, según Yann Beauvais, "una forma de collage en el sentido literal de la palabra, puesto que se pegan uno detrás de otro diversos fragmentos de films, o bien se toman partes de un conjunto y se las vuelve a distribuir, disponiéndolas según nuevos conjuntos. Se concibe el collage como algo que enlaza y que hace surgir un sentido por medio del enlace" (196).

Pero si bien es cierto que el proceso de trabajo del *found footage* es similar al desarrollado en el collage, también cabe matizar que durante la proyección -o visionado- la inmaterialidad de la imagen filmica y videográfica asume una serie de peculiaridades que la diferencian sustancialmente del collage gráfico. Bajo esta perspectiva, el crítico Mike O'Pray defiende una concepción del collage filmico basado en la especificidad del medio, que en este caso se encuentra supeditado a una temporalidad manifiesta. "On a dit du montage qu'il est, pour le film, le concept plus important. Il le doit sans doute au collage. Ceci traduit la tendance narrative pré-moderniste du cinéma depuis son origine. La surimpression d'un film sur un film n'est pas un collage. Il n'y a pas d'équivalent à l'emploi d'un objet réel, comme on en trouve dans les premières oeuvres de Braque ou de Schwitters. L'écran n'est pas une toile. C'est toujours une surface où, dans la durée, on projette de l'ombre ou de la lumière. Les artistes, néanmoins, se sont servi de la vidéo pour fragmenter l'image, pour mélanger des images et aussi pour

créer un collage de textures. Le résultat dépendra largement de ce que l'oeuvre reste une vidéo basée sur un tournage film, ou qu'elle revienne à la projection film" (197). Coincidiendo con O'Pray, Eugeni Bonet también ha hecho especial hincapié en la idea de que "el collage o assemblage de imágenes móviles encontradas o apropiadas no tiene una relación necesariamente inmediata -en cuanto a su efecto- con el collage o assemblage de recortes de periódicos, fotografías, anuncios, grafismos, objetos, desechos, etc. Así como tampoco el ready-made filmico o videográfico tiene demasiado que ver con el efecto estético o anarquístico del objeto encontrado, presentado tal cual o rectificado" (198).

1.1.1.3. El collage en la videoinstalación

Es importante recalcar que la concepción de collage videográfico no se limita al terreno exclusivo de las imágenes; para Francesc Torres, por ejemplo, la instalación es una forma de collage multidimensional -"el collage es a la pintura lo que la instalación a la escultura" (199)-, puesto que adopta "las mismas estrategias de descontextualización y recontextualización, apropiación y acumulación de sedimentos discursivos". También para John Hanhardt, "la espectacular historia de las "expanded forms" de la videoinstalación puede tomarse como una extensión de las técnicas del collage en las que las dimensiones temporales y espaciales provienen de monitores de vídeo colocados en un diálogo intertextual con otros materiales" (200).

Una de sus ramificaciones más evidentes sería, entonces, la que nos lleva del collage a su expansión en el assemblage -es decir, a la adquisición de volumen- y a los environments -ambientes, o entornos-. Siguiendo este razonamiento, también podríamos relacionar la noción de collage con determinadas instalaciones en vídeo multicanal que, según Eugeni Bonet, abarcan un amplio espectro: desde el sistema de pantallas Videowall -donde las imágenes componen un verdadero mosaico en movimiento sobre el muro- hasta ese otro tipo de configuraciones frontales, circulares o semi-circulares, constituidas por monitores encastrados en soportes "neutros" (201). Así por ejemplo, las piezas de Beryl Korot Dachau 1974 (1975) y Text and Comentary (1977) -ambas construidas mediante paneles que contienen insertados varios monitores- serían una de las nuevas opciones de este collage visual (202).

Desde un punto de vista más amplio y totalizador todavía, John Hanhardt defiende que "la historia del vídeo como discurso estético es uno de los lenguajes del collage, en el cual las estrategias de la imagen procesada y la recombinación evocan un nuevo lenguaje visual de las multi-textuales fuentes de la cultura internacional" (203). En cualquier caso, podemos concluir que las técnicas del collage gráfico desarrolladas por los movimientos vanguardistas de principios de siglo, el found footage cinematográfico y videográfico, el video-collage de Paik y Birnbaum, y esa otra forma "expandida" de collage en la videoinstalación, considerados globalmente, se constituyen como estrategias críticas que pretenden reformar el medio, o por lo menos, ofrecer una visión distinta de los lenguajes e imágenes predominantes en cada período.

Notas

(178) "Una disciplina podría definirse como un cuerpo especial de conocimientos, que tiene sus características propias en lo que se refiere a la enseñanza, la formación, los métodos y los materiales. En esta perspectiva, la interdisciplinariedad es considerada como la correlación de dos o más disciplinas distintas, desde el simple intercambio de puntos de vista, hasta la interacción de principios directivos, de metodologías, de terminologías, de procedimientos, de datos, etc., y como la organización conjunta de la investigación y de la enseñanza. Frank Popper, "Arte, ciencia y tecnología (en sus relaciones con la creatividad)", en Arte, acción y participación. (1989) *Op. cit.*

(179) Nam June Paik en Paik. Du cheval a Christo. (1993) *Op. cit.*

(180) Paul de Nooijer, en Mutations de l'image (1993) *Op. cit.*

(181) El arte del vídeo. (1991) *Op. cit.*

(182) Walter Gropius y la Bauhaus. G.C. Argan (ed.) Gustavo Gili, Barcelona, 1983. Primera edición, 1951.

(183) Life with Picasso. Françoise Gilot y Carlton (ed.), Londres, 1965, p.70.

(184) En el catálogo Marx Ernst, Fundación Juan March, Madrid, 1986, pp. 24-25.

(185) Good Morning Mr. Orwell, fué emitido por las televisiones de París (Antene 2) y Nueva York (WNET), junto con la colaboración de Alemania (ZDF), el 1 de enero de 1984 en homenaje a Orwell, y en él se invitaba a participar a los artistas de cualquier parte del mundo para conseguir un producto internacional compuesto por la mezcla de imágenes sintetizadas que se combinaban y recombinaban unas con otras, tanto en un verdadero tiempo real como en sus formas de post-producción.

(186) Nam June Paik, *Chroniques de l'Art Vivant* n.55, (1975) *Op. cit.*; posteriormente en Paik. Du cheval a Christo (1993) *Op. cit.*

(187) Gene Youngblood, "Nam June Paik: Cathode Karma", en Expanded Cinema, (1979) *Op. cit.*

(188) Jean-Paul Fargier, "Allan'n Allen's Complaint: Dernière analogie avant le digital", *Cahiers du Cinéma* n. 341, novembre, Editions de L'Etoile, Paris, 1982.

(189) Eugeni Bonet, en En torno al vídeo (1980) *Op. cit.*

(190) Stephen Dwoskin, Film is... The International Free Cinema, Peter Owen Limited, Londres, 1975. Traducido y publicado en Desmontaje: Film, Video/ Apropiación, Reciclaje. IVAM, Valencia, 1993.

(191) En Mutations de l'Image (1993) *Op. cit.*

(192) En 1930, Jordan inició una trilogía de cortometrajes líricos -Cotillion (1930-1970), The Children's Party (1930-1970) y The Midnight Party (1930-1970)- que acabó realizando bajo la supervisión de Cornell.

(193) Larry Jordan, *Ibidem*.

(194) Dara Birnbaum en una entrevista con Judy Cantor, en el catálogo Dara Birnbaum, editado por el IVAM, Centre del Carme, con motivo de su exposición en marzo/mayo de 1990.

(195) "Ante todo es una película que ha sido seleccionada y distribuida trastocando su sentido inicial; se ha ejercido sobre ella un desplazamiento de la intención inicial que le ha otorgado un sentido diferente". Yann Beauvais, "Lost and Found", en Found Footage Film, Cecilia Hausheer y Christoph Sattelle (eds.), Lucerna: VIPER/zyklop verlag, 1992.

(196) Yann Beauvais, "Re-natos Descartes", en Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje (1993) *Op. cit.* Versión ampliada de un texto anteriormente publicado en alemán bajo el título "Found Footage: Vom Wandel der Bilder", en la revista *Blimp* n.16, Graz, primavera 1991.

(197) Mike O'Pray, "Traitements d'images: la tireuse et l'interface Cinema/Vidéo" en Technologies et imaginaires (1990) *Op. cit.*

(198) Eugeni Bonet, "La apropiación es robo", en Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje (1993) *Op. cit.*

(199) Francesc Torres, "El espacio de la instalación: Una práctica equívoca", *El País* (Suplemento *Artes*), sábado 17 de febrero de 1990.

(200) John G. Hanhardt, "Art in Fluxus", en *Art & Text* n.37, september, 1990.

(201) Eugeni Bonet, "A Instalação como Hipermedia", en Múltiplas Dimensões. Centro Cultural de Belem, Lisboa, junio/julio 1994.

(202) Posteriormente, a principios de los 80, los italianos de Studio Azurro y la belga Mari-Jo Lafontaine adoptaron este mismo tipo de disposición espacial en la mayoría de sus videoinstalaciones. -Il nuotatore (1984) y La marie salope (1980), Round Around the Ring (1981), His Master's Voice (1983), respectivamente.

(203) John Hanhardt, *Art & Text* n.37 (1990) *Op. cit.*

1.1.2. De-collage y assemblage

"Dé-coll/age es tu accidente - dé-coll/age es tu análisis - dé-coll/age es tu vida - dé-coll/age es tu reducción - dé-coll/age es tu TV averiado - dé-coll/age es tu fiebre - dé-coll/age es tu confusión-". Wolf Vostell en Pop Art (1992).

1.1.2.1. Wolf Vostell y el de-coll/age

Desde Fluxus, Wolf Vostell desarrolló una peculiar forma de "collage objetual" extensible al volumen y al espacio. De hecho, este artista se había iniciado en el arte (en 1958) a través de una serie de pinturas/objetos, o assemblage, realizadas con todo tipo de materiales. Precisamente una de estas primeras piezas, denominada La mirada alemana, incorporaba, entre otros elementos, un aparato de televisión: "Ma première pièce avec un téléviseur, c'était en 1958. Inclus dans un assemblage. Il y avait un programme normal, mais détraqué. Avec des fils de fer barbelés autour. Et devant le poste, un tas d'ossements. Quand ils passaient un reportage sur une guerre, cela donnait un effet de redoublement, de duplication. Ce n'était pas un collage, mais une juxtaposition. Ou plutôt un décoll-age" (204).

A partir de 1959, Vostell creó una serie de obras tituladas TV dé-collage (1959) que darían origen a un nuevo término ideado por este artista para nombrar esta peculiar forma de "collage/assemblage" referido a la videoescultura. Estas piezas mezclaban el grabado y la pintura (generalmente, reproducciones de pinturas antiguas medio ocultas por grafismos y manchas) con la televisión: detrás del lienzo, a través de las rasgaduras practicadas en él, se podían ver las cambiantes imágenes televisivas contrastando con la estaticidad de la imagen gráfica.

Para Vostell de collage significa "simplemente" dé-collage del collage. No obstante, ante el cripticismo de esta definición, adjuntamos a un texto de Jean-Paul Fargier que explica cómo surgió este término: "El concepto de Dé-coll/age se le ocurrió a Vostell mientras leía en París una noticia publicada en la primera página del periódico Le Figaro, el lunes 5 de septiembre de 1954: "Peu après son décollage... Un Super-Costellation tombe et s'englouit dans la rivière Shannon". A Vostell se le antojó genial aquel término, aquella contradictoria circunstancia de caer a tierra al mismo tiempo que se levanta el vuelo. Este vocablo francés que significa tanto el despegue del avión como el acto de despegar o desencolar un material, es utilizado por Vostell como signo del proceso constructivo-destructivo de la vida y de la creación artística. Encontró en aquella palabra "toda la plasticidad, toda la tragedia, todo el proceso de acción, todo el ritual de nuestra sociedad: un avión cae durante su despegue. Tuve la impresión de haber encontrado una mina estética de oro" (205).

Directamente relacionada con su particular concepción del arte -reflejo de las circunstancias y paradojas de la vida-, esta acción representaba para Vostell el paradigma de la cultura contemporánea. "Si el avión cae justo cuando acaba de despegar, es una contradicción, es la ambivalencia del siglo XX. Creo que ningún siglo ha conocido tantas ambivalencias como el nuestro. Mi interés como artista nació de esa necesidad de tener que mostrar esa gran ambivalencia de la vida" (206).

Según estos principios, Vostell realizaría en 1977 La Quinta del Sordo, una emblemática instalación compuesta por 14 cuadros/objetos a la manera de "dé-collage". En esta obra, Vostell intentó recrear el efecto que debieron producir las pinturas negras de Goya distribuidas por las habitaciones de la quinta -efecto que se perdió para siempre con la destrucción de la quinta y el posterior traslado de las pinturas al Museo del Prado-. Para ello, "el artista alemán se sirvió de todo tipo de imágenes y objetos con la intención de producir la sensación de mundo dantesco, pero también de mundo contemporáneo, sórdido, urbano, profundamente negativo" (207). Alentado sin duda por cierto impulso nihilista, Vostell

consiguió trasladar los "horrores" de Goya -su descenso a los infiernos- a los años 70, haciendo uso de los nuevos materiales de su época.

Con esta misma intención presentaría también diez de sus obras más emblemáticas en la exposición retrospectiva del Museo de Arte Moderno de la Ville de París de 1974: Chambre noire (1958-59), Induction (1969), Circulation bloquéé (1969), Sauterelles (1969-70), T.E.K. -El Chicle termo-eléctrico- (1970), Salade (1970-71), Marina (1973), Autofièvre (1973), Energie (1973) y MIT(H)ROPA (1974) (208). Según Frank Popper, "estos entornos son, ante todo, testimonios y críticas de la destrucción en general y una llamada de atención sobre el proceso artístico que no excluye las emociones fuertes -amor /guerra /brutalidad /melancolía /angustia-" (209).

Pero Vostell no se limitó a aplicar el *décollage* a sus piezas escultóricas y decidió extenderlo también a la articulación de la imagen videográfica, puesto que consideraba que las imágenes televisivas forman por sí mismas un "collage electrónico". Así, sus propias imágenes se han originado siempre a partir de la desintonización del televisor, mediante "drops" (saltos) y todo tipo de transgresiones visuales; una forma de concebir el vídeo que, según Fargier, evidencia que debajo de una imagen electrónica hay siempre otra imagen, y así sucesivamente. Sus collages, no se crean, por tanto, mediante piezas que se añaden unas sobre otras, sino por "surfaces qui ne cessent de se soustraire les unes des autres, toutes déjà là et parfaitement homogènes" (210).

Cabe recordar aquí que al principio de su trayectoria artística, Vostell se había dedicado al *décollage* entendido originariamente como una práctica consistente en arrancar los carteles y anuncios publicitarios de la calle con la intención de descubrir las superficies ocultas que había tras ellos. Creación y destrucción se unían, de esta forma, para generar una obra de arte a partir de materiales encontrados (211). Y esta es, precisamente, la principal diferencia que establece Vostell entre el collage tradicional y su nuevo concepto de *décollage*. "Le *décollage* comme principe formel se sert de la destruction et de l'autodestruction (par opposition au collage dans lequel souvent des objets et des matériaux intacts mais hétérogènes sont juxtaposés) en utilisant non seulement des événements visuels chaotiques, leur imbroglie et leur superposition, mais encore les effets psychologiques de leur perception. J'ai pris conscience que les éléments constructifs n'existent pas dans la vie, et qu'ils ne sont que de stades intermédiaires de la décomposition" (212).

Así pues, la actitud de Vostell, ya sea frente a la imagen videográfica o los ensamblajes, no es más que la continuación lógica de su práctica artística en el terreno de la acción/*décollage*. Desde este punto de vista, su concepción del arte se encuentra íntimamente ligada a ese espíritu nihilista, desarrollado por el dadaísmo de los años 30, que relaciona todo acto creativo a un inevitable proceso de destrucción. "Las vanguardias históricas -escribe Subirats- nunca asumieron una perspectiva nihilista en el sentido radical del término. La visión apocalíptica de la destrucción de las formas y de la desintegración de la cultura más bien se comprendía como un impulso de regeneración que precisamente debía comenzar a partir de las formas artísticas" (213).

Y esta conexión queda en ya evidencia en el primer happening de Vostell: Le Théâtre est dans la Rue, realizado bajo los impactantes efectos de la exposición neo-dadaísta de Düsseldorf de 1958, encuentra su referente en una escultura de Marx Ernst -expuesta por primera vez en 1920- que se presentó acompañada de un hacha con la que se invitaba al público a destruirla. Con el tiempo, la violencia implícita en sus acciones -la destrucción violenta de televisores en funcionamiento disparando sobre ellos, enterrándolos o cubriéndolos de cemento- evocará de nuevo el fantasma del hacha de Ernst (214).

Como ya hemos indicado anteriormente, esta predisposición que simultanea creación y destrucción en el arte sería retomada, a finales de los 50, por Jean Tinguely -en la creación de sus máquinas autodestructivas, concebidas como ensamblajes móviles y construidas con todo tipo de

desechos- y de una forma más generalizada por el resto de los neo-realistas, cuyas esculturas/assemblages también se habían creado a partir de la acumulación de objetos encontrados.

1.1.2.2. Assemblage Paik y assemblage Merzbau

Durante esa misma época, Nam June Paik comenzó a construir algunas obras objetuales o assemblages basadas en la acumulación de elementos y que también pueden considerarse como un claro reflejo de esa actitud dadaísta partidaria del caos como principio compositivo. Mientras se dedicaba a ejecutar sus performances musicales, Paik creó algunas de estas piezas utilizando instrumentos musicales -generalmente pianos y violines- a los que adosaba todo tipo de objetos y materiales de desecho. Klavier Intègral (1958-63) fué el primero de una larga serie de "pianos preparados", que tenía incrustadas bombillas, relojes, cáscaras de huevos, fotografías, ábacos, lámparas, teléfonos, sujetadores, circuitos de radios, linternas, tornillos, botones, cerraduras, pedazos de piel de animales, alambres de espinos y trozos de cintas de audio y de películas (215).

Casi se podría asegurar que para la creación de estas piezas Paik debió seguir al pie de la letra las indicaciones que daba el futurista Umberto Boccioni en un texto de 1912, donde sostenía que en una sola obra podían aparecer "hasta 20 materiales diferentes", con el fin de conseguir una "emoción plástica": "Una composición plástica no tiene porqué estar hecha de un solo material. En una sola obra pueden unirse veinte materiales distintos para aumentar su fuerza expresiva. Citemos sólo unos cuantos: vidrio, madera, cartón, cemento, crin de caballo, piel, tela, espejos, luz eléctrica, etc..." (216).

A medio camino entre la obra objetual y el entorno aparecieron, a partir de los años 20, un tipo de obras construidas mediante la acumulación de todo tipo de materiales de desecho; se trata de una reacción dadá -o quizás, anti-dadá (217)- conocida bajo el nombre de Merzbau o Construcciones Merz (1920-1950) (218). Su autor, Kurt Schwitters, dividía las obras en dos grupos: a los montajes les correspondía la letra A y a los collages la B. Los assemblages o montajes de las Construcciones Merz eran "ambientes construidos mediante objetos encontrados y elementos abstractos cubo-futuristas. Su objetivo era la obra de arte total (Gesamtkunstwerk) en donde desaparece la alternativa arte-no arte mediante la integración de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado" (219). La primera escultura ambiental de Schwitters, localizada en las paredes de su propio estudio, se comenzó a construir en 1919 a partir de una simple columna (Merzsäule) y, tras un laborioso proceso acumulativo -el autor sentía verdadera fascinación por los objetos desechados y los trastos viejos- acabó completándose después de dos décadas. Lamentablemente, este macro-ambiente fué destruido por las bombas en 1943 (en la actualidad sólo nos queda una fotografía).

La correspondencia entre las Construcciones Merz y los assemblages de Paik y Vostell se ampliaría poco más tarde al resto de las formas de la videoinstalación, que hallarían uno de sus principales referentes en esta novedosa concepción que considera el entorno como parte fundamental de la obra de arte.

Notas

(204) Wolf Vostell en una entrevista con Jean-Paul Fargier, *Cahiers du Cinéma* n° 332, (1982) *Op. cit.*

(205) Jean-Paul Fargier, "Video Art: Wolf Vostell. Le grand trauma", *Cahiers du Cinéma* n.332 (1982) *Op. cit.* p28.

-
- (206) Wolf Vostell, entrevista realizada por Michel H. Lépicouché, (1988) *Op. cit.*
- (207) Valeriano Bozal, "La crisis del objeto artístico", *Modernos y Postmodernos*, (1993) *Op. cit.*
- (208) Obras referenciadas en el Catálogo de la exposición Vostell -Environnement/Happenings 1958-1974, ARC 2, Museo de Arte Moderno de la Villa de París, diciembre de 1974-enero de 1975.
- (209) Frank Popper, "Entornos visuales y polisensoriales", en Arte, acción y participación (1989) *Op. cit.*
- (210) Jean-Paul Fargier, "La Lune n'est pas le soleil. Le Vostell des origines", en Où va la vidéo? *Cahiers du Cinéma*, (1986) *Op. cit.*
- (211) "Cada paso hacia la obra de arte se convierte en una destrucción y resulta imposible asociarlo al hecho de que el trato estético con las cosas destruye a éstas mismas, que la estética es una negación en la que el público se halla -o debiera hallarse-incluido". Heubach en Vostell, Catálogo del Museo Contemporáneo de Madrid, Madrid, 1978.
- (212) Wolf Vostell, en Environnements Happening 1956-1974. 1974.
- (213) Eduardo Subirats, en El final de las vanguardias (1989) *Op. cit.*
- (214) El hacha como referente básico de destrucción será ampliamente difundido por los artistas de Fluxus: en la performance celebrada en marzo de 1963 en la Galería Parnass de Wuppertal (Alemania), el mismo Beuys llegó a tocar el piano con un hacha.
- (215) La última versión de estos pianos, concebidos como un verdadero ultraje físico a la música, fué exhibida en Nueva York, durante la "Exposition of Music-Electronic Television" de 1963.
- (216) Umberto Boccioni, "La Scultura futurista", en L. De Maria (ed.) Per conoscere Marinetti e il Futurismo, Milán, 1973, p.73
- (217) Kurt Schwitters (1887-1948) no participó del carácter destructivo propio del movimiento dadá y se manifestó contrario a la ideología de extrema izquierda del grupo de Berlín; concretamente, Schwitters estaba en contra del denominado "arte proletario", cuestionándose un tipo arte dirigido tan sólo a una determinada clase social. En 1919, el resto de los dadaístas le negaron la entrada al Club Dada (fundado en 1918) por ser "demasiado burgués y demasiado artista".
- (218) "Según Schwitters, la palabra *merz*, surgió por casualidad, en el más puro estilo dada, a partir de un fragmento de palabra que aparecía en un *assemblage* -la frase original fué Kommerz und Privatbank (Comercio y banca privada)-. Más tarde, Schwitters dió a esa palabra otros significados además del relacionado con una obra de arte compuesta por diversos materiales, tales como una derivación de *ausmerzen* (rechazar) y una extraña combinación de "com" y "mercurio" (Kommerz), haciendo hincapié en la influencia de Mercurio, el dios mensajero del comercio. Por supuesto, estas etimologías fueron pensadas más tarde, pero nos dan una idea sobre la creencia de Schwitters en la suerte y en la importancia de interpretar lo que "surge" en el trascendental y autónomo espacio del "arte"- un concepto que los Dadaístas de la línea dura de Berlín rechazaron de pleno". Richard Humphreys, "Kurt Schwitters: an Introduction", en el catálogo del mismo nombre publicado por la Tate Gallery, Londres, 1985.
- (219) Simón Marchán Fiz, en Del arte objetual al arte del concepto. Akal, Arte y Estética. Madrid, 1986.

1.2. Nuevos espacios multidisciplinares

"Recapitulando metáforas y referentes, las instalaciones tienen que ver con la escultura; tienen que ver con el teatro y con el diseño escenográfico, la escenificación y la decoración; tiene que ver con la arquitectura, construcción y destrucción,; con el cortar-y-pegar y las descontextualizaciones y recontextualizaciones del collage y sus prolongaciones; con el relato y con las tortuosas estructuras de los contra-relatos vanguardistas, con las líneas y entre-líneas del texto escrito/leído; con polípticos y multivisiones, multiplicaciones y frisos de imágenes; con los panoramas y los dioramas y todas las "pirotecnias" audiovisuales que desfilan sucesivamente por las exposiciones universales y otras exhibiciones del progreso".

Eugeni Bonet, "A Instalação como Hipermedia", en Múltiplas Dimensões, Centro Cultural de Belém, Lisboa, junio/julio 1994.

1.2.1. Una nueva concepción del entorno como obra de arte

1.2.1.1. Dada, surrealismo y Fluxus:

provocación y subversión como ingredientes sustanciales del espacio multidisciplinar

La actividad inter/multidisciplinar fué también una característica definitoria del dadaísmo y el surrealismo, dos movimientos que llegarían a extender los dominios del arte a sus lugares de encuentro y al espacio de la exhibición. Descontextualización, azar y provocación fueron las características principales de un arte dadaísta que, en su intento por conectar con la vida, no establecía distinciones entre sus "reuniones" -donde también se exhibían pinturas y esculturas-, y sus "exposiciones" -en las que se leían manifiestos y poemas-. Siguiendo estas directrices, el poeta y filósofo alemán Hugo Ball crearía, en Suiza, un entorno que se constituyó de inmediato como el ambiente dadá por excelencia: el "Cabaret Voltaire" (1916-1924), apareció como un cruce entre night-club y círculo artístico donde se invitaba a artistas y jóvenes poetas a aportar sus ideas y colaboraciones, recitar poemas, exponer cuadros, bailar, tocar música,... Concebido como un centro de reunión destinado al divertimento y la discusión, esta propuesta captó la atención de artistas, literatos, músicos y filósofos del momento; es decir, de los futuros artífices de la cultura y la política, y acabó convirtiéndose en un foco generador de propuestas revolucionarias. Pero el "Cabaret Voltaire" era también un local público donde espectadores y artistas se podían relacionar mientras tenían lugar los más variados y sorprendentes "espectáculos artísticos". Arte y vida coincidían por fin en un espacio donde los parroquianos podían compartir la diversión, las ideas y el arte, ampliando la noción de espectáculo que hasta entonces había existido.

No es pues de extrañar que fuera el "Café Go-Go" del Greenwich Village neoyorkino el lugar que Paik escogió, durante la mítica noche del 8 de Octubre de 1965, para presentar su primera cinta de vídeo ante el público más heterodoxo, pero compuesto en su mayoría por integrantes de Fluxus. Y lo hizo dentro de un contexto puramente dadaísta, formando parte de una serie de actividades que George Brecht y Robert Watts habían organizado "a la manera" del "Cabaret Voltaire" bajo el título genérico de "Monday Nigth Letters". La misma noche que presentó su cinta -y en un alarde de provocación, característico del neodadaísmo que preconizaba Fluxus- Nam June Paik realizó también una performance con la violoncelista Charlotte Moorman que consistía en la interpretación musical de una pieza de John Cage; la variación: el violoncello fué sustituido por la espalda desnuda de Paik. Dos años más tarde, ambos intentarían ejecutar una nueva performance titulada Opera Sextronique (1967) en la que Charlotte Moorman fué acusada de indecencia por llevar un sostén transparente. En esta representación la artista debía realizar un striptease ante el público, pero no pudo llegar a finalizar su actuación porque tanto ella como Paik fueron arrestados por la policía (220).

Esta no fué, por supuesto, la primera ni la última ocasión en que la policía intervenía en un

acontecimiento artístico. Ya en 1920, el Jefe de Policía de Colonia quiso procesar por fraude a los dadaístas por haberse atrevido a hacer pagar entrada a una exposición que, según la mentalidad de la época, nada tenía que ver con el arte. Esta muestra, concebida por Ernst, Baargeld y Arp, presentaba todo tipo de "objetos transitorios, no duraderos o claramente sin sentido" (221) y tuvo lugar en un pequeño patio al que se accedía atravesando los urinarios de una cervecería. Los visitantes del día de la inauguración fueron recibidos por una niña vestida de comunión que recitaba poemas obscenos.

Años más tarde, y desde Fluxus, se potenciaría especialmente ese sentido de la provocación propio del dadaísmo que parecía estar directamente conectado a una concepción pluridisciplinar del arte. Se trataba de epatar, desbordar al espectador con una sucesión de las más excéntricas obras y actitudes para provocar su reacción contra el mercado y las disciplinas tradicionales del arte. Sus objetos y acciones, completamente descontextualizados, atentaron contra la estandarizada percepción del arte, y el vídeo, una alternativa más del arte de Fluxus, también participó de esa actitud provocadora. En 1972, por ejemplo, Nam June Paik, realizó dos videoesculturas que, por su descarnada referencia al sexo, resultaron muy efectivas en este sentido: TV-Penis, una especie de televisor-condón que debía exhibir un performer/actor completamente desnudo y TV-Bed, una cama de ocho televisores para Charlotte Moorman (esta última consecuencia directa del "escandaloso proyecto" Tele-Fuck, del cual, por cierto, no existe la mínima descripción; tan sólo vagas referencias de Paik a su provocativo título).

En el surrealismo (1924-1936), la actividad multidisciplinar se manifestó a través de sus espacios de exhibición, donde las disposición de las piezas formaban una unidad que aspiraba a la categoría de "entorno total". Claro ejemplo de ello fué la "Exposición Internacional del Surrealismo" que tuvo lugar en París en enero de 1938 y que supuso la culminación de este movimiento. La entrada a la exposición se efectuaba a través de una "Calle Surrealista", a cuyos lados se alineaban 18 maniqués de mujer vestidos por Arp, Dalí, Miró, Duchamp, Ernst, Mason y Man Ray entre otros. En la sala principal se encontraba el Taxi lluvioso de Dalí, un coche sobre el que crecía la hiedra y en cuyo interior se hallaban los maniqués permanentemente mojados de un conductor y de una pasajera histérica sobre los que reptaban caracoles vivos. En la muestra también se habían reunido numerosas pinturas y objetos tales como la Taza y plato de desayuno forrados de piel de Meret Oppenheim, o el Jamais de Domínguez, un enorme gramófono de cuyo altavoz salían un par de piernas -ambos expuestos en la "Exposición Surrealista del Objeto" celebrada con enorme éxito dos años antes-. El escenario, organizado por Duchamp, tenía colgados del techo 1200 sacos de carbón, el suelo estaba cubierto de hierba y hojas secas alrededor de un estanque, en el centro ardía un brasero y en las esquinas había colocado enormes camas de matrimonio. El resultado fué uno de los más preciados "cadáveres exquisitos" (222) de toda la historia del surrealismo. Concebidas como un verdadero proceso creativo que intentaba desvirtuar el concepto clásico de artista, estas exposiciones otorgaban una especial importancia al azar y al ludismo, pero entendidos básicamente como un acto subversivo.

Posteriormente, el intento surrealista de desacreditar el mundo real trastocando el orden establecido (223) encontraría su continuidad en la joven generación de los 60 que intentaba transgredir los modelos culturales y sociales de la cultura mass mediática, pero cuya ofensiva estaba siempre salpicada de un ácido sentido del humor. Así por ejemplo, aunque la trayectoria de Wolf Vostell se pueda definir por el compromiso y la crítica social, casi todas sus obras están marcadas por la excentricidad y subversión (224); y quizás sea la octava versión de la Depresión endógena (1978) uno de los entornos más surrealistas que jamás haya existido bajo la forma de videoinstalación. Para conseguirlo, Vostell dispuso varios televisores apagados sobre unos pupitres escolares y colocó algunos nidos de golondrinas en la habitación. La exposición se abrió al público cuando el espacio, con los elementos que contenía, quedó cubierto por los excrementos de los pájaros que anidaban en la sala (225). Posteriormente, durante una exhibición que tuvo lugar en la Fundación Miró de Barcelona (1980), fueron pavos vivos los que se pasearon por un entorno similar... y con las mismas intenciones.

A pesar de sentirse estrechamente identificado con los principios dadaístas, Vostell no negó nunca la influencia que sobre él ejerció el surrealismo, ni la admiración que profesaba por Salvador Dalí con quien llegaría a intercambiar la pieza Obelisco de la televisión, instalada en la actualidad en el museo daliniano de Figueras. (Entrados los 80, Vostell realizó El telón de Parsifal (1988) una pieza de marcado carácter surrealista que fué desarrollada a partir de una idea de Salvador Dalí de los años 20 y que presentaba una gigantesca escultura realizada con motocicletas).

1.2.1.2. “El espectador en el centro del cuadro”

Las conexiones entre la videoinstalación y el ambiente surrealista están determinadas por la especial concepción del entorno y la consecuente disposición de los objetos en el espacio. Básicamente, el entorno surrealista trataba de transformar el espacio "de manera que lo maravilloso coincidiera -a un nivel humorístico, por así decirlo- con una esencial desorientación, una metáfora fantástica donde el espectador se encuentre sumergido, quiera o no quiera" (226). En estos ambientes -claros precursores de los happenings de los 60 y de las instalaciones de los 70-, el espectador dejaba de estar "frente a" una obra de arte cualquiera para "situarse en" ella, pudiendo moverse a través del espacio y entre los objetos que éste contenía; la percepción de la obra se tornaba así plural y cambiante.

Tal y como Marinetti había expresado, la instalación conseguirá "colocar al espectador en el centro del cuadro" (227), haciendo realidad el sueño de los futuristas de principios de siglo. También Umberto Boccioni defendió una concepción del entorno parte de obra de arte: en el manifiesto sobre "La escultura futurista", publicado en 1912, escribía con mayúsculas las expresiones "AMBIENTE ESCULTORICO" y "ESPACIO ENVOLVENTE INVISIBLE" y en el punto 8. de las conclusiones afirmaba: "Que no puede haber renovación si no es a través de la ESCULTURA AMBIENTE, porque con ella la plástica se desarrollará, prolongándose podrá MODELAR LA ATMOSFERA, que rodea las cosas" (228).

Poco más tarde, desde el constructivismo, El Lissitzky intentaba caracterizar su instalación Proun Space -presentada en la Exposición de Berlín de 1923- definiendo el espacio como "aquéllo que no se puede ver a través del agujero de una cerradura, ni a través de una puerta abierta. El espacio no existe sólo para la mirada: no es una imagen, se debe vivir dentro" (229). Amparado en este razonamiento, Lissitzky realizó varias obras expandidas en la pared que combinaban formas en relieve y colores con la intención de que el espectador se desplazara y participase así en la propia obra. Sin embargo, la innovación más importante de Lissitzky consistió en vincular su función de creador de exposiciones a su práctica artística. Tras sus primeras investigaciones, consiguió desarrollar un nuevo concepto de exposición -retomada más tarde por dadaístas y surrealistas- que intentaba problematizar el papel del espectador a través de una elaborada "mise en scène", transformando su percepción pasiva en una participación activa. Una de sus puestas en escena más célebres se llevó a cabo en la "Salle des Manifestations" -destinada a la Exposición Internacional de Arte de Hannover y Dresde de 1926- donde el artista convertía la sacralidad del espacio museístico en un espacio de actividad. Refiriéndose a esta exposición, Judith Barry escribe: "Lissitzky intentó producir un efecto arquitectónico para desarrollar una actitud que fuese algo más que una simple forma de divagación de la vista por el espacio, para conseguir que el espectador habite realmente el espacio. La exposición, pues, debería convertirse en un escenario que jugase con los objetos y las diferentes posiciones del sujeto, permitiendo al espectador ser consciente tanto espacial como visualmente" (230).

El espacio de exhibición concebido en sí mismo como obra de arte, junto con el desplazamiento de la experiencia contemplativa en experiencia activa, fueron las dos constantes recuperadas por los artistas de los 70 que se interesaron en la manipulación del espacio a través de los sistemas de circuito cerrado de vídeo. -Recordemos de nuevo Live Taped Video Corridor (1970) de Bruce Nauman, Progressive Recession (1975) de David Hall, Interface (1972) y Mem (1975) de Peter Campus, la mayoría de las obras de Bill Viola y todas las de Dan Graham-

Desde un punto de vista más amplio, Vittorio Fagone también relacionó la nueva propuesta espacial de las vanguardias con la respuesta crítica de los artistas de los 60/70. "La expansión de la espacialidad interna de la obra de arte visual, (que el futurismo y el constructivismo habían solicitado - pienso en el Universo Reconstruido de Depero o en la "cámara" de El Lissitzky en el Museo de Hannover) se encuentra, a finales de los años 60, dominada por la pulsión de salir del campo convencional e institucional del Arte. Esta espacialidad compleja, que se torna viva mediante la intervención del artista y del espectador -este último empujado a un comportamiento inédito-, se activa entonces tanto en el plan teórico como en la práctica (disciplinar y metadisciplinar)" (231).

Notas

(220) Aunque algunas fuentes aseguran que el estreno de esta obra tuvo lugar en diciembre de 1965 -durante la exposición Arte Electrónico de la Galería Bonino de Nueva York-, existen documentos que prueban que ésta se llevó a cabo por primera vez en la "Film-Maker's Cinematheque" de Nueva York el 9 de febrero de 1967. El texto del cartel anunciador de tan escandaloso acontecimiento rezaba: "¿Por qué el sexo, uno de los temas predominantes tanto en arte como en literatura SOLO está prohibido en la música? ¿Durante cuanto tiempo todavía se va a permitir la Nueva Música llevar 60 años de retraso y pretender, a pesar de todo, ser un gran arte? Bajo este noble pretexto, el sexo es rechazado por la música; pero es precisamente este rechazo el que mina los fundamentos de su pretendida "grandiosidad" como arte clásico, al igual que la pintura y la literatura. La música espera su D.H. Lawrence, su Sigmund Freud. 9/2/1967 -21h.- 41st ST THEATER -125 W 41st ST- NYC". Nam June Paik, "La Hipocresía Pre-Freudiana". Estreno de la Opera Sextronique en Nueva York, el 9 de febrero de 1967, en la "Film Maker's Cinematheque"; publicado en Paik. Du cheval a Christo. (1993) *Op. cit.*

(221) Movimientos en el Arte desde 1.945. Edward Lucie-Smith (ed.) Emecé, Buenos Aires, 1979.

(222) Cadáver exquisito: "Expresión acuñada por el movimiento surrealista para designar la combinación de una serie de expresiones individuales que se juxtaponen sin un programa establecido". La trama de lo moderno (1989) *Op. cit.*

(223) "Creo que está cerca el momento en el que mediante un procedimiento de pensamiento paranoico activo será posible sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad". Salvador Dalí en el catálogo El objeto surrealista. Teruel, 1991.

(224) En Vostell, a diferencia de Paik, cobra una mayor importancia el carácter social y subversivo de la obra, por encima de la banalidad o el simple divertimento.

(225) Este entorno está permanentemente expuesto en su museo de Malpartida (Cáceres).

(226) Marcel Jean en The History of Surrealist Painting, New York Grove Press, 1960. Posteriormente publicado en Collage, Assemblage, and the Found Object. Diane Waldman (ed.) Phaidon Press Limited, London 1992 La traducción es mía..

(227) F.T. Marinetti, Manifiestos y textos futuristas, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978.

(228) Umberto Boccioni, "La escultura futurista" (1912). Texto reproducido en Archivi del futurismo. (1986) *Op. cit.*

(229) El Lissitzky, "Proun Space", 1923. Referenciado en El constructivismo ruso. C. Lodder (ed.) Alianza Editorial, Madrid, 1983.

(230) Judith Barry, "Les espaces dissidents", en The Work of the Forest, Fondation pour l'Architecture à Bruxelles, Bruselas, 1992.

(231) Vittorio Fagone, "Comme j'aimerais écouter les images" en Où va la vidéo?, Cahiers du Cinéma, (1986) *Op. cit.*

1.2.2. La organización escenográfica del espacio artístico

1.2.2.1. Performance minimal: entre el teatro y la instalación

Los happenings y performances de los 60/70 intentaron abolir los límites de la representación y la distinción entre artista/espectador y entre realidad/ficción a favor de un acontecimiento creativo que equiparaba arte y vida. Aunque esta práctica consistía en mezclar e interrelacionar diferentes disciplinas de una forma similar, cada movimiento acabó imprimiendo a la performance sus características y peculiaridades más definitorias. Así por ejemplo, la corriente minimalista introdujo nuevas variables que una gran parte de la crítica relacionaría con la estética teatral. "A partir de la aparición de este movimiento la palabra performance llega a connotar estilísticamente una estética teatral". Según Thierry de Duve, su afirmación queda ejemplificada en un obra de Robert Morris, "que más tarde se ha llamado performance, pero que era la representación en un escenario teatral de una columna, que es un objeto mínimo, una escultura si se quiere. La performance consistió -o la escena, la obra de teatro, no tengo otra palabra- en dejar que el tiempo simplemente corriera, durante tres minutos y medio, después de los cuales la columna se cayó. Transcurrieron otros tres minutos y medio y se bajó el telón. He aquí una performance ejemplar, totalmente mínimo y que establece el vínculo entre escultura y teatro" (232). En este caso concreto, y puesto que la obra de Morris se desarrolló sobre un teatro tradicional a la italiana - el público en la sala, los actores en el escenario y un telón que se abrió para indicar el inicio del espectáculo y se cerró cuando éste terminó-, resulta razonable considerar la performance minimalista como una nueva forma de teatro.

Más taxativo, Michael Fried argumenta en su ensayo "Art and objecthood" (1967) que es precisamente a partir de las experiencias minimales, cuando el arte se convierte en teatral. "Selon cette thèse, -escribe Valentina Valentini- "l'art minimal, conceptuel, ambient, c'est-à-dire l'art qui a abandonné le domaine statique du cadre et de la scène, de la peinture et de la sculpture, celui qui a renoncé à des conventions spécifiques pour se laisser modeler par d'autres dispositifs -le corps, le son, le temps, le spectateur, le décor, les nouveaux médias, etc.- l'art échu dans une zone inhabitée: "être dans les limites" est une condition spécifique du théâtre; par conséquent, l'art qui est situé hors de ses propres limites est théâtral. Le théâtre, comme dispositif de codification des arts plastiques, s'affirme sur la scène artistique avec déjà des avant-gardes historiques pour dominer l'art d'après-guerre" (233).

Sin llegar a desmentir estos razonamientos, la crítica Margaret Morse incide sobre las grandes diferencias existentes entre el teatro tradicional y las nuevas artes de la representación que han sido concebidas como "teatrales": así, mientras en el teatro tradicional, la audiencia acoge los acontecimientos en el escenario, en el happening se preserva otro lugar donde los acontecimientos suceden en el mismo plano del aquí y ahora, tal y como los vive la audiencia. "Pero la diferencia puede ser más radical- continúa Morse- En la performance, por oposición al teatro tradicional, el cuerpo del "performer" y su experiencia en el aquí y ahora pueden presentarse directa y discursivamente ante la audiencia, la cual se transforma en "you", un compañero que vive el mismo mundo y que posee capacidad de influenciar y de responder a los hechos" (234).

Desde un punto de vista más parcial -referido concretamente al objeto y al entorno-, Anne-Marie Duguet considera que las obras minimalistas instauraron en el arte las nuevas formas de instalación o "environment". "Ni escultura, ni arquitectura (se les denominará desde entonces instalaciones o entornos). Las piezas realizadas por artistas como Robert Morris, Donald Judd o Richard Serra, no se dan más que a partir de una multiplicidad de puntos de vista, en la duración temporal de una experiencia que implica a la vez un desplazamiento físico y una actividad mental de asociación y memorización. Estas se definen, ante todo, como un conjunto de relaciones donde el espectador resulta esencial y donde se solicita su percepción de una forma completamente nueva" (235).

En cualquier caso, podemos convenir que en ambos terrenos -el de la performance y el de la

plástica-, las obras del minimal exploran las relaciones con el espectador, cuestionan la relatividad de la percepción, e intentan traspasar los límites entre actor/creador y espectador. De hecho, se trata de las mismas tácticas que adoptaron tanto las nuevas formas de teatro experimental, como las videoinstalaciones de la época, ambas interesadas en la acción, participación e interacción con el espectador. "El teatro ha sido siempre la práctica de interacción por excelencia, o más bien, por definición. Cualquiera que sea la forma que adopte, instaura una convención basada en la complicidad de los actores con los espectadores y la de los actores y espectadores entre sí; sólo existe a través de una serie de retroacciones. El teatro experimental de los 60/70 se ampara en esta necesaria relación y la exagera, la plantea traspasando y trasgrediendo sus límites" (236). Todas estas características se verán potenciadas cuando el vídeo -siguiendo su tónica habitual de mestizaje con las artes -se introduzca finalmente en el teatro con la intención de renovar sus estructuras.

1.2.2.2. El vídeo en el teatro experimental de los años 60/70

La concepción minimalista de la performance ejerció su mutua influencia sobre las vanguardias teatrales de los 60 que no sólo propiciaban un teatro abierto y permeable a otras técnicas y recursos plásticos, sino que se interesaron especialmente por la inclusión de la imagen videográfica en el entorno escenográfico. Como el vídeo, este nuevo teatro buscaba, sobre todo, la participación del público y la identificación entre espectador y actor; ahora, mediante la asociación, ambos podían conseguir más fácilmente sus objetivos. "La innovación más sustancial considera el punto de vista, no más único e inmutable, sino plural y multiforme. Por otra parte -asegura Simona Bracci-, la inclusión del dispositivo visual marca todo un filón de investigación que apunta hacia la actividad del espectador, hacia la mirada, motivo dominante del teatro de investigación de los años 60" (237).

Un tipo de práctica similar ya había sido implantada en el arte por las vanguardias teatrales de los años 20: en 1928, el húngaro László Moholy-Nagy (Bauhaus) creaba en Berlín una serie de escenografías para el "Piscator Theater" que incluían la proyección de películas. Posteriormente, Brecht también utilizaría la pantalla de cine en un escenario.

Así pues, la infiltración de la imagen en un entorno escenográfico no fué un hecho insólito en el teatro experimental de los 60/70. No obstante, la técnica videográfica todavía podía aportar alguna sorprendente variación. La verdadera novedad introducida por el vídeo, su aportación más valiosa, sobrepasa los límites del dispositivo cinematográfico y tiene que ver con la aparición del directo: con el desdoblamiento de las escenas en tiempo real, con su multiplicación en el espacio y con la transgresión del protagonismo asignado tradicionalmente al espectador; es decir, con la introducción de los sistemas de vídeo en circuito cerrado.

TEATRO EN CIRCUITO CERRADO

La modalidad más habitual del directo sobre un escenario es la utilización del vídeo sobre los propios actores. Al igual que aquéllos artistas de la performance que se sirven del circuito cerrado para duplicar y simultanear sus acciones, los actores pueden ahora mostrar las múltiples facetas de su interpretación, desdobladas en el tiempo y el espacio por obra y gracia de la técnica videográfica (o televisiva). Abanderados bajo el lema de la experimentación, Robert Rauschenberg y el ingeniero sueco Billy Klüver organizaron, en octubre de 1966, el ciclo Nine Evenings: Theater and Engineering, con el que pretendían demostrar las posibilidades creativas que se pueden derivar de la colaboración entre artistas y técnicos.

En tres de las piezas de este ciclo se transmitió la imagen de los actores en circuito cerrado: "en Open Score, Rauschenberg utilizó cámaras infrarrojas de televisión para monitorizar el movimiento de un grupo de figurantes en una parte del escenario que era casi imposible de distinguir a simple vista;

Robert Whitman, en Two Holes of Water y Alex Hay, en Grass Field, emplearon proyectores de TV en pantalla gigante para amplificar detalles de las acciones que ejecutaban simultáneamente" (238). Dos años más tarde, el actor de la obra Prometheus (1968), de Carl Orff, se confrontaba a su propia imagen grabada en circuito cerrado y reproducida sobre el mismo escenario.

Y ya a finales de los 70, Wolf Vostell se atrevería incluso a versionar a Shakespeare recurriendo al empleo masivo de cámaras y monitores -un total de 150 televisores- en The Electronic Hamlet (1979), una pieza teatral realizada bajo la supervisión escénica de Hansgünter Heyme. Para llevar a cabo su proyecto, "Vostell creó un circuito cerrado de televisión sobre el escenario y colocó más de cien monitores sobre las butacas, en sustitución de los espectadores. Los actores representan la obra ante una cámara que transmite en directo las imágenes a una batería de monitores colgados en la parte inferior del telón que se va levantando lentamente a medida que transcurre la representación" (239). Con esta intervención, Vostell conseguía dos objetivos fundamentales: por una parte, que los actores traspasasen los límites del escenario para situarse junto a los espectadores; por la otra, equiparaba la imagen videográfica -y supuestamente ficcional- a la representación real que tenía lugar en el escenario, concediendo a ambas una importancia similar.

La otra aplicación del circuito cerrado en el teatro tomaba como sujeto a los propios espectadores, para traspasar de nuevo, esta vez en sentido inverso, los límites del escenario: es decir, ahora las cámaras captan las imágenes del público para ubicarlas junto a los actores. Este fué el caso de Intolleranza (1965), de Luigi Nono, donde el escenógrafo checoslovaco Joseph Svoda empleó varias cámaras de televisión y tres pantallas en el escenario sobre las que proyectaba, en directo, las imágenes del público (240).

La utilización del vídeo en el teatro experimental de los 60/70 consiguió borrar, o por lo menos diluir, las tradicionales barreras entre espectador y actor, entre el espacio de la representación y el espacio de la observación. "En el teatro, el espectador no ve más que al Otro -escribe Georges Banu- Los dos términos, a distancias variables, son el anverso y el reverso de una misma moneda: nada las separa. Actores y público, a fuerza de reflejarse recíprocamente, se hacen uno. La mirada circula en doble sentido en el seno de un espacio unificador. Cuando se utiliza el vídeo rasga esta fluidez; se produce entonces la ocasión de tornar a la imagen, de releerla. El público se transforma en su propio objeto visible, no tiene nada que espiar de los demás, sino asumirse momentáneamente como un ser alejado de sí mismo, atrapado por la imagen. "Privado de todo poder, el espectador es devuelto a su presencia sospechosa", escribe Engel. El vídeo perturba el estatuto de la mirada en el teatro y torna inconfortable el puesto del espectador" (241). Las tácticas desplegadas por el vídeo en el teatro consiguieron subvertir el estatuto pasivo del espectador para que éste se viese involucrado -aunque de una manera indirecta- en aquella participación activa que ya preconizaban las vanguardias de principios de siglo y que después intentaron hacer realidad los artistas de los 60/70 a través del happening, la performance y la videoinstalación.

1.2.2.3. Características teatrales de la videoinstalación

Dejando a un lado las manifestaciones que incluyen el vídeo en un espectáculo propiamente teatral, Valentina Valentini destaca una serie de "características teatrales", referidas genéricamente a la videoinstalación, que se pueden resumir en cinco aspectos (según su propia terminología, éstos son): la importancia del público, la presencia escénica, el efecto de "realidad", el valor de la experiencia vivida y, por último, la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio (242).

La argumentación de estas características parte de la idea de que la mayoría de videoinstalaciones han sido concebidas como "la puesta en escena" de una acción cuyo sujeto es el espectador. Por otra parte, la presencia escénica efectiva se manifiesta tanto por el aspecto objetual, mecánico y tecnológico de la videoinstalación, como por el efecto de realidad que consigue, en virtud de la alta definición del

dispositivo electrónico (243). Asimismo -y siempre según esta autora-, su supuesta facilidad para transmitir una experiencia vital, torna la obra verdadera y auténtica a los ojos del espectador. Finalmente, respecto a la reciprocidad entre la dimensión espacial y temporal, Valentini concluye que en la videoinstalación ésta asume aspectos paradigmáticos: "El monitor se transforma en un espacio plástico, móvil, luminoso, aumentado, multiplicado, prolongado más allá de la perspectiva escénica. La utilización de tomas en directo contribuye a tornar mínima la diferencia entre lo existente -lo que vive en el tiempo real- y lo ausente -lo que la cámara ya ha registrado-. El paso físico de los actores, sobre la pantalla y fuera de ella es la expresión de un intercambio entre espacio y tiempo, de la espacialización del tiempo y temporalización del espacio. Los perpetuos saltos de tensión entre imagen registrada y la que existe en el directo inmediato, torna vanas las coordenadas tradicionales de espacio-tiempo; antes y después, dentro y fuera, presente y ausente" (244).

La contrapartida a estas declaraciones viene dada por otra tesis contemporánea que asegura que la videoinstalación no puede ser, en ningún caso, un arte escénico. En su defensa, Morse sostiene que en las artes escénicas -consideradas en su conjunto como una práctica globalizadora que incluye el teatro, el espectáculo y el cine- el espectador está dividido por el terreno de la contemplación (245), mientras que el visitante de una videoinstalación está supeditado por un espacial aquí y ahora, encerrado en una construcción que se mantiene en el espacio actual (y por lo tanto, no ilusorio).

Desde nuestro punto de vista, cabe la posibilidad de que la videoinstalación no sea un arte escénico cuando el terreno de análisis queda limitado al teatro tradicional a la italiana o a la clásica proyección filmica -pues ambos establecen una división indiscutiblemente bipolar entre espacio de la representación y espacio de la espectación-. Sin embargo, no sucede lo mismo cuando tenemos en cuenta las nuevas formas de teatro -incluyendo happenings y performances- y cine experimental aparecidas durante este siglo, desde las primeras vanguardias hasta la actualidad.

Pero quizás sea a través del planteamiento de la exhibición, cuando más se aproxima la videoinstalación a un arte escénico. Los artistas plásticos -y los realizadores de vídeo también- se concentran en la ejecución de la obra y sólo se cuestionan su exposición cuando ya ha finalizado todo el proceso creativo. A diferencia de ellos, los artistas que trabajan con la instalación se plantean "a priori" la disposición de los elementos en el espacio de la exhibición y calculan, además, los posibles recorridos del espectador -qué verá, cuándo lo verá y cómo lo verá-; un proceso de trabajo puede calificarse perfectamente de "mise en scène". Por otra parte, la cinta de vídeo se muestra generalmente contenida en un "mueble" -el aparato televisivo-, de manera que su visión es limitada y reducida; sobre todo, si la comparamos con la visión panorámica y seductora del cine y con ese acto ritual donde el espectador se sumerge en un entorno casi mágico. En la videoinstalación, sin embargo, el público penetra en la obra y tiene ocasión de percibirla bajo unas condiciones que le sustraen de la realidad cotidiana. En este sentido, pues, la videoinstalación es plenamente un "arte de la escenificación".

También para Eugeni Bonet la videoinstalación posee ciertos signos de identificación propios del arte escénico. Partiendo de la premisa de que la instalación es, por excelencia, un arte de la metáfora, Bonet asegura: "La exposición, en el espacio de sus diversos elementos desempeña frecuentemente un papel asociativo más o menos obvio: construye una escena, una decoración, una escenografía que pretende que sea habitada y recorrida por el espectador" (246).

Alentados sin duda por una concepción del espacio de la exhibición muy similar a ésta, los artistas vanguardistas ya se habían propuesto, en los años 20, desbordar los espacios tradicionalmente asignados al teatro para hacerlo partícipe de una nueva concepción ambiental del arte. Los cubistas y los futuristas, al igual que algunos constructivistas -como Lissitzky y Malevich-, se sintieron profundamente interesados por la iluminación y la escenografía teatral, e idearon un nuevo tipo de espectáculos públicos y performances que podrían considerarse los precursores de los trabajos multimedia que aparecieron más

tarde (247). Cabe recordar que la noción de espectáculo y escenografía también fué desarrollada por la Bauhaus, los dadaístas de "Cabaret Voltaire" y las exposiciones surrealistas, con la intención de crear un "ambiente artístico" o una obra de arte global.

1.2.2.4. La instalación y el concepto de "obra de arte total". La noción moderna de Gesamtkunstwerk

El ideal wagneriano de una síntesis creativa que comportase la unión de poesía y música, dentro del marco visual y dinámico de la ópera, es otro de los principales referentes de la videoinstalación. No obstante, y a pesar de que ambas tienen en común la conjunción de diferentes artes a través de una cierta "teatralidad", o puesta en escena, la diferencia entre Gesamtkunstwerk y videoinstalación se manifiesta básicamente en el carácter utópico de la primera. "Concebida en primer lugar como integración de todas las artes, y también como doctrina de salvación social, la obra de arte total permitió definir utópica o trascendentemente el objetivo de un diseño total de la cultura en el que estaban comprendidos, en una fabulosa unidad, desde los espacios de la ciudad hasta la organización de la economía emocional del individuo" (248).

El ejemplo clásico de la "nueva obra de arte total" defendida más tarde por las vanguardias de principios de siglo se encuentra en los ideales de la Bauhaus, cuyos principales axiomas propugnaban la integración de todas las disciplinas en una obra única. "El pensamiento que rige la Bauhaus es la idea de la nueva unidad; la unión de muchas artes, tendencias y manifestaciones en un todo indivisible -escribía Walter Gropius en 1923- La Bauhaus ansía la reunión de todas las creaciones artísticas para la unidad y reunificación de toda disciplina artística en un nuevo arte de la construcción, cuyas partes son indesligables. El fin último de la Bauhaus, aún cuando sea el más lejano, es la obra de arte unitaria -la gran arquitectura- en la que no existen fronteras entre el arte monumental y el arte decorativo" (249).

Por una parte, las diferentes propuestas multidisciplinares de los movimientos de vanguardia posibilitaron una enriquecedora interacción entre artistas y medios plásticos heterogéneos, pero además, esta nueva concepción de la obra de arte bajo el signo de una nueva arquitectura global "tendía, aunque ciertamente de manera implícita o informada, hacia una nueva organización o adaptación de la existencia humana a lo que venía a ser la utopía de la cultura tecnológica integralmente diseñada" (250).

Y esta ha sido también una de las mayores ambiciones de la videoinstalación en el arte. Así lo expresaba Nam June Paik en una carta dirigida a John Cage en 1959, donde se refería a una "composición multimedia" en la que pretendía utilizar, entre otros materiales, "un proyector de color; 2-3 pantallas de cine; una stripteaser, un boxeador, una gallina (viva), una niña de seis años, un "piano de luces", sonidos y, naturalmente, un televisor. Arte total, en el sentido del señor R. Wagner" (251).

A partir de 1960, tanto la utopía de la Bauhaus como los ideales wagnerianos cuajarían en un nuevo producto multimedia que no sólo potenciaba el carácter escenográfico de la obra, sino que concebía la tecnología como parte intrínseca de ella; en este sentido, la videoinstalación es una de las prácticas que más se ha aproximado al complejo concepto de "obra de arte total": espacio y tiempo, imagen (fotografía/cine/vídeo), sonido/música, objeto/escultura, iluminación, recorrido, participación; en ocasiones incluso, poesía, pintura, texto, acción, representación,...

Siguiendo el más puro estilo wagneriano, Nam June Paik llegará a comparar la videoinstalación con la ópera, con una ópera electrónica, para ser precisos: "Admiramos la Opera italiana por su flexibilidad, por el concepto de "espacio", de gran espacio, y por la relación entre espacio y sonido. Pero se puede intervenir sobre la Opera renovándola. De esta manera la videoinstalación tiene la posibilidad de transformarse en una Opera, una Video-Opera" (252).

Notas

- (232) Thierry de Duve, "La performance nace de la pintura", en El arte del vídeo. (1991) *Op. cit.*
- (233) Valentina Valentini, "La théâtralité des installations vidéo", en Videoformes 93, *Turbulences Vidéo*, Clermont-Ferrand, 1993.
- (234) Margaret Morse, "Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between", en Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. Doug Hall and Sally Jo Fifer (ed.)/Bay Area Video Coalition, New Jersey, 1990.
- (235) Anne-Marie Duguet, "A propos de quelques implications artistiques de l'interactivité", en Mutations de l'image. (1994) *Op. cit.*
- (236) Anne-Marie Duguet, *Ibidem*.
- (237) Simona Bracci, "L'Aldiqua della videodanza", en In Video, (1994) *Op. cit.*
- (238) Obras referenciadas por Eugeni Bonet en En torno al vídeo (1981) *Op. cit.*
- (239) En El arte del vídeo (1991) *Op. cit.*
- (240) Posteriormente, la aparición en el mercado del Portapack, en 1967, desplazó a la televisión de este tipo de experiencias, quedando relegada al terreno de la retransmisión en directo.
- (241) Georges Banu, "Actualité Vidéo", *Art Press*, París, 1991.
- (242) Valentina Valentini, "La théâtralité des installations vidéo", en Videoformes 93, (1993) *Op. cit.*
- (243) "La centralidad del espectador significa que está virtualmente incorporado a la obra en el sentido de que la obra está situada de manera que le incluye, como si se le hubiese confiado una responsabilidad, la de realizar un trabajo que todavía está "suspendido". (...) La maquinaria de la videoinstalación no es simplemente una técnica escenográfica sino algo mucho más homogéneo. Toda la parte mecánica que suple la parte electrónica es un elemento primordial de trabajo". Studio Azurro, (1988). *Ibidem*.
- (244) Valentina Valentini, *Ibidem*.
- (245) "En el escenario teatral, y esta es la expresión que mejor lo define, las cuatro paredes, así como la pantalla del cine, dividen el "aquí y ahora" del espectador y el "en otro tiempo y en otro lugar". Margaret Morse, "Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between", en Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. (1990) *Op. cit.*
- (246) Eugeni Bonet, en Múltiplas Dimensões. (1994) *Op. cit.*
- (247) RoseLee Goldberg, en Performance Art: From the Futurism to the Present. Thames and Hudson, London, 1988. Originalmente publicado en 1979 bajo el título Performance: Live Art 1909 to the Present.
- (248) Eduardo Subirats, "Quinta tesis: arte como espectáculo", en El final de las vanguardias (1989) *Op. cit.*
- (249) Walter Gropius, "Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses" (Idea y estructura de la Bauhaus estatal) 1923; reproducido en Rainer Wick, La pedagogía de la Bauhaus, Alianza, Madrid, 1986.
- (250) "Es la síntesis de la doctrina romántica de la obra de arte total con los nuevos medios tecnológicos de producción y reproducción artísticas lo que ha hecho realmente posible aquella utopía". Eduardo Subirats, en El final de las vanguardias (1989) *Op. cit.* La idea de la *Gesamtkunstwerk* en el contexto de los años 20, también está desarrollada en Poelzig, "Werkbundrede" (1919), en Poelzig, Akademie der Künste, Berlín, 1974, p.119. Cf. el estudio de Karl Heinz Hüter, Das Bauhaus in Weimar, Berlín, 1976, pp. 81 y ss.
- (251) John Cage, A year from Monday, Wesleyan Press, Nueva York, 1969, p.90.
- (252) Nam June Paik, en El Novecento di Nam June Paik. (1992) *Op. cit.*

EPILOGO

VIDEO Y POSTMODERNIDAD. "ON THE CUTTING EDGE"

"Video was situated on the cutting edge of the art of the time and the new technologies coming to change our culture".

John Hanhardt, "Expanded Forms, Notes Towards a History", en Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.

La utopía de la modernidad protagonizada por las vanguardias históricas del siglo XX entró en crisis a mediados de los 70 para morir, inevitablemente, con la entrada de los 80. En su esencia, los movimientos artísticos de esta época son modernos -de hecho, tan sólo el Pop Art ha sido considerado precozmente postmoderno por su declarada tendencia a la figuración y por su exaltación de la cultura de masas-; no obstante, ya se aprecia en ellos un evidente desplazamiento de los ideales totalitarios de las primeras vanguardias que tomará cuerpo y se radicalizará durante la siguiente década.

A grandes rasgos, se podría asegurar que el paso de la modernidad a la postmodernidad se llevó a cabo a través del rechazo de las teorías fundamentales de las vanguardias históricas: de sus categorías estéticas y postulados éticos, de su perspectiva política y su compromiso social -aparentemente, el arte postmoderno no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo-; de sus momentos, en fin, revolucionarios y subversivos (253).

Pero en el medio videográfico este tránsito no se establece de una manera clara y radical; la revisión de los textos que analizan esta problemática muestra una nunca bien definida escisión entre aquellas posturas que reafirman tanto la modernidad -Marita Sturken, Ann-Sargent Wooster (254)- como la postmodernidad -Margot Lovejoy- del medio.

La condición postmoderna del vídeo siempre ha sido fruto de controversia debido a la profunda paradoja que marca la propia naturaleza del medio y que se concreta en la mezcla de varias antítesis: "arte y tecnología, televisión y arte, arte y problemas de cambio social, artistas colectivos e individuales, el mundo artístico convencional y las estrategias anticonvencionales, los mundos del lucro y de la renuncia al lucro, la forma y el contenido. Esas paradojas -concluye Sturken- estaban en la raíz de la problemática relación del vídeo con la Historia y la modernidad" (255).

La problemática que plantea el vídeo en sus relaciones con la modernidad ha sido ejemplarmente expuesta por Marita Sturken en su artículo "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", donde señala que su complejidad fué debida a la aparición del vídeo en los estadios finales de la modernidad, cuando ésta empezaba a declinar. Tanto el carácter antológico como las conclusiones de este artículo son un punto de referencia importante para este texto y a él nos vamos a remitir en las

páginas siguientes.

Los primeros intentos de situar el vídeo dentro del discurso de la modernidad mostraron el carácter ambivalente de un medio que presentaba, simultánea y alternativamente, una doble orientación. Ya en 1974, el crítico David Antin describía así esta dualidad: "por una parte, un entusiasta saludo de bienvenida aderezado con fragmentos de la teoría de la comunicación y parloteo McLuhanesco sobre los media; por la otra, un intento más bien exaltado de delimitar las características singulares del medio" (256). La primera actitud se decantaba por lo que más tarde sería una de las claves de la postmodernidad y la segunda se incribía dentro de la más pura tradición moderna.

El papel del vídeo en la transición de la modernidad a la postmodernidad está supeditado a su naturaleza ambivalente, como medio artístico y como medio de comunicación. En un principio, las obras creadas mediante la experimentación tecnológica se concretizaron en un nuevo género de "arte tecnológico", así denominado por su relación con el típico concepto moderno "the medium is the medium". Pero las características postmodernas del vídeo emergieron a partir del momento en que el potencial mass mediático del vídeo se impuso por encima de su potencial artístico; de hecho, el vídeo aparece como un nuevo medio tecnológico que se infiltra profundamente en las estructuras de la comunicación y, por lo tanto, en el territorio de los mass-media. E inevitablemente, la expansión de la tecnología abre nuevas opciones para la imagen procesual y la comunicación, siendo éstos dos de los aspectos que más se ajustan a las claves de la postmodernidad. Así, "el desarrollo extremadamente rápido de la propia tecnología del vídeo condujo a éste a un estado donde sus características comenzaron a converger con el cine y donde podía utilizarse como una potencial herramienta de los media -una de cuyas capacidades podía ser la transmisión. Este desarrollo trajo consigo unos profundos cambios en las actitudes respecto la utilización del vídeo como un medio" (257). Para Margot Lovejoy éste será el cambio fundamental que provoque en el vídeo la cristalización de sus cualidades postmodernas, pues "el vídeo es un medio que está íntimamente ligado a cuestiones teóricas y estéticas relacionadas tanto con los media como con el arte procesual, los cuales son el verdadero corazón de la Postmodernidad" (258).

La otra cara de la moneda no es menos controvertida.

En el discurso de la modernidad, un medio se distingue por sus características singulares: sus principios formales lo definen como medio y lo diferencian de otros medios. Pero los críticos que defienden esta postura, señala Marita Sturken, no hacen más que reducir el análisis del vídeo a sus caracteres distintivos, restringiendo el discurso del medio a las limitaciones de la teoría del arte de la modernidad: "la dificultosa alianza del vídeo con los dogmas de la modernidad es atribuible al modo en que sus rasgos esenciales y su presencia como medio ponen en cuestión aquellos dogmas". A este respecto Martha Gever escribe: "Incluso si un conjunto de principios rectores pudieran constituir una premisa teórica, el vídeo hecho por artistas trata de conseguir un lugar dentro de la cultura contemporánea en general, apoyándose en todo momento en la tradición de las bellas artes. En consonancia con los principios del arte moderno, las construcciones teóricas que afectan al vídeo no pueden transferirse directamente desde el cine o las artes visuales como la pintura... (En el discurso de la modernidad) cada medio presenta caracteres distintivos y deben definirse los específicos del vídeo a fin de conferir validez a las credenciales estéticas del medio y a su participación en las instituciones culturales existentes y diferenciar el vídeo de su zafio pariente, la televisión comercial" (259). Según Gever, pues, la confusión acerca del papel de las características del vídeo está indisolublemente ligada a la relación del vídeo con el discurso artístico de la modernidad.

Este planteamiento pone en entredicho un trabajo que no sólo tiene como punto de partida la caracterización del medio, sino que además incluye un capítulo sobre la vinculación del vídeo a las vanguardias históricas. No obstante, existen dos importantes razones para ello: la primera se justifica en la medida que el presente análisis se centra -exclusivamente- en los primeros 15 años de la "historia" del vídeo, cuando la prevalencia de su modernidad ha sido para todos manifiesta -en este mismo artículo, Sturken afirma con rotundidad: "Si hay un arte estrictamente moderno es el vídeo, por más que el Mundo

del Arte lo niega; de todos modos, la misma naturaleza del vídeo es ya una paradoja"- . La segunda razón es la propia existencia de este apartado, que apunta la continuidad del vídeo de creación en el interior del arte postmoderno de los 80.

Desde nuestra perspectiva, el vídeo fué, en sus inicios, una práctica absolutamente moderna: sus utópicas aspiraciones de transformación social a través del arte, su carácter revolucionario y subversivo,... y, en definitiva, todas las cuestiones apuntadas con anterioridad y desarrolladas en este capítulo así nos lo confirman. No obstante, tras sus primeros diez años de vida, el vídeo inició una larga peregrinación institucional en busca de la legitimación (1974) dando por inaugurada su carrera postmoderna. La integración del vídeo en los circuitos mercantiles e institucionales del arte coincidió - precisamente- con la crisis final de la modernidad, cuando su utopía artística fué literalmente absorbida por las exigencias de la producción industrial y sus obras cayeron en manos de la burocracia académica. Respecto a esta nueva condición, escribe Subirats: "A su otrora violento impulso de crítica social y compromiso político le ha sucedido una actitud tácita o incluso cínicamente afirmadora de las instancias del poder económico y político, o simplemente resignada frente a las categorías de la nueva cultura integralmente administrada" (260).

Sin embargo, en lo que respecta al medio videográfico, la aceptación institucional, que todavía se mostraba reticente a finales de los 70, nunca fué tan explícita; en cualquier caso, no se trató de una aceptación masiva o ampliamente reconocida: cuando, finalmente, el mercado artístico accedió a incluir el vídeo entre sus manifestaciones, éste quedó relegado a un pequeño y atípico reducto en el interior de sus estructuras. No fué hasta bien entrados los 80, cuando este reconocimiento se hizo patente, y con él, la definitiva postmodernidad del medio.

Y aquí una nueva paradoja se viene a sumar a todas las demás, pues mientras el vídeo, haciendo gala de su modernidad, intentaba definirse en términos de sus características particulares, "el mercado del arte estuvo ignorando en el mejor de los casos y repudiando en el peor el arte del vídeo, precisamente a causa de su cimentación en el tiempo y sus características electrónicas, así como por su relación con la televisión". Siguiendo estos razonamientos, la artista Rita Myers afirma: "La aparición del vídeo en los estadios finales de la modernidad es crucial. Mientras el vídeo trataba de delimitar sus "características circunstanciales" como un buen medio de la modernidad, esos caracteres estaban inextricablemente unidos a un objeto predeterminado, consecuencia natural de la cámara, pero también a un distanciamiento radical de los otros medios de la modernidad, la pintura, la escultura, etc. En verdad no es posible reducir a un medio a sus elementos constitutivos cuando uno de esos elementos virtualmente nos revierte el mundo. El vídeo desafió el credo de la modernidad con entusiasmo y sigue desafiando al mundo tradicional de los museos y las salas de exposiciones con unos componentes y un esquema temporal cambiantes, entre otras cosas" (261).

Los primeros años del vídeo se desarrollaron en un conflictivo momento de cambio cultural y social, en un terreno tan sumamente plagado de ironías y paradojas (262) que nos impide demostrar la modernidad o postmodernidad a ultranza del videoarte; en cambio, el seguimiento de todos los condicionantes aquí expuestos, nos permite hacer dos aseveraciones rotundas: una, que la utilización artística que se hizo del vídeo en los primeros años de su aparición se enclava dentro de la tradición moderna de las vanguardias históricas; dos, que posteriormente, durante los 80, el vídeo de creación - como el resto de manifestaciones artísticas de la época- se tornó profundamente postmoderno.

Finalmente, pondremos punto final a este capítulo con una cita que Raymond Bellour escribió a mediados de los 80 en un paradigmático artículo sabiamente titulado "L'Utopie Vidéo. Etre ou ne pas être d'avant garde": "Si nous sommes vraiment entrés dans le post-modernisme, l'art vidéo est un des signes les plus vifs d'un postmodernisme de la résistance (1): parce qu'il a la chance d'avoir vraiment quelque chose à quoi se résister. Cela pourrait suffire à qualifier encore une avant-garde: soit, aussi bien, dans les marges du dialogue ouvert entre Habermas et Peter Burger, à faire de l'art vidéo une variante

aigüe du modernisme (2)" (263).

Notas

(253) Puesto que esta tesis no tiene por objeto definir el concepto ni el período de la postmodernidad, evitaremos entrar en las controvertidas teorías que se han generado en torno ella. Analizada por pensadores como J. F. Lyotard y J. Baudrillard, J. Habermas, R. Rorty, "la postmodernidad se ha entendido de múltiples formas, desde quien la define como un juego final del vanguardismo (A. Huyssens) hasta quien la considera como una anti-modernidad que pone en crisis el sistema de representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales (Craig Owens)". En La trama de lo moderno (1989) *Op. cit.*

(254) "To be a video artist is to take a radical position". 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. Caterina Borelli (ed.) L'immagine elettronica, Bolonia, 1984.

(255) Marita Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", *El Paseante* n.12, Ediciones Siruela, Madrid, 1989. Versión revisada del artículo publicado en Vidéo, Communications n.48, "Les grandes éspérances et la construction d'une histoire", Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet (ed.) Seuil, París, 1988. Publicado posteriormente en Illuminating Video (1990) *Op. cit.*

(256) David Antin: "Video: The Distinctive Features of the Medium" (1974), publicado en Video Culture: A Critical Investigation. John Hanhardt (ed.), Visual Studies Workshop, Rochester, Nueva York, 1986.

(257) "El medio en sí mismo se diferencia del objeto -una característica clave del Postmodernismo- porque es difundible, reproducible e interdisciplinar". Margot Lovejoy, "Video: New Time Art", en Postmodern Currents. (1992) *Op. cit.*

(258) Margot Lovejoy, *Ibidem*.

(259) Martha Gever, "Medium Cool", *The Independent* vol 9, n.8 (octubre 1986), p.20

(260) Eduardo Subirats, en El final de las vanguardias (1989) *Op. Cit*

(261) Rita Myers, en una carta a Marita Sturken, primavera de 1987. Referenciada en Marita Sturken, "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", *El Paseante* n.12 (1989) *Op. cit.*

(262) "Son unos años en los que se experimenta el tránsito desde la obra objetual a la procesual y conceptual, en los que se impugna la propia naturaleza de la obra como objeto y se irrumpe en los nuevos dominios y manifestaciones, como los happenings y acciones Fluxus, las performances, los ambientes e instalaciones, etc. La representación de la realidad sustituye a los sistemas de representación y comienza a cambiar radicalmente la idea que se tiene del arte y de la práctica artística. Se trata, por tanto, de una multiplicidad de influencias y movimientos que se suceden por afinidad -cuando no por oposición- o como desarrollo de aspectos, de propuestas y direcciones apuntadas o enunciadas anteriormente. Todo ello a contribuido a favorecer prácticas artísticas multimedia y a romper con las formas tradicionales de las artes plásticas, el cuadro o la escultura. Si hay un soporte en el que confluyen prácticamente todas las manifestaciones artísticas de nuestro siglo, ése es, incuestionablemente, el vídeo". El arte del vídeo. (1991) *Op. cit.*

(263) Raymond Bellour, "L'Utopie Vidéo. Etre ou ne pas être d'avant garde", en Où va la vidéo? Cahiers du cinéma (1986) *Op. cit.* (1): Reivindicado por Hal Foster en The Anti-Aesthetic. Essays on Post-modern Culture, ed. Hal Foster, Bay Press, Washington, 1983. (2): Cf. New German Critique, n°22, 1981.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCONCI, Vito. "On Art and Artist", *Profile*, vol 4 n.3, 1984.
- AMON, Santiago. "L'art és vida; la vida pot ser art", en el catálogo Vostell. 1958-1978. 1979.
- ANGELL, Callie. "Andy Warhol Film Project" en el catálogo Films of Andy Warhol: Part II. Whitney Museum, New York, 1994.
- André Breton y el surrealismo. VV.AA. Catálogo. C.A.R.S., Madrid, 1991.
- ARGAN, Giulio C. (ed.) Walter Gropius y la Bauhaus. Gustavo Gili, Barcelona, 1983. (1ª edición, 1951).
- ARNHEIM, Rudolph. "La unidad y la diversidad de las artes", en Nuevos ensayos sobre psicología del arte. Alianza Forma, Madrid, 1986; publicado por primera vez como "The Unity of the Arts: Time, Space, and Distance", *Yearbook of Comparative and General Literature*, n.25, 1976.
- ARNHEIM, Rudolph. "Las herramientas del arte. Lo viejo y lo nuevo", en Nuevos ensayos sobre psicología del arte, Alianza Forma, Madrid, 1986; texto publicado inicialmente en *Technicum*, Escuela de Ingeniería, Universidad de Michigan, verano de 1979.
- Art Press*, n.47. Abril, Spécial Vidéo. París, 1981.
- Art Vidéo. Retrospectives et Perspectives. VV.AA. Catálogo. Palais de Beaux Arts. Charlerois, 1983.
- Arte italiana. Presenze 1900-1945. VV.AA. Catálogo. Palazzo Grassi, Catálogo, Venecia, 1989.
- Arts Magazine*, "Video", vol.49, n.4, diciembre, 1974.
- ASKEY, Ruth. "Shigeko Kubota's Duchampiana", *Artweek* vol.8, n.33, 1977.
- AUSBEL, Ken. "Woody Vasulka: Experimenting with visual alternatives", *News & Reviews*, 11 mayo 1983.
- Avanguardia russa (1919-1930). Museu i Col.lecció Ludwig. VV.AA. Catálogo. Fundació Joan Miró, Catálogo, Barcelona, 1985.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.) Minimal Art. A Critical Anthology. E.P. Dutton, New York, 1968.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.) New Artists Video. A Critical Anthology. E.P. Dutton. New York, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. Cultura y simulacro. Kairós. Barcelona, 1978.
- BECKER, Joseph y VOSTELL, Wolf. Happening, Fluxus-Pop Art. Rowolht, Reinbeck/Hamburgo, 1969.
- BEHAR, H. y CARASSOVI, M. Dadá, histoire d'une subversion. Fayard, París, 1990.
- BELLOIR, Dominique. "Vidéo Art Explorations", *Cahiers du Cinéma*, Hors de série, Editions de l'Etoile, París, 1981.
- BELLOUR, Raymond y DUGUET, Anne-Marie (eds.) Vidéo, Communications n.48, Editions de L'Etoile, París, 1988.
- BENJAMIN, Walter. "El autor como productor", en Iluminaciones II, Taurus, Madrid, 1975.

-
- BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Taurus, Colección Ensayistas n.91. Madrid, 1982.
- BERGER, René. Arte y comunicación. Gustavo Gili, Col Punto y Línea, Barcelona, 1976.
- BERGER, Maurice (ed.) Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and The 1960s. Icon Editions, Harper & Row Publishers, New York, 1989.
- BERKE, Joseph (ed.) Counter Culture. Londres, 1969.
- Bienal de la Imagen en movimiento'92. Visionarios Españoles. VV.AA. Catálogo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992-93.
- BLOCH, Dany. "Deux ou trois choses qu'on sait de lui. Entretien avec Nam June Paik", *Artforum*, septiembre, 1980.
- BLOCH, Dany. L'Art Vidéo. Ed. Flaviana, Locarno, 1960-1980/82; posteriormente publicado como L'art Vidéo. Limage 2/Alin Avila, Colección Mise au point sur l'art actuel. Condé-sur-Noireau, 1983.
- BOCCIONI, Umberto. "La Scultura futurista" (1912), en Per conoscere Marinetti e il Futurismo, L. De Maria (ed.), 1973; posteriormente publicado en Archivi del futurismo. María Drudi Gambillo y Teresa Fiori (eds.), 1986.
- BONET, Eugeni (ed.) Desmontaje: Film, Video/ Apropiación, Reciclaje. Edición conjunta del IVAM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Arteleku, Worl Wide Video Festival y Centro Galego de Artes da Image, 1993.
- BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni y MUNTADAS, Antoni. En torno al vídeo. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1980.
- BORELLI, Caterina y NOE, Daniela (eds.) From TV to video e Dal video alla TV. Nuove tendenze del video nord-americano. L'immagine elettronica. Bolonia, 1984.
- BOURDON, David (ed.) Warhol. Anagrama, Barcelona, 1989.
- BOYLE, Deirdre. "Who's Who in Video: Bill Viola", *Sightlines* vol.16, n.3, primavera, 1983.
- BOZAL, Valeriano. "La crisis del objeto artístico", *Modernismo y Postmodernismo*, Col. Historia del Arte n.50, Grupo 16, Madrid, 1993.
- BAYER, Marie-Ange y MARI, Bertomeu (eds.) Judith Barry. The Work of the Forest. Foundation pour l'Architecture à Bruxelles, Bruselas, 1992.
- BREA, José Luis. Nuevas estrategias alegóricas. Colección Metrópolis, Editorial Tecnos, Madrid, 1991.
- BREA, José Luis. Las auras frías. Anagrama, Barcelona, 1991.
- BREA, José Luis (ed.) Los últimos días. Salas del Arenal, Exposición Universal de Sevilla, Madrid, 1992.
- BRETON, André. "Manifiesto Dadá", *Litterature* n.13, Mayo, 1920. Texto reproducido en Primeras vanguardias. Textos y documentos. Lourdes Cirlot (ed.), 1993.
- BRETON, André. "Marcel Duchamp" (1922). Texto reproducido en Primeras vanguardias. Textos y documentos. Lourdes Cirlot (ed.), 1993.
- BRETON, André. Manifiestos del surrealismo. Labor, Barcelona, 1992; 1ª ed. Sagittaire, París, 1924.
- BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia. Península, Barcelona, 1987; inicialmente publicado como Theory of the Avant-Garde. University of Minnesota Press, 1984.
- CAGE, John. A year from Monday. Wesleyan Press, New York, 1969.
- CALVESI, Maurizio. Le Futurisme. Gruppo Editoriale Fabbri, S.P.A., Milán, 1969; Il futurismo, Fratelli Fabri, Milán, 1970.

- CAPEK, Karel. RUR, Londres, 1923. Referenciado por Peter Wollen, "Le cinéma, l'américanisme et le robot", en Vidéo Communications n.48, Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet (eds.), 1988.
- CASSAGNAC, Jean-Paul. "Les paradoxes de la vidéo", en Cinemas d'avant-garde. *CinémAction* n.10-11, 1980.
- CELANT, Germano. Arte Povera. Ed. Mazzota, Milán, 1969.
- CIRLOT, Lourdes (ed.) Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos. Labor, Barcelona, 1993.
- CLAY, Jean. "Quelques aspects de l'art bourgeois: la non-intervention", *Robho*, n.5-6, pp.30-39.
- COMBALIA, Victoria. La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual, Anagrama, Barcelona, 1975.
- COMBALIA, Victoria. El descrédito de la vanguardias. Ediciones Blume, Barcelona, 1980.
- CONNOR, Russell y TOMKIN Calvin. Entrevista a Nam June Paik para el programa Nam June Paik: Edited for Television del canal WNET-TV de Nueva York, 1975.
- CORAZON, Alberto (ed.) Constructivismo. serie A n.19 Comunicación, Madrid, 1973.
- CHIPP, Herschel B. (ed.) Theories of Modern Art. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1973.
- D'AGOSTINO, Peter (ed.) Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics. Tanam Press, New York, 1985.
- Dadá y Constructivismo. VV.AA. Catálogo. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.
- Dan Graham. Selected Works. 1965-72. VV.AA. Koenig Brothers and Lisson Publications, Colonia, New York and London, 1972.
- Dara Birnbaum. VV.AA. Catálogo. IVAM Centre del Carme, Generalitat Valenciana, Valencia, 1990.
- DAVIS, Douglas. "Art and technology: The New Combine", *Art in America* n.56, enero, 1968.
- DAVIS, Douglas. Art and the Future. A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art. Praeger Publisher, New York, 1973.
- DE MICHELLI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- DE OLIVEIRA, Nicolás; OXLEY, Nicola y PETRY, Michael (eds.) Installation Art. Thames and Hudson, Londres, 1994.
- De Stijl (1917-1931). Visiones de Utopía. VV.AA. Alianza, Madrid, 1986.
- DECKER, Edith. Paik-Video. DuMont, Colonia, 1988.
- DECKER, Edith y LEBEER, Irmeline (eds.) Paik. Du cheval a Christo et autres écrits. Editions Lebeer Hossmann, Bruselas, 1993.
- DI MAGGIO, Gino. "Fluxus punto", *Creación* n.10, febrero, 1994.
- DIAZ CUYAS, José. "Hacer Fluxus", *Creación* n.10, febrero, 1994.
- DONGUY, Jacques. "A propos d'Allan Kaprow", conversación con Allan Kaprow Milán, 29 de julio de 1991, *L'evidence* n.3, printemps, 1994.
- DREYFUS, Charles (ed.) Happenings & Fluxus. Exposition d'artistes 1958-1988. Galerie 1900-2000/ Galerie du Genie/ Galerie de Poche, París, 1989.
- DRUDI GAMBILLO, María y FIORI, Teresa (eds.) Archivi del futurismo. De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, Roma-Milán, 1986.
- DUCHAMP, Marcel. "The Creative Act", *Art News* n.4, verano, 1957.

-
- DWOSKIN, Stephen. Film is... The International Free Cinema, Peter Owen Limited, Londres, 1975.
- ECO, Umberto. La definición del arte. Planeta-Agostini, Colección Pensamiento Contemporáneo n.43. Barcelona, 1985.
- ECO, Umberto. Obra abierta. Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.
- El objeto surrealista. VV.AA. Catálogo, Teruel, 1991.
- En l'esperit de Fluxus. VV.AA. Catálogo, Exposición organizada por Elizabeth Armstrong y Joan Rotfuss, Fundació Antoni Tàpies y Walker Art Center (ed.), Barcelona, 1994.
- FABRICIUS, Klaus (ed.) Joseph Beuys. Catálogo. Palacio de los Condes de Gabia, Enero-Marzo, 1993. Centre de Cultura Sa Nostra/Area de Cultura de la Diputación de Granada, Art Book 90, 1992.
- FAGONE, Vittorio. "Il video nell'arte contemporanea", en *L'immagine video*, Arti visuali e nuovi media elettronici, Feltrinelli, Milano, 1990.
- FARGIER, Jean-Paul. "Paikologie", *Cahiers du Cinéma* n.299, abril, 1979.
- FARGIER, Jean-Paul. "Video Art: Wolf Vostell. Le grand trauma", *Cahiers du Cinéma* n.332, febrero, 1982.
- FARGIER, Jean-Paul. "Allan'n Allen's Complaint: Dernière analogie avant le digital", *Cahiers du Cinéma* n.341, noviembre, 1982.
- FARGIER, Jean-Paul. "Nam June Paik et Shigeko Kubota", *Cahiers du Cinéma* n.341, noviembre, 1982.
- FARGIER, Jean-Paul (ed.) Où va la vidéo, *Cahiers du Cinéma*, Hors de Série n.14, Editions de l'Etoile, Paris, 1986.
- FARGIER, Jean-Paul. "The return to reason. On experimental cinema", en Copenhagen Film + Video Festival 90. The Danish Film Institute Workshop ed., 1990.
- FARGIER, Jean-Paul y SORIN, Raphaël. Entrevista a Nam June Paik, *Art Press* n.47, abril, 1981.
- Festival International du Nouveau Cinéma et la Vidéo de Montréal. VV.AA. Catálogo, junio, Montreal, 1994.
- Films of Andy Warhol: Part II. VV.AA. Catálogo. Whitney Museum, New York, 1994.
- FLYNT, Henry. "Conceptual Art", en An Anthology. La Monte Young (ed.), New York, 1963.
- FOSTER, Hal (ed.) The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. Bay Press, Washington, 1983.
- FOSTER, Hal (ed.) La postmodernidad. Kairós, Barcelona, 1985. (1ª ed. 1983).
- FRIEDEL, Helmut. "Del entierro de la televisión a un nuevo lenguaje de la imagen", en Videoarte desde 1976 en la República Federal Alemana. Goethe-Institut Munchen, Munich, 1986.
- FRIEDMAN, Ken. The Fluxus Workbook, edición especial de la revista *El Djarida* (Trondheim, Norway) Ken Friedman (ed.), Guttorm Nordo, 1990.
- GABO, Naum. "La idea constructivista en el arte", en Circle, 1937; texto reproducido en Constructivismo. Alberto Corazón (ed.), 1973.
- GABO, N. y PEVSNER, N. "Manifiesto del realismo", Moscú, 5 de agosto de 1920. Texto reproducido en Las vanguardias artísticas del siglo XX. Mario de Micheli (ed.), 1992.
- GALI, Montserrat. El arte en la era de los medios de comunicación. Colección Impactos, Los Libros de Fundesco, Madrid, 1988.
- GAZZANO, Marco Maria. "Installations vidéo", en Videoformes 1993, Clermont-Ferrand, 1993.

- GEVER, Martha. "Underdeveloped Media. Overdeveloped Technology", *The Independent* vol.8, n.7, septiembre, 1985.
- GEVER, Martha. "Medium Cool", *The Independent* vol.9, n.8, octubre, 1986.
- GIGLIOTTI, Davidson. "Video Art in the Sixties", en Abstract Painting 1960-1969. VV.AA. Catálogo. Institute for Art and Urban Resources, Long Island, 1982.
- GILBARD, Florence. "An Interview with Vito Acconci: Video Works 1970-1978", *Afterimage* vol.12, n.4, noviembre, 1984.
- GILLOT, Françoise (ed.) Life with Picasso. Londres, 1965.
- GINTZ, Claude; LAFFON, Juliette y SCHERF, Angeline (eds.) L'art conceptuel: une perspective. Coédition Paris Musées/Société des Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1989.
- GOLDBERG, RoseLee. Performance Art. From the Futurism to the Present. Thames and Hudson, London, 1988. Originalmente publicado en 1979 bajo el título Performance: Live Art 1909 to the Present.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús. El discurso televisivo: Espectáculo de la postmodernidad. Cátedra, Col. Signo e Imagen, Madrid, 1988.
- GOODMAN, Nelson. Los lenguajes del arte. Seix Barral, Colección Biblioteca Breve. Barcelona, 1976.
- GRACE, Sharon. "An Interview with Shigeo Kubota", *ArtCom* vol.4, n.15, 1981.
- GROPIUS, Walter. "Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses" (Idea y estructura de la Bauhaus estatal) 1923; texto reproducido en La pedagogía de la Bauhaus, Rainer Wick (ed.), 1986.
- HALL, Doug y FIFER, Sally Jo (eds.) Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art. Aperture/Bay Area Video Coalition, New Jersey, 1990.
- HALLER, Robert A. Entrevista con Steina Vasulka realizada el 28 de octubre de 1980 y publicada en *Video Text: 1983*, Anthology Film Archives (ed.), New York, 1983.
- HANHARDT, John. "Video in Fluxus", *Art & Text* n.37, septiembre, 1990.
- HANHARDT, John (ed.) Nam June Paik. Catalog exhibition in Whitney Museum of American Art. W.W. Norton, New York, 1982.
- HANHARDT, John. (ed.) Video Culture: A Critical Investigation. Visual Studies Workshop Press. Rochester, New York, 1986.
- HANHARDT, John. (ed.) Francesc Torres. La Cabeza del dragón. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.
- HARTLEY, Marsden. "The Importance of being Dada", en la conferencia "Adventures in the Arts", New York, 1914. Referenciado en Pop Art. Tilman Osterwold (ed.) 1992.
- HAUSHEER, Cecilia y SATTELE, Christoph (eds.) Found Footage Film. Lucerna: VIPER/zyklop verlag, 1992.
- HAYWARD, Philip (ed.) Culture Technology & Creativity. In the Late Twentieth Century. John Libbey Published. Londres, 1990.
- HECK, Georges y LAVALLEE, Michelle (eds.) Joseph Beuys. une collection de vidéo. Musée de la Ville de Strasbourg/Goethe Institut, Drulingen, 1991.
- HEIN, B. y HERZOGENRATH, W. (eds.) Film as Film. 1910 bis heute. Stuttgart, 1977. Posteriormente publicado como Film as Film: Formal Experiments in Film 1910-1975 Hayward Gallery, Arts Council of Great Britain, June 3-17, London, 1979.
- HERZOGENRATH, Wulf (ed.) Nam June Paik. Musik, Fluxus Video. Werke 1946-1976. Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1977.
- HERZOGENRATH, Wulf (ed.) Videokunst in Deutschland: 1963-1982. Gerd Hatje, Kölnischer Kunstverein, Stuttgart, 1982.

-
- HERZOGENRATH, Wulf y DECKER, Edith (eds.) Video-Skulptur. Restrospektiv und aktuell 1963-1989. Dumont. Colonia, 1989.
- HUFFMAN, Kathy R. (ed.) Video. A Retrospective. Long Beach Museum of Art 1974-1984. Catálogo. Long Beach, 1984.
- HUFFMAN, Kathy R. (ed.) Muntadas. Selected Video Works 1974-1984. Catálogo. Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, 1985.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens. Alianza Editorial, Madrid, 1987; primera edición Scholvink, 1954.
- HULTEN, Pontus (ed.) The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age. MOMA, New York, 1968.
- HUMPHREYS, Richard. "Kurt Schwitters: an Introduction", en el catálogo Kurt Schwitters. Tate Gallery, Londres, 1985.
- Il Novecento di Nam June Paik. VV.AA. Catálogo, ed. Carte Segrete, Roma, 1992.
- In Video. VV.AA. Catálogo. Centro Internazionale di Brera, Edizione Ergonarte, Milano, 1990.
- JACOB, Mary Jane (ed.) Shigeo Kubota. VideoSculpture. American Museum of the Moving Image, New York, 1991.
- JEAN, Marcel. The History of Surrealist Painting. New York Grove Press, 1960. Referenciado en Collage, Assemblage, and the Found Object. Diane Waldman (ed.), 1992.
- JENKINS, Jim y QUICK, Dave. Motion, Motion. Kinetic Art. Gibbs Smith Publisher. Salt Lake City, 1989.
- JUDSON, William D. (ed.) American Landscape Video. The Electronic Grove. The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1988.
- JUDOVIĆ, Dalia. "(Non)sense art (non)art in Duchamp", *Art & Text* n.37, septiembre, 1990.
- KAPROW, Allan. "Happenings and Events" (1964), conversación con George Brecht emitida por la WBAI Radio, Nueva York, y publicada en el catálogo Happening & Fluxus. Hanns Sohm (ed.), 1970.
- KAPROW, Allan. Assemblage, environments & happenings. H.N. Abrams, New York, 1965.
- KLONARIS, Maria y THOMADAKI, Katerina (eds.) Technologies et Imaginaires. Cinema Art/Vidéo Art/Computer Art meetings. Dis Voir, París, 1990.
- KLONARIS, Maria y THOMADAKI, Katerina (eds.) Mutations de l'image. Art Cinema/Video/Ordinateur. Astarti, París, 1994.
- KLÜVER, Billy. America Discovered. Schwarz, Milán, 1982.
- KOSUTH, Joseph. "Art after philosophy", en L'art conceptuel: une perspective. Claude Gintz, Juliette Laffon y Angeline Scherf (eds.) 1989. (Texto anteriormente publicado en *Artpress* n.1, diciembre-enero 1973; publicación original en *Studio International*, octubre-noviembre, 1969).
- KURTZ, Bruce. "Artist's Video at the Crossroads", *Art in America*, enero/febrero, 1977.
- LEBEER, Irmeline. "Marcel Duchamp n'a pas pensé a la vidéo", entrevista con Nam June Paik (Bochum, 16 diciembre 1974), publicada en versión reducida en *Chroniques de l'Art Vivant* n.55, París, febrero 1975, pp.30-33; reproducida íntegramente en Paik. Du cheval a Christo et autres écrits Edith Decker e Irmeline Lebeer (eds.), 1993.
- LEBEL, Jean-Jacques. Le Happening. ed. Denoël, París, 1966.
- LEGER, Fernand. "L'Esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le Vrai", en Foction de la peinture, Gonthier, París, 1965.
- LEMAÎTRE, Maurice. Le cinéma lettriste et huit films lettristes, París, 1967-1970.
- LEPICOUCHE, Michel H. Entrevista a Wolf Vostell, Malpartida (Cáceres), 3 de febrero de 1988.
- LEWITT, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art", en Esthetics Contemporary, Ed. R. Kostelanetz, New York, 1978.

- LISSITZKY, El. "The Electrical-Mechanical Spectacle" (1923); *Form* n.3, Cambridge, 1966.
- LISSITZKY, El. "Proun Space", 1923. Referenciado en El constructivismo ruso. C. Lodder (ed.), 1988.
- LODDER, C. (ed.) El constructivismo ruso. Alianza Editorial, Madrid, 1988. (Primera edición en 1983).
- LONDON, Barbara. "El vídeo independiente: primeros quince años", Ito. d'Estudis Nord-Americans, en Vídeo/Art. Comportament Behavior. Barcelona, 1981; inicialmente publicado en *Art Forum*, septiembre, New York, 1980.
- LOVEJOY, Margot. Postmodern Currents. Art and Artist in the Age of Electronic Media. Prentice Hall, New Jersey, 1992.
- LUCIE-SMITH, Edward. Movimientos en el Arte desde 1945. Emecé, Buenos Aires, 1979.
- LUCIE-SMITH, Edward. Art in the Seventies. Phaidon-Oxford, 1980.
- LYOTARD, J.L. La condición postmoderna. Cátedra, Madrid, 1984; primera ed. La Condition Postmoderne. Les Editions de Minuit, París, 1979.
- MALEVITCH, K. "La arquitectura como afrenta al cemento armado", en Constructivismo. Alberto Corazón (ed.), 1973; publicado inicialmente en *Iskusstvo Kommuny* n.1, 7 de diciembre de 1918.
- Marcel Duchamp. VV.AA. Catálogo. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984.
- MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Akal, Arte y Estética. Madrid, 1986.
- MARINETTI, F.T. "La imaginación sin límite" (1913), en Le Futurisme. Maurizio Calvesi (ed.) Milán, 1969.
- MARINETTI, F.T. "Manifiesto Futurista" en Archivi del futurismo. María Drudi Gambillo y Teresa Fiori (ed.), 1986.
- MARINETTI, F.T. Manifiestos y textos futuristas. Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978.
- Marx Ernst. VV.AA. Catálogo, Fundación Juan March, Madrid, 1986.
- MASHECK, Joseph. "Duchamp dans l'abstraction", Dossier Duchamp, *Art Press* n.178, marzo, 1993.
- METZGER, Gustav. "Automata in History", *Studio International* vols.108 y 177, New York, 1969.
- MIGNOT, Dorinne (ed.) Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984.
- MILLET, C. Textes sur l'art conceptuel. Editions De Templon, París, 1972.
- MITRY, Jean. Historia del cine experimental. Fernando Torres editor, Valencia, 1974; primera edición Storia del cinema sperimentale. Gabriele Mazzotta Editore, Milán, 1971.
- MOYNIHAN, Michael. "Gilbert and George", *Studio International* n.922, mayo, 1970, pp.197-198.
- Multiplas Dimensões. VV.AA. Catálogo. Centro Cultural de Belém, Lisboa'94-Capital Europeia da Cultura. Lisboa, junio/julio 1994.
- MUMFORD, Lewis. Arte y técnica. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, (1952-New York, 1957 Buenos Aires).
- MUMFORD, Lewis. Técnica y civilización. Alianza Universidad. Madrid, 1982.
- Muntadas: Films, Videtapes, Videocassettes. 1971-1974. VV.AA. Catálogo. Galería Vandrés, Madrid, 1974
- Muntadas. Media Landscape. VV.AA. Catálogo. The Addison Gallery of American Art. Phillips Academy, Andover, 1982.
- Nam June Paik. Electronic Art II. VV.AA. Catálogo. Galería Bonino, New York, 1968.
- Nam June Paik. Electronic Art III. VV.AA. Catálogo. Galería Bonino, New York, 1971.

-
- Nam June Paik. Video Works 1963-88. VV.AA. Catálogo. Hayward Gallery (29 septiembre-11 diciembre 1988), South Bank Centre London, 1988.
- Opus International* n.54. Dossier Art Vidéo. París, 1975.
- OSTERWOLD, Tilman (ed.) Pop Art. Benedikt Taschen, Colonia, 1992.
- OZENFANT, Amédée. Foundations of Modern Art (1931), Dover Publications, New York, 1952.
- PALACIO, Manuel (ed.) La imagen sublime. Video de creación en España 1970-1987. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- PARSY, Paul-Hervé. Art Minimal. Catálogo. Centre Georges Pompidou, París, 1992.
- PAYANT, René (ed.) Vidéo. Artexes. Montreal, 1986.
- PEREZ ORNIA, José Ramón (ed.) El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental. RTVE y Ediciones Serval, Madrid, 1991.
- PEREZ VILLEN, Angel Luis. "Los pliegues del sentido", *Lápiz* n.113, junio, 1995.
- Peter Campus. VV.AA. Catálogo. Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974.
- POGGIOLI, Renato. "Technology and the Avant-Garde", en The Theory of The Avant-Garde. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968.
- POPPER, Frank. "Cinema Fusil Art Track" (Tribuna para un cine militante), *Robho*, n.4, 1968. p.23.
- POPPER, Frank. "Tinguenly: Autodestructive Period, 1960-1962", *Art and Artists* vol.1, n.5, agosto de 1966, pp.12-15; también en Méta: Tinguenly. Pontus Hultén (ed.) París, 1974 y en el catálogo de la exposición Tinguenly, C.N.A.C., París, 1971.
- POPPER, Frank. L'Art cinétique. Gauthier-Villars, París, 1967.
- POPPER, Frank. Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy. Ediciones Akal, Madrid, 1989.
- RACIONERO, Lluís. Art i ciència. Laia. Barcelona, 1987.
- RAMIREZ, Juan Antonio. Duchamp, el amor y la muerte, incluso. Siruela, Madrid, 1993.
- RAY, Man. "L'Age de la lumière", en Man Ray. Photographies 1920-1934. James Thrall Soby (ed.), Cahiers d'Art, 1934.
- RAY, Man. "It Has Never Been My Object To Record My Dreams", Galerie Julien Levy, New York, 1945.
- RESTANY, Pierre. "A 40° au-dessus de Dada", en el catálogo 1960: Les nouveaux réalistes. Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París, 1986.
- RESTANY, Pierre. Factotumbeuys. Edizioni Factotumart, Verona, 1981.
- RIBALTA, Jorge. "Un arte útil. (Notas para el espectador de *Domini Públic*)", en el catálogo Domini Públic. Centro de Arte Santa Mónica, Dep. Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.
- RITTER, Naomi. Art as spectacle. University of Missouri Press. Columbia, 1989.
- ROSEBUSH, Judson (ed.) Nam June Paik. Videá 'n' Videology 1959-1973. Catálogo. Everson Museum of Art (15 enero-15 febrero 1974), Syracuse, New York, 1974.
- ROSENBERG, Harold. "The American Action Painters" (1952), texto reproducido en Theories of Modern Art. Chipp H. (ed.), University of California Press, 1968.

- SANOUILLET, P. El movimiento Dada. Fratelli Fabri, Milán, 1969.
- SARRIS, Andrew. "Films", *The Village Voice*, 9 de diciembre de 1965; publicado posteriormente en Warhol. David Bourdon (ed.), 1989.
- SAYRE, Henry M. The object of performance. The American Avant-Garde since 1970. The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- SAYRES, Sohnya (ed.) The '60s Without Apology. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- SCHNEIDER, Ira y KOROT, Beryl (eds.) Video Art. An Anthology. Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1976.
- SELWIN, M. Entrevista a John Baldessari, *Flash Art* n.135, verano, 1987, pp.62-64.
- SENTIS, Mireia. "George Maciunas. La memoria del presente", *El Europeo* n.49, primavera, 1994.
- SHAMBERG, Michael y "Raindance Corporation". Guerrilla Television. Holt, Rhinehart and Wiston (ed.), New York, 1971.
- SHIREY, David L. "Video Art Turns to Abstract Imagery", *New York Times*, 4 julio 1972.
- SOGAARD SORENSEN, Flemming. "The Avant-garde of the twenties and the pictorial Language of video" en Copenhagen Film + Video Workshop Festival 88, The Danish Film Workshop (ed.), 1988; inicialmente publicado como "Eine Subgeschichte des Films, Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Untergrundfilms", Scheuggl and Schmidt, Frankfurt, 1974.
- SOHM, Hanns (ed.) Happening & Fluxus. Catálogo. Kölnischer Kuntsverein, Colonia, 1970.
- SOURIAU, Étienne. "L'esthétique et l'artiste contemporain", *Leonardo* vol.1. n.1, 1968, p.67.
- SOUTIF, Daniel. "La famille pauvre". Monográfico *Artstudio* n.13. Regards sur l'Arte Povera, verano, 1989.
- STACHELHAUS, Heiner. Joseph Beuys. Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990; primera ed. by Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf, 1987.
- STANGOS, Nikos. Conceptos de arte moderno. Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Steina & Woody Vasulka Videastes. 1969-1984: 15 années d'images électroniques analogiques et numeriques. VV.AA. Catálogo. CINE-MBXA/CINEDOC, París, 1984.
- STURKEN, Marita. "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", *El Paseante* n.12, Ediciones Siruela, Madrid, 1989. Versión revisada publicada anteriormente bajo el título "Les grandes esperances et la construction d'une historie", en Vidéo, Communications n.48, Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet (ed.), 1988.
- SUBIRATS, Eduardo. El final de las vanguardias. Anthropos, Barcelona, 1989.
- SUREDA, Joan y GUASCH, Ana M^a. La trama de lo moderno. Colección Arte y Estética, Akal, Madrid, 1987.
- TAMBELLINI, Aldo. "Communicationsphere", en Asthetic und Technologie. Offenbach am Main, 1978.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Tecnos, Colección Metrópolis. Madrid, 1987.
- Tecnología y Cultura. VV.AA. Gustavo Gili, Colección Tecnología y Sociedad. Barcelona, 1978.
- Telos*, n.9, El video. Madrid, marzo-abril, 1987.
- TILMAN, Pierre. "L'art qui est comme la vie et l'art qui est comme de l'art", *L'evidence* n.3, printemps, 1994.
- TISDALL, D. y BOZZOLA, A. Futurism. Thames and Hudson, Londres, 1977.
- TV as a Creative Medium. VV.AA. Catálogo. Galería Howard Wise, New York, 1969.

-
- TZARA, Tristan. "Manifiesto 1918", en Lampisteries. Precedés des Sept manifestes Dadá. Jean-Jacques Pauvert (ed.), París, 1963; texto reproducido en Primeras Vanguardias artísticas. Textos y Documentos. Lourdes Cirlot (ed.), 1993.
- TZARA, Tristan. Siete manifiestos dadá. Tusquets, Barcelona, 1972.
- VALENTINI, Valentina (ed.) Intervalli tra film video televisione. Taormina Arte, IV Ressegna Internazionale del Video d'Autore, Sellerio Editore. Palermo, 1989.
- VALERY, Paul. "La conquête de la ubiquité", en Pièces sur l'art, París, 1934. Referenciado por Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1982.
- VAN ASSCHE, Christine (ed.) Vidéo... et après. Catálogo. Editions du Centre Pompidou, París, 1992.
- VAN BRUGGEN, Cossje. John Baldessari. Rizzoli, New York, 1990.
- VANDERBEECK, Stan. "Culture: Intercom'and Expanded Cinema: A Proposal and Manifesto", en The New American Cinema: A Critical Anthology, Gregory Battcock (ed.), 1967.
- VATTIMO, Gianni. "Muerte u ocaso del arte", Guadalimar n.74, 1983.
- VAUTIER, Ben. "Fluxus International", + - 0 n.28, 1979.
- Videoculturas de fin de siglo. VV.AA. Cátedra, Colección Signo e imagen. Madrid, 1990.
- VON CLAUSEWITZ, Carl. Vom Kriege. Bonn, 1966.
- VOSTELL, Wolf. "Dé-collage-TV, événements et actions pour des millions", en Vidéo, Communications n. 48, Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet (ed.), 1988; publicado anteriormente en Vostell Happening und Leben. LD8 Luchterhand Typescript, Berlin, 1970.
- VOSTELL, Wolf. Aktionen. Rowolht, Reinbeck, 1970.
- VOSTELL, Wolf. Derrière l'arbre (o Duchamp no ha comprendido a Rembrandt). Catálogo del happening, Galería "G", Barcelona, 1976.
- VOSTELL, Wolf. La dépression endogène. Catálogo, Recologne-lès-Ray, 1984.
- Vostell -Environnement/Happenings 1958-1974. VV.AA. Catálogo. ARC 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, diciembre de 1974-enero de 1975, Le Chêne, París, 1974.
- Vostell. 1958-1978. VV.AA. Catálogo. Fundació Joan Miró (4 enero-4 febrero 1979), Barcelona, 1979.
- WALDMAN, Diane (ed.) Collage, assemblage and the Found object. Pahidon Press Limited, London, 1992.
- WALLIS, Brian (ed.) Art After Modernism. Rethinking Representation. The New Museum of Contemporary Art and Boston with David R. Godine Publisher Inc., New York, 1984.
- WHITFORD, F. Bauhaus. Destino, Londres/Barcelona, 1991.
- WICK, Rainer. La pedagogía de la Bauhaus. Alianza, Madrid, 1986.
- WINGLER, H. La Bauhaus. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- WOLFRAM, E. (ed.) History of Collage. MacMillan, New York, 1975.
- YALKUT, Jud. "Art and Technology of Nam June Paik", Ars Magazine vol.42, n.6, abril, 1968.
- YALKUT, Jud. "TV as a Creative Medium at Howard Wise", Ars Magazine vol.44, n.18, septiembre/octubre, 1969.

YOUNGBLOOD, Gene (ed.) Expanded Cinema. E.P. Dutton, Nueva York/Studio Vista, London, 1970.