

Unesco

Desarrollo cultural

Expediente documental **25-26**

Creación artística y arte video

2020/15

2020/15

Desarrollo cultural

Creación artística y arte video

Unesco

La finalidad de estos folletos consiste en dar a conocer la documentación y los datos acopiados sobre ciertos aspectos del desarrollo cultural, en cumplimiento de lo establecido en la resolución 3.321 (párrafo c) de la Conferencia General (17ª reunión).

CLT.83/WS/3

PREFACIO

En el marco de su programa de fomento de la creación artística, la Unesco sigue con la mayor atención las experiencias más innovadoras en el ámbito de las artes plásticas.

Los tres estudios sobre el arte video que se reproducen en el presente volumen de la colección de Expedientes documentales describen, desde puntos de vista diferentes, la importancia creciente que este nuevo medio de comunicación está adquiriendo en los sectores en que interviene, como la comunicación visual, la historia del arte y los sistemas de ideas.

Estos estudios, debatidos y comentados durante el tercer Festival Internacional de Arte Video (Locarno, Ascona, 6-15 de agosto de 1982) suscitaron reacciones diversas entre los participantes. Se hizo sentir inevitablemente la necesidad de examinar a fondo la definición del arte video. Para René Berger "el arte video es, ante todo, una paradoja; parece ser, al mismo tiempo, una prolongación de la televisión y de las artes plásticas, siendo a la vez relegada por la televisión y las artes plásticas". Esa relegación, que se produce tanto en el nivel estético como en el cultural, vuelve a encontrarse, por supuesto, en los planos económico, comercial y técnico.

Dos criterios diferentes nos permiten entender la video utilizada con fines de arte y de cultura. René Berger, en su estudio titulado "Problemática de la video en el mundo contemporáneo", define la video como medio de comunicación en el sentido amplio del término, sentido según el cual la comunicación es un proceso que, independientemente de su índole, musical, literaria, etc., afecta a uno o a varios seres. Esta interpretación se aleja de la experiencia puramente plástica y considera al arte video en función de sus caracteres tecnológicos e ideológicos.

En efecto, el análisis de los procedimientos propios de la video pone de manifiesto una absoluta autonomía de cada toma de vista o secuencia y, al mismo tiempo, una discontinuidad en el desarrollo de las secuencias. El contraste que se establece entre la unidad (cada secuencia tomada independientemente de las otras) y el todo (la serie de tomas de vistas) refuerza y acentúa el efecto de continuidad y de discontinuidad sobre el que se estructura el lenguaje visual de la video.

Desde el punto de vista plástico, se tiene la impresión de que el pincel o el cincel hubieran dejado de corresponder al ideal de algunos artistas, como si esos intermediarios entre ellos y su obra se volvieran demasiado apremiantes, o incluso embarazosos. Ya la mano ávida, el cuerpo desnudo, el ojo inquieto necesitan fundirse en la creación. Pollock toma el color a manos llenas, el artista del "happening" ofrece su cuerpo a la materia, lienzo o color. Finalmente, gracias a la video, el artista adquiere un nuevo lenguaje y rompe definitivamente con los soportes tradicionales del arte plástico. El arte video evoluciona en las dimensiones del espacio y del tiempo. Nam June Paik, uno de los artistas video más conocidos, decía, en sus comienzos; "Un día, la video reemplazará al avión". En efecto, se comprueba hoy que las técnicas audiovisuales permiten retransmitir de un extremo a otro del mundo una cinta video que no necesita ya del avión para ser vista.

Vittorio Fagone, que aborda desde el punto de vista de las artes plásticas el fenómeno video en su texto titulado "La video en el arte contemporáneo", se esfuerza por identificar, a través de la historia, las experiencias artísticas, tanto plásticas como cinematográficas o fotográficas, que proceden del pensamiento visual inherente a la video.

Por último, el texto de Angiola Churchill sitúa al arte video en un contexto educativo. Esta forma de expresión artística se halla todavía en sus comienzos y su aprendizaje no está aún bien definido.

En efecto, el sistema educativo existente está basado en el pensamiento racional y pasa por alto el conocimiento totalizador que inspira al arte video.

¿Qué es un artista video? ¿Un músico? ¿Un pintor? ¿Un escritor? ¿Un director de cine? ¿Qué tipo de formación exige una disciplina semejante? Los autores tratan de responder a estos interrogantes.

La bibliografía elaborada por V. Fagone, que completa este expediente, constituirá un instrumento sumamente valioso para la investigación teórica y experimental en materia de arte video.

INDICE

	<u>Página</u>
Prefacio,	3
Introducción René Berger	7
Capítulo I La video en el arte contemporáneo, Vittorio Fagone	11
Capítulo II Problemática de la video en el mundo contemporáneo, René Berger	33
Capítulo III Formación del artista video - Experiencia adquirida en los Estados Unidos de América, Angiola Churchill	79
Capítulo IV Bibliografía	113

INTRODUCCION

René Berger

Toda civilización, toda sociedad, es la aplicación en el espacio y en el tiempo de una energía que combina el poder de emitir, de difundir y de controlar.

En su más amplio sentido, el poder de emitir supone que algo que no ora, sea. Se trata, pues, tanto del poder de crear ("Hágase la luz, y la luz fue hecha") como del de producir. En esa amplia acepción, no distingo entre ideas, abstracciones en conserva, símbolos, cosméticos, mitos, eslóganos, emisiones de radio o de televisión, videocintas.

El poder de difundir o de distribuir es, por su parte, el que permite que los "productos" sean dirigidos a destinatarios que constituyen microsectores, como la universidad, las sectas, los partidos, los artistas, o macrosectores, como los establecidos hoy por los medios de comunicación social.

Desde ese punto de vista no hago distinción entre misioneros, viajantes de comercio, distribuidores, difusores. El Vaticano, Carrefour, las agencias Hachette, Europa 1, las gasolineras, las emisoras de radio o de televisión tienen sus respectivos receptores: fieles, clientes, auditores, telespectadores.

El poder de controlar, en el sentido americano de "control", consiste en el conjunto de operaciones que permiten encaminar la acción al objetivo previsto. Tampoco en este caso distingo entre el control técnico de una turbina o de una cadena de montaje, del control religioso (incluida la represión de la herejía), del control de los conocimientos escolares por medio de exámenes, del control financiero de las sociedades o del control de la aduana o de la policía.

De ese modo se articula la conversión de la energía social en relaciones sociales determinadas que aseguran, según la época y el lugar, el predominio de ciertos factores: religiosos, políticos, jurídicos, económicos, administrativos, etc.

Si una sociedad deja de ejercer su control, cae en la anarquía; si cesa de difundir o de distribuir, decae; si cesa de emitir (de procrear o de producir), se extingue. Si abusa de su control, cae en el totalitarismo, lo que puede también suceder -apenas empezamos a percibirlo- por un exceso de difusión (la superinformación que hoy nos aplasta) o por un exceso de producción que conduce al imperialismo económico.

El modelo occidental

La combinación de esos tres poderes en los que encuentra todo sistema su constitución, su mantenimiento y su seguridad, está calcada hoy en un modelo de civilización que se extiende a la totalidad del planeta y del que el Occidente, sobre todo los Estados Unidos de América, constituye el prototipo. El concepto que genera, fundamenta, mueve y orienta ese modelo es el formulado con la palabra desarrollo. Prueba de ello es la distinción universalmente aceptada entre los países desarrollados y el Tercer Mundo, cualesquiera que sean los matices con que se haya podido distinguir entre sociedades industriales y postindustriales, entre países subdesarrollados o en desarrollo. Prueba suplementaria, si se necesitase, daría el hecho de que, no obstante las diferencias de matiz, todos los países siguen la misma orientación. Incluso China, que constituyó hasta la muerte de Mao la única excepción, acaba de tomar la misma ruta.

Esquemáticamente, el modelo occidental se funda en la preminencia de tres factores cuya acción combinada transforma nuestro mundo: la ciencia, la tecnología, la economía.

En términos generales, desde Galileo, la ciencia ha introducido primero e impuesto después la verdad experimental. Ha eliminado así progresivamente todas las demás formas de verdad, sea religiosa, filosófica o ética, y si no las ha eliminado, las ha reducido al estado de subculturas. Mahoma, Buda, Jesús constituyen cualquiera que sea la influencia por ellos ejercida, fenómenos regionales, es decir, característicos de ciertas zonas. Sólo la ciencia llega a lo universal. Ni los electrones son americanos ni los protones chinos. El "cienciocentrismo" es un hecho.

La tecnología, conjunto de principios, métodos y procedimientos derivados de las técnicas aplicadas por la industria, elimina a su vez todas las formas de acción tradicionales, desde la ceremonia religiosa hasta la habilidad del artesano, o -lo que es igual- las folkloriza para adaptarlas a sus necesidades; Europa nos redescubre el camino de los pastores y las cabras a condición de oír la radio; la coronación del Príncipe de Gales se convierte en un "show" televisado, como si se tratase de un espectáculo de variedades; la elección del Papa en nada se distingue de la Copa Mundial de Fútbol. El tiempo se reduce a un factor técnico. El transistor sustituye al tantán; Philips o Sony colonizan las selvas vírgenes y las "favellas". Con la aspirina el hombre-medicina ha quedado relegado al museo (donde sigue maravillando a los etnógrafos).

Tecnocentrismo y cienciocentrismo corren parejas

La economía ha existido siempre; sin embargo, nunca ha sido, como en nuestro modelo occidental, una actividad exclusiva. Nada hay que no sea actualmente convertible en valor de cambio, tanto en el Este como en el Oeste. Los valores religiosos y morales han debido ceder o -lo que es igual- marginalizarse. A lo más, se perciben aún resistencias políticas. ¿Se trata ya de un combate de retaguardia? No hay jefe de Estado que no proclame la necesidad de producir siempre más, de exportar siempre más, ratificando las leyes del mercado, atento al único patrón según el que se miden las naciones, el Producto Nacional Bruto, medida universal.

El economiocentrismo, el cienciocentrismo y el tecnocentrismo convergen en la promoción del solo valor actualmente en curso: la eficacia, bajo la égida del más ambiguo de los conceptos imaginables, el concepto de desarrollo.

El concepto de desarrollo mantiene, en efecto, la ilusión, todavía ayer realidad, de un mejoramiento lineal (plagiado del esquema de la evolución), al igual que mantiene la ilusión, todavía ayer realidad, de que podía identificarse con el concepto de progreso. Sin embargo, la extensión concurrente y exponencial de la ciencia, de la tecnología y de la economía provoca, desde hace algunos decenios, efectos de los que no sólo cabe medir los límites sino también los peligros: contaminación, molestias, paro, manipulaciones genéticas, inflación, fluctuaciones monetarias; incluso el satélite, concebido para la comunicación universal, se convierte en un vigilante planetario.

No obstante -tal es la contradicción- los políticos, los hombres de ciencia y los expertos proclamando que el desarrollo está al servicio del hombre; que podemos, por consiguiente, orientarlo, acelerarlo o frenarlo, como si dependiese para unos de un pensamiento racional, para otros de los poderes públicos y para todos de nuestra libertad de utilizarlo bien o mal. Sin embargo, el problema consiste cada vez menos en una utilización correcta o incorrecta. Lo que han revelado los últimos decenios es que la ciencia, la tecnología y la economía son potencias autodesarrollantes, por así decirlo, en el sentido de que se desarrollan según sus propias lógicas respectivas. Su avance es puramente estratégico; implica el logro de objetivos sucesivos; su finalidad se reduce a la de su propio autodesarrollo, independiente de cualquier otro orden de valores.

Consideraciones preliminares que, por esquemáticas que resulten, permiten esclarecer mejor el examen de esta energía social que son los medios de comunicación, sobre todo cuando se trata del más poderoso de ellos, la televisión, hoy en dificultades, pero, también, a juzgar por la evolución del mercado, cada vez más combinada con ese nuevo medio que es la video.

Capítulo 1

LA VIDEO EN EL ARTE CONTEMPORANEO

Vittorio Fagone

1. Vanguardia y nueva comunicación

En una nota de trabajo, no publicada hasta fecha reciente, Man Ray, que utilizó ampliamente la fotografía y el cine para sus exploraciones de vanguardia, escribía: "Toda forma de expresión tiene sus puristas. Hay fotógrafos para los que su instrumento nada tiene que ver con la pintura. Hay pintores que desprecian la fotografía, aunque haya habido, en el pasado siglo, numerosos pintores que se inspiraron en ella y la utilizaron. Hay arquitectos que se niegan a colgar un cuadro en sus edificios y afirman que su obra es una expresión completa en sí misma. En igual espíritu, cuando apareció el automóvil alguien ha debido declarar que el medio de locomoción más perfecto era el caballo. Todas esas tomas de posición derivan del temor de que una forma sustituya a la otra. Nada de ese género ha pasado. Nadie intenta suprimir el automóvil bajo pretexto de que tenemos el avión"¹⁾.

Alrededor de 20 años después de la entrada de los artistas en el mundo de la video, no podemos todavía decir que la posición de los puristas respecto de esta expresión haya cambiado. Si, entre fines del decenio de 1960 y el comienzo del decenio siguiente, la utilización de la nueva tecnología televisual suscitó en los artistas una adhesión y un consenso entusiastas, en el decenio de 1980 esa tecnología tropieza con un cierto escepticismo.

En ese sentido, el arte de la video podría considerarse como un episodio acabado desde la primera mitad del decenio de 1970²⁾. Pero esa tesis, que parece confirmada por las recuperaciones recientes de la pintura de tendencia subjetivista y neoexpresionista,

- 1) Janus, "La fotografia può essere arte", en Man Ray, Tutti gli scritti, Milan, Feltrinelli, 1980, pág. 225.
Según Janus, esta nota, no fechada, es posterior a 1923.
- 2) Gillo Dorfles en una comunicación sobre "La televisión como nueva forma de expresión visual" presentada en un congreso del Premio Italia (Milán, 1978), declara: "No quisiera llegar

(continúa en la página siguiente)

olvida un dato esencial. La video ha sido y sigue siendo para muchos artistas un instrumento de investigación más que un nuevo género o una nueva disciplina. Al emplearla se alejan de la consideración convencional de la video como un medio de comunicación social; se sirven de ella más bien como de un instrumento eficaz para una nueva definición, con frecuencia crítica, de lo visible, que integra el sonido y el tiempo en un proceso de ordenación y de análisis de la imagen. En ese sentido, la evaluación de la dimensión creadora del uso del medio televisual puede relacionarse con la de la utilización de la fotografía y del cine por la primera y la segunda vanguardias en el dominio de las artes visuales de este siglo.

Fotografía, cine, televisión representan tres momentos de una revolución radical en el mundo de la comunicación visual moderna. Las transformaciones derivadas de esas nuevas técnicas tienen por objeto establecer sistemas de distribución y de circulación de imágenes inéditas. La fotografía, el cine y la televisión determinan también modelos lingüísticos autónomos de comunicación. La relación entre las artes visuales y esos nuevos "universos de imágenes" es compleja.

En los orígenes de la fotografía se encuentra la busca efectuada por el arte occidental, durante siglos, para llegar a construir máquinas (camera lucida y camera obscura) capaces de reproducir lo visible fiel y exactamente por lo que a la perspectiva se refiere. El encuentro de los artistas visuales con la cinematografía se vivió con entusiasmo en el momento de la primera vanguardia. En el manifiesto titulado "La cinematografía futurista", publicado en 1910, se afirma: "El cinematógrafo es un arte en sí. Por consiguiente, el cinematógrafo no debe copiar jamás la escena. Por ser esencialmente visual, ha de cumplir primero la evolución de la pintura: desprenderse de la realidad, de la fotografía, de lo bello y de lo solemne. Ha de hacerse antibello, deformador, impresionista, sintético, dinámico, liberado de las palabras. Es necesario liberar el cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un arte nuevo inmensamente más vasto y más flexible que todos los demás".

1) (viene de la página anterior)

a afirmar que el arte de la video ha entrado ya en una fase de decadencia o de fatiga, pero es indudable que se observan, al cabo de un periodo de vulgarización excesiva y de aceptación indiscriminada de los documentos más precarios y ambiguos, signos de agotamiento y desconfianza en el público. Lo cierto es que muchas ilusiones iniciales acerca de las posibilidades ofrecidas por esta nueva forma de expresión se han desvanecido..." (Le arti visuali e il ruolo della televisione, Roma, Eri, 1978, pág. 125).

El carácter visual del cine, por oposición a la dimensión teatral, ha sido enérgicamente sostenido por Richter, Man Ray, Duchamp; Léger exalta el cine como imagen móvil, imagen protagonista. Todos esos artistas se dedican a producir filmes que amplían el horizonte del cine, las posibilidades de un empleo dinámico de la imagen estéticamente determinada. Cuando, después de 1945, numerosos artistas visuales vuelven al cine, las obras realizadas en Francia y en Alemania por los dadaístas y los superrealistas se convierten en una referencia segura.

La situación es más compleja en lo que se refiere a los artistas visuales y la televisión. El origen de la televisión se relaciona, desde el punto de vista de la estructuración lingüística, con el desarrollo de la radio. El predominio del sonido, el valor del tiempo real, la introducción en un espacio social extremadamente abierto son características que acompañan a la televisión desde sus comienzos. Sabido es que el inicio de la televisión en Gran Bretaña y en los Estados Unidos de América se sitúa en la segunda mitad del decenio de 1930 y que la afirmación a escala mundial del nuevo medio electrónico como forma revolucionaria de comunicación sólo se produce a fines del decenio de 1940 o a comienzos del decenio siguiente. Habida cuenta de esas fechas, el interés de los artistas visuales por ese nuevo medio puede parecer tardío. Nam June Paik y Wolf Vostell intervienen por primera vez en la imagen video para redefinirla en Wuppertal, en marzo de 1963, y en Nueva York, en 1965. Paik construye una obra utilizando una video portátil. Ambas fechas son importantes, aunque con mayor frecuencia se haga partir de la segunda la historia del arte de la video. La primera fecha indica claramente el contexto en que ese arte nace, el interés por el nuevo medio de comunicación; la época está marcada por el movimiento Fluxus, que explora el espacio de la comunicación moderna, el rechazo de los códigos convencionales de representación, las nuevas propuestas de comportamientos no finalizados y liberadores. Es de ahí de donde viene la dimensión compleja, no formalista, de la investigación artística del decenio de 1960, que ya no parece tender a la recuperación del espíritu dadaísta, sino que se diría más bien abierta a un nuevo intercambio social crítico.

La fecha del trabajo realizado por Nam June Paik en Nueva York es igualmente importante, no sólo porque corresponde a la definición perceptiva del espacio de la nueva video, como ya había sucedido en Wuppertal, sino porque anuncia la posibilidad de emplear nuevas tecnologías ligeras en el dominio de la televisión. El retraso relativo con que los artistas llegaron al campo de la experimentación televisual está estrictamente ligado con la posibilidad de acceso y la operatividad de los nuevos medios. A ese respecto, no creo que la actitud de Paik, quien declara "fabricar una imagen

jamás vista hasta entonces¹⁾, sea diferente de la de Man Ray, quien a propósito de su encuentro con la máquina fotográfica escribía lo siguiente: "La primera vez que me encontré ante una máquina fotográfica me sentí verdaderamente intimidado. Entonces decidí investigar. Pero conservé la manera del pintor. Hasta el punto de ser acusado de hacer aparecer una fotografía como si fuese un cuadro. No lo hice intencionalmente; todo sucedió así a causa de mi preparación y de mis bases. Años atrás, había concebido la idea de hacer un cuadro que pareciera una fotografía. Tenía buenas razones para ello. Quería distraer la atención de la habilidad manual para que sólo la idea fundamental se impusiera. Por supuesto, siempre habrá alguien que mirará las obras de arte con lupa para tratar de ver el "cómo", en vez de utilizar su cerebro e imaginar el "por qué"²⁾."

Al prolongarse en la nueva técnica, la imaginación del artista visual excita una nueva visión que tiene un efecto profundo en la intensificación de la percepción; además, el nuevo instrumento es enteramente compatible con una de las motivaciones de las vanguardias antiguas y nuevas; en un proceso antiformalista, mostrar siempre el "por qué" antes que el "cómo" de la obra, con el fin de provocar la participación del que mira en una relación abierta y creadora.

2. Artes visuales y cine

En 1933, Fernand Léger imaginó un filme titulado "24 horas", donde una pareja cualquiera que hiciera un oficio cualquiera estuviera sujeta durante 24 horas a la inquisición de un ojo penetrante y escondido; ese filme habría descrito el trabajo, el silencio, la intimidad trivial y cotidiana, el amor. Léger decía: "Proyectad el filme sin elaboración y percibiréis la fuerza aterradora e inquietante de la verdad". Treinta años más tarde Warhol, rechazando todo tecnicismo exasperado, realiza al pie de la letra, cabría decir, la intención de Léger: cuando proyecta el filme Sleep (1964) obtiene las reacciones que aquél había previsto. Como ha señalado Leonardí, el mismo Warhol, al menos en sus primeros filmes, "escruta con ojo insistente, fascinado, intensamente meditativo, los actos más simples e inconscientes de nuestra vida cotidiana"³⁾.

1) Cahiers du Cinéma, París, abril de 1979.

2) Man Ray, op. cit., pág. 226.

3) Alfredo Leonardí, Occhio mio Dio, Milán, Feltrinelli, 1971, pág. 167.

Tal vez no sea inútil definir aquí el filme de artista. El filme de artista no podría ser caracterizado por la transferencia mecánica, si no pasiva, de ciertos elementos de la investigación visual (imágenes, situaciones, comportamientos); exige una extensión de la investigación a la constitución y a la definición del filme. El filme de artista no es documental, no es explicativo ni didáctico (al menos de modo exterior al filme mismo). También es difícil en este caso encontrar los antecedentes históricos. Sabemos por el escenario de Vita futurista (1916) que se utilizaban espejos deformantes para obtener por medio del cine nuevas imágenes de la realidad, que el desplazamiento de objetos fuera de su contexto habitual era utilizado experimentalmente por los futuristas y todavía más por los surrealistas para establecer relaciones y asociaciones inéditas, que el tiempo de la imagen (lo que Dziga Vertov llamaba "la vida repentina") se descomponía en velocidades, tiempos lentos, redoblamientos e igualizaciones para dar un nuevo sentido a las imágenes, no ya espejos sino productores de realidad. El filme de artista exalta las características perceptivas de la imagen cinematográfica -que es siempre una imagen sacada del contexto- y opone al desarrollo de un tiempo narrativo criterios diferentes de ordenación. Se pide al espectador que analice las imágenes y las situaciones que se le proponen, que imagine, incluso antes de reconocerlos, los elementos de cohesión y de desarrollo del filme, que viva una experiencia perceptiva en un estado de lucidez distinto; idealmente, el filme de artista le obliga a ser actor más que espectador, precisamente porque apunta más a la constitución de las imágenes y a un orden posible de relación entre ellas que a su "codificación".

La relación entre las artes visuales y el cine tiene dos direcciones. De una parte, ciertos elementos procedentes de un clima artístico determinado, influyen sobre el cine (se considera ya apropiado y correcto hablar de cine expresionista, cubista, futurista, surrealista); de otra parte, el cine, con sus mecanismos y sus dinamismos, invita al sector visual a ciertos tipos de investigación.

Ese cambio ensancha el horizonte disciplinario de las prácticas artísticas impulsándolas a mezclarse en forma vital con las técnicas modernas de comunicación. Facilita también una especificación estética de las posibilidades del cine. Históricamente, la gramática del cine ha tenido una construcción paralela al lenguaje de imágenes de la investigación vanguardista. Cabe, pues, decir que las obras de Léger, Man Ray, Duchamp, Picabia, Richter, Eggeling, del primer Buñuel o de René Clair pertenecen en igual medida a la historia de la investigación experimental de las artes visuales y a la "zona de crecimiento" y de definición lingüística del cine.

Esa situación se reproduce después de 1945, al volver a encontrar la investigación artística una libertad de invención que

excede de la convencionalidad del cuadro. Frente al cine industrial, un cine de poetas y de artistas se expresa con vigor y libertad (Jean Cocteau y Maya Deren). De ese cine deriva el underground, fenómeno característico de las culturas en las que el cine alcanza la mayor expansión industrial. El cine de investigación, el cine experimental, explora de continuo las posibilidades del nuevo medio para liberar la imagen cinematográfica del yugo del código narrativo. Los artistas que operan en ese espacio invitan a una definición fuerte de la imagen visual, tratan de que el cine vaya más allá de la pantalla misma, se interrogan acerca de las estructuras que hacen posible la imagen cinematográfica y sus articulaciones. Ese cine renuncia a todo efecto espectacular e incita más bien a una percepción activa de los lugares de conjugación posible de todas las imágenes móviles -la virtualidad de la imagen cinematográfica da a la vez ocasión de analizar el gesto y el cuerpo despojados de una materialidad sobreabundante e introduce una especie de rastros en un flujo rápido e ilusorio.

La utilización del cine por los artistas en los decenios de 1960 y 1970 es un fenómeno de gran alcance internacional. Se extiende tanto a los artistas que tratan de descubrir en el campo de la naturaleza energías primordiales como a los que se interesan por los comportamientos individuales o por las actitudes del cuerpo (Bruce Nauman, Vito Acconci, Fred Morris, Keith Sonnier, Richard Serra, John Baldessari, Bas Jan Ader, Jan Dibbets, Marcel Broodthaers¹⁾). Los filmes que estos artistas realizan se sitúan fuera del código de la narración cinematográfica y viven como imágenes introducidas en un tiempo abierto y continuo, un tiempo que, en los mismos años, será explorado por un nuevo instrumento televisual y a veces por los mismos artistas. Importa señalar que esos filmes no se ofrecen nunca como documentación; pretenden construir una imagen naturalmente relacionada con la especificidad del lenguaje artístico contemporáneo. Se trata de producciones artísticas liberadas de las limitaciones de la unicidad y de la ejecución manual directa.

3. Cine experimental y video

En 1966 el movimiento Fluxus realiza un programa cinematográfico, Fluxfilm Program, con cortometrajes de Eric Andersen, Chieko Shōmī, John Cavanaugh, George Brecht, John Cale, Albert Fine, Robert Watts, Pieter Vanderbeck, Wolf Vostell, George Landow y Yoko Ono. Sin banda sonora, en negro y blanco y en colores, y con

1) Vittorio Fagone, "Art et Cinéma, oeuvres historiques, documents et matériel actuels", en Catalogo della Biennale di Venezia, 1978, págs. 241-243.

una duración de 93 minutos, ese programa se caracteriza por una violencia extraordinaria de las imágenes, a la vez triviales y excesivas, que quieren, según las formulaciones teóricas del movimiento revertir los hábitos de la comunicación cotidiana, barrer o desviar el flujo inmovilizador de la visión convencional. Dominique Noguez ha señalado que esa violencia caracteriza al cine experimental europeo y americano de mediados del decenio de 1960¹⁾. Los procedimientos que el cine experimental utiliza en esa perspectiva son de dos tipos: reúne imágenes cotidianas desarrolladas por secuencia sin depender de una progresión narrativa y las deforma en el tiempo acelerándolas o acentuando su lentitud hasta desafiar el umbral de percepción del movimiento. Las imágenes deformadas y violentamente aceleradas, reagrupadas en una temporalidad artificial, dan lugar a una visión nueva que sorprende al que mira. La narración negada se recupera por medio de planos elípticos a través de islotes (fantasmas) de recuerdos-imágenes en ciertos autores que captan con eficacia los movimientos de una subjetividad excitada. En el cuadro del cine experimental son también los artistas los que se interesan por la posibilidad de constituir y de estructurar imágenes. Las primeras experiencias de video tienen en cuenta la realidad del cine experimental; a mediados del decenio de 1960, a causa de la diversidad de lenguajes de cada uno de los dos medios, el cine y la video se enfrentan gravemente.

El primer elemento que diferencia el cine de la video, incluso a nivel experimental, es el tratamiento del tiempo. La video sigue, puede seguir, el tiempo real que, en los proyectos de Léger y en las investigaciones de Andy Warhol, aparece como un tiempo-paradoja. Hermine Freed ha observado justamente²⁾ que esa dimensión del tiempo tiene una importancia capital para comprender la significación de las investigaciones de la video y que corresponde a la mutación, sobrevenida en el curso de los 20 años últimos, de la percepción del tiempo (y de la distancia). Esa mutación es tan profunda que no cabe hoy día separar la sensación visual del componente temporal.

Para H. Freed, que ha estudiado a fondo las nociones de tiempo, de memoria y de simultaneidad en la video, "no es sorprendente que el contenido de una gran parte del arte de la video guarde relación con el tiempo. La video trata de explorar los aspectos del tiempo propios de la video-instantaneidad derivada de la posibilidad de utilizar una cinta sin someterla a un tratamiento, de retardarla,

1) Dominique Noguez, Eloge du cinéma expérimental, Paris, 1979.

2) Hermine Freed, In Time. Of Time, en Arts Magazine, Nueva York, junio de 1975.

de emplear al mismo tiempo varias cámaras y varios monitores para tomar vistas diferentes de un mismo lugar o vistas de lugares diferentes que se presentan al mismo tiempo. A ese respecto, las posibilidades son infinitas y las metodologías pueden variar enormemente¹⁾. Según H. Freed, la video tiene para los artistas más atractivo que el filme, precisamente a causa de la espontaneidad y de la simultaneidad que hace posibles.

El tiempo del que habla Freed es una estructura compleja de ordenación y de reconocimiento de los procesos de la visión. Las investigaciones de los artistas que trabajan en el cine -basta pensar en la extensión del tiempo en todo el cine rigurosamente estructurado de Michael Snow- pueden relacionarse con esa conciencia aguda típica del artista moderno²⁾. La complejidad de los aparatos preparados por Pierre Abbeles para el rodaje de De la región central (1970-1971), gracias a los cuales Snow descubre dentro de recorridos repetidos y variados la soledad grandiosa de un paisaje inédito, revela también un nuevo modo de relacionar la visión y el tiempo. Después de la realización del filme, los mismos aparatos se han utilizado con eficacia y con el fin de suscitar una participación directa del espectador, en una instalación de video (De La). Intercambio emblemático de instrumentos, de técnicas y de soluciones entre el cine experimental y la video.

La segunda diferencia entre el cine y la video se refiere al campo de proyección. La bimensionalidad del cine queda sobrepasada al multiplicar las pantallas por un empleo simultáneo (Carole Schneemann y Snow), al oponer al mismo tiempo presencia física y virtualidad de la imagen cinematográfica (Valle Export, Birgit y Wilhelm Hein), al dividir la pantalla en pequeñas secciones que agrupan imágenes en asociación, en acuerdo o en oposición (Keith Sonnier) y, en fin, al analizar los mecanismos mismos del procedimiento elemental de proyección (Antony McCall). La diferencia entre la pantalla de cine y la pantalla de televisión es sustancial. Es necesario considerar en primer término las condiciones en que se desarrollan la proyección cinematográfica y las emisiones de televisión: la oscuridad total de la sala de cine y la penumbra de la televisión, además de las dimensiones de las pantallas. La pantalla de cine tiene forma rectangular; la pantalla de televisión no tiene ángulos. Las dimensiones ideales de la primera permiten una lectura espacial de fuerte resolución óptica y la presentación de vistas de conjunto, incluso muy complejas. La pantalla electrónica no permite, actualmente, obtener una definición óptica igual a la del cine

- 1) Ira Schneider y Beryl Kohot en Videoart, Nueva York, Harcourt, Brace Jonanovich, 1976, pág. 211.
- 2) Reginal Cornwell, Snow Seen, The Films and Photographs of Michael Snow, Toronto, PMA Books, 1980, pág. 122.

y menos aún un rendimiento cromático equivalente. La televisión tiene las dimensiones y las funciones de un aparato doméstico. El cine sigue siendo, por lo general, un lugar exterior, asimilable al teatro, un lugar de frecuentación colectiva. No es infrecuente que una sola persona mire la televisión, lo que es extremadamente raro en el cine. Esas condiciones encuentran una verificación objetiva en las imágenes que el cine y la televisión proponen la mayor parte del tiempo. Interesa a la televisión el primer plano, la evidencia del que habla desde la pantalla, el detalle, el desarrollo temporal sin movimientos bruscos ni contracciones. El cine es evidencia de imágenes, acción, contracción rápidamente significativa de los tiempos.

Esas características de la pantalla de cine y de televisión influyen también en el nivel de la investigación. En la imagen televisada el cuerpo encuentra un reflejo fiel; actos y gestos son observados con una atención meticulosa, sin énfasis. El espejo puede proyectar imágenes deformadas. Sobre ese elemento opera una lógica de la distorsión, de la deformación, que remite directamente a las formulaciones del cine experimental futurista antes citadas. Una diferencia más separa al cine de la video; se refiere a la relación con la subjetividad directa que numerosos artistas introducen en la narración. La subjetividad cinematográfica, proclamada y exacerbada en numerosos artistas, se revela (por ejemplo, en el New American Cinema) mediante imágenes cotidianas y crueles, en la busca de momentos particulares, no esenciales y emblemáticos. La narración subjetiva de los artistas que emplean la video gusta de contornear la realidad, de dar colores irreales a las imágenes, de llevarlas hacia la disolución sin contraer más que rara vez el tiempo observado y vivido hasta una especie de extenuación.

Última diferencia entre el cine y la video experimental; la escritura visual. A la video de los últimos años corresponde más bien una escritura visual particular de la imagen videográfica que aprovecha las posibilidades actualmente ofrecidas por la electrónica de utilizar las computadoras para análisis y recomposiciones de la imagen. Recordemos, en fin, que es posible pasar a video toda obra cinematográfica y viceversa. La existencia de los dos procedimientos -y artistas como Paolo Gioli han dedicado muchos años a la exploración de la frontera entre los lenguajes y los recursos de esos dos medios- no resta especificidad alguna a las investigaciones efectuadas en los campos de la video y del cine experimental. En ambos sectores vuelve a definirse cada vez el estatuto de la imagen cinematográfica y de la imagen televisada con una crítica coñida de la utilización convencional de esas imágenes y con una expansión real de sus posibilidades de expresión y de comunicación.

Este análisis de las relaciones entre cine experimental y video no sería completo si no se considerase, además del predominio

del tiempo, al que ya nos hemos referido, el valor que el sonido adquiere en video. Cuando un artista suprime el sonido en una investigación con video, lo hace para exaltar el silencio, como vacío de la palabra, como entidad sonora.

4. Investigación video y televisión

Es absolutamente necesario recordar que VT (videotape o videocinta) no es equivalente a TV (televisión); la videocinta no es la televisión, aunque utilice el mismo procedimiento. El transporte televisado de la información audiovisual no es un fin esencial en la producción de videocintas sinestéticas; las propiedades particulares de la video son exploradas simplemente por el potencial gráfico. Es necesario también establecer una distinción importante entre videobandas sinestéticas y cine videográfico; el artista de video no intenta transformar su trabajo en un filme¹⁾. Gene Youngblood ha precisado claramente de ese modo el campo de acción del artista de video por relación a la televisión convencional y ha señalado asimismo una diferencia, hoy particularmente importante, entre los que utilizan la cámara para obtener un filme y los artistas que se sirven de la video para explorar sus expansiones posibles y las calidades visuales. En consecuencia, la relación entre la televisión como medio de gran comunicación y las investigaciones con la video o arte de la video, sería una relación lejana y menos estrecha que la existente entre video y cine experimental. Sin embargo, si se acepta la distinción que estableció René Berger entre mega-, meso- y micro-televisión²⁾, relacionando las modificaciones del público con las diferentes configuraciones de los mensajes y también con las diversas posibilidades de circuito, la investigación con video efectuada por los artistas puede dar testimonio de los recorridos activos y creadores de la micro-televisión. Por otra parte, no cabe aislar enteramente la expresión de la investigación experimental en video de un circuito de usuarios propio de todo instrumento de comunicación. En los dos polos de las posibilidades de utilización del nuevo medio, la video de la nueva gran convención y la video experimental que gusta de interrogarse acerca de las capacidades internas de dicho medio se influyen mutuamente, establecen entre ellas una dialéctica fructífera. Sabido es que Nam June Paik y Dan Graham, dos de las figuras más importantes de la investigación

- 1) Gene Youngblood, Expanded Cinema, Londres, Studio Vista, 1970, pág. 281.
- 12) René Berger, La télé-fission. Alerte à la télévision. Bruselas, Casterman, 1976.

en video, han utilizado con frecuencia los mensajes de las televisiones modificando las imágenes para producir una serie de distorsiones visuales (Paik) o una sucesión de desviaciones temporales desestructurantes (Graham). Hay en la gran televisión una tendencia, señalada por numerosos especialistas de la comunicación, a construir modelos comunicativos de baja definición y muy amplio acceso. El universo televisado cotidiano puede compararse, en ese sentido, a la caverna de Platón cuyos prisioneros sólo pueden reconocer las sombras de la realidad, pero no la realidad misma¹⁾.

Por otra parte, la televisión trata de recargar, lentamente, su potencial de imágenes: en los indicativos, los anuncios espectaculares o los "spots" publicitarios utiliza hoy con gran frecuencia las investigaciones videográficas que caracterizaron la experimentación de los artistas de la video a fines del decenio de 1960 y a comienzos del decenio siguiente. Las experiencias con computadoras, las visiones múltiples, la utilización del Chroma-Key se explotan ya en las grandes producciones. La diferencia fundamental entre televisión y video se refiere a lo que, desde los grandes ritos de la comunicación planetaria, queda continuamente filtrado y contradicho por una comunicación creadora diferente, o a lo que, desde la voz y el tiempo de la imagen televisada que transcurre tranquilamente, es modulado, deformado y excitado para constituir una nueva configuración.

Ha de tenerse en cuenta también que, además de las profundas diferencias existentes entre la pantalla de televisión, fuente luminosa, y la pantalla de cine, campo de proyección, la video experimental permite conjugar diversas imágenes en un mismo espacio, en una misma atención, e implica al espectador en una dimensión espaciotemporal inédita. Se establece ahí la mayor de las distancias existentes entre la video de investigación y la televisión de la gran comunicación. A ese nivel, los esquemas de percepción que ha construido la gran televisión se dilatan en una dimensión crítica que vuelve a definir el lenguaje de la comunicación televisual.

En la época de la gran televisión que, además de influir en las artes visuales, influye en todas las formas de comunicación, desde la literatura al teatro, la video reviste una fuerte especificidad. Existe un circuito particular y diferente en el que la video de investigación encuentra su lugar y su público. Ese circuito está formado por galerías, museos y videotecas, lugares donde la investigación en video encuentra un público atento y motivado. Hay un problema que todavía no ha encontrado solución, no obstante haberse efectuado diversas tentativas experimentales: ¿pueden alcanzar las realizaciones altamente específicas de los medios electrónicos al

1) Jean Cazeneuve, L'uomo telespettatore, Roma, Armando, 1976, págs. 103-104.

gran público de la televisión? Es probable que la investigación vídeo pueda, viajando sobre las grandes vías de la comunicación, no perder su eficacia redefinitoria y llegue a animar la pantalla pálida de la televisión y a quebrar el juego de los estereotipos. El porvenir de la investigación en vídeo podría estar en el espacio de la gran comunicación, sobre todo en los países donde la televisión por cable permite identificar el usuario y la demanda.

5. Artes visuales y vídeo

El advenimiento de la televisión y su rápida difusión en todo el mundo han marcado la historia cultural y la segunda mitad del siglo. El paso de la era Gutenberg a la era electrónica entraña transformaciones profundas de los comportamientos sociales e individuales y confiere una nueva función a la imagen, convertida otra vez en el instrumento primordial de comunicación. En tales condiciones, la relación entre artes visuales y televisión es bastante paradójica.

La relación entre la televisión y la difusión del patrimonio de imágenes que pertenecen a la historia de la civilización tampoco es sencilla: se registran dificultades de transmisión lingüística y la tendencia a una intensidad diferente (el énfasis con que se acentúan las imágenes procedentes del contexto histórico y artístico por medio de un comentario sonoro grandilocuente constituye la demostración)¹⁾. Douglas Davis ha podido hablar de una incompatibilidad real, de un estado de guerra, entre la comunicación televisada y las artes visuales²⁾. Personalmente, he señalado con frecuencia la insuficiencia de las intervenciones de las grandes televisiones en el terreno de las artes visuales; en efecto, las televisiones excluyen, por lo general, las contribuciones creadoras de los artistas considerados como no capaces de atraer al vasto público de la televisión y por ello incompatibles, paradójicamente, con ella.

Si se considera la relación artes visuales-televisión desde el punto de vista de las artes, cabe distinguir entre relaciones débiles y relaciones fuertes. Son débiles las relaciones que se refieren a las posibilidades de transferir imágenes determinadas de otro modo en los canales de la gran comunicación, a causa de los límites objetivos de la definición de la imagen televisada y por la espectacularización de todo episodio artístico, que entra en frecuente conflicto con la demanda particular de participación de la obra de arte

1) Emilio Garroni, Il linguaggio audiovisivo per la divulgazione del patrimonio artistico, XXXII Premio Italia, Siena, 1980.

2) Douglas Davis, "Television and Art: The Circle and the Triangle" en Le arti visuali e il ruolo della televisione, op. cit., pág. 20.

visual y la temporalidad que ésta supone. Son fuertes las relaciones que pertenecen menos a la televisión como órgano de la comunicación de masa que al medio vídeo.

Desde mediados del decenio de 1960, se ha asistido a una desmaterialización de los procesos artísticos. Ese fenómeno ha tenido dos causas; la recuperación de la función del artista como liberador de nuevos comportamientos estéticos y sociales y la invención de un universo que contradice al universo cotidiano para asumir la apariencia misma de éste en una serie de relaciones inéditas y de aperturas de significación. Tiene también función importante la modificación del campo social en que el artista interviene, es decir, la convicción de que el arte no puede sustraerse a los procesos de mutación crítica que exige la sociedad postindustrial. Los grandes movimientos de masa de los estudiantes y de la cultura radical europeos de 1968 encuentran equivalentes precisos en numerosas experimentaciones artísticas que tratan de abrir un campo social a la actividad del arte. Frank Popper señala que "el acento no se pone ya sobre el objeto sino sobre la confrontación dramática con el sujeto de la condición perceptiva en el que el espectador se encuentra a sí mismo". La modificación concierne al medio, al campo de la obra de arte. En la nueva definición, ese campo -siempre según Popper- está caracterizado por tres elementos. "En primer término, ha sido concebido con un criterio diferente; principalmente, como medio y espacio social donde se pueden realizar los múltiples aspectos de la vida de una sociedad moderna. En segundo lugar, ese medio es real, en el sentido de que su espacio "artístico", o el medio estético que se crea, es -sin equívoco posible- tridimensional y no ilusorio. Por último, es más humano, es decir, puede ser penetrado por una o varias personas de modo que éstas puedan desarrollar en él una actividad libre y un intercambio polisensorial"¹⁾.

En el campo de la obra de arte, el artista se mueve con una libertad creadora. Establece recorridos y comportamientos, puntos de vista capaces de liberar energías orientadas hacia la creación en el sentido de una creación estética libre. El "happening", la representación, el arte del cuerpo, los lugares, son otras tantas expresiones de un nuevo clima en el mundo del arte. Es a fines del decenio de 1960 cuando la investigación desborda más las fronteras convencionales del arte y cuando, en los procesos de conceptualización y de reflexión sobre "el hacer" artístico (arte conceptual), llega al mismo tiempo a un máximo de concentración. Se produce así un clima de gran libertad que empuja a los artistas a definir un nuevo mundo de imágenes significantes.

1) Frank Popper, Art-Action and Participation, Studio Vista, Londres, 1975, págs. 9-10.

La investigación en video ha registrado fielmente ese clima recogiendo en la dimensión temporal característica de dicho medio los reflejos y las huellas del recorrido. Esa investigación debe considerarse como una forma de relación fuerte entre las artes visuales y la video. Es ése el momento en que nace, en un clima propicio a la desmaterialización de la obra de arte y a la negación de su acumulación fetichista, así como al intercambio en el interior de los circuitos del mercado, el arte de la video, que no sólo expresa una adaptación del arte a las nuevas posibilidades de las tecnologías visuales -lo que ya había sucedido en el caso de la fotografía y del cine- sino que es también un modo de producción de imágenes inéditas, reglamentadas por un código interno y plástico.

6. El arte video

Se ha lamentado con frecuencia que la expresión "arte video" sea vaga y equívoca. Se utiliza, en efecto, para designar la producción original de obras expresamente concebidas para la video; el registro, con frecuencia en tiempo real, de actos, representaciones y acontecimientos; la disposición en un mismo espacio de diversas estructuras video (videoesculturas y videoambientes); la combinación intermedia de soportes heterogéneos -diapositivas, filmes, imágenes plásticas, objetos (instalaciones); y, en fin, la conjugación multimedial de producciones televisadas con otras técnicas y lenguajes (teatro, danza, etc.). Se ha propuesto más de una vez reservar exclusivamente la expresión "arte video" a la producción videográfica, pero el uso ha extendido ya esa expresión a un universo a la vez menos específico y más complejo. "Arte video" designa hoy todas las utilizaciones del medio en cuestión en el contexto de la producción artística. Los registros de representaciones no constituyen, en cuanto arte video, simples documentales sino trazas reconocibles y vivientes de operaciones efectuadas en el tiempo. La creación de imágenes inéditas, frecuentemente gracias a la utilización de sintetizadores y sin ninguna referencia exterior, constituye el otro aspecto intensamente creador del arte video. Pero las realizaciones más recientes de ese arte suponen el contacto con otros medios, además de la disposición espacial de las distintas fuentes de imágenes televisadas, que ha estimulado la investigación video en sus inicios.

Es necesario volver ahora sobre cada uno de esos aspectos.

7. Producción videográfica

La imagen video toma diferentes direcciones; imagen biográfica, exploración en tiempo continuo de detalles visuales; combinación de geometrías en expansión; deformaciones diferentemente orientadas

de una imagen significativa; narración y análisis temporal. Cada uno de esos caminos indicados a título de ejemplo, y que corresponden a videogramas específicos, está profundamente marcado por la intervención personal del artista.

- Grabaciones

Se ha hecho ya mención de la importancia dada, a fines del decenio de 1960 y a comienzos del decenio siguiente, a las investigaciones sobre formas desmaterializadas de arte, a los estudios sobre la percepción visual y social del medio, al reconocimiento de energías, fuerzas y formas primordiales del espacio natural y al cuerpo como productor e intermediario del lenguaje. Las grabaciones video conservan de esa situación, una de las más innovadoras y más productivas del arte contemporáneo, una imagen viviente que, digámoslo una vez más, no es solamente documental sino que participa en el momento creador al incorporar una extensión visual y temporal del fenómeno observado. No es un azar que, con mucha frecuencia, el artista dirija y firme él mismo la grabación video de su intervención.

- Esculturas y ambientes video

Sabido es que Marshall McLuhan señalaba la calidad polisensorial de la imagen video y su tactilidad. Esas calidades quedan exaltadas en las esculturas video, expresiones complejas donde la imagen video pasa a través de diversos monitores y una estructuración visual compleja que reacciona al medio ambiente. En los ambientes video, el espectador es invitado a participar como si se moviese en el interior de un recorrido que ha de explorarse. Las relaciones ambientales son, en efecto, exploradas con finura, pues el autor propone una serie de comparaciones entre puntos de vista e imágenes diferentes, y desplaza el campo de visión convencional del espectador, obligándole a establecer circuitos diferentes y a comparar continuamente momentos desiguales de la visión. Es imposible no recordar a ese respecto las realizaciones de Nam June Paik e Ira Schneider.

- Instalaciones video

Las instalaciones video están caracterizadas por la participación del espectador y, además, por la utilización de medios de comunicación diferentes. Filmes, diapositivas, bandas sonoras y objetos se emplean conjuntamente y crean una imagen plástica compleja y polimorfa; el juego de las distancias y las aproximaciones entre imágenes de medios diferentes produce una serie de desviaciones

positivas. Las instalaciones video representan en la actualidad una de las realizaciones más fecundas del arte video, aun cuando adopten con frecuencia la forma de estructuras precarias.

- Representaciones

La imagen televisada, la imagen de la gran comunicación, la imagen de la video que se afirmó a comienzos del decenio de 1970, ha ejercido una profunda influencia en el mundo de las artes visuales, del teatro y de la literatura. En el dominio más emblemático de la condición artística contemporánea, el de la representación, donde las bellas artes y las artes de la ejecución están separadas por una frontera imprecisa, la video ha insertado su propia presencia. Hay en la actualidad una práctica difusa entre los artistas del espectáculo, la práctica de remitirse a la pantalla de televisión que funciona como espejo, como señal de reconocimiento y como elemento de la escala óptica para cada gesto o comportamiento y, sobre todo, como máquina del tiempo. El nuevo teatro, en los Estados Unidos y en Italia, recupera también la imagen televisada para la obtención de un rendimiento multimedial que hace la escena más compleja, más refinada y más reconocible. De la imagen televisada de la gran comunicación deriva la iluminación de la escena, la actuación estereotipada, el aspecto fragmentado y brillante de la visión propuesta. La imagen televisada tiene también su lugar en la escena, como referencia, contrapunto o huida. Esa perspectiva multimedial es la que traduce mejor la influencia ejercida por la televisión en la imagen de nuestro tiempo y ha conseguido, gracias a una sutil estrategia, superarla moviéndose con rapidez mayor en los mismos recorridos.

8. Itinerario de la investigación video

Desde fines del decenio de 1960 hasta el presente decenio, Europa y América han intercambiado experiencias de investigación video con un ritmo que carece de equivalente en cualquiera de los dominios tradicionales del arte. La fácil difusión de las producciones video ha permitido transmitir con rapidez dichas experiencias, a partir de las efectuadas por Paik y Vostell, ya mencionadas, que han llegado así a conocimiento de los artistas alemanes, británicos, americanos, canadienses, japoneses e italianos¹⁾. La edad de oro del arte video se sitúa a comienzos del decenio de 1970. Por esas fechas, las producciones de los artistas consiguieron entrar en los

1) Véase a este propósito la Bibliografía (Capítulo IV, Parte B) reproducida al final de la presente publicación.

canales de la gran difusión en transmisión experimental y la industria productora de dispositivos ligeros para el rodaje video estimuló la investigación de los artistas, favorables por su parte al nuevo medio de comunicación, a causa del clima particular que entonces reinaba en los medios artísticos, según ya se ha señalado.

Hacia la mitad del decenio de 1970, cuando nacían las primeras videotecas y se inauguraban las primeras secciones de arte video en los museos, la producción decayó bruscamente, abandonada incluso por los artistas que habían obtenido resultados notorios en ese sector de la investigación.

Se puede intentar explicar la repentina mala fortuna y la rápida decadencia del arte video. La manipulación técnica y estética de un nuevo instrumento visual de comunicación conviene al artista de la nueva vanguardia que se ha afirmado en el decenio de 1960. La poética de las vanguardias exige del artista que se lance en la innovación. Aparentemente, la video se lo permite. Se trata de un instrumento absolutamente nuevo que posee un potencial inagotable (y, digámoslo, todavía no agotado). Es fácil advertir hasta qué punto las modificaciones de la imagen son realmente innovadoras, adaptadas a la especificidad del nuevo medio. Ciertamente, la calidad técnica de algunas de las primeras experiencias de video parece hoy insuficiente. La virtuosidad técnica resulta ingenua y superflua y la subjetividad evidente y engañosa. Sin embargo, para formular ese juicio, ha de tenerse en cuenta de qué modo fueron acogidas, sin discernimiento, ha de decirse, las nuevas producciones (los 10 encuentros del CAYC¹) organizados por Jorge Glusberg en Europa, en América del Sur, en el Japón y en los Estados Unidos han querido tener siempre un carácter abierto), a causa de las enormes posibilidades de experimentación de la video. Sin embargo, a la inmensidad de la producción no correspondía un sistema adecuado de difusión y de distribución. Fue raro que las galerías de arte se ocupasen de la difusión de la video (apenas cabe citar a ese respecto más que a Gerry Schum, Castelli, Sonnabend y Cardazzo) aun cuando se interesasen más, como es lógico, por la producción. Los lugares de presentación de la nueva producción video han constituido una red bastante estrecha, limitada a las secciones especializadas de ciertos grandes museos de arte contemporáneo, a algunas raras instituciones dedicadas a la difusión de la video y a algunas cooperativas y grupos de artistas, más numerosos y activos en los Estados Unidos. La difusión de la obra video ha encontrado una dimensión muy particular en los encuentros y las grandes exposiciones internacionales que presentaron al público una masa enorme de

1) Centro de Arte y Comunicación (Buenos Aires).

video, difícilmente soportable incluso para un espectador atento y motivado. Comoquiera que sea, esos encuentros son, todavía en la actualidad, momentos esenciales para la comparación de experiencias diferentes. Es necesario, sin embargo, reglamentarlos con el fin de evitar la presentación de realizaciones ya conocidas y de una multitud de bandas video y de obras poco homogéneas, en el plano técnico más todavía que en el plano estético.

A comienzos del presente decenio, las condiciones de la investigación video han cambiado desde muchos puntos de vista. Barbara London, en un estudio muy completo sobre 15 años de investigación video en los Estados Unidos escribe: "A fines del decenio de 1970, las actividades de video de este país han experimentado un rápido descenso que no se debió más que parcialmente a la recesión. Causaba frustración a ciertos artistas tener que mostrar siempre su obra en el mismo lugar; otros se desanimaban porque no conseguían vender sus bandas video y sus instalaciones más complejas. Después de haber trabajado con material portátil, ciertos artistas han tratado de producir imágenes mejores desde el punto de vista técnico, pero no podían disponer de cámaras de televisión perfeccionadas ni de aparatos complejos para el montaje electrónico. Con el fin de conservar un control mayor de su mundo de imágenes, ciertos artistas han dejado de trabajar con la video. Peter Campus, por ejemplo, trabaja actualmente en la fotografía, Joan Jonas se ha concentrado en la actuación y Beryl Korot está preparando un tipo de pintura lineal, temporal, que se integra en el tejido"¹⁾.

Es necesario señalar que debemos a Campus, Jonas y Korot algunas de las experiencias video más interesantes de comienzos del decenio de 1970. Anne-Marie Duguet²⁾ ha observado un declive análogo del arte video en Europa, aun cuando no quepa desconocer la vitalidad relativa, al menos por relación con los otros países occidentales, de las investigaciones video efectuadas actualmente en Francia y en Suiza.

Hay un dato de extrema importancia para evaluar el período actual: el clima general de la investigación artística. El mito de la vanguardia que se renueva perpetuamente debe considerarse sobrepasado. El grado de innovación (técnica) ha dejado de ser un criterio de base. La atmósfera actual no es favorable a la investigación artística. El clima es frío. La utilización de los medios televisuales no suscita el entusiasmo de una crítica ávida de novedad,

- 1) Barbara London, "Independent Video", en Artforum, Nueva York, septiembre 1980, págs. 39-40.
- 2) Anne-Marie Duguet, Vidéo, la mémoire au poing, Paris, Hachette, págs. 24-27.

no atrae a las galerías en boga. El artista que se ocupa de la investigación video lo hace porque se siente estimulado de modo más directo e irrenunciable por una necesidad interior o por la curiosidad. La calidad de la producción video de los artistas se ha mejorado, naturalmente, pues está sostenida por los progresos de la tecnología y el afinamiento de las técnicas individuales.

9. Perspectivas

¿Es posible, actualmente, prever el porvenir de la investigación video? La red de instituciones, de secciones de museos, de centros de cooperación artística, de organismos especializados que se interesan en la video está reforzándose. Interesa hoy más organizar y ordenar el material ya producido que estimular nuevas producciones, pero esa red existe y es bastante estable.

Es necesario evitar que el trabajo de los últimos 20 años se pierda. Se trata de un material frágil, precario en ciertos casos, pero que constituye un testimonio precioso de todo el clima artístico de 15 años de arte internacional, el punto de partida de una investigación que, en el frío clima actual, parece tener sólidas raíces. Coexisten hoy en la investigación video dos movimientos. Uno profundiza el análisis de la imagen, en la dimensión temporal, comparada con el sonido, siguiendo una línea que es la que más originalidad presenta en las investigaciones video. El otro utiliza con una gran flexibilidad la tecnología electrónica para captar directamente la realidad cotidiana en sus aspectos más íntimos, rápidos y secretos. Ese movimiento viene también de lejos, de las primeras bandas video de media pulgada rodadas en 1968 en las calles y en las universidades, en blanco y negro.

Sin embargo, lo que cambia radicalmente es el clima y la posibilidad de que la investigación video encuentre un público. Douglas Davis, en el texto que antes hemos citado¹⁾, sostiene que a pesar de las previsiones, por otra parte más bien optimistas, en términos generales, de Marshall McLuhan, el público de la gran televisión, 30 años después de su extensión "planetaria" merece una apreciación diferente. Es inexacto pretender que se trata de un público absolutamente pasivo, incapaz de demandas y de reacciones, sobre todo cuando se trata de las generaciones que habrían debido estar más condicionadas por el hecho de haber crecido en la cultura de la televisión. Las nuevas técnicas de transmisión por cable y, sobre todo, la introducción del videodisco, abren, sin duda alguna, nuevas

1) Douglas Davis, "Television and Art: the Circle and the Triangle", en Le arti visuali e il mondo della televisione, op. cit., pág. 28.

perspectivas a la circulación del arte video y a la investigación video en general. Dicho con más claridad, más allá del circuito del arte y de su público, empiezan a verse dos posibilidades para el porvenir inmediato. La primera supone que el videodisco conocerá una difusión mucho más amplia que la videocasete, por ser de más fácil manipulación técnica y tener un costo menor, lo que hará que la producción video sea objeto de elección individual y que pueda tener una dimensión doméstica aproximada a la condición de los discos y de los libros y que, sobre todo, hará que sean más controlables los derechos de autor del artista, víctima actualmente de una piratería prácticamente generalizada.

La segunda posibilidad se refiere al punto central de las relaciones entre video y televisión. Cuando los artistas video y sus comentaristas más atentos han declarado que no tienen ya nada en común con la gran televisión (hemos citado a ese propósito las perentorias declaraciones de Youngblood), han cometido un pecado de orgullo que los progresos de la video y de la televisión podrían en cierto modo denunciar. La cultura de la televisión generalizada y difusa permite apreciar mejor actualmente las intervenciones críticas de redefinición de los primeros investigadores de video. Esa misma cultura de la televisión permite incorporar las búsquedas en profundidad efectuadas por los investigadores de la video, las expansiones de un espacio imaginario sostenido por un aparato tecnológico complejo, en los circuitos de la gran comunicación. Es probable que el período que hemos vivido no sea más que el estadio preparatorio de una nueva fase de la comunicación por imágenes, primer momento de estructuración de un lenguaje visual abierto a las especificaciones y a las difusiones por igual. Es necesario todavía mencionar dos elementos en este intento de trazar las perspectivas del arte video. En primer lugar, la distancia entre la calidad física y óptica de la imagen química, fotográfica, cinematográfica y de la imagen electrónica televisiva se irá reduciendo progresivamente, lo que significa que la utilización de la cámara de televisión para la producción cinematográfica está destinada a extenderse, a perfeccionarse y a dar resultados importantes e inéditos de orden estético¹⁾.

1) Véase a este propósito las actas del Congreso celebrado en la Universidad de Turín del 24 al 26 de mayo de 1981, "Il nuovo mondo dell'immagine elettronica" (comunicaciones de G. Aristarco, G. Dorfles, V. Fagone, C. Maltese), en curso de publicación. En esos trabajos se discuten a fondo tanto las investigaciones video como las experiencias clásicas de J.-L. Godard y M. Antonioni.

Se refiere el otro elemento a la efusión comunicante de la imagen televisual que, al igual que la de la imagen visual, podrá influir en nuestro mundo de la expresión. Cuando Marshall McLuhan señalaba que, en realidad, las grandes mutaciones producidas por los nuevos instrumentos de la tecnología sólo son al principio pequeñas mutaciones, puesto que tienden a reproducir en la nueva técnica las condiciones precedentes, tal vez describía lo que ha sido vivido por la televisión hasta nuestros días.

Como la investigación video ha demostrado más de una vez, la máquina televisual no sólo reproduce imágenes a distancia sino que descubre también una ordenación en el tiempo de las imágenes de la realidad que resbalan rápidamente hacia una nueva densidad artificial, en la que imagen, tiempo y sonido se equilibran, y que se produce en un espacio de deslizamientos continuos entre el centro y la periferia; el espacio de la comunicación moderna.

Capítulo II

PROBLEMATICA DE LA VIDEO EN EL MUNDO CONTEMPORANEO

René Berger

1. De la televisión a las televisiones

Los cambios del mercado y de la técnica son tan rápidos que se impone ya, aunque sólo sea de modo provisional, distinguir entre;

1) la macrotelevisión o televisión de masa, que tiende a ser llamada en Europa televisión oficial o nacional¹⁾ y en los Estados Unidos²⁾ televisión libre o comercial (designaciones que muestran claramente hasta qué punto la terminología depende de los contextos economicopolíticos) y que tiene por soporte las ondas³⁾;

2) la megatelevisión o televisión por satélite, que funciona ya para usos bien definidos, pero que, en la medida en que rebasa por definición el cuadro de la soberanía nacional, tropieza todavía con dificultades de orden político. Dos grandes opciones se presentan: el acceso directo del público al satélite por medio de una

- 1) En los países de la Europa del Este, la televisión es un servicio del Estado. En los países del Oeste, pretende ser un servicio público, pero el régimen de monopolio, que sólo Italia ha suspendido, muestra bien a las claras que el poder no está dispuesto a abandonar las riendas, aun cuando su mano pueda resultar a veces muy suave; cabe, pues, decir que el principio del monopolio encuentra en la Europa del Oeste modulaciones variadas.
- 2) Sin entrar en detalles, importa señalar que, aun cuando los Estados Unidos ignoran el monopolio, la obtención de licencias depende de la Federal Communications Commission (FCC).
- 3) Aun cuando, por el momento, siguen siendo las ondas el soporte privilegiado, el cable no cesa de desarrollarse y se hará sin duda prioritario con el advenimiento de las fibras ópticas. Esa evolución técnica tiene la ventaja de mejorar la recepción de las imágenes, de multiplicar las cadenas que el espectador puede recibir y, lo que no es desdeñable para el poder, permite controlar la difusión.

instalación ad hoc, o el acceso indirecto por cable mediante una retransmisora nacional¹⁾.

3) La mesotelevisión, o televisión local/regional, llamada también televisión comunitaria, cuyo soporte es el cable (CATV en los Estados Unidos)²⁾.

4) La microtelevisión, o televisión individual o de grupo, cuyo instrumento por excelencia es el aparato de vídeo portátil.

Las distinciones precedentes revelan no sólo diferencias cuantitativas y técnicas sino, lo que es mucho más importante y a la vez mucho menos visible, diferencias de estructura en la comunicación y en las relaciones sociales. Es necesario, además, tener en cuenta la acelerada evolución de ese medio en el curso del último decenio. Las consideraciones que siguen no pretenden, pues, circunscribir campos que no cesan de modificarse; su única finalidad es poner de manifiesto lo que cabría llamar "modelos tendenciales".

La macrotelevisión

Cualquiera que sea el régimen en que se manifieste e independientemente del fin que persiga -beneficio, cultura, propaganda- cabe

1) En el último Consumer Electronics Show (CES) reservado a los profesionales de la electrónica del tiempo libre, varias decenas de fabricantes expusieron instalaciones destinadas a captar la televisión por satélite. El precio de esas instalaciones está en baja; un equipo completo puede obtenerse por unos 500 dólares. Importa señalar que, según informaciones de Vídeo Actualité n.º 19 (abril-mayo de 1982): "Acaban de inaugurarse (o serán inaugurados en fecha próxima), los canales "Penthouse" (12/81) y "Eros" (1/82) que difunden programas para adultos como su designación indica, programas de pasatiempo para la vida familiar (HTN 1/82), canales específicos para las mujeres (Daytime; primavera 82), para el jazz "Black Music Service" (8/82) y "Nashville Service"...". Sin generalizar, no puede dejarse de considerar reveladora la tendencia manifestada en esa evolución.

Para el problema de la TV por satélite en su conjunto, véase Science & vie, n.º 776, mayo de 1982.

2) Existe sobre este tema una documentación considerable, tanto más considerable -¿se trata de una paradoja?- cuanto que las experiencias autorizadas siguen siendo aún relativamente escasas en Europa. En cambio, su número es grande tanto en los Estados Unidos como en el Canadá, donde toman formas muy diversas. (Véase la nota 1) de la pág. 5).

decir esquemáticamente que la característica especial de la macrotelevisión es su voluntad de llegar a toda costa al mayor número posible de telespectadores y la aplicación de todos los medios para alcanzar ese fin. Al emisor todopoderoso están conectados múltiples receptores aislados. La emisión, centrífuga y unidireccional, obedece a una jerarquía estricta. La vigilancia del poder económico-político es tanto mayor cuanto más numeroso sea el público.

A causa de su macroestructura y de su dependencia del poder, la macrotelevisión tiende a funcionar según fórmulas que garantizan la regulación más eficaz. Es decir, una producción lo más homogénea posible. Las "misiones" clásicas; informar, educar, divertir, se definen en el interior de límites que encontramos también en las definiciones de "rejilla", "programa", o incluso de "género" (informaciones, representaciones, variedades, juegos, etc.). De ahí que las emisiones de información, de las que cabría esperar que quedasen definidas por la irrupción de lo imprevisto, se ajustan de hecho a un ritual que equilibra las noticias según una distribución invisible, pero perfectamente estudiada; las noticias alarmantes al comienzo y las informaciones tranquilizadoras -exposiciones, acontecimientos culturales, resultados deportivos, o quinielas- a modo de final. De ahí también el carácter "litúrgico" que han adquirido, sin excepción, los debates. Lo mismo sucede con la locutora, en su doble función tranquilizadora de madre y de hermana mayor. Los papeles están distribuidos y ya nadie se aparta de ellos. El sistema funciona, de ese modo, de conformidad con un modelo homeostático; las variaciones internas y externas no han de hacer peligrar el equilibrio debido. El control está asegurado mediante sondajes, a los que se da un valor absoluto en Estados Unidos y un valor relativo en Europa, al menos en las declaraciones oficiales. Por lo que respecta a la "apertura", suele por lo general delegarse a un "servicio de investigación", al que notoriamente se presta atención escasa. El propósito de las emisiones, cualquiera que sea el nombre que reciba (informativo, educativo, cívico, cultural) sólo tiene posibilidades si se inscribe en el interior de los límites establecidos. De igual modo, la educación, sea superior o permanente, tiende a resultar sinónimo de enseñanza, ajustándose a la imagen de los cursos institucionalizados; la educación permanente se confunde con la instrucción y el espíritu de enciclopedia pasa por encima de la formación de criterios. Como máximo algunos realizadores privilegiados, tienen el derecho, siempre medido, de hacer de francotiradores, con lo que aseguran la buena conciencia del sistema, cuyas normas, por flexibles que sean, no toleran la infracción.

La mesotelevisión

Este tipo de televisión es todavía demasiado esporádica, sobre todo en Europa, para que sea posible hacer ya un análisis a la vez suficiente y pertinente¹⁾. Sin embargo, habida cuenta de las experiencias canadienses, americanas y europeas, cabe decir que con ellas aparece un "modelo tendencial" nuevo, generador de un tipo de relaciones sociales también nuevo.

Uno de los cambios decisivos, todavía mal percibido, consiste en el hecho de que los papeles institucionalizados en la macrotelevisión, están sujetos a permutaciones. En vez de la división entre emisor, de una parte, y receptor, de otra, es posible comprobar que el ciudadano puede estar alternativamente ante la pantalla, ante el micrófono o con la cámara. El ejercicio de la permutación no deja de tener consecuencias; llega a ir disolviendo progresivamente la noción de papel y su razón de ser, lo que supone una modificación radical de la estructura. Se instala así un nuevo tipo de relación entre lo que yo llamo "interemisores". La división del trabajo institucionalizada por la macrotelevisión se deshace, como se deshace la distinción entre profesionales y aficionados, aunque para ello sea un obstáculo la existencia en la opinión de un juicio de valor inveterado sólo en provecho de los primeros. Sin embargo, lo propio de la mesotelevisión es que ningún ciudadano tiene en ella profesión. Productores, realizadores, periodistas y montadores dejan de imponerse como especialistas, al igual que quedan cuestionadas la retórica, la dramaturgia y la escenografía características de la macrotelevisión.

Falta mucho para que las cosas sean tan sencillas. En la práctica, se percibe que la creatividad de la que es rica en promesas la mesotelevisión, lejos de manifestarse a los mismos interesados, se les presenta en principio como un obstáculo. Se ve, en efecto, a los interemisores empezar a calcar su comportamiento sobre el de la macrotelevisión, como si se tratase de rivalizar con los profesionales. Por su parte, y de modo no menos abusivo, los telespectadores, habituados como están a la macrotelevisión, tienden a pedir que las emisiones locales se ajusten a lo que ellos consideran la "gran" televisión. No cabe por menos que recordar aquí la aventura de la foto y del cine que comenzaron, ambos, por remedar a la pintura. En sus comienzos, cada técnica se inspira en la precedente, a la que considera su modelo; tan sólo con una cierta práctica

1) No me refiero a la teledistribución que se contenta con retransmitir los programas nacionales añadiendo a veces programas complementarios. Me refiero esencialmente a la televisión por cable en su utilización comunitaria, tanto más rara cuanto que repudia lo ya "confeccionado".

las potencialidades específicas se manifiestan y se afirman para convertirse a destiempo en una nueva evidencia que adquiere autoridad a su vez.

Pero también el público ha de hacer su aprendizaje, no sin vacilaciones y dudas, tanto más que con mucha frecuencia los espíritus considerados más agudos se muestran extrañamente reaccionarios y minimizan las experiencias innovadoras o las acusan de "torpeza", sin advertir que esa torpeza misma es el signo de ensayos prometedores. Si, por consiguiente, un cierto "amateurisme", o al menos lo que se ha convenido en llamar así, es inherente a la mesotelevisión, probablemente será mejor interrogarse acerca de esa concepción particular de la experiencia que condenarla en nombre de una concepción profesional heredada de la macrotelevisión.

Por consiguiente, no cabe esperar aún que la mesotelevisión, todavía en su infancia, se libere de las limitaciones miméticas y abra de golpe sus vías inventivas, de las que sólo algunas han sido mencionadas hasta ahora. Sin embargo, parece ya, en las experiencias comunitarias más fecundas, las que favorecen en particular las emisiones en directo, que las "misiones" clásicas, la famosa trilogía: informar, educar, divertir¹⁾, se transforman, al igual que se transforman las nociones que le están asociadas, la noción de "rejilla", de "programa" o de "género", que pierden su carácter categórico a la vez que queda abolida la distinción entre profesionales y aficionados. La mesotelevisión nos descubre, en efecto, que las variedades, las informaciones, las emisiones de teatro, las emisiones deportivas y las llamadas culturales sólo están clasificadas de ese modo a partir de un conjunto de condiciones de producción características de la estructura de la macrotelevisión, que a su vez depende de una organización sociocultural y política determinada. Así sucede con el debate, por ejemplo, género muy especialmente privilegiado, ya que hace oír en principio sobre todos los temas posibles las voces más autorizadas y del que cabría esperar que brotase la verdad (¿no se considera que ésta brota de la confrontación de los espíritus?), pero que de hecho obedece a reglas tan estrictas como las del juego: las opiniones deben estar distribuidas con igualdad - tantos votos "a favor", tantos en "contra". El director del debate no es un árbitro, sino un guardián del programa que debe arreglárselas para proscribir a toda costa los excesos o

1) Puede intervertirse el orden de los términos, tanto más que, por un efecto de ideología anestésica, se omite el hecho de que se trata, en la macrotelevisión, no de una trilogía, sino de una tetralogía, ya que la "misión" publicitaria es por lo menos tan importante como las otras, si no más....

las diferencias excesivamente vivas que podrían hacer abortar el debate cuya duración está rigurosamente prescrita en el programa. Por último, ha de conseguir que la emisión tenga una "calidad espectacular" suficiente para que, cualquiera que sea el tema tratado, los telespectadores se declaren satisfechos, abstracción hecha de toda finalidad. No es éste el caso de la mesotelevisión. Los ciudadanos que, por lo general se conocen, y en ocasiones bastante bien, no sienten necesidad alguna de exhibirse ni de forzar un talento oratorio, con frecuencia escaso. Es el peso de su convicción lo que importa. Todo cuanto hace que, cuando uno se expresa, trate menos de imponerse por medio de razonamientos o de efectos que de suscitar la adhesión mediante la imagen de un compromiso personal, factor decisivo para la comunidad. Casi sin que se advierta, y en su "torpeza" misma, el "género" del debate se transforma en encuentro. Una creatividad de tipo nuevo se manifiesta. Ya no se trata de rivalizar con los modelos de la macrotelevisión que constituyen más bien un obstáculo. La retórica deja paso al contacto.

La microtelevisión

En cuanto a la microtelevisión, cabe decir brevemente que, gracias a su equipo ligero y relativamente poco costoso, pone prácticamente al alcance de cada uno la posibilidad de hacer por sí mismo una emisión y montarla. Su interés fundamental reside no sólo en que da un contenido nuevo a las nociones de educación, de democratización, de formación permanente e incluso de información, sino que desarrolla la creatividad misma por la cual la cultura deja de ser algo que se recibe para convertirse en acción en la que se participa, en una acción que se crea. La relación ya no es entre emisor y receptor; ni siquiera se trata de "interceptores"; se trata de lo que yo llamo "interoperadores". En la medida en que la realidad, incluso aunque fuese tenida por sagrada, no existe fuera del proceso de la comunicación, sino por medio de técnicas colectivas que presuponen condiciones sociales, económicas y políticas determinadas, de las cuales lo menos que cabe decir es que jamás son sagradas, sino siempre sociales¹⁾, se comprende que la video,

i) "Las declaraciones del magisterio, aun cuando sean normas en el sentido estricto de la palabra, necesitan de nuevo interpretaciones", declara el Cardenal Doepfner, Arzobispo de Munich en el simposio que reunió alrededor de 115 obispos en Coire en 1969. "Incluso si, con la ayuda del Espíritu Santo, dichas declaraciones contienen una verdad que desafia al

(continúa en la página siguiente)

por el solo hecho de que puede ser puesta en manos de todos, rompe los esquemas establecidos y puede instaurar estructuras enteramente nuevas. Esta posibilidad de ruptura y de innovación constituye un fenómeno tan nuevo que ha escapado y escapa todavía a los fabricantes que, en el Japón, en América y en Europa, siguen fundando sus campañas publicitarias tan sólo en las cualidades de reproducción del medio, cuando ellos mismos han puesto en el mercado el instrumento más revolucionario que quepa concebir. Arma-do con la video, el operador es, en efecto, capaz de descolonizar la comunicación establecida, de cuestionar hasta su fundamento el establishment, de disolver la confusión entre el orden de las cosas y el orden social. No se trata de una insurrección solamente; en su sentido más amplio, la video permite influir en los mecanismos mentales más resistentes para llevar a la práctica de la creatividad.

A diferencia de lo que sucede con el espacio homogeneizado de la macrotelevisión y del espacio multidireccional de la mesotelevisión, no es todavía posible, en el estadio en que nos encontramos, hablar de un espacio propio de la microtelevisión. Cabría hablar cuanto más de alvéolos, siempre más numerosos que, a diferencia de las antenas TV o de las salas fijas de cine, suelen ser móviles, hasta llegar a los videobuses, alvéolos sobre ruedas. La microtelevisión difiere también del funcionamiento homeostático de la macrotelevisión o incluso del funcionamiento cibernético de la mesotelevisión, para aproximarse al funcionamiento propio de los sistemas abiertos cuyas interacciones son indisociables de las del medio ambiente¹⁾. De ahí que la video resulte ser uno de los instrumentos más propicios para producir la entropía negativa, en el

(viene de la página anterior)

tiempo, es decir, una verdad que es para siempre objetivamente válida, la formulan en la lengua temporal. Se trata siempre de declaraciones sometidas a condiciones históricas, encerradas en conceptos que están condicionados por una época o un sistema determinados y que brotan de ciertas situaciones concretas o de un acontecimiento preciso. De ahí que expresen siempre la verdad de un modo inadecuado, desde un cierto punto de vista, de forma fragmentaria, teniendo en cuenta ciertos aspectos y en función de un destinatario bien definido. De ahí que, para comprenderlas debidamente, sea necesario conocer a fondo dicho condicionamiento".

(Le Monde, 9 de julio de 1969).

- 1) Ludwig Bertalanfy, Théorie générale des systèmes physique, biologie, sociologie, philosophie. París, Dunod, 1973, págs. 38-39.

sentido en que han utilizado esa noción Schrödinger y Brillouin¹⁾, o la capacidad de invención que nos gusta atribuir a la infancia. Al igual que la mesotelevisión encuentra las dimensiones del biotopo de la comunicación, parece claramente que la video encuentra las vías de la creatividad y, sobre todo, facilita los medios de expresarla.

Por desgracia, las cosas están lejos de haber seguido o de seguir ese curso. Como veremos, la video ha sido puesta muy pronto al servicio de intereses más rentables que los de la creatividad. Sin embargo, hay artistas -"Indios", diría yo- que han puesto y siguen poniendo su esperanza en los medios de comunicación social. Antes de evocar su historia dispemos un equívoco que vicia todos los problemas.

Comunicación y difusión, una cuestión de escala

Se considera, en efecto, que los medios de comunicación social son, como la expresión indica, medios de comunicación. Sin embargo, según la experiencia muestra, la macrotelevisión, que opera unidireccionalmente de un emisor todopoderoso hacia la multitud de los receptores consumidores, resulta ser menos un agente de comunicación que un instrumento de difusión por no decir un aparato de difusión. De hecho, la información propagada por la antena, más que encaminarse hacia destinatarios, golpea a receptores que se consideran como blancos y que sufren el impacto de los mensajes en vez de escoger el contenido. Constituye, pues, un singular abuso llamar a la televisión medio de comunicación de masas. La información balística se preocupa más de dar en el blanco que de establecer la comunicación, que supone el intercambio.

Esa consideración es tanto más importante cuanto que los medios de comunicación social nos han hecho descubrir un límite desapercibido hasta la fecha y que, por su extensión misma, dichos medios han puesto plenamente de manifiesto. Los progresos de la tecnología, por prodigiosos que sean, en nada han modificado el hecho de que nosotros seamos y sigamos siendo según Leroi-Gourhan "fósiles vivientes"²⁾. Nada se ha modificado después de haber llegado a término la hominización. ¿Será sólo un espejismo el "poblado

1) Erwin Schrödinger, Qu'est-ce que la vie? (Tomado de la traducción francesa de Léon Keffler), París, Club français du livre, 1949, col. "Sciences", n° 3.

Léon Brillouin, Vie, matière et observation, París, Albin Michel, 1959.

2) André Leroi-Gourhan, L'Homme et la matière et Milieu et technique, París, Albin Michel, col. "Sciences d'aujourd'hui", 1971.

mundial" prometido por McLuhan? Para que la electrónica tenga virtud humana, es necesario que satisfaga las condiciones limitadas de nuestro estado, de las que la meso y la microtelevisión pueden dar una medida. No es que la macrotelevisión sea desmesurada, pero cabe que, sin saberlo nosotros o con nuestra complicidad, nos haya alienado con un objetivo excesivo, incompatible con los límites que nos son propios. He ahí una hipótesis que convendría someter a examen, pero que tal vez nos hiciese comprender mejor por qué los progresos de la macrotelevisión no parecen haber desarrollado, como cabría esperar y como se deseaba, la extensión de nuestra conciencia sino que, por el contrario, producen una sobrecarga de información, cuyo carácter cancerígeno no se puede ignorar. Aunque venidas más tarde, la meso y la microtelevisión facilitarían, en cambio, el medio de recuperar la etapa que la macrotelevisión había franqueado prematuramente y que la megatelevisión se apresta indebidamente a abolir. Se cuestiona con ella el Estado-nación, que choca con las nuevas estructuras de la comunicación; de ahí las resistencias y los bloqueos; de ahí la prontitud de la represión o, en todo caso, la desconfianza.

Si la macrotelevisión (y cuanto más la megatelevisión inminente!) se dirige al "ser estadístico" en que se ha convertido al hombre en la sociedad de masas, allando paradójicamente la abstracción más extrema a la impulsión más íntima, la mesotelevisión aspira a reestructurar las relaciones humanas en el nivel del lugar común que son la región o la ciudad, en el interior del área limitada que recorremos cotidianamente con nuestro cuerpo, en medio de aquéllos a quienes podemos llamar todavía "los nuestros".

Por su parte, la microtelevisión tiende a volver a encontrar en nosotros el motor primero que existe desde que el hombre empezó a pensar y a fabricar instrumentos, ya que la creatividad no es más que la imaginación actuando por medio de una técnica que el hombre controla. Nos permite así, o puede permitirnos, en la era electrónica, reestructurar las relaciones en el nivel del lugar común, que son los individuos en grupo, primer núcleo social.

Meso y microtelevisión ponen de manifiesto lo que nuestra sociedad tecnológica oculta o rechaza, a saber: que cuanto más se extiende el área de los medios de comunicación social, más se rarifica la comunicación efectiva, que queda suplantada por la difusión. La comunicación es, en primer término, problema de escala; no se franquean impunemente ciertos umbrales.

Tengo así ocasión de rendir tributo a los artistas video a los que he llamado "Indios", y con razón: son ellos, en efecto, los que han abierto la pista antes de ser puestos en "reserva" (o en "reservas").

2. El arte video, ese desconocido

No es fácil, confesémoslo, conocerlo. Sin embargo, el artista, video recurre a la banda magnética que se beneficia, por definición, del privilegio de la ubicuidad. Nada más veloz que el electrón. A condición de que las normas sean compatibles, lo que no siempre sucede. Todavía siguen siendo lamentablemente etnocéntricas; japonesas, americanos y europeos se disputan el mercado y la información acerca del acuerdo que habrían concluido los principales productores ha sido desmentida en fecha reciente. A condición, aún, de que la cinta pueda -cosa que se olvida de puro obvia- ser mostrada, lo que supone la posesión de un equipo cuyo precio, no obstante haber descendido considerablemente, sigue lejos de estar al alcance de todos. A condición, asimismo, de que el equipo funcione, lo que requiere casi siempre, en las confrontaciones de alguna importancia, la presencia de técnicos, cuando no de ingenieros. A condición, por último de que la video disponga -lo que está lejos de ser el caso- de locales y de instalaciones especialmente concebidos para su presentación. ¿Qué serían la pintura y la escultura si las artes plásticas no hubiesen encontrado en los museos, en los palacios y en los salones lugares organizados donde se configura precisamente la imagen pública y privada del arte?

En cambio, el arte video, dejando aparte algunos museos, instituciones culturales, universidades, exposiciones ocasionales y galerías, no existe más que en el lugar de que disponen los artistas que hacen bandas y que poseen ellos mismos el material para mostrarlas. Contrariamente a lo que sugiere la analogía apresurada y, por lo tanto, superficial que puede hacerse con la televisión, no es fácil ver arte video: aun cuando la cinta magnética tenga por mediador la pantalla de televisión, carece de relación directa con la televisión. Esta organiza a la vez la emisión, la difusión y la recepción. El arte video está aún, no obstante algunos adelantos espectaculares (Nam June Paik), en la época de los trovadores, es decir, en la Edad Media.

Paradójicamente, la tecnología electrónica avanzada nos da un ultimátum, al menos en el empleo artístico que de ella se hace, pues obliga al artista a desplazarse o, en movimiento paralelo y complementario, obliga al aficionado a viajar¹⁾.

1) Esa es la razón de que, "peregrino video", me haya desplazado a los Estados Unidos de América, al Canadá y al Japón, así como a ciertos países de Europa (son muy pocos los países de este continente donde hay artistas video), a China

(continúa en la página siguiente)

Hay que contar, por añadidura, con otra dificultad no menos paradójica. ¿Cómo aprender, en efecto, a conocer el arte moderno? Por medio de las exposiciones. Sin embargo, fuerza es confesar que buena parte de nuestra información proviene menos de las obras originales con las cuales entramos en contacto que de las reproducciones, frecuentemente descubiertas ojeando al azar de las revistas, de los artículos de los periódicos o de otras publicaciones, cuando no de los comentarios o de lo aprendido de oído. Conocimiento de segundo, cuando no de tercer grado, sobre el que no hay lugar para extenderse aquí. Lo que cuenta, en cambio, es que un cuadro reproducido da efectivamente una idea del cuadro pintado, al igual que una escultura reproducida da cierta idea de la obra original, no obstante la falta de la tercera dimensión. Existe, en cierta medida por lo menos, si no un isomorfismo, sí una analogía creíble entre la obra plástica y su reproducción impresa.

En cambio, lo propio de la video es romper con el espacio como dimensión privilegiada para acentuar el factor temporal; de ahí su incompatibilidad con la reproducción tipográfica. Los impresos -libros, revistas, periódicos- consagrados a la video se encuentran en la necesidad de desglosar las imágenes, estabilizarlas, es decir, de tratarlas por inversión de lo que constituye su naturaleza cinética¹⁾.

Si he querido precisar estas dificultades, aunque sólo haya sido de modo sumario, es porque ha de tenerse en cuenta que no es infrecuente una idea falsa del arte video a partir de la cual algunos se creen incluso autorizados a juzgar y a decidir. Lo importante es, por consiguiente, tener una experiencia. No creo, por mi parte, arriesgarme mucho si afirmo que apenas hay más de algunos centenares de personas en todo el mundo que tengan experiencia suficiente para que la pertinencia de sus opiniones sea la que se tiene

(viene de la página anterior)

(donde no hay ninguno), a África (donde tampoco los he encontrado) y a América del Sur, donde dos países por lo menos, Brasil y la Argentina, cuentan con cierto número de ellos. Sirva todo ello para decir, no que he viajado, sino que he debido viajar, precisando que en el presente estado de la exploración las informaciones son parciales.

- 1) Es esa la "extrañeza" que se comprueba en todas las revistas ilustradas consagradas al cine, aun cuando dicha extrañeza esté fuertemente atenuada por la práctica que tenemos de ese arte. En cambio, las imágenes aisladas de arte video no sólo no dan idea alguna de éste, sino que al referirlas artificialmente a la pintura, adquieren con frecuencia, lo que es el colmo de lo absurdo, un aire de reproducciones bastardas de Monet, de Rodin o de Picasso.

derecho a esperar. En todos los casos, los conocimientos siguen siendo fragmentarios, incluidos los mfos propios. Además, las condiciones del mercado del arte no los favorecen mucho.

El arte y el sistema

A diferencia de las artes plásticas, que disponen de redes organizadas, cuyos agentes principales son los marchantes, las galerías, los coleccionistas, los museos, los críticos, las ferias de arte, las subastas, etc., es decir, cuantos aseguran la circulación de las obras de arte, la distribución de las cintas de arte video apenas dispone de algunos canales esporádicos. Aun cuando ciertas galerías presten su apoyo, como Castellí y Sonnabend, en Nueva York, (más bien en forma ocasional), como Anna Kanapa y, sobre todo Howard Wise, que ha tratado de organizar un servicio de alquiler regular, incluso si ciertos museos han dispuesto ya espacios equipados de magnetoscopios (el primero de ellos el Museo Everson de Siracusa, Estados Unidos), cabe preguntarse si esta fase preparatoria irá seguida efectivamente de una segunda fase, que exigiría el establecimiento de un circuito de difusión organizada.

Se tropieza para ello con el funcionamiento del mercado que es el motor. Las obras de arte están sujetas, al menos algunas de ellas, a una plusvalía que puede alcanzar proporciones considerables. Los originales a los cuales pueden ser asimilados los grabados de tirada limitada, son bienes caracterizados comercialmente por su "rareza". En cambio, una cinta video que, por definición, puede reproducirse indefinidamente y puede ser objeto de piratería, desafia a la vez la rareza y la propiedad¹⁾. Al faltar el interés financiero, se comprende que el mercado del arte video tenga dificultades en constituirse; cabe preguntarse incluso si llegará a constituirse alguna vez. Prueba de ello es que las principales ferias de arte, después de un primer momento de entusiasmo, han vuelto muy rápidamente a los "productos de mercado" que son los cuadros, las esculturas o los grabados. Si el mercado se mantiene en posición de reserva, la información sobre arte no es menos reticente. Sin llegar a afirmar que el interés lucrativo determine la información, puede comprobarse que ésta acompaña de preferencia al arte que se vende y tiende a abandonar al que queda marginado de la venta. La información sobre el arte video sigue siendo esporádica y no se manifiesta verdaderamente más que con ocasión de las grandes manifestaciones internacionales.

1) Véase René Berger Art(s) et Pouvoir(s). (Inédito).

Consecuencia inesperada que es necesario señalar de pasada; aunque sea en perjuicio suyo, la video pone de manifiesto la ambigüedad de las artes plásticas en su doble aspecto de valores estéticos y de mercancías¹⁾. Se configuran así convergencias imprevistas entre el arte video, el body art, el arte ecológico, el arte sociólogo, etc., que operan, si no fuera del mercado, al menos en sus lindes.

Hay además otro aspecto que merece reflexión. Se quiera o no, e incluso cuando se compra, según se dice, por el único placer de la vista, la mayoría de los aficionados, incluso los que rechazan la tentación de una plusvalía eventual, no pueden dejar de pensar que las pinturas, las esculturas, las serigrafías o las litografías están destinadas a ocupar un lugar en sus paredes o en su salón. Para resumir, fuerza es reconocer, aun a riesgo de causar alarma, que en nuestro comportamiento habitual la vocación de la obra es ornamental. De ahí que tantos interiores de coleccionistas sean propuestos a la admiración del público.

A ese respecto, el arte video presenta una diferencia, no de grado, sino de naturaleza. No se trata ya de paredes, de salones o de parques. La cinta video se desarrolla en la pantalla de televisión. No "existe" más que durante el tiempo de su emisión. No obstante la palabra "arte", el arte video no corresponde pues enteramente a lo que entendemos de modo habitual por ese término. En consecuencia, su conocimiento no se establece ni puede establecerse sobre las mismas bases y según las mismas modalidades. La historia del arte contemporáneo no escapa, al menos en parte, al imperativo económico. Sin pretender que esté combinada con el mercado, necesario es reconocer que el valor estético y el valor de mercado corren, con frecuencia, parejos. El equívoco se ha hecho, cabría decir, moneda corriente en nuestros días.

- 1) Esta noción de propiedad debería ser desarrollada. En efecto, las artes plásticas -pintura, escultura, grabado- presentan la particularidad de existir sobre soportes materiales. A diferencia de las demás artes, teatro, ballet, conciertos, poesía, que se desarrollan en el tiempo, son asimilables por su naturaleza a bienes muebles con los que se puede comerciar. Es necesario además que los objetos no sean ni demasiado grandes, ni demasiado pesados, de fácil transporte. Eso es lo que prueba el mercado paralelo de obras robadas. Que yo sepa, nunca se han robado óperas ni ballets, en el sentido material del término. Asimismo, por lo que respecta a las artes plásticas, el robo de una catedral o de una iglesia está excluido, en cambio, el tráfico de cuadros o de esculturas no deja de prosperar. La actividad de robo de obras de arte circunscribe exactamente el campo del mercado del arte y la naturaleza del título de propiedad.

Estudiar el arte video tratando de no "artificialarlo", es decir de modelarlo según nuestro comportamiento y nuestras prácticas habituales, tal es la apuesta. Para mantenerla, empezemos por exponer brevemente los orígenes del arte video: ¿Quién fue el primero que pensó en hacer del magnetoscopio un instrumento de creación? ¿En qué circunstancias? ¿Por qué razones? ¿Con qué destinarlo?

En el umbral del arte video

En una perspectiva problemática y todavía provisional¹⁾, importa señalar la función desempeñada desde 1950 por la televisión de Boston (WGBH), gracias a una orientación experimental que no ha quedado desmentida.

En ese contexto se difundió en 1964 la serie "Jazz Images", que trató, acaso por primera vez, de romper con la imagen clásica de la orquesta, fuese documental o poética, con el fin de inventar imágenes abstractas que correspondieran a la música. Un año más tarde, en 1965, el artista de origen coreano Nam June Paik utilizó por primera vez el magnetoscopio portátil y mostró en un café de Greenwich Village las escenas que había grabado desde su taxi: "Café au Go Go, 152 Bleecker Street, October 4 and 11, 1965, ... Five years, old dream of me. The combination of Electronic Television and video tapes recorder is realized"²⁾.

El tono de esta nota muestra bien a las claras que el acontecimiento es el término -a la vez que el comienzo- de una larga búsqueda que ilustra la frase hoy célebre del mismo artista: "As

- 1) Todavía no se ha establecido una historia del arte video; los datos están aún dispersos, por lo general en catálogos publicados con ocasión de manifestaciones de arte video. Señalemos, sin embargo, el número especial de Cahiers du Cinéma, "Video Art Explorations", Fuera de serie - 10, en el que Dominique Belloir presenta una tipología extremadamente interesante fundada sobre las posibilidades técnicas de este medio de comunicación. Véase asimismo Anne-Marie Duguet, Video, la mémoire au poing, París, Hachette (colección L'Echappée Belle), 1981.
- 2) Nam June Paik, Videology, catálogo de exposición, Siracusa. "Café au Go Go, 152 Bleecker Street, 4 y 11 de octubre de 1965... Un viejo sueño al cabo de cinco años. La combinación de la televisión electrónica y del magnetoscopio se ha realizado al fin...".

collage technique replaced oil painting, the cathode ray tube will replace the canvas"¹⁾.

Los trabajos de Nam June Paik se presentaron el mismo año en la Galería Bonino de Nueva York. En 1967, la Fundación Rockefeller concedió una subvención de 275,000 dólares a la WGBH-TV para estimular la creación artística en la televisión, lo que llevó a pioneros como Fred Barzyk a producir con otros artistas como Paik, Tambellini, Piene, Padlock, Seawright, Kaprow, Stan Vanderbeek, Douglas Davis, la serie titulada The Medium is the Medium, difundida en 1969. El mismo año tuvo lugar en Nueva York la primera exposición de arte video organizada por la Galería Howard Wise con el título: TV as Creative Medium²⁾, con la participación de Serge Boutourline, Frank Gillette e Ira Schneider, Nam June Paik y Charlotte Moorman, Earl Reiback, Paul Ryan, John Seery, Eric Stegel, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini y Joe Weintraub.

En la presentación de su cinta titulada: "Everyman's Moebius Strip", Paul Ryan plantea en los términos siguientes una analogía ejemplar: "A Moebius strip is a one-sided surface made by taking a long rectangle of paper, giving it a half-twist and joining its ends. Any two points on the strip can be connected by starting at one point and tracing a line to the other without crossing over a boundary or lifting the pencil. The outside is the inside. The inside is the outside. Here the power of Video Tape Recorder (VTR) is used to take in our own outside. When you see yourself on tape, you see the image you are presenting to the world. When you see yourself watching yourself on tape, you are seeing your real self, your "inside"."³⁾

En 1968, Sony puso en el mercado el magnetoscopio portátil llamado en los Estados Unidos "portapak" que se ha convertido en

- 1) "Al igual que la técnica del collage ha sustituido en la pintura al óleo, el tubo catódico sustituirá a la tela".
- 2) Howard Wise ha cerrado su galería para consagrarse exclusivamente a organizar la distribución de cintas video.
- 3) "Una cinta de Moebius es una superficie plana hecha con un largo rectángulo de papel al que se imprime una semitorción y cuyas dos extremidades se juntan. En cualquier lugar de la cinta, los dos puntos opuestos pueden ser reunidos, partiendo de uno y trazando una línea hasta el otro sin necesidad de cruzar fronteras ni levantar el lápiz. El exterior es el interior. El interior es el exterior. Tal es el poder de la cinta video que puede exteriorizar nuestro interior. Cuando uno se ve a sí mismo en la cinta video, ve la imagen que de sí presenta al mundo. Cuando uno se ve a sí mismo mirándose en la cinta video, se ve uno a sí mismo, ve su "interior"."

el instrumento de todos los artistas pioneros, cuya revista Radical Software animada, entre otros, por Beryl Korot, Ira Schneider, Frank Gillette, Juan Downey, reúne, desde el primer número aparecido en 1970, textos críticos, filosóficos y técnicos, que constituyen el esfuerzo de reflexión más notable en este sector. Todavía en 1970 Gene Youngblood publica Expanded Cinema, el año mismo en que Nam June Paik inventa el sintetizador video. Por su parte, Douglas Davis sigue con tanta atención como agudeza la evolución del fenómeno en una serie de artículos, mientras que Michel Shamberg reúne sus reflexiones y sus experiencias en la obra titulada Guerrilla Television, publicada en 1971.

La Costa Oeste no se muestra ni menos activa ni menos fecunda. En 1967, la KQED-TV de San Francisco creó el primer taller video y lanzó un programa experimental que recibió el doble impulso de Bruce Howard y Paul Kaufman. Así nacieron "Music with Balls" de Terry Riley, "Sorcery" de Loren Sears, "West Pole" de Robert Zagone, así como el deslumbrante e inesperado "Hommage à Descartes" de la poetisa Joanne Kyger. Por su parte, James Newman, consciente de la importancia de la televisión, transformó su galería de arte, en diciembre de 1968. En colaboración con la KQED-TV de San Francisco, lanzó la "Open Gallery" una serie de programas televisados en los que participaron artistas como Robert Frank, Ken Dewey, Walter de Marfa, Yvonne Rainer, Anne Halprin, Julian Beck y The Living Theater, Robert Nelson, Frank Zappa, Edwin Schlossberg, Terry Riley, Philip Makanna. La difusión, que tuvo lugar en 1969, fue un éxito cuyo mérito recae en gran parte en su productor y director John Coney¹).

También en los Estados Unidos, algunas galerías de las más activas se abren al arte video, como Bykert, Leo Castelli, Fishbach, Bonino, Gibson, Sonnabend, Ronald Feldman Fine Arts, Howard Wise. Por su parte, la Kitchen tiene un papel decisivo en Nueva York. Lugar de encuentros y de experiencias, es éste uno de los pocos lugares donde se pueden ver cintas video casi todos los días²). En 1971, el Museo de Arte del Finch College de Nueva York presenta, bajo el vigoroso empuje de su directora, Sra. John Varian, una de las primeras confrontaciones que han tenido lugar en un museo. Así continúa "emergiendo" el nuevo arte video con la participación de Les Levine, Vito Acconci, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Steve Reich, Eric Siegel, Peter Campus, Robert Whitman, Michael Netter, Tsai Wen-Ying, Constantine Manos, Jackie Cassen, Russel

1) Cf. San Francisco, KQED-TV, Gene Youngblood, pág. 281.

2) Yo vi en 1972 la presentación del primer festival video femenino.

Connor, James Seawright, Stephen Beck, Richard Felciano, David Dowe, Keith Sonnier, Bruce Nauman, etc.¹⁾

El Canadá se ha abierto muy pronto a las experiencias video. En ese país es donde, quizá, se han desarrollado más sobre todo en relación con la televisión por cable, tema que no puedo abordar aquí. Así pues, me limitaré a hablar de la empresa considerada generalmente como la más original y que, con el nombre de videógrafo, propone videogramas "hechos por los ciudadanos para los ciudadanos". Fundado en 1971 por iniciativa de Roger Forget, el videógrafo, que recibe subvenciones relativamente importantes de la Oficina Nacional del Filme, ha realizado, hasta marzo de 1973, unos 140 proyectos, después de haber rechazado algo más de 300. En Montreal, en el 1604 de la calle Saint-Denis, el videoteatro dispone de más de 100 butacas alrededor de una corona de pantallas múltiples suspendidas. Cada nueva cinta es presentada por su autor y los debates que tienen lugar cada tarde permiten no solamente intercambiar puntos de vista críticos, sino establecer un nuevo tipo de relación, puesto que cualquiera puede llegar a ser productor. El propósito del videógrafo no es de ninguna manera suscitar "artistas" ni siquiera, vocaciones artísticas; se trata deliberadamente de ejercer una función cívica y política. La diferencia tal vez no es tan simple. Cada vez parece, en efecto, más problemático clasificar las cintas video en las categorías que tenemos por costumbre establecer. Las producidas en el cuadro del videógrafo no dependen exclusivamente de la dimensión cívica, social o política, por el solo hecho de que persigan expresamente uno de estos fines; igual que las cintas "de arte" no dependen exclusivamente de la dimensión estética por el solo hecho de que sus autores sean artistas.

El arte video presenta el carácter paradójico y desconcertante de no depender, a pesar de los esfuerzos, de una rigurosa determinación histórica. Sin duda, el medio electrónico conlleva cambios, no solamente en relación con las fechas y los contenidos, sino también en función de los principios y de los métodos que se utilizan y para los cuales los que hemos heredado de nuestra cultura librecaca son parcialmente insuficientes. Aunque sea razonable desear conseguir la información más precisa posible sobre el arte video, comprobamos que esa información varía a veces considerablemente, según se recoja en los Estados Unidos, en el Canadá, en el Japón o en Europa, y más todavía si se decide incluir en ella las investigaciones "prevideo" como las presentadas en 1963 en la Galería

1) Barbara London ha hecho un cuadro histórico del arte video en los Estados Unidos: "Independent Video; The First Fifteen Years", en Artforum, vol. XIX, nº 1, septiembre de 1980, págs. 38-41.

Parnasse de Colonia por Nam June Paik, Wolf Wostell, Joseph Beuys o las de Luciano Giaccari en el Estudio 971 en Varese, en 1968¹⁾.

A falta de una historia que cuenta apenas dos docientos y cuyos elementos están esparcidos en numerosos catálogos que sería fastidioso enumerar, la dificultad principal reside en el hecho de que el arte video no existe en realidad más que con ocasión de manifestaciones y encuentros internacionales o nacionales y, a diferencia de las artes plásticas, no es objeto (ya lo he indicado antes) de una "exposición" duradera en lugares apropiados donde el público pueda experimentarla, como puede hacer con la pintura y la escultura, por ejemplo.

El arte video y sus caminos

Esta dificultad se encuentra desde el momento en que se trata de establecer una clasificación²⁾. Inspirándose en las categorías comunes en literatura, podríamos distinguir la videoactuación, el videoteatro, la videocrónica, la videoepopeya (¿por qué no?, algunas cintas, como las del artista italiano Baruchelo cuentan con más de 12 horas de grabación!); se podría hablar también, más extensamente todavía, de una video realista, de otra lírica, de una tercera trágica o cómica (esta última ilustrada, por ejemplo, por las Totologías de Michel Jaffrenou); los análisis inspirados en la crítica cinematográfica no son más pertinentes. Es difícil, en efecto, reducir el arte video a las prácticas establecidas, que ha desafiado constantemente en los 20 años de existencia con que cuenta. Más que distinguir movimientos, tendencias, escuelas, me limitaré pues a indicar en primer lugar, algunas de las direcciones que ha tomado y que están ya en vías de cambio.

"Mi cuerpo, ese desconocido", tal es el camino que toman muchos artistas, tan pronto como se descubre que la cámara electrónica permite a la vez una reproducción inmediata y casi sin gastos

- 1) Yo mismo siento la tentación de mencionar los cursos que he introducido, desde 1969, en la Universidad de Lausanne, bajo el título Esthétique et Mass Media, y en los que se han presentado trabajos tan innovadores como los de René Bauermeister, Gérard Minkoff, Jean Otth, Fred Forest entre otros. Cf. A. Willener, G. Milliard, A. Ganty, Vidéo et société visuelle, París, Tema, 1972. Ha sido Guy Milliard, asistente del Instituto de Sociología de Lausanne, quien nos ha presentado los primeros ejemplos de la práctica sociológica de la video.
- 2) Cf. Dominique Belloir, Cahiers du Cinéma, "Video Art Explorations", Hors série - 10, op. cit.

ni fin (se borra y se empieza de nuevo). La video ofrece de entrada a no importa quién y a no importa qué objeto una investigación "gratuita" todo a lo largo de la cinta. La maravilla de descubrir a placer la propia cara, la nariz, las manos, los pies, los brazos, las piernas, la frente, el cuello, la lengua, los cabellos... ¡Continente sin visado, sin límite tampoco! Y se comprende que las muecas, ocupación irrisoria a nuestra manera de ver, pero cuán importante para los niños, inspiren a tantos artistas preocupados de restituirnos al juego -y de esa manera a nuestra infancia- en el doble sentido de actividad lúdica y de libertad de movimientos. Bruce Nauman, Keith Sonnier, Les Levine exploran, después de las partes de su cuerpo, los gestos elementales (coger la comida, introducirla en la boca, masticarla, tragarla), luego las actividades elementales (andar, trepar, saltar), lo que en otro tiempo Marcel Mauss estudiaba a la luz de la etnografía con el nombre de técnicas del cuerpo. La pintura se detiene en el retrato. La video capta a la vez el movimiento interno y externo. A diferencia del cine, que tiende a privilegiar ciertos objetos, es decir, a escoger, la video tiene el poder y el lujo de no escoger, de entregarse a cuerpo perdido (y encontrado).

En una segunda vía -"Yo, ese desconocido"- los trabajos de Peter Campus, Gérald Minkoff, Peter Welbel, Jean Oth, entre otros, abordan la percepción. Hace ya tiempo, ciertamente, que hemos aprendido a dudar de nuestros sentidos: ¡El famoso bastón que se parte cuando lo metemos en el agua! Desde hace mucho tiempo la filosofía, desde hace más tiempo todavía la mitología y más recientemente la ciencia, nos han enseñado a desconfiar de las apariencias. La desgracia es que no nos han enseñado a desconfiar ni de la misma manera ni a partir de los mismos principios, ni, y menos todavía, de los mismos fines. De ahí el estallido que termina en ostracismos recíprocos, pues cada una se cree poseedora de la verdad, hasta el punto de que uno se encuentra con cada una de ellas -filosofía, mitología, ciencia- en realidades distintas. ¿Bastón roto? En todo caso desamparado.

En cambio, la video permite, quizá por primera vez, al menos en tal medida, ver y advertir cómo funcionan nuestros sentidos, las imágenes que formamos, cómo las formamos (y las deformamos), cómo nos las agenciamos. Como Campus en Interface. Sobre un gran recuadro de cristal se presentan dos imágenes: una es su imagen reflejada, otra su imagen video. Cuando usted se desplaza, las dos imágenes se desplazan en sentido opuesto. ¿Cuál es (la más) auténtica? Así como la TV nos ha mostrado por primera vez en la historia los hombres en estado de "ingravidez" (lo que es radicalmente distinto de la explicación que puede darse del fenómeno), de la misma manera la video nos reconstruye la experiencia en la que uno mismo está incluido.

Un tercer camino propone el desarrollo de las zonas de contacto a nivel del medio ambiente. Del medio ambiente natural primero: como Gilbert y George que, con culturas vivientes, se quedan inmóviles durante largos minutos, apenas interrumpidos por gestos muy sobrios (The Nature of our Looking). Apuesta absurda si no se realizara en el espectador un cambio significativo. En lugar de que la figura humana se destaque, como en nuestra experiencia habitual, de su medio y, por consiguiente, de la naturaleza, es ahora el medio el que se destaca o, más bien, cambiando los términos a su vez, son una rama, una hoja, un matorral, movidos por un débil viento, los que se convierten en "actores", mientras Gilbert y George se hieratizan progresivamente, doble medalla conmemorativa, y terminan por petrificarse a la manera de huellas fósiles.

A nivel todavía del medio ambiente natural: el acto de amor, ajado casi siempre bajo la pornografía, a lo que se opone la cinta hecha por Les Levine (no conozco equivalente): una pareja que, gracias al magnetoscopio, descubre sus caricias, sus gestos, sus murmullos, sin que en ningún momento la intimidad se altere, sin que nada se proponga ni se ofrezca nunca en espectáculo. Únicamente la video puede ser capaz de respetar la singularidad desconocida por los otros medios de comunicación, que siempre reproducen el deseo y que, reproduciéndolo, lo comercializan y lo desnaturalizan. Despreciando el "producto", proscribiendo la mercanca, expulsando al "voyeur" la video une, en este caso, erotismo y pudor.

En esa vía "amorosa -que se comprenda bien el término- se inscriben ensayos, como los de Frank y Laura Cavestani por ejemplo, que consagran a los Indios lo que estaríamos a primera vista tentados de llamar encuestas etnográficas, siendo así que la video les proporciona el medio de escapar a la vez a los objetivos y al discurso de la etnografía para adentrarse en la vía el-otro-y-yo (pongo los guilones a propósito). Mostrar, ver, observar, deducir, inducir, postulan la diferencia del objeto y el sujeto. Los términos de la lengua consagran la división. ¿Qué ocurre cuando el etnocentrismo, aunque sea en nombre de la ciencia, tiene el poder de decidir y establezca conceptos como "primitivos", "salvajes", "civilizados"?

Paso orientado en el mismo sentido, el de Shirley Clarke que, por medio de uno o varios monitores portátiles, crea un auténtico medio ambiente afectivo, relacionándose, por ejemplo, con el monitor que tiene en sus brazos, como un niño, podríamos decir. La máquina, objeto de ternura humana, ¿anuncia la maternidad electrónica? Todos conocemos la broma que hace sonreír a tantos europeos condescendientes: el niño americano tiene tres padres, el padre, la madre y la TV. Sin embargo, es verdad que hemos entrado en una era nueva, en la era de los medios de comunicación social (300 millones de televisores, de mil millones a mil millones y medio de telespectadores, cerca de la tercera parte de la población

del globo y que es importante domesticar esos medios, igual que nuestros antepasados domesticaron a los animales. Ya no es absurdo hablar de medios domésticos cuando existe la televisión comunitaria, por ejemplo.

Esa es una empresa en la que participan, a su manera, Douglas Davis e Ira Schneider. Un trabajo realizado en 1975 consistió en la construcción de un ambiente video con 25 monitores dispuestos a semejanza del plano de Manhattan -de ahí el título: Manhattan is an Island- sobre los cuales se desarrollan, por medio de sus cintas, escenas tomadas en distintas partes de Nueva York, otras tomadas desde el barco que hace la excursión alrededor de la isla, otras tomadas desde el helicóptero que sobrevuela Nueva York... No se trata ni de una maqueta, ni de un juego ni menos todavía de una diversión. Lo que me sorprendió cuando "vi" ¿podemos todavía emplear ese verbo? Manhattan is an Island, es que en medio de las imágenes y los sonidos se habían instalado algunos jóvenes que agachados, arrodillados, echados, conversaban tranquilamente como si la megalópolis, paradójicamente reducida por la video a la medida de sus habitantes, encontrara calidad humana y, en primer término, virtud de acogida. No simulacro, sino simultaneidad, como si el signo, por haber estado demasiado tiempo falsificado, mercantilizado, pervertido, tratara de purificarse en la pantalla para hacerse fraterno. Lo que era en los orígenes; alianza.

En esta vía ¿cabía llamarla "El mundo y nosotros"? - Franck Gillette, uno de los animadores de Radical Software, desarrolla una búsqueda ecológica nutrida no sólo de filosofía y de poesía, sino también de cibernética, así como de una larga meditación personal¹⁾. En una de sus exposiciones en el Museo Everson de Siracusa (1973), una sucesión de medio ambientes -Subterranean Field, Terraquae, Gestation/Growth, por ejemplo- nos hacía participar en la vida de las plantas, de los animales e incluso en el nacimiento, en directo, de cientos de pollitos. Tentativa que rechaza la observación y que, en los antípodas del documental, trata de crear un biotopo por simpatía.

Las vías que he indicado proponen, más que categorías, itinerarios. ¿Se puede precisar un poco? La labor es tanto más penosa cuanto que la práctica de la video desemboca en todas las posibilidades de las que se apropia a su gusto, al no haber criterios estéticos

1) Franck Gillette, Video: Process and Meta Process, Siracusa, N.Y., Everson Museum of Art, 1973, catálogo de exposición. Cf. Franck Gillette, Between Paradigms, The Mood and its Purpose, Nueva York, Gordon y Breach, 1973 y el libro "Interface".

establecidos, cada artista que utiliza el magnetoscopio con fines que a veces él es el único que comprende (éste es un punto que volveré a tratar). No obstante, pueden ser útiles algunas distinciones de carácter instrumental.

Llamo monovideo a la cinta que crea el artista y cuyo destino es el de pasar sobre un monitor o sobre una pantalla de televisión. Hasta ahora es la producción más amplia. Sea cual sea la diversidad de su contenido, la situación que implica la monovideo es relativamente simple: de un lado, la proyección de la cinta sobre una pantalla, del otro, los que la miran. La relación es, pues, bipolar como en el teatro, en el cine o ante la televisión. Hablo de la situación topográfica, haciendo abstracción de toda consideración relativa al valor o a la diversidad de los contenidos¹⁾. La ventaja de la monovideo es que la casete puede ser expedida fácilmente y que, en la medida en que el destinatario disponga de equipo técnico, puede verla de inmediato. Esa es la razón por la que un cierto número de museos cuentan hoy día con cabinas video en las que se ofrecen cintas, sea con programas establecidos (tal día, tal hora, tal artista, tal cinta) o, lo que sucede en algunas instituciones solamente, ofrecidas "a la carta", para que el aficionado escoja la obra que quiere ver a su gusto, introduciendo la casete en el magnetoscopio que pone en marcha él mismo y que él mismo para.

La monovideo predispone a la creación de videotecas cuyo parecido con la biblioteca, al menos materialmente, es evidente. Las casetes se colocan en estantes; hay un fichero o un catálogo a disposición del público. Guardando todas las distancias, el comportamiento del videotecario y el del lector-espectador, son iguales. Esa situación es también propia, como se ha podido comprobar desde hace dos decenios, a la organización de encuentros video que se han multiplicado tanto en los Estados Unidos como en Europa y el Japón. A condición de tener un equipo técnico adecuado -y la vigilancia de técnicos para casos de avería o dificultades- es posible presentar al público, como en una exposición de pintura, las aportaciones respectivas de los artistas invitados.

Ya me he referido, al evocar los comienzos de la video, a la necesidad que muy pronto han sentido los artistas de ampliar su experiencia. Esos ambientes, más o menos complejos, recurren a una disposición espacial que modifica el comportamiento del espectador. Rompiendo con la relación bipolar de la monovideo, la multivideo, como yo la llamo, propone una multipolaridad que suscita la

1) La relación entre las artes "establecidas", como el teatro, el cine o la televisión, se facilita generalmente por la existencia de "géneros", explícitos o implícitos, salvo en el caso en que las artes tienen una intención expresamente experimental; por su parte, la video responde, sobre todo, al segundo caso.

participación. No se trata, en efecto, de un espectáculo de pantallas múltiples, sino de una organización en la que los intervalos mismos se aprovechan, según han demostrado artistas tan distintos como Steina y Woody Vasulka, Muntadas, Les Levine, Peter Campus, Gérald Minkoff, Jean Otth, entre otros, inclusive los ambientes con desplazamientos temporales de un Franck Gillette o de un Dan Graham.

Utilizada de esa manera, la video adquiere un poder de englobamiento que reorganiza nuestra percepción del espacio y del tiempo y marca un paso más en la ruptura con la macrotelevisión, reducida a la sola relación espectacular.

Pero los ambientes video tienen el gran inconveniente de exigir un material considerable y, por tanto, costoso. A diferencia de la monovideo, cuya base es la casete, que puede enviarse fácilmente sin grandes gastos, los ambientes plantean problemas de transporte que exigen una nueva implantación en cada presentación. Por consiguiente, sólo se encuentran en las instituciones que disponen de material técnico y de créditos suficientes, lo que restringe su difusión.

En cuanto a las instalaciones, otra expresión de la multivideo, necesitan, no solamente un conjunto de pantallas, sino medios de comunicación distintos, objetos e incluso, a veces, la intervención directa del artista. Así sucedió, por poner un ejemplo simple, con la instalación de Veronique Mörli, presentada en 1981 en Ginebra, en el cuadro de Video Mix-Media. A la altura del suelo, dos receptores TV frente a frente; en el espacio de unos 30 centímetros, una planta de interior, una "poinsettia" para ser precisos, cuyas flores se extienden como hojas con la única diferencia de que son rojas. Sobre las dos pantallas, sólo la cara de la artista, desdoblada, tan pronto bate un párpado, como da vueltas o se aleja. ¿Cesto de guillotina? Pero la cabeza vive, como si habiendo rodado por el suelo, aferrándose casi a la planta, volviera a la existencia, pero no a la existencia real, sino a la fantasmagórica, que le confiere la imagen video. Y de pronto, la intuición punzante de toda la iconografía electrónica, en la que nos complacemos en ver la imagen misma de la realidad, no es más que una proliferación ectoplásmica difundida a la altura de los ojos por una pantalla sin freno ni fin. Tanto si el aparato se tambalea en su pedestal hasta caer al suelo, como si en lugar de estar aislado en el centro del salón choca con las plantas o cualquier otro objeto, es la imagen misma de nuestro mundo y de nuestro cuerpo la que se siente quebrantada.

En la encrucijada de los tópicos

Si yo contemplo una pintura en un museo, me coloco en una situación tipo que consiste, para limitarme a algunas características, sea en

identificar el cuadro o en evaluar su aportación o en situarlo en el desarrollo de la historia del arte o simplemente en admirarlo. También hace falta, para examinar la obra, estudiarla, analizarla, situarse en un "lugar" conveniente, es decir, ni demasiado lejos ni demasiado cerca, "lugar" que comprende también un componente temporal, la duración que corresponde al examen que uno se ha propuesto. La situación del "espectador de pintura" está determinada por condiciones espacio-temporales y reglas culturales que permiten y condicionan el comportamiento adecuado. Así lo demuestra, a su manera, para mantenernos en la pintura, la ceremonia social del "vernissage" en la cual la gente invade la galería o el museo y se dedica a comer, beber y hablar (generalmente las tres cosas a la vez) sin preocuparse siquiera de mirar, mientras que la visita de la misma exposición sería considerada indecente si los visitantes fueran al día siguiente con bebidas y canapés en la mano. Los tópicos distribuyen los papeles en función de las condiciones y finalidades que constituyen las situaciones y las relaciones-tipo de nuestras prácticas sociales.

Generalizando la observación hecha, podría decirse que toda práctica social, relacionada por definición con la comunicación, es decir, constituida por interacciones de las personas y las técnicas, se funda en tópicos que, a fuerza de hábito, se convierten en norma.

Precisamente es esa "normalidad" lo que atacan, casi sin excepción, todos los artistas video, sea, como lo han hecho desde sus comienzos Nam June Paik, Wolf Vostell, Jean Oth, perturbando voluntariamente las imágenes de la televisión o estableciendo relaciones absurdas entre el aparato y objetos amontonados¹⁾, sea inaugurando, por medio de la mono y de la multivideo, relaciones atópicas que "pervierten" (en sentido etimológico) el funcionamiento habitual de los medios de comunicación. Ese es el primer efecto del

1) He aquí lo que a ese respecto declara Wolf Vostell: "Cuando relaciono un aparato de televisión con una hoz o un montón de zapatos, no trato de obedecer a un principio formalista para crear un objeto plástico móvil que se apropie del espacio, sino de alcanzar una verdad psicológica, que está condicionada por el hecho de que la hoz o el montón de zapatos no adquieren su verdadera significación más que en la medida en que se los sitúa en el contexto de un programa televisado. Se produce así a la vez el nacimiento de una realidad plástica (de una escultura-acontecimiento) y un desvelamiento psicológico en estrecha relación con el programa televisado". Citado por Dominique Belloir, "Vídeo Art Explorations". Cahiers du Cinéma - Fuera de serie, 10, pág. 27.

arte video que yo llamo efecto de dislocación. Nada hay más singular que comparar una emisión de televisión con la proyección de una cinta video. Quiérase o no, es difícil no experimentar un sentimiento de extrañeza. ¿Cómo puede ser que la video opere de manera tan diferente? De hecho, a medida que las experiencias se multiplican se comprueba ese dato tan singular: todas las cintas video difieren de lo que uno está acostumbrado a ver en la TV. Es una comprobación tanto más singular cuanto que los parecidos son numerosos. La video utiliza el mismo aparato que la TV; se trata siempre de un aparato que se enciende y que se apaga; el procedimiento manual es el mismo. Las señales electrónicas son idénticas. La cinta video pone sobre la pantalla lo que estamos acostumbrados a ver en la TV; imágenes que se organizan en secuencias, imágenes en blanco y negro o en color acompañadas de sonido, palabras o ruidos; resumiendo, nada diferencia técnicamente la video de la TV, y sin embargo, no hay nada que nos dé una impresión más fuerte, a pesar de las semejanzas técnicas, de encontrarnos frente a dos fenómenos radicalmente distintos.

En efecto, a nivel de la televisión se tienen por "naturales" los géneros, los temas, los encuadres, los programas; de modo más ostensible las locutoras, los presentadores, los periodistas; de modo más secreto, las instancias superiores -administrativas, políticas, técnicas- es decir, todo lo que constituye, en un amplio sentido, la organización del discurso TV y que es el resultado de la "tópica" establecida entre el aparato productor, de una parte, y la masa receptora, de otra. Correspondencia que, en último término, sería armonía (armonía preestablecida?) si no procediese simplemente de la interiorización progresiva que el público hace de la lógica del medio.

Durante todo el tiempo que un medio prevalece, su hegemonía equivale a hacer de él el modelo privilegiado de la comunicación. Tal es lo que prueba, desde hace más de cinco siglos, la comunicación lingüística, que durante tanto tiempo ha hecho del libro la autoridad dominante, la autoridad que sigue reinando todavía en la escuela. Tal es lo que prueba, desde hace apenas medio siglo, la comunicación audiovisual, que hace de la televisión el mediador por excelencia de nuestra realidad cotidiana. Sin embargo, todo medio es una producción arbitraria y compleja, que se nos aparece tanto menos así cuanto más familiar nos sea su lógica (como prueba bastarda nuestra práctica actual de la televisión).

Se comprende entonces mejor que los artistas video deseen tan firmemente operar una cesura con ella, para resituar el problema de la comunicación en el tipo de producción que le es propio. Atacando, como hacen frecuentemente, la naturaleza de la imagen, revelan uno de los imperativos más estrictos de la televisión, fundamento de su tópica, el realismo. Toda imagen televisiva ha de

ser clara y neta; en efecto, su credibilidad está en función de su fiabilidad. Lo indistinto o lo aproximativo sólo se toleran en ella excepcionalmente, cuando las condiciones de rodaje han sido pelligrosas, en tiempo de guerra, por ejemplo. En todos los demás casos, la televisión está obligada a transmitir una imagen que nos dé la impresión de "estar allí"; la potencia del medio depende de su capacidad de rivalizar con nuestra capacidad de percepción. ¿Cabría imaginar un diario televisado de tipo impresionista? ¿De tipo cubista?... Los telespectadores se escandalizarían inmediatamente o creerían que se habría producido una avería. El imperativo realista tiene por función identificar la imagen con la realidad (dicho sea en términos lingüísticos, el signo con el referente). Sin embargo, esa coincidencia es siempre ilusoria, por la simple razón de que la imagen nunca es lo real. Tal es lo que revelan numerosos artistas video que intentan juzgar a una pantalla que quiere hacerse pasar por canónica, y que no es nunca más que la expresión de una imagen, si no manipulada, al menos siempre tratada. Se ponen así en tela de juicio los géneros -diario, variedades, emisiones deportivas, emisiones dramáticas, etc.- en breve, la dramaturgia y la retórica del medio más poderoso que se conoce en la actualidad. En esa crítica operada desde la video se multiplican los elementos que mezclan la ironía y el humor; pero más allá de la sátira, dicha crítica revela que la televisión, que tiende a tomarse por el orden de las cosas, es en realidad un orden fundado sobre una tecnología y sobre las relaciones sociales que la dirigen. Insistiendo en la subjetividad, a veces hasta la exasperación, los artistas video nos hacen descubrir que la autoridad de la que parece investida la televisión es cosa del poder. De ese modo, el poder niega a todo medio el derecho a existir, como decía Georges Pompidou de la televisión francesa: "la voz de Francia"; toda comunicación tiene por origen y por fin al que participa en ella en cuanto sujeto. Fuera de la polémica, aunque a veces ceda a ésta, la videocritica esclarece uno de nuestros problemas fundamentales: el individuo no se pierde en la masa a que tienden a reducirlo los grandes medios de comunicación; su voz, al igual que su identidad, sigue siendo inalienable; el efecto de realidad de masa no se confunde con la realidad.

Al lado del efecto de dislocación que acabo de describir brevemente, la video tiene, en el uso que los artistas hacen de ella, un efecto de relocación; quiero decir con ello, que la video trata de proponernos lugares o redes de lugares que, por insólitos que parezcan, respondan a nuestras experiencias profundas. Pero éstas son, cualquiera que sea el nivel en que se sitúan, del nivel consciente al nivel inconsciente, inmediatamente no comunicables y mediatamente comunicables. Todo medio es, pues, el lugar y el instrumento que permiten establecer el lugar de nuestras interexperiencias y de nuestras relaciones interpersonales. El inconsciente

mismo ha sido ampliamente revelado por el psicoanálisis, que ha puesto de manifiesto sus mecanismos más secretos. Sin embargo, el análisis -según el propio término indica y según Freud no cesaba de advertir- procede de modo racional mediante la organización de un discurso también racional. Es decir, que el discurso, cualquiera que sea su objeto, impone a éste la lógica de los conceptos que lo constituyen. Como han hecho notar los lingüistas, la estructura de una lengua no es extraña al pensamiento que dicha lengua expresa; lo configura según las modalidades que le son propias. Hasta la naturaleza de la filosofía misma es tributaria del modo de expresión lingüística en la que se manifiesta.

Cuando un artista video, como Naumann, consagra una cinta a la exploración minuciosa de su rostro, muecas incluidas, cabe decir, por una analogía que tal vez parezca extravagante, que no hace más que visualizar lo que Descartes conceptualiza cuando decide suponer que todas las cosas que han entrado en su espíritu no tienen más verdad que la ilusión de sus sueños. Al proceder así, Descartes no utiliza el discurso para aumentar o para verificar un conocimiento. Lo utiliza para descubrir, en el interior de los conceptos que lo componen, la evidencia de su propia sustancia pensante. El "penso, luego existo", funda su cotidianidad en el proceso mismo de la comunicación -en este caso conceptual- que emplea Descartes para formular su experiencia.

De igual modo, un artista video como Naumann (no es más que un ejemplo) no utiliza las imágenes móviles y los sonidos para decir algo acerca de su estado de salud, su aspecto estético, su humor (como se hace al mirarse uno en su espejo o cuando se rueda un filme); las imágenes que registra tienen menos calidad informativa o escénica que virtud heurística; constituyen para el artista el proceso de comunicación -en este caso audiovisual- por el que Naumann descubre su identidad en el curso mismo de la experiencia que visualiza sobre la pantalla video. Al igual que el concepto y el discurso dejan de ser en Descartes simples auxiliares para establecer o conservar un saber conceptual, las imágenes móviles y los sonidos dejan de ser en el caso de Naumann simples auxiliares para establecer o conservar un saber visual. Así como el concepto no sirve sólo, en el primero, para los usos que suelen dársele, sino que se convierte en la experiencia de su actividad pensante, del mismo modo las imágenes móviles del segundo formulan la posibilidad de una identidad audiovisual que se revela en el desarrollo mismo de la cinta. Por pequeña que sea la oportunidad de la video podría muy bien consistir, en el momento en que los grandes medios de comunicación nos sitúan por todas partes, en ser el lugar de un nuevo "cogito electrónico". En la encrucijada de los tópicos que consagran nuestras prácticas sociales, y en particular las de la

comunicación, la video fecunda una duda que, en modo análogo a la de Descartes, tiene virtud de interrogación.

Asimismo, y en el otro extremo, la video permite llegar a las zonas más profundas del inconsciente. Se me objetará que ése es el objeto del psicoanálisis y que la obra entera de Freud, así como la de todos los que han seguido fiel o infielmente la vía del maestro, ha encuadrado ese objeto hasta sus mecanismos más secretos. Pero tratése de pulsiones, de actos fallidos, de lapsus, de juegos de palabras o de sueños, es decir, de cuanto constituye la parte más oscura de nuestro ser, el análisis se efectúa siempre a la luz del discurso racional. En cambio, me parece que la monovideo y más aun la multivideo, se dirigen con frecuencia a los mismos niveles de profundidad, pero siguiendo un camino radicalmente distinto. En vez de operar un análisis mediante el discurso racional constituido por conceptos, proceden a la construcción de imágenes, de sonidos, de objetos, de movimientos que afectan más a nuestra sensibilidad que a nuestra inteligibilidad, como si el artista, mediante su trabajo (y la expresión "trabajo del artista" sería el equivalente de la expresión "trabajo del sueño"), hiciese ver lo que el análisis se limita a conceptualizar. Instalaciones, ambientes, esculturas video forman, con ayuda de la tercera dimensión, maquetas de nuestro inconsciente, mientras que el análisis se mantiene en la dimensión lineal. Lo audiovisual no viene simplemente a sumarse a la comunicación lingüística, sino que introduce un espacio distinto. Así pues, si lo audiovisual ha adquirido casi en todas partes, por medio de la televisión, la forma y la fuerza de un super-yo, el arte video reúne condiciones para explorar, entre otras cosas, las zonas del yo y del ello con las que tropiezan la mayoría de los tópicos, y en particular los de los grandes medios de comunicación.

Tarea tanto más ardua cuanto que, por estar el arte video poco extendido y por recibir sólo de modo limitado la atención del público y de la crítica, los artistas corren el considerable riesgo de encerrarse en un idiolecto, ininteligible por definición para los demás. Basta con observar a los visitantes de una exposición nacional o internacional de obras video; son raros los que miran una cinta desde el comienzo al fin; la mayoría sólo les consagran una atención limitada, cuando no se contentan con deambular de una pantalla a otra. En el mejor de los casos, gracias a circunstancias fortuitas o a la obstinación de un animador¹⁾, el arte video accede

1) Tal es el caso de Jorge Glusberg, director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, que no ha dejado de promover la organización de exposiciones video desde hace más de un decenio, en América, en Europa y en el Japón.

al estado de dialecto; quiero decir que se convierte en medio de expresión común a ciertos grupos. Sin embargo, en ninguna parte veo que el arte video haya conseguido imponerse, al igual que la pintura y la escultura, como un lenguaje común utilizado en gran escala. Esta situación constituye, ciertamente, una debilidad; pero puede constituir también, tal es al menos mi convicción, una fuerza, en la medida que, por contraposición a la hegemonía de los grandes medios de comunicación, la video sigue siendo, aunque sea de modo precario, a veces débil, el lugar de un "pensamiento salvaje", garantía de libertad.

3. En el umbral del mercado: nuevos productos (¿nuevas comunicaciones?)

Guardando todas las proporciones debidas y aún a riesgo de jugar al profeta, con todas las sospechas que este término despierta, me atrevo a afirmar que sucederá con la video lo que sucedió con el automóvil. ¿Quién habría imaginado que éste, que apenas tiene un siglo de vida, transformaría nuestro medio tradicional hasta el punto de hacerlo irreconocible? Es hoy, sin embargo, evidente que un producto en definitiva tan simple como el coche, habitación provisional que se desplaza sobre cuatro ruedas, ha sometido la fisonomía de nuestras ciudades al imperativo de la circulación, ha transformado nuestros campos sustituyendo los caminos y los senderos por la camisa de fuerza de las autopistas; brevemente ya no hay nada en nuestros modos de vivir, de trabajar y de pensar que no le rinda un tributo. Ahora bien, lo que el automóvil ha realizado en el plano de los transportes y de los medios de locomoción (sea para bien o para mal, no es esa ahora la cuestión), tal vez esté realizándolo la video en el plano de la comunicación. Del transporte en común al transporte privado, el automóvil dobla nuestra bipedia original con una tecnolococión individual. Del mismo modo, la video, en el plano de la comunicación, dobla la comunicación en común que es la TV para introducir formas de comunicación privadas que, sin suplantarse al correo o al teléfono, están modificando en profundidad nuestras relaciones de comunicación. Por lo que respecta al automóvil, esos cambios no se empezaron a producir hasta el momento en que se organizó el mercado de masa tal y como nosotros lo conocemos.

Por lo que respecta a la video, la organización del mercado está aún en sus comienzos, pero todos los signos parecen indicar que va en el mismo sentido. Daría prueba de ello la publicidad, uno de los signos más significativos; en efecto, mediante la publicidad se consuma la alianza entre la producción y la distribución, de una parte, y el consumo, de otra, alianza que da testimonio de la existencia y de la vitalidad del mercado. Pues bien, ya no hay periódicos

revistas, "spots", folletos, que no den un lugar privilegiado al nuevo equipo de comunicación que es la video.

En la abundancia de los medios publicitarios se configura el "campo magnético" del nuevo producto, cuyas líneas de fuerza -otros tantos argumentos- pueden reducirse esquemáticamente a nueve: 1) la especificidad video, 2) los usos múltiples, 3) las actuaciones, 4) la fiabilidad, 5) la practicabilidad, 6) la economía, 7) la adaptación a usos futuros, 8) el precio y 9) la promesa de la "Videoland" (del mismo modo en que se habla de una "Disneyland").

Carezco aquí de tiempo para examinar en detalle cada uno de esos puntos, de los que tan sólo algunos necesitan una explicación complementaria en relación con nuestro propósito. Se comprende, sin que sea necesario insistir en ello, que los fabricantes hagan ver que sus aparatos presentan la ventaja de tener dimensiones cada vez más reducidas; que su peso no deja de disminuir; que son de fácil manejo (al alcance de un niño, según gusta repetir); que permiten registrar durante horas y programar a voluntad (cada nueva actuación es saludada por un parte de victoria); que el progreso tecnológico asegura a sus productos un funcionamiento tan eficaz como económico, lo que se traduce en precios competitivos que tienen por efecto poner ese tipo de equipo al alcance de todos. Más interesante, desde el punto de vista de nuestra investigación, es la atención prestada a la especificidad de la video. Introduce ésta no sólo una nueva máquina de comunicación, que vendría a sumarse a las ya existentes, sino un nuevo tipo de comunicación, e incluso, como precisaré ulteriormente, un tipo de medio ambiente comunicacional. Al igual que otros medios audiovisuales, la video rompe con el imperativo de la escritura y del libro al desarrollar, más allá de la comunicación lingüística, la imagen, el sonido y el movimiento. A diferencia de la imagen fotográfica, inmóvil, la video tiene la ventaja del movimiento, que ya había alcanzado, cierto es, el cine; pero la posibilidad de registro magnético, que hace innecesario el revelado de la película, y que permite también borrar y recomenzar a voluntad, le da una ventaja económica considerable. Por añadidura, la situación evoluciona de tal modo que alrededor de la imagen electrónica se preparan los usos futuros, algunos de los cuales están ya esporádicamente en vías de realización y otros todavía en estado de proyecto. No es, pues, de extrañar que los fabricantes pongan de manifiesto lo que deja presentir esa evolución: "entre en el videomundo Sony¹⁾ y descubra el sexto sentido", proclama sin hacer

1) El subrayado es mfo.

sonreír la firma del mismo nombre. Es, sin duda, la "videoland" o el "videomundo" los que empiezan a perfilarse en el horizonte¹⁾.

Una vez dicho esto, ¿cuáles son los principales usos de la video comercializada o en vías de comercialización?

1) La posibilidad de grabación paralela; así sucede cuando se está viendo una emisión y se desea simultáneamente ver otra que el magnetoscopio nos reserva en la cinta magnética (¡cuántos conflictos familiares cabe evitar así!) o en el caso de programar con un día o varios días de anticipación, incluso semanas, una emisión por la que nos interesamos y que sería difundida mientras estamos ausentes. Por ese uso, que interesa vivamente a las agencias de publicidad, se considera a la video como un instrumento que permite eludir, en cierta medida, las insuficiencias y las limitaciones de la TV...; a lo que la publicidad suele añadir astutamente ciertas ventajas; la posibilidad de detener la imagen, de acelerarla o de reducir su velocidad²⁾. Televisión a la carta, como se ha dado en llamarla; cada uno puede componer el menú a su gusto. Pero los "platos", importa no olvidarlo, todos los platos están concebidos, preparados y servidos solamente por la TV.

- 1) Con el genio característico de ciertos hombres de negocios japoneses, el presidente de Sony declaraba, a propósito del walkman al que sus competidores prestaban escasa atención y que, según sabemos, alcanzó un éxito mundial en pocos años: "Nuestros competidores se equivocan si creen que nosotros introducimos nuevos productos en el mercado; lo que interesa a Sony es crear nuevos comportamientos" (cito la frase de memoria, lo que en nada disminuye el carácter "adivinatorio" de esa declaración, que es igualmente aplicable a la video). La tecnología es sólo un proceso de producción si no se limita más que a introducir productos en el mercado; se convierte en un factor de civilización (que por el momento me abstengo de juzgar) cuando afecta, según ha dicho el Sr. Akio Morita, a nuestras conductas y, por consiguiente, a nuestra órbita imaginaria. Está planteado ahí, en forma germinal, todo el problema de la nueva cultura, generada desde la tecnología.
- 2) Un ejemplo, entre centenares: "JVC campeón del mundo video", tal es el título. Y he aquí el anuncio: "Mundial 82". Detrás de las proezas técnicas de los mejores futbolistas del mundo, esté también el gran juego de las cámaras video JVC. Abastecedor oficial de sistemas audio y video para el Mundial, JVC -el inventor del Standard VHS (más del 80% de las ventas en Francia)- participa en las hazañas de los campeones. Para

(continúa en la página siguiente)

2) En un segundo uso, el mercado de la video ha dado lugar, como sucedió con la casete para la música, a la producción de casetes audiovisuales cuyo campo de posibilidades es prácticamente infinito. En principio, las videocasetes podrían (¿pueden?) convertirse en el equivalente de nuestras bibliotecas; en principio también, pueden llegar a ser depositarias y vehículos del saber humano, instrumentos tanto más prodigiosos cuanto que a la dimensión conceptual se suma la dimensión visual... A condición de encontrar editores que las produzcan, distribuidores que las difundan y, en fin, clientes que las compren.

¿Qué sucede, en efecto, en la fase actual, en la realidad del mercado, tal y como éste se organiza? Cuatro grandes tendencias, por lo demás desiguales, dominan los catálogos.

La primera reagrupa las casetes que presentan filmes -de aventuras, burlescos, comedias, comedias musicales, dramas, grandes clásicos, terror, series policíacas, ciencia ficción, westerns, etc. -categorías que tomo de Sonyscope, el último catálogo de Sony. Esta oferta responde al deseo que numerosas gentes sienten (deseo que, a falta de otra cosa, estimula o halaga el fabricante-editor) de prescindir de las salas oscuras, que obligan a desplazarse, y disponer del "cine a domicilio".

La segunda tendencia, que no es la menos importante, está constituida por la producción copiosa de casetes "clasificadas X",

(viene de la página anterior)

no perder una sola de esas hazañas en la tele, incluso si está usted ausente, necesita un magnetoscopio JVC. "Programado" con nuestros cuidados, las habrá registrado. Todas. Y, después, podrá usted revivir a su gusto "el gol del siglo". Desmenuzarlo incluso. Acelerando la imagen, pasándola con lentitud, deteniéndola. Basta para ello un dedo o la teledirección. Los JVC -desde el modelo de base hasta el modelo triestándar para lectura internacional del Pal, Secam o NTSC- son de una asombrosa facilidad de empleo. Un niño puede programar rápidamente para 14 días un JVC 7600 S, de carga frontal. El recién nacido de la gama. Y luego, detrás de la técnica JVC, la posibilidad de elección JVC, el dinamismo JVC, está el mantenimiento JVC; más de 700 especialistas video JVC en Francia. Viva pues la videodiversión. Tanto para registrar el Mundial como para registrar a ...Molière ¡He ahí la telelibre!

es decir, la pornografía¹⁾. La literatura libertina o licenciosa ha existido siempre, la pornografía, más reciente, debe mucho al progreso de la reproducción en color. Pero las casetes le han hecho dar, por así decirlo, un salto adelante. El mercado es tanto más grande cuanto que el contenido, por repetitivo y estereotipado que sea, responde en todas las latitudes a las mismas pulsiones repetitivas y estereotipadas. Además, la producción prescinde fácilmente de toda traducción²⁾.

Reagrupa la tercera tendencia una serie ecléctica de casetes que van desde los deportes a las variedades, pasando por los conciertos, y que cabría titular, en un sentido amplio: animación, diversión.

Una cuarta tendencia se configura con las casetes llamadas de "formación": ¿Cómo aprender a navegar? ¿A jugar el golf? Los secretos de la cocina, etc.³⁾.

Al observar los comienzos del mercado video para el gran público que, recordémoslo, cuenta apenas con un lustro de vida, se comprueba, de una parte, que el uso del magnetoscopio sigue

- 1) Ho aquí, para dar una idea, uno de los anuncios que hemos escogido entre los más distinguidos(1); "LAS STARS. Las tres vídeoK7 más extraordinarias clasificadas X. Barbara Streisand y Jane Mansfield en HOLLYWOOD SPECIAL. TRANSPORTES EN COMUN y 2 + 2, con Miss Francia 1980". Al pie de la fotografía sugestiva, la mención "por correspondencia: 320 francos una" y la dirección que no me creo obligado a reproducir.
- 2) Hay un gran número de editores especializados en la producción de casetes clasificadas X. Otras casas, cuyos catálogos están más diversificados, procuran distinguir, como Sony, entre "erotismo" y "filmes X" ¿existe realmente la diferencia fuera de las clasificaciones del catálogo?).
- 3) Merece señalar, en esta vía más ampliamente cultural, el meritorio esfuerzo de ciertos editores, por ejemplo, Video Enciclopedies, cuya videorevista Globe trata de facilitar, recurriendo a los grandes reportajes y a los documentos etnológicos una enciclopedia de calidad. ¿Dónde situar, en cambio, la "puesta en cinta" de la Princesa de Gales, alias Lady Di?. "Por algunos centenares de francos, una casete ofrecerá a los ingleses "un trozo de vida" de la novia, y después de la esposa; una hora de imágenes, de entrevistas, de emociones discretas e incluso de lágrimas, de comentarios hechos por sus amigos e incluso por sus proveedores. La próxima casete será para el bebé" (cf. 24 horas, 15-16 de mayo de 1982).

vinculado al de la televisión, aun cuando aquél pretenda liberarse en cierta medida de las limitaciones de ésta; por otra parte, puede verse que el abastecimiento de casetes se ajusta sobre todo al de los productores culturales de gran consumo, como testimonia el examen rápido de los catálogos distribuidos por los editores. En cuanto al arte video, en ninguna parte encuentro referencia a él, lo que muestra claramente su carácter marginal. Más sorprendente es todavía la ausencia de las artes plásticas, de las que cabría esperar que encontrasen en la video un lugar preferente. Una vez más queda probado así que los imperativos de la producción apenas tienen en cuenta las posibilidades específicas de la video. Sólo se produce lo que tiene oportunidad de ser ampliamente vendido. Situación provisional, tal vez; no cabe, sin embargo, desconocer que al menos en el actual estado de las cosas, la cultura "electrónica" ha de someterse a la ley del mercado.

3) Los juegos electrónicos. Conocida es su popularidad, que no cesa de aumentar. El mercado ha previsto ya, además de los juegos vendidos aisladamente en el comercio, los juegos de casete, que pueden introducirse directamente en un magnetoscopio. Así, la "casoteca ATARI dispone actualmente de 37 programas de juego: juegos de habilidad (ej.: Space Invaders), juegos de estrategia (ej.: ajedrez), juegos deportivos (ej.: Fútbol Poló), juegos de azar (ej.: Casino), juegos educativos (ej.: matemáticas básicas). Se ofrecen, en total, más de 1.500 juegos diferentes que facilitarán horas y horas de diversiones apasionantes, solos, en familia o entre amigos. Por supuesto, esta colección aumenta cada mes con nuevos programas de juegos". Este uso lúdico del magnetoscopio, que no he tenido tiempo de analizar, supone un cambio considerable con relación a los juegos tradicionales, cuya importancia ha sido demostrada por Piaget, entre otros, en sus ensayos de Epistemología genética. La sustitución de las operaciones manuales, en las que participan a la vez el cuerpo y el espíritu del niño, por operaciones puramente espectaculares, vinculadas solamente al sentido de la vista, dependiente él mismo del solo funcionamiento de una lógica binaria, no puede dejar de influir considerablemente en el desarrollo de los jóvenes.

En un sentido más amplio, es la video en la escuela (¿o la video en lugar de la escuela?) la que está en tela de juicio¹⁾.

1) Es de prever que este problema será objeto de amplios estudios, que apenas están comenzando. Por consiguiente, no sería éste lugar para extenderse sobre el tema. Me limito a señalar un escenario-ficción aparecido en Video-Internacional

(continúa en la página siguiente)

4) La teleprivada, como la llama la publicidad NordMende (La Visión del Futuro): "... ¡es más que la televisión a domicilio! ¡Más que la grabación, la repetición, el ralenti de los canales oficiales o de las casetes grabadas!"

"La teleprivada es también ¡salir a la naturaleza y hacer uno mismo su propia TV!"

"Para ello, no basta utilizar cualquier grabador video, sino el NORDMENDE 350 en dos elementos. Se cuelga al hombro el elemento de grabación, que apenas pesa 5,2 kg., se coge la cámara video NORDMENDE C225 y se pone uno en marcha".

"Y a la tarde, en casa, se coloca el magnetoscopio, se hace funcionar y empieza la verdadera teleprivada. (Conviene utilizar, de preferencia, el televisor en color, único en su género Stereosonic de NORDMENDE). El 350 prueba entonces que es, en realidad, un magnetoscopio que se usa en casa de modo enteramente "normal"."

"Simplemente, con un número mucho mayor de posibilidades

Este uso del magnetoscopio, todavía embrionario, prolonga a la vez la fotografía, y el "cine de familia". De ahora en adelante, todo el mundo puede, siempre que disponga de un equipo adecuado (NordMende u otras marcas...) registrar los juegos de sus hijos, las vacaciones en la montaña o la playa, los aniversarios, los encantos de su mujer (posibilidad de borrarlos en caso de divorcio, pues la cinta queda disponible para una nueva posible esposa...)¹⁾. Poco importa que una producción de esa índole quede rápidamente

(viene de la página anterior)

(M 2899-11 de septiembre de 1982, cuyo tono pueden reflejar estas pocas líneas: "... Rémi se dirige a su mesa de trabajo, donde se encuentran su pantalla de televisión y su video; escoge una casete; programa de esta mañana "Historia de Francia, la Guerra de los 100 años" con sus actores preferidos Mickey, Donald, Gouffy, Dingo que se ponen en pie de guerra perseguidos por los malvados hermanos Rappetous..."

- 1) "Su hijo es bueno por primera vez en su vida; es su comunión, Su bebé se muere de risa hundiendo los dedos regordetes en los ojos de su marido,
Entierran a su enemigo,
Tantos momentos inolvidables que usted desearía eternizar, una sola solución; la cámara video.
Se mantiene usted dos minutos sobre una plancha de vela,
Su pic-nic es un éxito,
Regala Vd. un par de patines en el 70º aniversario de su abuelo,

(continúa en la página siguiente)

encerrada en los estereotipos, como sucede en la mayoría de los casos con la fotografía privada, lo esencial es que la venta de los aparatos y de las cassetes siga una curva ascendente. Al lado de los imperios Kodak, Polaroid, Yashika, Nikon, Canon, se perfilan los nuevos imperios llamados Sony, Matsushita (JVC, VHS), Philips, Thomson, Ampex. El aparato fotográfico se ha convertido ya en un "órgano" individual en nuestra sociedad industrial; la video está a punto de tomar su lugar.

5) La televisión llamada "institucional" (professional video-communication) es la que sirve a las instituciones y a las colectividades -universidades, empresas comerciales, sindicatos- para producir videogramas consagrados sobre todo a la información, a la formación, a la promoción. Incluso si su función es la de un servicio interno, su producción no deja de desarrollarse¹⁾. ¿Cómo racionalizar el trabajo del empleado de gasolinera? ¿Cómo recibir a un nuevo cliente en el banco? ¿Cómo comportarse en una situación peligrosa? ¿Cómo explotar un producto? ¿Cómo vigilar un departamento comercial? Tales son las situaciones (en realidad innumerables) en que el videograma resulta mucho más eficaz que una explicación oral o escrita. Hasta las agencias matrimoniales utilizan ya ese recurso, pues se puede completar el anuncio con una cinta video, que convierte los manidos conceptos de bello, alto, simpático, ... afectuosa, romántica, afortunada... en imágenes seductoras (?), o al menos creíbles, destinadas a las eventuales parejas.

No es ése más que un breve resumen de los usos de la video. Se encuentra ésta en sus comienzos, y la organización del mercado para el gran público apenas cuenta con algunos años de vida. La condición necesaria para su desarrollo es el crecimiento de la producción y de las ventas. La demanda empezó por ser débil; en cambio, está ahora haciéndose tan apremiante que los japoneses planificaron para el año 1982 una producción de alrededor de veinte

(viene de la página anterior)

Para que sus amigas la crean, para captar la cara de Papi deshaciendo su paquete de regalo, una sola solución: el conjunto portátil. En fin, si Nostradamus ha mentido y sorteas usted el cabo de los 20 años de matrimonio, para sus veladas, una sola solución: los juegos video."

Cf. VIDEOTECH, Vol. 1 "Cámaras y derivados".

- 1) "Tan sólo para el año 1969, los miembros de ITVA (International Industrial Television Association; Asociación Internacional de televisión industrial) habían producido 75.000 videogramas institucionales, lo que representa 25.000 horas de visión continua en la pantalla, es decir, más que todas las televisions de antena de todos los Estados Unidos." (Charles A. Sibenaler, Medios de comunicación electrónicos).

millones de magnetoscopios¹⁾. Todo parece indicar que el movimiento proseguirá, estimulado además por el desarrollo del videotex y el de la telemática a nivel individual, colectivo y profesional²⁾.

En Nantes, "Télem dispone de cuatro mil páginas de información clasificadas en nueve rúbricas que van desde la acción municipal hasta la ayuda a la tercera edad, pasando por los servicios sociales, la enseñanza, los transportes, los servicios PTT, la vivienda, las diversiones y la cultura. En una primera fase se instalaron 14 terminales en diferentes lugares públicos de la ciudad. Su número se elevará muy pronto a 30. Están a disposición de los ciudadanos de Nantes "libre servicio"."

"Paralelamente a los videotex interactivos, Francia ha preparado un sistema de Videotex difundido por onda hertziana. Los organismos de radiodifusión prefieren emplear el término de "teletexto" (que no ha de confundirse con el Teletex, sistema de transmisión por vía telefónica de páginas compuestas en una máquina de tratamiento de textos). Teletexto y videotex se reagrupan bajo el término de "videografía". El servicio francés de teletexto ha sido bautizado con el nombre de ANTIOPE (adquisición numérica de televisualización de imágenes organizadas en páginas de escritura)." (Le Monde, 27 de abril de 1982, pág. 13, "Las revistas ANTIOPE").

La comunicación video se está convirtiendo en un medio ambiente audiovisual que se alimenta de fuentes cada vez más numerosas y variadas (televisión, casetes, satélites, teléfono, bancos de datos, computadoras, videogramas institucionales y personales).

- 1) Se calcula que en 1981 cerca del 10% de las familias estaban equipadas ya en Japón y el 5% en los Estados Unidos; en Francia hay solamente medio millón de aparatos (el estándar SECAM y la TVA 33, 33 representan una dificultad grave).
- 2) Entre centenares de experiencias en curso en todo el mundo, citamos dos ejemplos franceses: "En la actualidad, 2.200 personas equipadas con un terminal comparten los 157 servicios ofrecidos por Teletel 3 V (nombre que viene de las tres comunas Vélizy, Versailles, Villacoublay). Los sectores prensa-edición-radio-TV, comercio, los departamentos administrativos y públicos, ofrecen cada uno de ellos una veintena de servicios diferentes (informaciones prácticas, programas, precios, toma de pedidos, guía de derechos y gestiones)". Le Monde, 27 de abril de 1982, La Nouvelle Communication I. Tres rostros del Videotex, por Richard Clavaud.

Otro signo no menos revelador; la organización de clubs¹⁾, al igual que se ha hecho con los libros. Da otro testimonio de la vitalidad del fenómeno la multiplicación de publicaciones y revistas que han visto el día desde hace algunos años y que no cesan de aumentar. Su objetivo se resume en el imperativo slogan de una de ellas²⁾; "La video le concierne". Conscientes de la importancia del movimiento, los fabricantes no se duermen por su parte. Para los más clarividentes (¿no están condenados a serlo cuando está en juego el mercado mundial?), el magnetoscopio individual, incluso dotado de una cámara para uso privado, es sólo una cabeza de puente. En consecuencia, se esfuerzan por organizar alrededor del magnetoscopio toda una serie de aparatos complementarios siguiendo el modelo de las cadenas hi-fi. El medio ambiente video no es, por consiguiente, una metáfora; está convirtiéndose a la vez en una realidad técnica y en un hecho de civilización. Tal es lo que prueba, entre otros, el grupo Thomson-Brandt que, "para celebrar dignamente el matrimonio ineluctable de la video y del sonido... propone la primera cadena concebida para el medio ambiente audiovisual doméstico". Además del monitor y del desmodulador-selector, el sistema comprende "un conjunto de enchufes que permite combinar dos magnetoscopios, una cámara y también un videodisco y una computadora doméstica". El grupo, afrontando audazmente el porvenir, precisa; "El amplificador-selector-audio permite la interconexión de todos los elementos conocidos y por venir³⁾ que entran en la composición de la cadena hi-fi, pero puede tratar también todas las fuentes sonoras procedentes de la parte tele y video. Thomson-Brandt ha concebido la cadena en el sentido más amplio y más evolutivo del término, anticipando resueltamente nuestro futuro "bienestar audiovisual" (satélites, cables, videotextos, etc.)."

Sin ir más lejos en el examen de una situación que se encuentra en plena evolución, cabe ya, si no predecir al menos imaginar que, al igual que el automóvil revolucionó nuestro medio ambiente,

- 1) "¡Ingrese en el mundo 'Sony' de las cassetes prerregistradas!" invita video Club Sony que cuenta ya con cerca de 100 unidades en Francia; en cuanto a Video Charm Club, se proclama, sin temor al juego de palabras, "el primer club de la videocas-sexo" que ofrece, además de sus catálogos, la revista Video Privé.
- 2) Se trata de VIDEOREVUE, que ha aparecido en 1982 en Suiza: "...¿Cuando todo o casi todo pasa por la pantalla, la video constituye una necesidad contemporánea". ¿No debería el texto del anuncio suscitar una mayor vigilancia por parte de los "culturales"?
- 3) Cf. Radio Je Vois Tout, 6 de mayo de 1982.

lo audiovisual está revolucionando la comunicación¹⁾. La mediación video se apresta a ganar todos los dominios y todos los públicos. Conviene que nos interroguemos acerca de esa mediación para elucidar, por una parte, el tipo de relación que establece y de situar, por otra, la originalidad del arte video que, aun siendo un elemento de esa evolución, no se limita a suscribir la organización del mercado.

4. Una relación nueva, la mediación video

Durante milenios, la comunicación ha operado principalmente por medio del mensaje lingüístico e icónico. En el primer caso, son los símbolos lingüísticos los que sirven de intermediarios; en el segundo, las imágenes y, en sentido más amplio, las representaciones. Los símbolos lingüísticos y/o icónicos necesitan para su transmisión ser reproducidos, representados por la voz, por la escritura, por la pintura, por la escultura o por cualquier otro medio de reproducción. Pero la reproducción exige a la vez un espacio que le sirva de soporte por medio del material apropiado, formas que lo ocupan, reglas que lo organizan y, por último, una cierta estabilidad. Dicho de otro modo, la representación es imposible sin una cierta fijeza del mensaje, único elemento que le asegura la duración, corta o larga, poco importa, de la que tiene necesidad para desempeñar precisamente la función de mensaje. Esos elementos estructurados que sirven para facilitar la comunicación han tomado aspectos infinitamente variados en el curso de las civilizaciones: tumbas, palacios, catedrales, cuadros, frescos, estatuas, utensilios,

1) "El Festival del sonido y de la alta fidelidad se ha transformado este año (París, 1982), en el Festival del sonido y de la imagen video". El comentario de Le Monde es el siguiente: "El Festival del sonido ha muerto; viva el Festival de la peritelevisión." Comenzar así un artículo es hacer que los organizadores con toda seguridad digan que se exagera. Con razón, probablemente. Pero tal vez no se trata más que de correr el riesgo de haber tenido razón demasiado pronto. "En todo caso, un rasgo característico se descubre en los carteles: el Festival no tiene número. El año pasado, el Palais des Congrès acogió al 26º Festival internacional del sonido y de la alta fidelidad. Este año, acogerá, del 7 al 18 de marzo, el Festival internacional del sonido y de la imagen video. El ojo fuerza su entrada en el reino del oído, entrada que éste sólo acepta de mala gana. TF1 toma el lugar tradicionalmente ocupado por Radio-France. Esa evolución era sin duda inevitable." Le Monde Dimanche, 7 de marzo de 1982.

instrumentos; en una palabra, el mundo de las imágenes se caracteriza tradicionalmente por la infinita variedad de las formas, de las técnicas, de las dimensiones, de las funciones.

Con los nuevos medios audiovisuales, en especial la televisión y la video, se produce un cambio fundamental. Por una parte, la representación deja de ser la operación principal para dejar paso a la transmisión. En lugar de reactivar formas estabilizadas, el espectador es arrastrado en el movimiento de los mensajes-imágenes. Por definición, la pantalla excluye toda representación o incluso toda posibilidad de representación, puesto que funciona solamente si la imagen deja paso a la imagen siguiente¹⁾. Fundada durante milenios en la espacialización polimorfa de las imágenes, la comunicación técnica tiende cada vez más a hacer de la pantalla video el omega de toda la comunicación. Esa mediación, radicalmente nueva, que se extiende en la actualidad a todo el planeta y que todos experimentamos incluso sin percibirla, afecta a nuestras conductas²⁾ hasta sus fundamentos y produce efectos que tal vez los artistas video hayan sido los primeros en percibir.

- 1) La detención de la imagen no es más que una comodidad que en nada modifica la naturaleza del fenómeno. Por otra parte, todas las imágenes, cualquiera que sea la fuente de que procedan, cualquiera que sea la forma que tomen, se "normalizan" en imágenes electrónicas con la dimensión de la pantalla.
- 2) Tal vez sea obvio recordar el texto publicitario de VIDEOREVUE: "... cuando todo o casi todo pasa por la pantalla, la video constituye una necesidad contemporánea". Ese hecho es evidente desde hace bastante tiempo para los americanos, que pasan una media de 5 ó 6 horas delante de su pantalla; por otra parte, es hoy un hecho que para la mayoría de las gentes no sólo las noticias sino también las diversiones de todo el mundo están "configuradas" por las imágenes electrónicas. El alunizaje de Neil Armstrong, seguido en directo por cerca de mil millones de hombres, es tal vez el primer "monumento" de esta nueva realidad, de la que a su vez se hace eco, a propósito del Mundial 82, la publicidad "adivinatoria": ¡Nuestro gol; haceros vivir todos los goles!". El Video Magazine ha tomado ya el lugar del diario televisado: tal es el caso de "1981, L'ANNEE CHOC", primera revista de actualidades que evoca en 56 minutos los principales acontecimientos de este año. "choc", mes tras mes, mezclando en cortas secuencias la actualidad mundial y las instantáneas de la vida cotidiana. En un menú de 120 acontecimientos, aparecen entre otros: el sismo de El-Asnam, las tentativas de asesinato de Juan Pablo II y de Reagan, los suicidios de la IRA, la liberación de los rehenes americanos, Borg en Roland Garros, etc.

Desde la prehistoria hasta los comienzos del siglo XX el hombre ha recurrido (sea haciendo arder madera, antorchas, velas o calentando al rojo mediante una corriente eléctrica una fibra cerrada en una bombilla en la que se ha hecho el vacío) a la incandescencia para producir la luz que necesitaba. En cambio, la imagen electrónica procede de la fluorescencia, fenómeno por el cual los electrones libres engendran fotones luminosos. Por distinta vía que la incandescencia, en la cual la luz está asociada al calor, la fluorescencia permite excitar la materia, sin que sea necesario calentarla. De ahí el nombre de "luz fría" que el científico alemán Wiedemann le dio en 1888. La imagen se produce, pues, por el choque de los electrones sobre el polvo luminescente extendido en la pantalla. Ese modo específico de producción da a la imagen video características que no tienen los otros medios de comunicación, ni siquiera el cine; "la fabricación de la imagen cinematográfica consiste en una transformación de las variaciones de intensidad luminosa a nivel del objeto percibido (objeto-escena filmado por la cámara óptica) en variaciones químicas a nivel del soporte llamado película, que devuelve con ayuda de un proyector dichas variaciones químicas convertidas en variaciones constitutivas de la imagen sobre la pantalla; la producción de una imagen TV supone combinaciones más complejas; las variaciones luminosas son transformadas -o "analizadas"- en variaciones electrónicas a nivel de los tomavistas (cámaras electrónicas); estas producen variaciones electromagnéticas a nivel del dispositivo de registro (magnetoscopio) y la cinta magnética que ha recibido y retenido dichas variaciones las devuelve en un proceso simétrico inverso bajo forma de variaciones electrónicas y, después, de variaciones luminosas constitutivas de la imagen TV¹⁾.

La señal electrónica se manifiesta a partir de radiaciones invisibles que el flujo de electrones hace repentinamente visibles; el flujo móvil de las imágenes llena de pronto la pantalla vacía; las imágenes pasan en un instante de la no existencia a la existencia. Experiencia radicalmente nueva; en efecto, nuestra aprehensión de las imágenes se ha producido en todo tiempo según las modalidades del trazado o de la imprenta, incluso en la fotografía, incluso en el cine. Hoy dichas imágenes surgen sin indicación de procedencia y sin medio aparente de retención; lo inmediato y lo fugitivo se confunden²⁾.

1) Roger Dadoun Le plus-que-parfait du cinéma et l'imparfait de la télévision, en la revista L'ARC nº 50, Aix-en-Provence, Gutenberg, págs. 32-40.

2) A diferencia de los otros medios de comunicación y de lo que se ha convenido en llamar tradicionalmente arte, el videograma y la emisión TV sólo existen sobre la pantalla; en su materialidad, la banda o la casete no dan ninguna idea; la percepción es indisoluble del funcionamiento de la técnica.

Sin entrar en detalles, conviene recordar que, a diferencia del nervio óptico, que dispone de varios cientos de millares de canales, la pantalla video no posee mas que uno exclusivamente. Puede decirse que no hay nunca más que un solo punto sobre la pantalla, lo que puede parecer tan increíble como incomprensible. De hecho, la imagen electrónica se constituye ante nuestros ojos gracias a un barrido suficientemente rápido y al fenómeno de la persistencia retiniana. A diferencia de la arquitectura, de la pintura, de la escultura, o de otros medios de comunicación -impresión, fotografía, filme- que en su naturaleza tienen siempre algo material, de lo que cabe tener, en cierta medida, una percepción de primer grado, la imagen electrónica está formada por la carrera paradójica de un sólo punto luminoso que toma una figura de segundo grado. Figura imaginaria, construida a partir de la carrera "congelada" de un punto sin cuerpo; de ahí su carácter de aparición, sin antecedente ni huella. Procediendo fuera de todo vehículo perceptible (los electrones se nos escapan por su dimensión, su número y su velocidad), la imagen electrónica predispone a todo lo posible, tiene el poder de metamorfosearse hasta el infinito¹). Como el fiat del Génesis, la pantalla hace surgir del caos electrónico formas, seres, figuras, apariciones sin consistencia ni residuo. Si los dedos se aproximan a la pantalla, no tocan, ni palpan, ni encuentran nada más que la contracción de la electricidad estática. En cambio, el libro, por muy abstracto que sea como medio de comunicación, deja a quien interrumpe su lectura la presencia y el peso de sus páginas entre las manos²).

La mediación video va, por consiguiente, mucho más allá de lo que correspondería a un simple medio de comunicación. Bajo la forma de un medio ambiente audiovisual para la que se prepara y de la que Thomson-Brandt nos asegura que será el lugar del futuro "bienestar audiovisual", tiende a convertirse en la mediación privilegiada, cuando no exclusiva. Todo sucede como si la pantalla en

- 1) Ya se han utilizado las computadoras para generar imágenes que no tienen deuda alguna con lo real; esa actividad se ha desarrollado con los sintetizadores y está abierta a una nueva evolución con el advenimiento de la imagen numérica.
- 2) Cuanto más cabría comparar la video con el cine donde las imágenes no tienen consistencia más que en la pantalla; pero la "situación cine" no es la misma que la "situación video". La primera es consecuencia de una elección que se produce periódicamente y que exige desplazarse fuera del domicilio en función de una decisión motivada; en cambio, la segunda es parte de nuestra existencia doméstica y se mezcla íntimamente a nuestra vida cotidiana.

vez de vincularnos como antaño hacían las máscaras y los ídolos a una cosmogonía, se erigiese en gran abastecedor de todas nuestras necesidades: informaciones, diversiones, educación, juegos, hasta nuestras actividades más familiares (se compran ya legumbres por medio de la video; ya no hay necesidad de cambiar dinero; debe y haber de nuestras cuentas funcionan automáticamente). La mediación video pasa de ser sectorial a ser global y permanente. Nuestros comportamientos silenten y sentirán cada vez más su influjo. La epistemología de Piaget se fundaba en la idea de que nuestras acciones son elemento previo de nuestros modos de pensar y a que su interiorización progresiva debemos el sistema de operaciones que en definitiva utilizamos, sistema irreversible y no compuesto en sus comienzos, sistema en estado de equilibrio reversible cuando el hombre pasa de la infancia a la madurez.

La mediación video, por su extensión holística, tiende cada vez más a producir la ilusión referencial. Todo lenguaje, todo medio de comunicación, se caracteriza por el hecho de mantener una separación entre el signo y la realidad designada. Así, la palabra buey no es el buey, sino el signo que nos remite al animal conocido en español con ese nombre. En cambio, la imagen video según se manifiesta en la televisión, sobre todo en directo, no se limita a designar el acontecimiento, sino que da al espectador el sentimiento e incluso la sensación de estar sobre el terreno, de participar también directamente en lo que acontece. En último extremo, la mediación video no reproduce del mismo modo lo que otros medios de comunicación; suscita la presencia misma de lo real que, de hecho, produce; de ahí el efecto de "ilusión-realidad" que la caracteriza y la hace todopoderosa¹⁾. Probablemente, por vez primera en la historia un fenómeno de tal naturaleza se ha producido en tan gran escala. El riesgo es tanto mayor cuanto que la fascinación "apariencial" de la imagen electrónica se presta a todos los usos, a todos los tratamientos²⁾.

¿Hacia qué tiende el "bienestar audiovisual" en el horizonte de la nueva técnica? Una reciente encuesta de la Unesco da una

- 1) Se ha señalado frecuentemente que los niños americanos, a fuerza de mirar la televisión, son cada vez más ineptos para distinguir entre información y ficción e incluso llegan a integrar en lo real los espacios publicitarios.
- 2) Señalemos, a título de ejemplo, la imposibilidad de distinguir, al transmitir los alunizajes, entre lo que sucedía en realidad y las secuencias explicativas, que la TV estaba obligada a acompañar con todas las letras de la indicación: "simulación".

respuesta por lo que se refiere a la televisión¹⁾. La conclusión más sorprendente es ésta: "Hay reglas no escritas que hacen que las estructuras de los programas difundidos se asemejen". Es decir, existe, cualesquiera que sean la dimensión de los países y la diversidad de los regímenes, "una auténtica internacional de la programación" que se manifiesta por medio de géneros comunes (diarios televisados, emisiones deportivas, emisiones teatrales, revistas de actualidades, etc.), por la analogía de los encuadres, la concepción y el tratamiento de las emisiones²⁾.

La explicación de esas reglas implícitas tiene un doble aspecto; muestra, por una parte, que dichas reglas provienen de los emisores, no de los telespectadores, y que, por consiguiente, dependen del mecanismo de producción; por otra parte, indica, más allá del campo de la televisión, la vía que emprende el mercado video. En efecto, es muy probable que éste adopte a su vez las reglas no escritas que hacen o que harán asemejarse tanto los aparatos o los productos audiovisuales³⁾ y que se irán imponiendo cada vez más, como el reglamento de tráfico en carretera a los automóviles, con inclusión de sus prescripciones y de sus sanciones, a la circulación de sus mensajes-imágenes. ¡La energía social de los medios de comunicación en circuito controlado!

¿Y el arte video?

Después de todo lo precedente, cabe preguntarse si es posible todavía plantear el tema o incluso si yo no me he equivocado concediéndole tanta importancia al comienzo del presente estudio.

Su situación es, en efecto, doblemente precaria; por una parte, recurre a la técnica electrónica que el mercado, según sabemos, trata de acaparar; por otra, el arte video, según hemos visto, no viene a sumarse pura y simplemente a la pintura o a la escultura, diversos aspectos de las cuales pone además en tela de juicio.

- 1) Tres semanas de televisión, Unesco (colección "Cooperación cultural"), París, 1982. Un equipo de investigadores estudió durante tres semanas los programas de televisión difundidos en siete países desarrollados tan distintos como Bélgica, Bulgaria, Canadá, Francia, Hungría, Italia y el Japón.
- 2) Tal es lo que yo mismo había afirmado ya en LA TELEFISSION: Alerte à la Télévision, París, Casterman, 1976. La encuesta efectuada por la Unesco viene a confirmarlo. (Cf. Roland Cayron, Le Monde, 13 de mayo de 1982).
- 3) Así lo prueba ya el mercado de casetes grabadas o lo que sabemos acerca de los programas que se elaboran para los satélites de televisión.

Todo sucedía hasta hace poco tiempo como si las artes fuesen a la vez la expresión privilegiada de una civilización y, para nosotros, el instrumento privilegiado de su conocimiento. Palacios, tumbas, esculturas, pinturas, arcos de triunfo, iglesias, catedrales, vitrales, otros tantos "monumentos" (la etimología da testimonio de ello) que conservan la memoria colectiva confiriéndole una identidad distinta. En nuestros días, la producción de las imágenes electrónicas, de las que la TV sigue siendo aún la mayor abastecedora, tiende a suplantar la memoria "monumental".

No se trata de una simple sustitución; la naturaleza de nuestra memoria se está modificando. Mientras tenía el soporte de materiales estables, incluso las páginas de un libro, procedía por sedimentación lenta en el curso de la cual retenía los elementos necesarios para establecer y mantener la unidad; los dioses, por ejemplo o, más tarde, los grandes -reyes, príncipes, jefes militares- cuya majestad o cuya gloria daban un sentido a la comunidad. ¿Pero quién presta todavía atención a las estatuas dispersas en nuestras ciudades, herencia de un pasado sin embargo reciente, y que el automovilista no percibe más que con una mirada distraída, cuando no aprovecha el área vacía alrededor del zócalo para aparcar su coche? Ha terminado ya la época de reproducir en bronce, en piedra o incluso en pintura, las figuras de los héroes. La memoria "larga" desaparece cuando se pierde, como sucede hoy, el uso del material durable. La nueva memoria, lo que cabría llamar memoria "corta", memoria del presente (expresiones contradictorias!), es la generada por los medios audiovisuales y tiene como forma suprema "la actualidad". La pantalla video no puede ser más que "actual" o no ser, y de ahí su voracidad. Pero todo medio de comunicación supone la transposición en signos; no es un juego de palabras añadir que le es propia la práctica de separar lo "insigne" (digno de ser significado) de lo que no lo es (con lo que indigno o insignificante serían sinónimos), según su lógica, importa precisar.

Se adivina el lugar y la función reivindicados por los artistas video en esta situación tan nueva, y ya planetaria, de la producción de las imágenes electrónicas. Respondiendo al desafío de los medios de comunicación de masa, atacan, según hemos visto, tanto su código como el del mercado. Más allá, exploran lo que los medios de comunicación de masa consideran insignificante, sin valor, todo lo que dichos medios ignoran, apartan o desatienden. Es, pues, una aventura intersticial la que emprenden los artistas video a través de los filtros establecidos, conscientes de que es en los "intersticios" donde emerge o puede tomar forma no la verdad, sino la revelación del sentido, mientras que el código, extraño al sentido, sólo conoce la descripción. De ese modo, siguen el mismo camino, que tan fecundo ha resultado en la ciencia, de Norbert Wiener, padre de la cibernética, que escribía: "... the most fruitful areas for

the growth of the sciences were those which had been neglected as a no-man's land between the various established fields. (...) It is boundary regions of science which offer the richest opportunities to the qualified investigator¹⁾.

¿Es ésa una razón suficiente para interesarse en una actividad tan marginal como la de los artistas video? Todo sucede como si la democracia tuviese periódicamente necesidad de inventar su Sócrates para purificarse de la seguridad de los sofistas, sean hombre o medio de comunicación²⁾.

Aunque frágil, existe la esperanza de que una comunicación que cambie de manos pueda cambiar no sólo su discurso sino su fin. Tal es lo que parece producirse en el arte video. Y tal es la razón de que yo conceda tanta importancia a esos artistas que, digámoslo una vez más, no se limitan a añadir una expresión más al arte, sino que avanzan sin vacilación en el medio ambiente electrónico cuyo mercado pretende hacer por sí solo nuestro "bienestar audiovisual". Buscadores, luchadores también, exploradores en todo caso, los artistas nos recuerdan que el bienestar, aun cuando pueda ser favorecido por la técnica, es ante todo cosa de los hombres y que el sentido, con demasiada frecuencia reprimido o maltratado por el poder, sólo se revela en el respeto de las diferencias. Y para eso sirven, precisamente, el arte y los artistas.

1) "... las zonas más fecundas para el desarrollo de las ciencias fueron las que habfan sido abandonadas como tierra de nadie entre los diferentes dominios establecidos. (...) Son esas regiones limítrofes de la ciencia las que ofrecen las más ricas oportunidades al investigador capaz." Norbert Wiener, Cybernetics, or Control and communication in the animal and the machine. París, Hermann, 1958, págs. 8-9.

2) Este aspecto de la cuestión ha sido particularmente estudiado desde el punto de vista político por Anne-Marie Duguet en Video, la Mémoire au Poing, París, Hachette, 1981, Col. L'Echappée belle. La autora relata un considerable número de experiencias que me eximen de insistir sobre el particular. Cabe asombrarse, de que la obra termine con una condena-ción "sin apelación" de la vídeo, acusada de haberse dejado apropiár en considerable medida por la pequeña burguesía. Pesimismo tentador, que confirma sin duda cuanto acabamos de exponer acerca del mercado, pero contra el cual (¿es ésta una profesión de fe?) me sigo defendiendo. ¿Podría añadir aun que si Sócrates ha sido condenado, los Diálogos de Platón permanecen?

Capítulo III

FORMACION DEL ARTISTA VIDEO; EXPERIENCIA ADQUIRIDA EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA

Angiola Churchill

Angiola Churchill, profesor de arte y educación artística es Presidenta del Departamento de Arte y Educación Artística de la Universidad de Nueva York y fundadora del Centro Internacional de Estudios Superiores de Arte. El programa que organiza en Venecia cada verano ha servido de catalizador de nuevos movimientos artísticos, y en particular de arte video. La autora desea agradecer en especial la colaboración recibida de Carol Ehler y Mary Kenney en la preparación del presente trabajo.

Arte Video

"En la actualidad el arte video se encuentra en la fase en que estaba la fotografía en los decenios de 1930 y 1940", ha dicho recientemente a un periodista del New York Times Magazine, Nam June Paik, quizá el más conocido de los artistas video, para explicar el clima cultural de su exposición en el Museo Whitney de Arte Americano en la ciudad de Nueva York. "En ese momento [la fotografía] era reconocida como una forma de arte por numerosas personas, pero no había entrado en el mundo de los grandes coleccionistas de arte. En consecuencia, los fotógrafos trabajaban en el área comercial. Muchos artistas video están también trabajando ahora en el sector comercial, pero yo creo que esa situación puede cambiar en el porvenir"¹⁾.

La observación de Paik no sólo permite identificar la situación incierta del arte video en el decenio de 1980, sino que nos da una definición práctica general de ese tipo de arte, que consiste simplemente en cualquier forma de video que no esté hecha para la difusión comercial.

Considerar que nos encontramos en medio de una situación revolucionaria por lo que respecta a la difusión de la información se ha convertido ya en un lugar común del análisis social y económico.

1) D.C. Denison, "Video Art's Guru". The New York Times Magazine, abril 25 de 1982, pág. 62.

El hecho de que estamos en medio de una situación revolucionaria por lo que respecta a la difusión de la información, en la medida en que ésta implica al arte, y la informa, es algo que todavía no ha penetrado por entero en nuestra conciencia cultural.

En consecuencia, aunque el arte video ha sido apoyado por importantes museos y galerías de Europa y de América, su posición como forma de arte sigue siendo considerablemente ambigua. Esa falta de un enfoque preciso puede atribuirse a la ausencia de "obras maestras" y del canon crítico a que tal designación corresponde; también puede ser, simplemente, una parte de la resistencia general a aceptar cualquiera de los medios tecnológicos de comunicación como formas de arte, de la que da prueba, por ejemplo, la lucha de siglo y medio de la fotografía por obtener un reconocimiento que sólo se le ha concedido de mala gana a fines del pasado decenio.

La video está, de hecho, reconocida como un medio principal de exploración y de expresión, quizá anticipándose a todo logro real. La verdadera analogía, por consiguiente, no se establece necesariamente con la aceptación crítica de la fotografía o el lugar de ésta en el mercado de arte, sino con la emergencia de todo un nuevo sector de notación, como pudo ser la adopción del dibujo perspectivista a comienzos del Renacimiento, junto con la plétora de sus presupuestos técnicos, científicos y filosóficos.

Enseñar arte video en nada se parece a transmitir una tradición, pues se trata más bien de desarrollar las posibilidades de un nuevo medio: el arte video no es arte hecho para video sino video utilizada como material o forma para la creación de arte.

I. La video como género

La finalidad del presente trabajo es explorar la emergencia de la video como un género de arte visual; explicar cómo parece operar en modo muy parecido al del sueño aproximándose a nuestro inconsciente compartido; determinar el contexto actual de la video y el modo en que ese contexto la configura; y, por último, precisar lo que constituye al artista video.

El tema principal es la función del arte video en la educación, sobre todo en la educación artística; la aportación de los estudios sobre cine, televisión y video al plan de estudios universitario; nuestra perspectiva del artista video; el proyectado título de Estados Superiores de Arte Video en la Universidad de Nueva York; las posibilidades de entender y enseñar el arte video; los criterios estéticos implicados en la video y el clima que ésta encuentra como disciplina intelectual y artística; la enseñanza de la video como enseñanza del público; la nueva importancia del "yo" en el arte video y el futuro de la video en la educación.

Hasta la fecha, la tensión entre la video como arte y la televisión ha sido, sobre todo, una cuestión de contenido. El artista video se ha sentido libre para explorar las propiedades técnicas y estéticas del nuevo medio, mientras que la televisión comercial ha sentido las limitaciones impuestas no sólo por la necesidad de ganar un público, sino de satisfacer las demandas de sus patrocinadores comerciales. Hasta fecha bastante reciente, la disparidad entre las dos formas puede haber sido la del nivel de seriedad: arte por el arte contra diversión.

Sin embargo, con el advenimiento del cable cultural casi ha desaparecido esa aparente diferencia. El cable cultural ha incorporado muchos de los efectos estilísticos del arte video para ensanchar la variedad y el efecto de sus imágenes. (La analogía inmediata acaso podría ser la apropiación del vocabulario expresionista en El Gabinete del Dr. Caligari con todas sus resonancias en la Alemania de la primera postguerra mundial y en el cine ulterior).

Las consecuencias de esta alianza entre estilo y medio son particularmente evidentes en los "spots" hechos para cable por las principales compañías de grabaciones en versiones visuales de sus listas de canciones favoritas. No se trata de una idea nueva, puesto que se retrotrae al advenimiento del sonido e incluye los "cortos" hechos para los tocadiscos mecánicos en los decenios de 1940 y 1950. Hábil combinación de publicidad, arte video y televisión convencional, esos "spots" permiten explotar todos los aspectos del mensaje video encaminado a un público joven, atento a la moda y muy provisto de recursos.

La comercialización y la estetización concomitante de los medios de comunicación social han sido características de la clase media desde la invención de la imprenta. Ciertamente, el paradigma para el cine, y, probablemente, para la televisión (puesto que ambos parecen adecuados para la forma narrativa) ha sido la transformación de la novela. Iniciada como un pseudodiario o una serie de cartas, la novela se extendió y enriqueció hasta reflejar todos los aspectos de la experiencia humana, desde la poesía hasta la filosofía, aun cuando sus formas primeras -el amor y la aventura- persistan en las variantes más populares del género.

La video como sueño

El trabajo que transforma el sueño latente en sueño manifiesto se llama trabajo del sueño. El trabajo que procede en dirección opuesta, que trata de llegar al sueño latente desde el manifiesto, es nuestro trabajo de interpretación. Ese trabajo de interpretación trata de deshacer el trabajo del sueño.

Sigmund Freud

Conferencias de Introducción al Psicoanálisis

El contenido de la televisión ha parecido ser mucho menos importante que su forma. La acción -la violencia del deporte o de la guerra- ha parecido más adecuada a la pequeña pantalla que cualquier otra exploración visual más sutil.

Peter Wood señala que la televisión se parece al sueño más que cualquier otro medio de comunicación¹⁾. La televisión y los sueños son esencialmente visuales, simbólicos y suponen un alto grado de satisfacción del deseo -fantasmas, alucinaciones, pesadillas. Sin embargo, ambos acarrear un considerable volumen de material trivial y efímero, contenido cargado que es rápidamente reprimido y materiales extremadamente ordinarios procedentes de la experiencia reciente.

Wood considera la televisión como la vida onírica colectiva de nuestra cultura, vinculada a una conciencia más amplia, un "inconsciente colectivo" que incluye tanto a los creadores como a los espectadores. "Una sociedad TV crea intencional e inconscientemente su propio mundo video y luego reacciona respecto de él. Esa vida onírica se hace real mediante la dramatización, que con frecuencia se telegrafía al espectador con muy poco o ninguna exposición previa y contiene una multitud de símbolos verbales y visuales extremadamente ambiguos, que en forma latente se orientan a un mundo más subreal que real, nuestro mundo inconsciente de impulsos, necesidades y deseos.

El verdadero contenido, la progresión narrativa, tiene poca o ninguna significación real en un análisis de esa índole. De real importancia, según la interpretación de Wood, es el contenido latente: el disfraz de las necesidades y deseos de una cultura en un formato televisivo aceptable. Utilizando la fórmula de una intriga convencional, podemos insertar esas manifestaciones compartidas en nuestra vida onírica colectiva y, como en el caso de un sueño, nos sentimos seguros e incluso reconfortados al despertar.

Lo interesante en las especulaciones de Wood es que nos llevan a una zona de la imaginación que se sitúa más allá del arte; los matices del agua que fascinaban a Leonardo, la metamorfosis de las nubes que retenían a Shakespeare o la fenomenología del fuego que ha obsesionado a la humanidad a través de los siglos. Lo que nos intriga en la televisión no es ninguna de las imágenes tradicionales, sino las amorfas analogías de la televisión con el subconsciente o el sueño. Los criterios de Wood nos apartan de consideraciones importantes en el examen del arte video y se orientan hacia los amplios problemas de la televisión en nuestra sociedad.

1) Peter H. Wood, "Television as Dream", en Television as a Cultural Force, compilado por Richard Adler y Douglas Cater (Nueva York: Praeger, 1976), págs. 17-35.

La video en su contexto

El arte video empezó en el decenio de 1960 y, más que una reacción contra la televisión, fue una parte de la reacción de los artistas contra la fabricación de objetos. La inmediata disponibilidad de la video les permitió trabajar en una forma que no podía ser ni comprada ni vendida en el sentido convencional y los liberó de las imposiciones irracionales del mercado del arte.

Debido a la variedad de nuevas formas que aparecieron en el decenio de 1960, hemos de señalar también la capacidad de la video para sintetizar dichas formas, sea por representación o mediante otras formas mecánicamente reproducibles, como el filme o la fotografía. Las ventajas de la video fueron su costo relativamente reducido y su capacidad para ser repetida una y otra vez. Además, en un momento en que cundía el debate entre los artistas acerca de la documentación y la abstracción, la video podía ser abstracta realista en sus imágenes.

Claramente, gran parte del trabajo inicial de la video fue ambiental. Se establecieron ambientes pequeños, en circuito cerrado, que permitían a cualquiera que entrase en ellos explorar su potencial. Había, tal vez, cierta actitud crítica respecto del formato de la televisión convencional, pero la importancia principal de esa fase parece apuntar al carácter esencialmente democrático del medio, más bien que a la confrontación con los límites de su programación.

Una observación de Andy Warhol, hecha a fines del decenio de 1960, y con frecuencia deformada y mal interpretada, caracteriza los objetivos de muchos de esos primeros artistas video. "En lo sucesivo -decía Warhol- cada uno de nosotros será una estrella en la TV durante 15 minutos". Warhol, que se había lanzado al cine después de sus éxitos iniciales como pintor "pop", se estaba refiriendo a las extraordinarias posibilidades de la video para transmitir la imagen de cada uno de nosotros a un público que, en muy distinto modo de lo que sucede con el público del artista, estaba compuesto no de centenares o de millares, sino de millones, literalmente.

La video se convirtió en un apoyo para la vanguardia en todos los frentes. La popularidad de la video ha sido anunciada por su uso en espectáculos en gran escala montados en la Calle 37 por E.A.T., bajo la dirección del Dr. Billy Kuwer y de Robert Rauschenberg; en esos espectáculos las imágenes de los bailarines se proyectaron, simultáneamente, en pantallas gigantes suspendidas del techo. Después de esos acontecimientos, el uso de la video se extendió a todas partes. Un número reducido de galerías y de museos contrató conservadores que empezaron a formar pequeñas colecciones de cintas.

En 1969, Howard Wise organizó la primera exposición importante de video en su galería de la Calle 57. "La televisión como un medio creador" permitió a los artistas que se mantenían en la periferia conocer las posibilidades de dicho medio y de ver lo que otros artistas estaban haciendo. Como parte del interés general por las relaciones entre ciencia y arte, Wise había organizado una serie de exposiciones de base tecnológica y llegó a abandonar el mundo del arte comercial para convertirse en distribuidor de cintas de los artistas video.

De ese contexto emergió un artista cuya carrera merece ser tratada con cierto detalle, ya que las experiencias que incorpora son, en considerable medida, el plan de estudios para la formación de un artista video.

La formación de un artista video

Nam June Paik, el artista coreano que trabaja en Nueva York, inició el "arte video" en 1962, fecha en la que, después de un año de experimentación con un complemento de 13 aparatos de televisión en un desván de Colonia, organizó la primera muestra video en la Galería Parnass de Wuppertal, Alemania, utilizando los aparatos combinados para lanzar en forma intermitente una serie de imágenes sin precedentes¹⁾.

Refugiado con sus padres a causa de la guerra de Corea, Paik vio, cuando tenía 20 años, su primer aparato de televisión en un gran almacén de Tokio, en 1952. Después de haber estudiado la obra de Arnold Schönberg, Paik se había sumergido en la música occidental en Seúl y más tarde en Tokio. En 1956 empezó a trabajar con Karl Heinz Stockhausen y su laboratorio de música electrónica en Colonia. Allí conoció a John Cage, el compositor americano, quien le dijo que la música electrónica había llegado a su término y que el futuro estaba en la representación (performance).

"Me di cuenta de los límites de la música electrónica -ha dicho Paik- y quise extender la música electrónica para incluir las visiones electrónicas".

Sus siguientes representaciones musicales fueron con frecuencia absurdas y destinadas a sorprender. Cage escribió a Paik: "El trabajo, la conversación, las representaciones, los acontecimientos diarios, nunca dejan alternativamente, de sorprenderme, gratificarme e incluso aterrarme".

La aprobación de Cage le permitió llevar todavía más lejos sus experimentos después de su llegada a Nueva York en 1964. Se mezclaban en esos experimentos la tecnología, con inclusión del

1) Vide Dennison, págs. 54-62.

Robot K-456 de Paik y el desnudo, sobre todo el de Charlotte Moorman, una joven violoncellista que suscribió el plan de Paik de llevar el sexo a la música.

La exposición de Paik esta primavera en el Whitney -uno de los primeros museos de los Estados Unidos que alojó la video- fue en cierto modo anticlimática. Paik rara vez ha terminado sus piezas para la video; más bien se dedica a revisarlas caprichosamente. Su influencia se ha debido más a la sorpresa que a ninguna innovación que haya introducido, pues rehusa persistentemente aferrarse a una sola idea.

En su calidad de extranjero, ha percibido toda una nueva actitud subyacente en la civilización occidental. Sus intuiciones están formadas en partes iguales por el zen y la tecnología. Bromeando sobre los 17 aparatos suspendidos de su techo, Paik ha dicho con su inescrutable acento anglo-coreano; "El techo, creo, es el último espacio interior no desarrollado que queda en Manhattan".

Ese tipo de aforismos, con frecuencia inverosímiles, rara vez insensatos, a veces profundos, le han dado la reputación de ser una especie de gurú de los medios de comunicación. Lo que resulta difícil es determinar en qué medida su trabajo versa sobre el medio y no es crítica más bien que creación. Para explicar sus posiciones, dibujó recientemente un diagrama a un periodista con objeto de precisar por qué creía que la mitad del arte video pertenecía al mundo del arte y la otra mitad no. Paik dibujó dos círculos secantes, con un lápiz y escribió "ARTE" en uno e "INFORMACION" en el otro. Señalando el área común a ambos círculos, dijo al periodista: "Yo creo que estoy aquí".

Como Paik ha indicado tan gráficamente, el dilema del artista video no es la elección entre arte y video, sino el más amplio problema de la oposición aparente entre arte e información. En la medida en que el artista o la artista video percibe ese problema como elemento central de su trabajo, el problema va mucho más allá de los límites ordinarios del artista y de su obra. Como veremos, la división entre arte e información hace difícil la presencia del arte video no ya en el amplio mundo de las comunicaciones, sino en el mundo más reducido y limitado de la universalidad.

II. Arte video y educación

¿Pertenece, realmente, la video al plan de estudios de arte o ha de dejarse a las escuelas de comunicaciones o de periodismo? ¿Es Nam June Paik un artista o un disidente de los medios, cuya obra servirá como nota de pie de página a los directores ejecutivos Boone Alredge o Grant Tinker?

Esas cuestiones, por difícil que pueda resultar responderlas, son elemento central de todo debate sobre el arte video y sobre su

nueva función en la enseñanza del arte. La televisión, debido a su bagaje social, todavía no ha sido abiertamente abordada por las escuelas públicas de educación superior. Por ser un medio de comunicación social, nos hemos resistido a analizarlo o a interpretarlo, y todavía más a examinar su pasado o sus fundamentos estéticos. Todavía no hemos desarrollado un criterio sistemático para abordar la televisión, ni siquiera como lo hicimos para la literatura o el cine, que fueron tardíamente incorporados en nuestro plan de estudios. Desde el punto de vista de los estudios humanísticos, la obra literaria tiene, en efecto, su autor, y el filme, aunque fruto de un esfuerzo de equipo, llega a adquirir un autor.

¿Hay un artista video o es la televisión otra forma de manufactura de masas, el producto de una versión particular de la cadena de montaje? El arte video implica la noción radical de que un artista individual trabaja, en efecto, y que todas las teorías, la historia y los análisis que hemos construido sobre las artes visuales en el curso de los cinco últimos siglos pueden ser eficaces y provechosamente aplicados a este nuevo medio y a quienes trabajan en él.

Quiénes de nosotros damos cursos de historia, crítica y producción de arte video, nos quedamos asombrados por el volumen de conocimientos y juicios afinados que nuestros estudiantes aportan al estudio y a la clase. Están mucho más dispuestos que nosotros a abordar el difícil tema de la televisión. Lo que esperan es un análisis profundo y de resultados duraderos, que sólo es posible hacer una vez que se hayan establecido un vocabulario y una historia adecuados. Detrás de la cámara están profundamente interesados en la razón y en el modo de lo que están haciendo.

Por ese motivo, el arte video se está convirtiendo en materia de estudio humanístico en todos los niveles, desde la clase de la escuela pública, donde resulta probablemente la más disponible y accesible de las artes visuales, hasta los más completos estudios de los críticos y de los artistas.

Lo que más me interesa, por consiguiente, no es tanto la enseñanza de un nuevo criterio para abordar la televisión -aunque el arte video es ciertamente un nuevo criterio -sino las consecuencias que esos cursos tendrán en todos los niveles para el uso y la apreciación de la televisión. El arte que se practica en un estudio, y en particular el arte video, no se enseña sin referencia al resto del plan de estudios, sin explicar cómo se forman los profesores y, finalmente, cómo han de utilizar los individuos ese nuevo conocimiento. La responsabilidad intelectual, moral y política es enorme, no sólo porque estamos contribuyendo a crear una nueva forma, sino una nueva forma que por primera vez en la historia de las artes visuales tiene un público potencial de millones de personas.

La crisis consiste, por consiguiente, en que los educadores no se encuentran solamente ante la introducción de un nuevo medio,

sino ante un enfoque enteramente nuevo de la difusión de información, según el cual la información se convierte en su propia comunicación. La televisión amenaza ya a los viejos bancos de conocimientos: el museo, la biblioteca y la universidad. En el pasado, el conocimiento estaba fragmentado, era el recinto sagrado de los expertos y de las autoridades. Esos expertos decidían cómo había de dispensarse la información y quién debía recibirla. Las instituciones se desarrollaron de conformidad con ese proceso centralizando a los expertos y la información que éstos acumulaban. La computadora apareció por último, como la versión más avanzada de ese proceso, pero siguió siendo, en cierto modo, una biblioteca. El cable y las formas asociadas de difusión han revolucionado irrevocablemente el proceso mismo. Potencialmente, todos los datos son accesibles a todos.

Por ser la televisión un medio visual, la información, por vez primera, estará al alcance de los iletrados, incluso de las personas que están económicamente desfavorecidas o que no hablan una lengua dominante. De modo todavía más general de lo que McLuhan predijo, la palabra oral o escrita está siendo sustituida por la imagen visual.

Quisiera señalar que estamos concentrando grandes proporciones de nuestros recursos en la formación de individuos capaces de percibir crítica e históricamente tanto los límites como las realizaciones de la televisión. Algunos de ellos serán artistas, otros críticos y profesores, pero la enorme mayoría pasará a formar parte del público. ¿Quién puede decir que la existencia de un público así preparado no tendrá importantes y duraderos efectos? Hemos sido ya testigos de los beneficios mundiales de la alfabetización creciente. Sin duda alguna, esa alfabetización visual permitirá obtener beneficios iguales si no superiores.

Estudios de cine, televisión y vídeo en los Estados Unidos

En 1980 se dio en los Estados Unidos un número aproximado de 7.648 cursos sobre cine, televisión y otros medios de comunicación social¹⁾. Incluía esa cifra 3.991 cursos sobre cine, 2.532 sobre televisión y 1.125 sobre otros medios. Por lo que respecta al cine, se dieron 2.770 cursos para subgraduados, 335 para graduados y 886 tanto para subgraduados como graduados. En cuanto a la televisión, hubo 2.018 cursos para subgraduados, 178 para graduados y 336 tanto para graduados como para subgraduados. En el sector de los

1) Esa información procede de The American Film Institute Guide to College Courses in Film and Television, 7a. edición, (Princeton, New Jersey: Peterson's Guides, 1980).

cursos sobre medios interdisciplinarios, se dieron 774 cursos para subgraduados, 205 para graduados y 176 abiertos a los dos niveles.

Las instituciones examinadas tenían un total de 3,126 profesores en el sector del cine, la televisión y los medios de comunicación. De ese total, 2,034 eran profesores a tiempo completo y 1,092 daban cursos sobre cine o televisión con dedicación parcial.

Asimismo, en 1980, 16 escuelas ofrecieron cursos de doctorado en cine, 76 programas para la obtención del título de Magister y 227 para la obtención de la licenciatura. Veintiocho escuelas dispensaban grados de asociado en cine. Por lo que respecta a la televisión, 12 escuelas dispensaban grados de doctorado, 71 grados de Magister, 252 títulos de licenciatura y 60 grados de asociado.

Además, muchas escuelas de los Estados Unidos dispensaban grados en sectores afines o interdisciplinarios, como medios de comunicación, comunicación de masa, tecnología de la educación, etc., que incluían el estudio del cine y la televisión.

Entre las escuelas examinadas que, según indicaron, otorgaban grados afines, 17 otorgaban el grado de doctor, 38 el de Magister, 81 el de licenciado y 33 el de asociado. Del total de escuelas examinadas, 209 dispensaban cursos sobre cine y sobre televisión o sobre ambas materias, pero no otorgaban títulos ninguna de ellas. Los estudiantes podían escoger las materias principales en un sector afín y las secundarias en un sector aparte.

Así pues, en 1980, 44,183 estudiantes seguían cursos para la obtención de grados en cine o en televisión o en un sector estrechamente relacionado con ellos. Los estudiantes de televisión ascendían a 23,356, de los cuales 12,526 seguían sus estudios principales en cine y 8,301 en sectores afines. Un total aproximado de 200,000 estudiantes seguían cursos en materias no principales cada semestre.

Muy pocos, relativamente, de esos cursos estaban organizados por departamentos de arte y, prácticamente, no había cursos de arte video en cuanto tal. Tampoco se dispensaban grados en arte video. Los cursos de arte video de la Universidad de Nueva York eran únicos; no así la proliferación de cursos generales de cine y video en la universidad en su conjunto. En la Universidad de Nueva York se dispensaban cursos sobre cine como arte, pero ni el Instituto de Telecomunicaciones Interactivas ni el Departamento de Comunicaciones participaban en la programación cultural. El arte video, que es ahora moneda corriente en las galerías de Soho y en espacios análogos, se enseña solamente en el Departamento de Arte y de Educación Artística. Pero aun así es necesario definir más detenidamente lo que el arte video significa y pretende.

Los estudios del artista video

Yo presido un departamento extremadamente heterodoxo en una de las mayores universidades privadas del mundo. Nuestro interés principal se centra en la educación artística en todos sus aspectos y hemos hecho del trabajo de estudio el centro de nuestros programas, cualesquiera que sean las zonas de nuestro trabajo.

Hemos comprobado que la acentuación del trabajo práctico produce una mayor autonomía en nuestros estudiantes que cualquier otro método. Las versiones que utilizamos de esa técnica pueden ahora adoptar variaciones extremadamente sutiles por lo que respecta a la video; para la investigación sobre arte folklórico y otras tradiciones vivientes, podemos duplicar el proceso de un artesano para entender un producto artístico determinado o utilizar la video o la fotografía para dejar registradas nuestras investigaciones. También podemos (en el sector de los museos) aprender a "falsificar" o copiar técnicas o estilos para comprender mejor las operaciones de conservación y de preservación, utilizando también documentación video o fotográfica. En la aplicación terapéutica del arte, podemos registrar en video el trabajo de un niño o una sesión de grupo. Los estudiantes que están aprendiendo a promover público para las galerías o museos pueden preparar "spots" publicitarios de video. Es esa una parte de lo que llamamos "instrucción video". Deseamos que nuestros estudiantes tengan ese tipo de instrucción, pero ésta no es arte video.

En nuestros cursos de educación artística, insistimos en el uso de recursos visuales fuera de la clase, para que los niños desarrollen una mayor conciencia del mundo que los circunda. La video ha resultado ser un instrumento esencial para revelarles todos los aspectos de su entorno. Hemos sido los primeros que organizamos un curso sobre sistemas de información visual destinado a las personas que participan en todos los sectores de la gestión de arte visuales. Las videocintas y los discos son instrumentos de evidente importancia para ese tipo de gestión de la información. Hemos patrocinado reuniones de trabajo para mostrar cómo la video y otros medios visuales pueden utilizarse con el fin de interpretar los programas de los museos y de otras instituciones. Hemos trabajado para registrar en banda las ideas de los artistas y de otros miembros del mundo artístico internacional. Recientemente, nuestros estudiantes organizaron una serie de 15 programas para televisión de acceso público con el fin de mostrar la importancia del mundo visual en el medio urbano. La Ciudad Invisible mostró especialmente cómo la ciudad es una obra de arte en colaboración en la que todos participamos. La programación video desempeña una importante función en nuestro plan de estudios, pero hay que decir una vez más que no se trata de arte video.

Hemos ofrecido una serie de cursos experimentales en relación con proyectos emprendidos por diversos artistas en Soho y en Tribeca, nuestro "campus". En uno de nuestros seminarios sobre diseño ambiental, se examinó la video como arquitectura. La video ha sido un importante elemento adjunto en diferentes reuniones y simposios organizados por Jorge Glusberg para nuestro Centro Internacional de Estudios Superiores sobre Arte, Anna Canepa, una de las primeras distribuidoras internacionales de video, utiliza una gran variedad de videocintas en su examen del arte video. La video es un componente importante de nuestros seminarios sobre arte moderno. El análisis y la crítica de la video es elemento central de nuestra enseñanza, pero, digámoslo una vez más, no es arte video.

El arte video en cuanto tal llegó a ser parte específica de nuestros cursos hace dos años, al ser enseñado por primera vez en uno de los cursos de nuestro programa de Venecia. Siempre ha sido éste un programa privilegiado entre los nuestros, pues permite al estudiante situarse eficazmente entre el pasado y el presente, y tiene toda la libertad de una escuela de verano. Nuestro programa de Venecia es de matrícula limitada. Los cursos permiten recorrer en todas las direcciones la entera historia del arte y los trabajos de estudio o taller, con inclusión del trabajo en vidrio. La atención que la Bionia presta al arte nuevo hace de Venecia un lugar óptimo para los artistas jóvenes que desean trabajar en video. La atmósfera más relajada y el hecho de que estuviéramos casi siempre en la escuela, permitió atender y dirigir en forma más individual a cada uno de los artistas alumnos. Además, debido a la orientación del programa, les fue posible entender en qué medida éste incidía en lo que ellos estaban haciendo en pintura y en escultura.

Sin embargo, otra dimensión de ese programa resultó ser de importancia no menor: la ciudad misma. Venecia es una extraordinaria orquestación de luz; mediante el uso de la video, los estudiantes empezaron a reconocer esa ciudad-estudio y a depender de ella, considerándola no tanto como una fuente de inspiración, sino como el contenido de su trabajo. Entendieron así, como los venecianos han entendido, desde el comienzo, el sugestivo poder de la "ciudad como representación". Nada se detiene en Venecia. Incluso los momentos de silencio están llenos del juego de la luz.

Esos "sketches" de video se llevaron luego a Nueva York para ser elaborados y editados. La aceptación que tuvo el programa y los resultados que con él se obtuvieron, permitieron preparar cuidadosamente un programa de arte video que pudo ofrecerse en Manhattan. El programa se concibió como un programa "terminal", puesto que el grado de Magister representaba el pleno dominio de la técnica y no se ofrecía el grado de Doctor. Se describe a continuación el programa, con detalles acerca de cada uno de los cursos propuestos.

Grado de Magister en arte video

El programa que a continuación se presenta ha sido estructurado para estudiantes con estudios ordinarios de licenciatura o para estudiantes más adelantados que cuentan ya con alguna experiencia profesional.

Se considera como requisito previo haber efectuado en la licenciatura el trabajo de estudio y haber seguido cursos de historia y crítica del arte. También se requieren los elementos indispensables para la videovisión. El plan de estudio está dividido en cuatro sectores: cursos de base; cursos centrales sobre arte video; cursos instrumentales en los que se utilizan prácticas y técnicas de arte video; y materias selectivas e internados cuyo objeto es enriquecer el trabajo de estudio sobre arte video.

Cursos de base:

Seminario sobre Arte Moderno
Historia de la Fotografía
Cinevisión
Estudio de la Difusión Cultural
Fotografía y cine documentales
Estudio de la fotografía y teorías contemporáneas

Cursos centrales:

Arte Video I
Arte Video II
Arte Video Superior
Historia de la Video como Arte

Cursos instrumentales:

Documentación sobre Artes Visuales
Programación de Artes Visuales para Televisión
La Carrera del Artista
Sistemas de Información
Mercados de las Artes Visuales

Materias Selectivas e Internados:

Los Cursos de base se organizaron para dar a los estudiantes un sólido fundamento en la historia y los problemas del arte moderno y la función del arte video en éste y en la difusión de masa de la cultura mediante la omisión de programas.

El Seminario sobre Arte Moderno versa sobre los problemas de planteamiento reciente en las artes visuales. Permite este seminario que los artistas video consideren los conflictos propios de su sector en función de los conflictos análogos planteados en la pintura y la escultura.

La Historia de la Fotografía explora las ideas estéticas y científicas que configuraron la fotografía en la obra de los grandes artistas. Se estimula a los estudiantes para que trabajen con las primeras técnicas y "copien" las imágenes de las figuras examinadas; han de preparar además un trabajo crítico.

La Cinevisión examina la historia del cine desde el punto de vista exclusivo del interés visual del director, del director de arte y del cameraman. Se examinan en profundidad las marcas visuales de los principales estudios y épocas.

El Estudio de la Difusión Cultural sigue la propagación de las ideas desde la invención de la imprenta hasta la popularización de la cultura superior por la televisión. Se examina el problema de la cultura "superior" o "inferior" y la función de la televisión en la popularización de las artes. Se dan ejemplos tomados de Omnibus, Playhouse 90 y Firestone Hour, etc., y se analizan el punto de vista y las técnicas de emisión.

El curso sobre Fotografía y cine documentales examina las relaciones entre las ideas sociales y el uso de la fotografía y del cine para probar o establecer ciertos hechos, desde las manipuladas fotografías de la Guerra Civil de Matthew Brady hasta la sutil preparación de pios de fotografías en las noticias sobre Viot Nam. Se estudia detenidamente la historia de la documentación gráfica y se destaca la importancia de las contribuciones de Muybridge, Darwin, Benedict y Strand, así como su calidad única.

El Estudio de la fotografía y teorías contemporáneas permite abordar el gran número de nuevas técnicas y teorías que se han manifestado al haber sido más generalmente aceptada la fotografía como una forma de arte. Ese y otros cursos sobre cine y fotografía apuntan a uno de los elementos principales del fundamento y desarrollo del arte video.

Los Cursos centrales constituyen la verdadera especialización en arte video. Los cursos efectuados en estudio pueden repetirse y señalan el paso a niveles crecientes de capacidad práctica y de complejidad en arte video.

Arte Video I presenta las prácticas más elementales en el uso de la video; funcionamiento de la cámara y recepción de la imagen en el aparato TV, problemas de la grabación en vivo y preparación previa del material recogido para producir una expresión video coherente.

Arte Video II permite enseñar el uso de sintetizadores, generadores y computadoras para crear imágenes abstractas. Se señalan las diferencias entre el cine y el arte video.

Arte Video Superior permite al estudiante trabajar en proyectos específicos con la orientación del instructor. El trabajo efectuado en estudio se somete a la crítica de artistas, directores de galerías o museos y distribuidores. Las cintas terminadas se muestran en la televisión de acceso público y se presentan en las galerías de las universidades.

La Historia de la Video como Arte gira en torno a las teorías críticas que se han ido formulando al generalizarse el uso del arte video. Suele dar ese curso un crítico de video o un historiador del arte contemporáneo.

Los Cursos instrumentales se han preparado para facilitar apoyo específico e información a nuestros estudiantes graduados que tratan de emprender una carrera profesional en el campo de las artes visuales.

La Documentación sobre Artes Visuales presenta las distintas técnicas utilizadas para registrar las manifestaciones de las artes, desde las diapositivas y las transparencias a los discos video. El estudiante adquiere las competencias básicas y el nivel profesional.

La Programación de Artes Visuales para la Televisión es un curso de prácticas abierto a los alumnos, independientemente de que hayan escogido o no el trabajo en estudio como materia principal, que ofrece adiestramiento en difusión general y restringida. La finalidad del curso es facilitar a los estudiantes de artes visuales suficiente experiencia para que puedan planear programas eficaces o informativos, sobre todo para servicios públicos y televisión de acceso público. Los estudiantes graduados en arte video actúan con frecuencia como productores y directores de los programas preparados en este curso. (El curso puede ser también repetido).

La Carrera del Artista presenta prototipos para las diversas fases de desarrollo de la vida de trabajo del artista, junto con información acerca de cuestiones jurídicas, legislación fiscal, riesgos para la salud y problemas de vivienda.

El curso sobre los Sistemas de Información y las Artes muestra cómo diversas formas de la nueva tecnología pueden utilizarse para extender y profundizar la conciencia que el público tiene del arte; esas formas van desde los logoprocesadores a sistemas interactivos de extrema complejidad que sirven tanto para inventariar como para interpretar las colecciones de los museos.

El curso sobre Mercados de las Artes Visuales presenta estadísticas y técnicas de comercialización para el artista visual y explica cómo la publicidad y las actividades de promoción pueden servir para capturar el mercado del arte. Se examina al artista como un pequeño o una pequeña comerciante y se analizan las técnicas empresariales necesarias para el porvenir.

Internados. Concedemos una gran importancia al sistema de internados. Los estudiantes graduados en video han de efectuar

cuatro períodos de internado, cuyo objeto es fortalecer y complementar las capacidades ya adquiridas. Los estudiantes pueden, según su elección, trabajar como aprendices con artistas video o con otros artistas visuales, o pueden decidirse por el aprendizaje de las técnicas de difusión comercial o por actuar como representantes de artistas video. Se pueden facilitar períodos de internado con más de 300 organizaciones, individuos e instituciones.

En un cuadro sorprendente por sus dimensiones y la variedad de sus posibilidades, la Universidad de Nueva York facilita asimismo una amplia variedad de materias electivas debidamente suplementadas con conferencias, simposios y grupos de trabajo. Más de 500 estudiantes han asistido en fecha reciente a un seminario interdisciplinario sobre "El cable y el futuro de la cultura", en el que participaron personal superior de museos, directores ejecutivos de redes, productores independientes y administradores de artes visuales. Al día siguiente, otro nutrido público acudió a la conferencia dada por Vito Acconci sobre su obra con largos extractos de sus videocintas.

Las características de nuestro curso sobre arte video, un plan de estudios paralelo al de capacitación para el título de Maestro en arte de estudio, revela la variedad de nuestros intereses; la intersección en arte video, según Palk ha señalado, del arte y de la información.

III. La comprensión del arte video

En el curso de los 30 años últimos, la televisión comercial ha puesto la cultura popular al alcance de públicos de todo el mundo, públicos que por lo general no habían sido incluidos en el vocabulario de las artes del siglo XX ni siquiera por la distribución en masa de filmes. En el decenio de 1960, cuando se introdujeron por vez primera las cámaras portátiles en el mercado, la televisión comercial se liberó del estudio y pudo desplazarse fácilmente desde la calle al campo de batalla. Los artistas empezaron a producir sus propias obras con una sensibilidad que procedía más del mundo de las galerías y de los museos que de los imperativos comerciales. Como hemos visto, la experimentación se generalizó en todas las artes, y la tecnología pareció ser la bandera bajo la cual cada sector artístico podía seguir adelante. Hemos estado hablando sobre todo de imágenes, pero también hemos de tener en cuenta los sonidos y otros efectos generados por los sintetizadores y las computadoras.

Los elementos críticos e intelectuales del arte video no procedieron de la televisión comercial, sino que encontraron más bien sus raíces en el arte conceptual. El lenguaje utilizado por los artistas video procedía de ideas que habían surgido en el minimalismo y que acentuaban el pensamiento y el pensamiento-acción.

Cuatro sectores principales se configuraron en los primeros años del arte video (sectores que definen esas formas de arte en función del contenido, más bien que del estilo). La video documental surgió directamente del interés de los minimalistas por la documentación, generalmente fotográfica, que daba al documento carácter real de obra de arte. La video documental, que tiene sus antecedentes en el filme y la fotografía tradicionales, se caracterizó por la importancia concedida a los hechos y por un decidido interés por las personas, los lugares y los acontecimientos.

La Video de representación (performance) adoptó, por su parte, un criterio más subjetivo respecto de su tema, una extensión directa de las técnicas y de la estética de los "happenings" de comienzos del decenio de 1960. Esas representaciones adoptaron con frecuencia una forma narrativa convencional o quedaron, tal vez, encuadradas por un "yo" autobiográfico, a través del cual se veían una serie de actividades de una persona o de un grupo. Las videocintas sintetizadas, generadas frecuentemente por computadoras, se fundaban casi enteramente en efectos producidos por medios electrónicos. Sus imágenes -que muy pronto pudieron ir desde el Arte Op a los juegos electrónicos- se referían de modo absolutamente directo a la video como medio.

La video perceptual reflejó las teorías cibernéticas más avanzadas y la relación de éstas con el sistema nervioso humano. Esa forma de video parece haberse concentrado enteramente en el medio ambiente personal y público para investigar la interacción del yo y la sociedad.

Esas cuatro concepciones de la video constituyen la base de nuestro plan de estudios de arte video. Las cuatro formas dependen de la misma tecnología básica de televisión; los electrones bombardean la pantalla de televisión y aparecen como una serie cuidadosamente programada de puntos que se extienden por la pantalla en matices alternados para formar la imagen. Es esa la pincelada fundamental del arte video cuando el "revólver" de electrones dispara puntos rápidamente a las 525 líneas normalizadas de la pantalla americana, un proceso en que el dispositivo explorador tarda solamente una quinta parte de segundo en efectuar dos movimientos completos bajo las líneas entrelazadas.

La tecnología de la video es también muy diferente de la del cine. El marco individual del filme está expuesto y la imagen se desarrolla químicamente. En cambio, no hay imágenes visibles en una videocinta mientras no se vuelven a hacer pasar por una máquina.

La estética video

"... Las innovaciones de la técnica son síntomas evidentes de algún tipo de cambio en la conciencia. En ese sentido, la invención técnica funciona como un sistema de alarma precoz que nos avisa de que un nuevo tipo de contenido está forzando o permitiendo o sugiriendo nuevos procesos que permitan expresarlo."

Rosalind Krauss

"Magicians' Games, Decades of Transformation"

Cabe preguntarse qué es lo primero, la tecnología o la conciencia, o incluso si la cuestión importa. ¿Es posible que ambas estén inextricablemente vinculadas y que el enigma no tenga solución?

¿Qué es lo que significa el advenimiento de las videocasetos y del cable? Hoy, todavía un pequeño porcentaje solamente de la población dispone de casetoscopios. En los Estados Unidos de América, 30 millones de hogares tienen televisión, pero solamente 3 millones disponen de casetoscopios. Veintidós millones de hogares reciben televisión por cable. El arte video puede ser comercializado y puede entrar en el hogar, pero está siendo desplazado por el crecimiento explosivo de las nuevas redes por cable que ofrecen diversiones eróticas. "Del total de videocasetos registradas que se han vendido, una proporción que se sitúa entre el 21% y el 50% corresponden a la clasificación X, según una fuente industrial. Al ofrecer un servicio de televisión por suscripción una red independiente dedicada a filmes de orientación sexual mediante un sistema de televisión por cable o como un complemento de última hora de la noche, el porcentaje de suscriptores dispuestos a pagar una sobrecarga mensual suele exceder del 50% y ha llegado hasta un 95%"¹⁾. Es sentimiento general en la industria que la televisión por cable llegará a ser la salida más importante y más ventajosa desde el punto de vista financiero para la diversión sexual en la casa americana -el videosueño; ¿un sueño erótico?

El artista que haga arte video encontrará alguna competencia más, quizá una competencia incluso mayor de la que ha tenido hasta ahora por parte de la televisión comercial del presente momento. Sin embargo, como la cuestión del acceso público a la televisión por cable se planteó en las ciudades de todo el país, los acuerdos para franquicias locales exigen que los sistemas de difusión por cable faciliten un cierto número de canales a un coste mínimo a cualquiera

1) Tony Schwartz, "The T.V. Pornography Boom", New York Times Magazine, septiembre 21, 1981.

que lo solicite. Esos canales han dado ocasión al artista video de tener su primer contacto real con un público numéricamente importante.

Parece, en consecuencia, que la estética video estará más directamente configurada por las demandas del mercado. La historia de la video recordará más estrechamente la emergencia del cine que la de la televisión (en efecto, los primeros experimentos de Edison y Méliès no fueron muy distintos de los de Paik y sus colegas). La estética cinematográfica, por contraposición a la de la televisión, no fue configurada por la reacción popular, sino por el gusto del distribuidor.

Los expertos japoneses han comprobado que la efectividad de los medios de comunicación de masa ha ido declinando en el último decenio de modo bastante vertiginoso. Claramente, la televisión americana ha perdido espectadores en las capas más influyentes y ricas, pero no está claro que esos espectadores hayan sido capturados por el cable. Todavía no se ha habilitado un sistema Nielsen para el cable.

El contenido de la video, la forma de la video, son aún básicamente rudimentarios. La estética video ha de tener en cuenta no sólo la fase técnica altamente experimental iniciada por Paik en 1962 -20 años transcurridos en manipular el nuevo medio para fines de vanguardia- sino también el papel recientemente adquirido por la video para la diversión y la información por cable.

En ambos usos de la video cabe realmente distinguir determinadas cualidades estéticas, a saber:

Fluidez: La video puede tratar el espacio y el tiempo en una forma dinámica y heterogénea para dar indicación del carácter orgánico abstrcto, impredecible de la vida. Una vez sintetizados con el sonido, el espacio y el tiempo ofrecen una dimensión total de experiencia.

Tiempo: En la video la acción se despliega en un orden controlado por el artista y cada una de sus partes adquiere el peso que el artista desea.

Sonido: La voz humana, la música y los sonidos reales intensifican los movimientos anímicos. El sentido del oído intensifica el de la vista y el del sonido.

Participación: La cuarta dimensión de nuestra experiencia incorporada a la video crea el mundo íntimo en el que, por medio de la visión, nos convertimos en participantes.

Así pues, existen en la video los medios de expresar imaginativamente la multidimensionalidad de la experiencia en la vida moderna.

La vida se utiliza para registrar acontecimientos y situaciones, que no se elaboran con objeto de sugerir la realidad de la vida misma.

Exploraciones técnicas, vocabulario visual de la video; Por supuesto, muchos de los mecanismos son utilizables en el cine. Lo que ha de tenerse en cuenta es la diferencia inherente entre cine y video. La video difiere del filme por ser una cinta, lo que permite reutilizarla. La estética video depende de la superficie TV (imprecisa, borrosa, disgregándose siempre en sus componentes). El elevado grado de calidad de detalle posible en el cine no es posible en la video. Un plano medio es lo más allá que se puede llegar. Los planos largos se desvanecen. Los primeros planos son excelentes. La gran flexibilidad de la video consiste en los siguientes efectos especiales que pueden exigir meses de esfuerzos en un filme. (Un rostro extremadamente detallado se disuelve en un borroso contorno de fósforo con sólo hacer girar un cuadrante):

- . inducir la mirada del espectador a lanzarse de un lado a otro construyendo así relaciones y significados mediante asociaciones, de modo bastante semejante a lo que sucede en un collage
- . pausas para inspección detallada
- . exploración como en una vista panorámica
- . captación de vislumbres transitorios
- . aceleración del filme
- . movimiento lento
- . visión retrospectiva de un acto
- . pasajes imprecisos
- . planos de ángulo máximo
- . ampliaciones de imagen
- . cabeceo para ángulos infrecuentes
- . distorsiones
- . uso de efectos estroboscópicos
- . fotomontajes de imágenes superimpuestas o imprevistas
- . efectos caleidoscópicos
- . secuencias inconexas
- . aparición gradual/desaparición gradual de la imagen
- . cortes (cambio abrupto de imagen)
- . el borrado (una imagen empuja a otra fuera de la pantalla)
- . doble exposición

- . pantalla dividida
- . fotografía acelerada

Los materiales del artista video son la luz y el color, el espacio, el tiempo y el sonido. El espacio y el tiempo pueden ser alterados elaborando una serie de planos en secuencia. Mediante esa elaboración, cabe componer y contrastar una sucesión de imágenes y establecer relaciones armoniosas a voluntad.

La video es fundamentalmente un medio pictórico más que verbal. Puede, por consiguiente, comunicarse directamente a la sensibilidad humana en una forma verdaderamente visual, de un modo no racional concreto. Se opera con ella, al igual que en la vida real, en cinco dimensiones simultáneamente, vertical, horizontal, espacial, temporal y sonora. Por tratarse de un medio cuyo máximo potencial es la reproducción de la vida, conviene que su tema sea la realidad. Pero, en definitiva, puesto que los filmes/cintas son tomados por individuos, la obra es el resultado de las percepciones de cada persona y, en consecuencia, la elección de la imaginación arbitra lo real.

Las obras de los artistas video de vanguardia se apartan de los métodos narrativos tradicionales para ser expresiones intensas de actividades personales, estados psíquicos, temas diferentes o exploraciones abstractas. Muchos son cautelosos respecto de una técnica excesiva. Algunos dejan que la cámara obre por sí sola, abren las lentes y no se interfieren. Otros dirigen la cámara, seleccionando cuidadosamente las imágenes.

El clima video

Hasta el presente año, no ha habido en los Estados Unidos muchas salidas para el arte video en los canales de difusión general o restringida. Ahora, se ha producido, sin embargo, un nuevo fenómeno al extenderse por todo el país las empresas de difusión por cable, que ofrecen hasta cuatro canales de acceso público por comunidad. Quiere esto decir, que por vez primera, fuera de las galerías y de los museos habrá una oportunidad de que un público amplio vea la obra de una gran variedad de artistas video. David Ross, uno de los más influyentes críticos americanos de arte video, ha observado que "las obras de arte video creadas con un entendimiento del público suelen dar la impresión de que están fuera de lugar en el contexto de una galería de arte; las obras se hacen fílmicas (en su entrega) y su intención original queda deformada"¹⁾.

1) David Ross, "A Provisional Overview of Artist's Television in the US", Studio International, mayo/junio, 1976, pág. 264.

Los canales de acceso público permitirán en muy considerable medida clarificar esa "intención" al dar al arte video una posibilidad máxima de manifestarse. Por supuesto, las obras hechas específicamente para la televisión, la experimentación pura, la presentación y la comunicación intensamente subjetivas y los ambientes video asumirán un significado extremadamente diferente una vez que se hayan desplazado de la relativa intimidad del mundo del arte a la arena pública.

Se han configurado en la crítica de arte video dos posiciones radicalmente diferentes y claramente opuestas. Una de ellas considera que la video es un medio enteramente apropiado para que los artistas trabajen y presta atención particular a la naturaleza electrónica y tecnológica del arte video. Un criterio tan estrecho por lo que se refiere al lenguaje y a las manifestaciones de la video apenas ha producido una escritura o una crítica de importancia. "Con esa falta de referencias, de historia o de objetivos compartidos -ha escrito Stuart Marshall acerca de ese fenómeno- es de proveer que los artistas partan de la confrontación decepcionantemente benigna entre artista y equipo video, no sólo en un intento de descubrir lo que pueden hacer con el medio sino de descubrir lo que el medio hace con ellos"¹⁾.

Nuestra experiencia de años en la enseñanza del arte video nos ha demostrado la insuficiencia de ese criterio. Ingenuo y peligrosamente simplista, hace que la video aislada en sí misma no reconozca el fuerte elemento estético del diseño visual y sus vínculos con la historia ni trate tampoco de utilizar las funciones de comunicación de la video. En realidad, el espacio y el tiempo son más proplamente materiales del arte video que la descomposición mecanicista en puntos de luz, etc.

Esta manera de entender el "cómo" del arte video puede esconder también un "por qué" extremadamente importante. Sue Hall y John Hopkins han pedido al artista video que considere la siguiente cuestión: "¿No ha de ser la democratización de la cultura, y en nuestro caso la apertura de la tecnología de las comunicaciones al acceso público, parte integrante de nuestra auténtica actividad artística?"²⁾. El uso generalizado de la televisión de acceso público ha dado importancia inucho mayor a esta cuestión. Sin embargo, lo que parece más imperioso en este orden de problemas es el reconocimiento de que las políticas de arte video no han sido impuestas desde el exterior, sino que son inherentes a la video misma.

- 1) Stuart Marshall, "Video Art, The Imaginary and the Parole Vide", Studio International, mayo/junio, 1976, pág. 243.
- 2) Sue Hall y John Hopkins, "The Metasoftware of Video", Studio International, mayo/junio, 1976, pág. 264.

He aquí algunas de las cuestiones que están haciendo meditar acerca del arte video: ¿Quién posee las imágenes? ¿A quién pertenece la información? ¿En el proceso de comunicación, se relaciona el público con el artista, el medio o el tipo de difusión (cable, canal u otro dispositivo)? ¿Qué tiene que decir el arte video acerca de la minoría artística tradicional? ¿Es el arte o la información la función principal del arte video? Aunque ya hemos insinuado aquí algunas respuestas, dichas preguntas siguen siendo pertinentes.

Por ser el arte video una forma de arte en creación, los términos de su análisis y de su formación están inextricablemente ligados. Una de las más poderosas imágenes del arte video sigue siendo el Buddha Video de Nam June Paik, la imagen contemplándose a sí misma; miles de años de introspección incorporados e informados por la tecnología.

¿Cuál es el efecto preponderante de la imagen video? ¿La función electrónica del equipo o la interferencia humana?

- ¿Son las imágenes abstractas o concretas?
- ¿Está la pantalla sobrecargada de imágenes o hay un mínimo de información?
- ¿Es el tiempo un tiempo real o un tiempo creado?
- ¿Qué es lo que configura al contenido: la elaboración o la duración de la cinta?
- ¿Qué función tiene el pasado en la cinta? ¿Ha sido impuesto o incorporado o constituye simplemente una referencia?
- ¿Está la cinta cerrada o abierta por lo que se refiere al acceso del público a ella?
- ¿Participamos en el proceso o en el producto?

Más allá de estas cuestiones inmediatas se sitúan también las cuestiones acerca de la comprensión y la aprehensión futuras del arte video. Nam June Paik ha sugerido que el arte video del futuro asume cada vez más el carácter de la música; una serie no consecutiva de imágenes que cabe sintonizar al azar.

Arte video, público video

El arte video no existe mientras no existe el espectador. La enseñanza del arte video ha de partir del supuesto de que el artista video y la audiencia video se crean simultáneamente; ninguno de ellos puede ser educado sin el otro. Los distintos niveles en que cabe enseñar video y los métodos de enseñanza del arte video son materia

para otro trabajo. El arte video puede utilizarse con cualquier grupo de edad y en cualquier nivel de complejidad.

He aquí algunas sugerencias acerca de técnicas que cabe utilizar para introducir el arte video en situaciones diferentes a la situación normal del estudio. Los magnetoscopios portátiles se han convertido en un elemento generalizado de la educación pública, así como de los museos y las galerías. El magnetoscopio portátil básico, blanco y negro, permite utilizar con facilidad una técnica, y las cámaras múltiples y el generador de efectos especiales amplían la diversidad de efectos experimentales. Sin embargo, no se debe limitar la experimentación a los aspectos tecnológicos. Utilícense la cámara y la pantalla directamente como instrumentos de expresión. Cabe obtener fácilmente efectos complicados, pero lo que da apertura a la video es la expresión de sentimientos o actitudes personales. Esas expresiones pueden parecer torpes al principio, pero su sinceridad misma hará que el público reciba el mensaje que se le está transmitiendo.

Utilizando las siguientes técnicas de fácil reconocimiento, el artista estudiante puede emplear la video de nuevos modos como una forma de arte altamente expresiva:

- . Utilice ciertas estratagemas con la perspectiva; juegue con las sombras y los volúmenes en yuxtaposiciones nuevas; aprenda el poder retórico de los ángulos al preparar los planos.
- . Prepare una cinta totalmente abstracta que no contenga ninguna forma natural reconocible.
- . Contraste representaciones que estén enteramente contenidas en el marco de la pantalla. Tal vez convenga efectuar el trabajo inicial con un teatro de marionetas. Experimente con la iluminación para diferenciar o combinar la actuación con el fondo o el medio.
- . Utilice a los actuantes como elementos visuales más bien que como actores.
- . Fotografe estructuras relacionadas y orquéstelas en una música visual.
- . Trate de encontrar vistas normales, pero no percibidas en el medio ambiente. Una vez más, puede ser ésta una cuestión de ángulos. Mire hacia arriba, mire hacia abajo.
- . Trate de llegar a sentidos distintos del de la vista mediante imágenes: gusto, tacto, olfato.
- . Monte una autobiografía visual para ser dicha en imágenes más bien que en palabras.
- . Visualice una canción o poema preferidos.

- . Sugiera la totalidad de una experiencia, como el dolor o la felicidad, con un número reducido de objetos.
- . Proyecte el componente espacial de ideas y sentimientos.
- . Estudie un lugar o un edificio con la cámara para entender su atmósfera cambiante, las emociones sugeridas por la luz y la sombra.
- . Cree "collages" visuales que guarden entre sí una relación abstracta o concreta.
- . Orqueste una composición musical con imágenes visuales. Cambie después la "significación" de la composición con una serie enteramente nueva de imágenes.
- . Utilice el generador para preparar una banda de imágenes abstractas que se relacionen con temas de la naturaleza, como el cambio de estaciones.
- . Utilice el cuerpo como un paisaje y fotograffelo cuidadosamente, no revelando la totalidad más que al final.
- . Engañe al ojo con detalles sacados del contexto, sea extremadamente ampliados o extremadamente reducidos.

Las ideas a las que esos proyectos corresponden son bastante complejas, pero las lecciones que enseñan permitirán, con la práctica, avanzar hacia un buen entendimiento de las posibilidades de la video como arte.

El yo como arte video

El componente de actuación del arte video ha abierto un sector de extremada importancia para la educación artística en general. La presentación del yo ha sido elemento integrante de todo el arte modernista. Ese tema, con su multitud de espléndidas variaciones, sus numerosos niveles de complejidad y de significación es accesible a personas de todas las edades. Aunque las técnicas difieren, las intuiciones y las experiencias derivadas de esos proyectos tienen validez en cualquier zona del arte.

Uno de nuestros primeros experimentos en dicha zona fue un seminario de arte moderno -"Yo, autorretratos y autobiografías"- que exploraba el uso del yo en el arte del presente siglo, desde Picasso (cuyo autorretrato Yo se vendió por 5,3 millones de dólares, la suma más elevada que nunca se ha pagado por una pintura del siglo XX) hasta Vito Acconci (cuyo arte ha sido casi totalmente absorbido por la consideración del yo). Las conferencias introductorias versaron sobre los distintos aspectos de la descripción del

yo; los participantes en el seminario hicieron exposiciones sobre el uso de la autobiografía en la obra de diversos artistas.

El proyecto para el seminario fue la producción de un autorretrato en cinta video que sería visto en las últimas sesiones. El modo de abordar esas autobiografías estuvo bastante equilibrado entre documentales, representaciones y formas de expresión abstracta. Los participantes iban desde pintores y escultores hasta estudiantes que trabajaban las artes liberales como materia principal. La relativa facilidad de la técnica video les permitió experimentar con gran flexibilidad.

Un criterio análogo fundamenta el plan de estudios esenciales de los Talleres de Prácticas Superiores de Video concebidos por la Red Internacional de Artes, Nueva York, que se reproduce a continuación in extenso. El plan puede ampliarse o simplificarse y la veintena aproximada de artistas que trabajan con la Red se sienten libres de improvisar, cambiar o añadir, de conformidad con sus necesidades. La Red Internacional de Artes, financiada parcialmente por la Fundación Rockefeller, inició sus actividades en 1976 a causa de la falta de cursos sobre arte video propiamente dicho. El director artístico del grupo es Douglas Davis, artista video y periodista cultural¹⁾. "Lo que nos interesa es el soporte lógico", ha dicho Jane Bell. "Estamos buscando ideas, más bien que tecnología".

IV. Taller de prácticas superiores de video

Presentación teórica: La cámara video es un lápiz. Aunque tenga sus virtudes y vicios inherentes, como los tiene la delgada pantalla sobre la que es vista, la cámara puede ser utilizada por cualquiera de nosotros con cualquier finalidad, sea estética o personal. La pantalla TV es, en efecto, una hoja de papel en blanco, para proseguir la metáfora. Invitamos a cada artista, u cada estudiante (joven, viejo, adiestrado en arte de estudio, en historia del arte, en cine, en ingeniería, en filosofía, con o sin experiencia en video) a que opere con toda libertad. No compartimos la convicción, por lo demás enteramente comprensible, de que la video es un arte hermético que tiene un lenguaje único e implicaciones místicas. Se trata más bien de un arte participante, comprometido -participante en el desarrollo del arte contemporáneo y comprometido, en definitiva con las necesidades inmediatas de la persona que lo está utilizando o contemplando. Cualquier forma de arte puede encontrar expresión en la video; el arte conceptual, la representación, la narración e

1) Puede obtenerse más información sobre las actividades de la Red Internacional de Artes y las posibilidades que ésta ofrece escribiendo a: Douglas Davis, 80 Wooster Street, New York, 10012, (212) 431-6585.

Incluso la pintura estructural. La video es un instrumento, un medio para alcanzar un fin, por extraordinario que sea.

No hay obsesión en los seminarios por la tecnología o la técnica. La obsesión se produce más bien en función de las ideas. Insistimos en la lectura y en la investigación, tanto como en los ejercicios con la cámara. Procuramos, en las primeras reuniones, familiarizar a los estudiantes con algunas de las características peculiares de la video, al igual que un maestro grabador establecía las diferencias entre litografía, aguafuerte y serigrafía. Para ilustrar esas características, procuramos también mostrar videocintas producidas sea por artistas conocidos o por estudiantes que previamente han trabajado en los talleres. Pero, gradualmente, la atención empieza a centrarse en los ejercicios realizados por el mismo o misma estudiante. Procuramos descubrir cuáles son los objetivos del estudiante por contraposición a los propios de la video como medio.

En las últimas semanas, el Taller se dedica totalmente a proyectar y preparar la difusión aérea o por cable. Se pide al estudiante que "proyecte" su cinta definitiva para este trabajo, tanto en el papel como ante la cámara. Cuando el artista visitante y el conjunto de la clase llegan a un acuerdo acerca de la forma y de la naturaleza de esa "última" obra, el Taller deja de existir. Cada uno de los estudiantes trabaja por sí solo (durante varias semanas o un mes). La difusión es producida y dirigida por los estudiantes mismos. El artista visitante vuelve para la difusión y para una sesión "post-mortem" en la que los estudiantes (afortunadamente) formulan conclusiones acerca de la significación de la difusión y las relaciones de su trabajo con dicha significación¹⁾.

Programa: Lo más práctico para explicar cómo Douglas Davis ha venido dirigiendo hasta ahora los talleres es presentarles un programa efectivamente preparado para un "breve semestre" altamente condensado, de un mes, que tuvo lugar en fecha reciente

1) Debo añadir que siempre damos a los estudiantes libre opción acerca de la forma que ha de tomar su "trabajo definitivo". Suele preferirse e incluso es extremadamente popular la producción de una banda para difusión o de una representación en vivo con la misma finalidad. Sin embargo, no nos oponemos a ninguna otra de las opciones siguientes: la representación misma en una galería o en un espacio teatral documentada por videocinta para su inclusión en la difusión; un objeto o instalación, tratados de la misma manera; un trabajo teórico, que puede leerse parcialmente en las ondas o que puede ofrecerse gratuitamente a los espectadores que telefonan o que escriben a la institución huésped; un dibujo, un grabado, una serigrafía ("arte llano" que de algún modo guarda relación con la video).

en SONY Purchase. El artista visitante no está en ningún caso obligado a seguir ese programa. Deseamos y esperamos que cada profesor aporte sus propias modalidades a la enseñanza de cada taller. Sin embargo, es extremadamente conveniente insistir en que se cubran en cada uno de ellos ciertas cuestiones básicas, como: tiempo vivido y grabado... diferencia entre la percepción privada o a domicilio de una videocinta, por contraposición a la percepción pública o en galería... presentación del yo ante la cámara por oposición al no yo preferido por las redes... Douglas Davis et al enteramente dispuesto a discutir esas decisiones con cualquiera de los artistas visitantes en el momento en que éstos lo deseen.

Programa de un taller de prácticas superiores de video
(las fechas precisadas pueden ser objeto de modificación ulterior)

<u>Clases</u>	<u>Preparación</u>
Enero 9 - Introducción	
Enero 12 - <u>El mensaje es el medio</u>	<u>El Ojo Invisible</u> Brecht sobre la Radio (1932) Enzensberger, "La Política de la Liberación" en <u>The New Television</u>
Enero 15 - <u>El espacio privado</u> Empiece a hablar sobre anotaciones/propuestas	"Cinevisión/Videovisión" en <u>Artcultura</u> Vito Acconci en <u>The New Television</u>
Enero 19 - Afronte la cámara, viva en la pantalla, ejercicios de estudio	
Enero 22 - Projete las primeras cintas de los estudiantes <u>El Espacio Público; Instalación y Galería</u> Asignación de la segunda cinta y propuesta	PREPARACION DE LAS PRIMERAS CINTAS (interior-exterior, 3 minutos cada una) Ingrid Wiegand, "Videoespacio" en <u>New Artists Video</u> , ed. Battcock. Selección de artistas verificada en contenidos de <u>Video Art</u> , ed., Schneider y Korot

Clases

Preparación

Enero 26 - Tiempo, Vivido y Grabado
Discuta cintas y/o propuestas

Propuestas para la segunda cinta o preparación de la cinta misma, Asignación de locutura en 1/22

Enero 29 - Clase facultativa; para reproducción de cinta solamente o Yo/No yo

Preparación de la segunda cinta, Opción: Rosalind Krauss, "La Estética del Narcisismo" en New Artists Video

Enero 31 - Propuestas individuales para la difusión y la estructura de la totalidad del programa

Propuestas para la difusión

Febrero - Visita conjunta de la clase al estudio en el que la producción definitiva de algunas cintas tendrá lugar, con objeto de entender qué posibilidades técnicas (desde las pantallas divididas a la actuación en directo) nos están abiertas.

El trabajo definitivo sobre la cinta o representación para la difusión estará terminado el 1º de marzo. (El 15 de febrero para los que deseen trabajar con la cámara en color Sony 1610 alquilada en Purchase; en esa fecha desaparece, como la Centienta).

Marzo - Se efectúa la difusión (probablemente en la antena comunitaria TV de Manhattan).

Ejercicio en enero 19: Síttese en pie ante la cámara con una gran pantalla de plexiglás entre usted y un monitor situado al lado de la cámara, otro a un lado de la pantalla, mirando hacia la pared de la derecha (puede que eso no sea posible en Purchase). Mírese en el monitor y piense acerca de la relación (de haber alguna) de esa imagen con la imagen del espejo... Busque el borde de la pantalla con su dedo... mírese de perfil (de ser posible sin el segundo monitor)... mirando a la cámara, trate ahora de ver (con los ojos del espíritu) a alguien más allá de la pantalla, del otro lado... susúrrele (a él o a ella) algo íntimo... establezca contacto con esa persona, de ALGUN MODO.

Su actuación puede ser registrada en banda o no, según prefiera. Espero que, finalmente, podamos ver algunas cintas.

Lecturas propuestas

Artculture: Essays on the Post-Modern, por Douglas Davis, (Harpor and Row, 1977). Cf. "Filmgoing/Videogoing" y "Post-Modern Form".

Illuminations, por Walter Benjamin (Schocken Books, 1969). Cf.

"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction",

New Artists Video, dirigida por Gregory Battcock (Dutton, 1978).

"Radio as an Apparatus of Communication", por Bertold Brecht, (1932). Puede comprarse a Douglas Davis en copias xerox.

Raids and Reconstructions, por Hans Magnus Enzensberger (Pluto Press, Londres, 1976). Cf. "The Industrialization of the Mind", y "Constituents of a Theory of Media".

The New Television, publ. dirigida por Douglas Davis y Allison Simmons (MIT Press, 1977).

"Video: Aesthetics of Narcissism" por Rosalind Krauss, October, Vol. 1, n° 1, 1975.

Video Art, publ. dirigida por Ira Schneider y Beryl Korot (Harcourt, Brace, 1975).

© Copyright 1980 by International Arts Network.

V. El futuro de la educación en arte video

Por consiguiente, el arte video se convierte no sólo en un oportuno instrumento auxiliar de los cursos de estudio ya ofrecidos, sino en un núcleo de experiencias e ideas que se abren hacia todos los sectores de las artes visuales. Debido a la posibilidad de su inmediata lectura, los estudiantes pueden analizar y digerir cuestiones que, de otro modo, habrían requerido años de formación y de reflexión. El arte video es un excelente instrumento para la enseñanza del pensamiento crítico y, al relacionarse con tantos sectores de todas las artes, tiene algo que decir a todos, cualquiera que sea el nivel de educación del individuo.

Por último, el arte video replantea vigorosamente el entero problema de la función del individuo en el arte. Quizás en ningún otro campo de expresión aparecen tan íntimamente ligadas las cuestiones éticas y estéticas del presente siglo. El arte video demuestra gráficamente el poderoso efecto que la visión individual puede tener. Pero el arte video encarna también el permanente conflicto entre la sociedad y el artista y el problema de determinar en qué medida la visión de éste puede ser compartida. La televisión de público acceso hace posible que, por vez primera en la historia de la humanidad, el espíritu, el corazón y la mirada del artista puedan

tener efecto inmediato sobre el medio ambiente total, y dispongan en potencia de la atención de millones de espectadores.

Por no ser parte del mercado del arte, por no poderse exagerar irracionalmente su importancia y por poder ser duplicada y difundida de nuevo a voluntad, el arte video tiene una situación radicalmente nueva como producto del artista. Además, por ser el arte video tan extremadamente subjetivo tanto en su contenido como en su forma, la función del artista ha quedado profunda e inalterablemente modificada por su presencia.

La educación artística empieza ahora una época enteramente nueva. El artista video se convierte a la vez en un maestro y en un visionario en una cultura que ha descubierto inesperadamente toda una nueva abundancia de riquezas imaginativas. Lo que el artista video haga con este nuevo poder tendrá consecuencias para el resto de la historia humana que todavía no podemos ni prever ni predecir. Las pinturas rupestres son un frágil y tenue vínculo con el pasado. El contenido de todos los museos del mundo es una pequeña herencia por comparación con la promesa del arte video. Nunca hasta ahora nos habíamos aproximado tanto a tan extraordinaria y permanentemente cosecha de experiencias humanas.

Cada artista desea que su trabajo contenga más información y más sentido que sean fácilmente comprensibles mediante el acto de "mirar". En video, donde puede haber objetos "reales" y tiempo "real", la información principal y la información periférica que recibimos puede ser sustancial y, sin embargo, el valor de la suma es superior al de las partes. Las reacciones son inmediatas y emocionales, pero las conexiones pueden ser infinitas.

Creo, por todo ello, que el lugar de la video en nuestras escuelas y universidades no está solamente en los departamentos de periodismo y comunicaciones o, como un elemento híbrido, en los estudios cinematográficos. El arte video se sitúa en la importante y rica tradición que desde siempre ha protegido, preservado y transmitido la visión personal.

Bibliografía recomendada

Libros

- Antin, David. "Video: The Distinctive Features of the Medium". Video Art. Philadelphia: University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1975.
- Arnheim, Rudolph. Art and Visual Perception: The Psychology of the Creative Eye. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1964.
- Arnheim, Rudolph. Film as Art. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1957.
- Battcock, Gregory, ed. New Artists Video: A critical Anthology. New York: E. P. Dutton, 1978.
- Bazin, Andre. What is Cinema? Vol. 1. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1967.
- Bazin, Andre. What is Cinema? Vol. 2. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1971.
- Benjamin, Walter. Illuminations. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968.
- Brecht, George. Chance-Imagery. New York: Something Else Press, 1966.
- Cater, Douglass, and Richard Adler, eds. Television as a Cultural Force. New York: Praeger, 1975.
- Cavell, Stanley. The World View. New York: Viking Press, 1971.
- Connor, Russell. "A is for Art, C is for Cable". In The New Television: A Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp. 170-74. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- Connor, Russell. "Video Gets a One". In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 164-71. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Davis, Douglas. Art and the Future. New York. Praeger, 1971.
- Davis, Douglas. Artculture: Essays on the Post-Modern. New York: Harper and Row, 1977.
- Davis, Douglas. "Video in the Mid-70's: Prelude to an End/Future". In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 196-99. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Davis, Douglas, and Allison Simmons, eds. The New Television: A Public/Private Act. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- Eisenstein, Sergei. Film Form. New York: Harcourt, Brace and World, 1949.
- Hanhardt, John. "Video/Television Space". In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 220-24. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

- Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Video Art, Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1975.
- Kurtz, Bruce, "Video in America". In The New Television: A Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp. 178-83. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- MacDonald, Dwight, "A Theory of Mass Culture". Mass Culture: The Popular Arts in America, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, pp. 59-73. Glencoe, Ill.: Free Press, 1957.
- Palk, Nam June, "The Video Synthesizer and Beyond". In The New Television: A Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp. 38-47. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- Price, Jonathan, Video Visions: A Medium Discovers Itself. New York: New American Library, 1977.
- Ross, David, "Interview with Douglas Davis". In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 32-33. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Ross, David, "The Personal Attitude". In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 244-50. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Ross, David, "A Provisional Overview of Artists' Television in the U.S.". In New Artists Video, edited by Gregory Battcock, pp. 138-65. New York: E. P. Dutton, 1978.
- Ross, David, "Video and the Future of the Museum". In The New Television: a Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp. 112-17. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- Wollen, Peter, Signs and Meaning in the Cinema. 3d. ed. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1972.
- Wood, Peter H. "Television as Dream". In Television as a Cultural Force, edited by Douglas Cater and Richard Adler, pp. 17-35. New York: Praeger, 1976.

Articulos

- Davis, Douglas. "Art and Technology-Toward Play", Art in America. January-February 1968, pp. 46-47.
- _____. "The Critic Now". Arts in Society 5 (1968): 357-59.
- _____. "Let's Hear It for the Cable". Newsweek, November 21, 1977, p. 29.
- _____. "Media/Art/Media". Arts Magazine, September-October 1971, pp. 43-45.
- _____. "Post-Modern Form: Stories Real and Imagined/Toward a Theory". New York Arts Journal (February-March 1978): 9-12.

- _____. "PostPost-Art: Where Do We Go From Here?" Village Voice, June 25, 1979, pp. 37-41.
- _____. "Post Post-Art II: Symbolismo, Come Home". Village Voice, August 13, 1979, pp. 40-43.
- _____. "Public Art: The Taming of the Vision". Art in America, May-June 1974, pp. 84-85.
- _____. "Symbolismo Meets the Faerie Queene". Village Voice, December 17, 1979, pp. 42, 45-47.
- _____. "Television's Avant Garde". Newsweek, Febrero 9, 1970, pp. 60-63.
- Kurtz, Bruce. "Artists' Video at the Crossroads". Art in America, January-February 1977, pp. 36-40.
- Paik, Nam June, and Paul Schimmel, "Abstract Time", Arts Magazine, December 1974, pp. 52-53.
- Ross, David, "Douglas Davis: Video Against Video", Arts Magazine, December 1974, pp. 60-62.
- Shils, Edward, "Mass Society and Its Culture". Daedalus 89 (Spring 1960): 288-314.

Capítulo IV

BIBLIOGRAFIA

(establecida por Vittorio Fagone)

La bibliografía que a continuación se reproduce es necesariamente incompleta, pero permite identificar un vasto material acerca de las relaciones entre las artes visuales y la video publicado en el curso de los 20 últimos años.

Comprende esa bibliografía tres acciones; en la primera (A) se reagrupan obras de carácter general y manuales acerca de los instrumentos de comunicación de masa, en particular la televisión, y sobre las investigaciones video; se relacionan en la segunda (B) catálogos de exposiciones y de encuentros sobre arte video que han tenido lugar en Europa y en América; en la tercera (C) se enumeran ensayos sobre diversos aspectos de la relación artes visuales-televisión, publicados en la prensa especializada, monografías y reseñas acerca de la actividad de ciertos artistas. Esta lista ha de ser considerada como un primer inventario útil para un censo general de la nutrida literatura existente sobre el tema.

A. OBRAS DE CARACTER GENERAL Y MANUALES

- ADLER, Richard and BAU, Walter
The Electronic Box, Humanities and Arts on the Cable, New York, Praeger Publishers, 1974.
- BARILLI, Renato, DORFLES, Gillo, MENNA, Filiberto
Al di là della pittura, Milan, Fratelli Fabbri, 1979.
- BATTCKOCK, Gregory
New Artists Video. A Critical Anthology, New York, E. P. Dutton, 1978.
- BELLOIR, Dominique
Video Art Explorations, Cahiers du Cinéma, Hors série, 1981.
- BENSINGER, Charles
Peterson's Guide to Video Tape Recording, Los Angeles, Peterson, 1973.
- BENSINGER, Charles
The Video Guide, Video Info Publications, Santa Barbara, California, 1977.

- BENTHALL, Jonathan
Science and Technology in Art, New York, Praeger, 1972.
- BERGER, René
La téléfission. Alerte à la télévision, Paris, Casterman, 1976.
- BETTETINI, Gianfranco
Tra cinema e televisione. Materiali sul rapporto tra due mezzi di comunicazione di massa. Florence, Sansoni, 1980.
- BIRDWHISTELL, Ray L.
Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1970.
- BOGART, Leo
The Age of Television, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1956.
- CAMERON, Janice
Electric Eve, Toronto, Canadian Women's Educational Press, 1972.
- CAZENEUVE, Jean
L'uomo telespettatore. La TV come fenomeno sociale, (L'homme téléspectateur, 1974), Rome, Armando, 1976.
- CELANT, Germano
Offmedia. Nuove Tecniche Artistiche Video, Bari, Dedalo Libri, 1977.
- CRISPOLTI, Enrico
Extra Media. Esperienze Attuali di Comunicazione Estetica, Turín, Studio Forma, 1979.
- DAVIS, Douglas
Art and the Future, New York, Praeger, 1973.
- DAVIS, Douglas
Artculture. Essays on the Post-Modern, New York, Icon Editions Harper and Row, 1978.
- DUGUET, Anne-Marie
Vidéo, la mémoire au poing, Paris, Hachette, 1981.
- ELLUL, Jacques
La parole humiliée, Paris, Editions du Seuil, 1981.
- FAENZA, Roberto
Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione, Milan, Feltrinelli, 1973.
- FAENZA, Roberto
Tra abbondanza e compromesso. Viaggio nei misteri della

- comunicazione e della televisione di domani, Milan, Feltrinelli, 1975.
- GOLDBERG, Michael
The Accessible Portapack Manual, Vancouver, B. C., 1976
- GORHAM, Maurice
Television medium of the future, London, 1949.
- GRIFFIN, Gabriel and SAPORITO, Pierpaolo
Video Tape, Milan, Hoepli, 1980.
- JOHNSON, Nicholas
How to Talk Back to Your Television Set, Boston, Little Brown and Company, 1967.
- JULLIAN, Marcel
La télévision libre, Paris, Gallimard, 1981.
- KIRBY, Michael
The Art of Time, New York, Dutton, 1969.
- LIPPARD, Lucy R.
Six Years. The Dematerialization of the Art Object, New York, Praeger Publishers, 1973.
- LUGINBÖHL, Sirio and CARDAZZO, Paolo
Videotapes. Arte, tecnica, storia, Padova, Mastrogiacomo, 1980.
- MARSH, Ken
Independent Video, San Francisco, Straight Arrow Books, 1974.
- MATTELART, Armand and Michèle
I Mass Media nella crisi, Rome, Editori Riuniti, 1981.
- McLUHAN, Marshall and CARPENTER, E.S.
Explorations in Communication, Boston, Deacon Press, 1960.
- McLUHAN, Marshall
Understanding Media. The Extensions of Man, Boston, McGraw Hill, 1960.
- McLUHAN, Marshall, FIORE, Quintin, AGEL, Jerome
The Medium is the Message. An Inventory of Effects, New York, 1967.
- McLUHAN, Marshall
Verbi-Voco-Visual Explorations, New York, Something Else Press, 1967.
- McLUHAN, Marshall, HUTCHON, Kathryn, McLUHAN, Eric
City as Classroom. Understanding Language and Media, Toronto, 1977.

- McLUHAN, Marshall
D'oeil à l'oreille. Paris, Denoël Gonthier, 1977.
- MOSCATI, Italo
La trasgressione televisiva, Rome, 1977.
- MULLER, Gregoire
The New Avant-Garde. Issues for the Art of the Seventies,
 New York, Praeger Publishers, 1972.
- MURRAY, Michael
The Videotape Book, New York, Bantam Books, 1974.
- "OPUS", N. 54, novembre-décembre 1974
 Numero special, "L'Audiovisuel" (Textes de G. Fihman,
 C. Etzykman, D. Block, Y. Pavie).
- PALAZZOLI, Daniela
Fotografia Cinema Videotape. L'uso artistico di nuovi media,
 Milan, Fratelli Fabbri, 1978.
- QUINN, James
The Film and Television as an Aspect of European Culture.
 Leyde, A.W. Sijthoff, 1968.
- ROBINSON, Richard
The Video Primer. Equipment, Production and Concepts,
 New York, Quick Fox, 1978.
- SCHNEIDER, Ira and KOROT, Beryl
Video Art. An Anthology, New York and London, Harcourt
 Brace Jovanovich, 1976.
- SMITH, Ralph Lee
The Wired Nation Cable TV. The Electronic Communications
 Highway, New York, Harper and Row, 1972.
- THE SPAGHETTI CITY VIDEO MANUAL BY VIDEOFREEX
A Guide to Use, Repair and Maintenance, New York, Praeger
 Publishers, 1973.
- "STUDIO INTERNATIONAL", maggio-giugno 1976
 Numero special "L'art video" (Textes de J. Debbaut, P. Gale,
 R. Goldberg, D. Hall, J. Hopkins et S. Hall, W. Herzogenrath,
 R. Kriesche, S. Marshall, H. Reedjik, D. Ross).
- TERMINE, Liborio
L'estetica della simulazione. Costruzione e analisi del
 Linguaggio televisivo, Turin, 1976.
- THIBAUT - LAULAN, Anne-Marie
L'image dans la société contemporaine, Paris, Denoël, 1971.

WEINER, Peter

Making the Media Revolution, New York, MacMillan, 1973.

WILLIAMS, Raymond

Television, Technology and Cultural Form. London, Fontana/
Collins, 1974.

YOUNGBLOOD, Gene

Expanded Cinema. Television as a Creative Medium, New
York, Dutton E. P., 1970.

B. ENCUENTROS Y EXPOSICIONES: CATALOGOS

AMBROSINI, Claudio

Video Music, Galleria del Cavallino, Venice, 1978.

AMERICANS IN FLORENCE

Europeans in Florence - Videotapes produced by Art/Tapes 22.
(Text by David A. Ross), The Long Beach Museum of Art, Long
Beach, California, 1974.

ART ARTIST AND THE MEDIA

(Texts by Beke, Cardazzo, McCue, Danzker, Fenz, Gale,
Glusberg, Herzogenrath, Putar, Susovski, Allione and Garosi,
Bruszewski, Fischer, Forest, Fox, Galeta, General Idea,
Gherban, Hajas, Jimura, Imai, Klivar, Kriesche, Marroquin,
Matuck, Mazzoleni, Muntadas, Nannucci and Bertocci, Sarmen-
to, Schneider, Siepman, McLuhan, Mander, Pirelli)
AVZ, Graz, 1978.

ART NOW 74

A Celebration of the American Arts, (Texts by Richard Henshaw,
David Ross, Jaromir Stephany, Nina Sundell). John F. Kennedy
Center for the Performing Arts, Washington, 1974.

ART TRANSITION

Massachusetts Institute of Technology, Center for Advanced
Visual Studies and University Film Studies, Cambridge, Mas-
sachusetts, 1975.

ART VIDEO CONFRONTATION 74

(Texts by Dominique Belloir, Suzanne Page, Yann Pavie)
Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974.

ARTEVIDEO MULTIVISION Y FOTOMEDIA

Goya, May 1975.

ARTEVIDEO E MULTIVISION

Rassegna internazionale di videonastri e multivisione, Rotonda
della Besana, Milan, March 1975.

- ARTISTS VIDEOTAPES FROM ELECTRONIC ARTS INTERMIX**
 Catalogue,
 Electronic Arts Intermix, New York, 1976.
- ASPECT DE L'ART ACTUEL EN BELGIQUE**
 Internationaal Cultureel Centrum, Anvers, 1974.
- ASPECTS OF POLISH MODERN ARTS**
 Galeria Wspolczesna, Warsaw, 1975.
- BONORA, LOLA**
Esperienze di Comunicazione e Creazione Artistica Attraverso Strumenti Audiovisivi, Ipotesi per un Museo, Galleria d'Arte Moderna, Ancone, 1979.
- BROCK, BAZON, KARL HEING KRINGS**
Audiovisuelle Vorwort, Documenta 5, Kassel, 1972.
- CAMPUS, PETER**
 (Texts by Campus Peter, James Harithas, David Ross)
 Everson Museum of Art, Syracuse, 1974.
- CANADA TRAJECTORIES 73**
 (Texts by Suzanne Page, Werner Aellen, et al.) Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1973.
- CANEPA ANNA VIDEO DISTRIBUTION**
 Catalogue (Texts by Eleanor Antin, Terry Fox, Taka Jimura, Allan Kaprow, Les Levine, Paul McCarthy, Dennis Oppenheim, Roger Welch). Anna Canepa Video Distribution Inc., New York, 1976.
- CASTELLI - SONNABEND**
Videotapes and Films, (Vol. I, 1974, vol. II, 1975, vol. III, 1976-77). Castelli, Sonnabend Videotapes and Films, New York.
- CHIARI, Giuseppe**
Vidéo-concert, Arc, Musée d'art moderne de la ville de Paris, February 1976.
- CIRCUIT: A VIDEO INTERNATIONAL**
 Everson Museum of Art, Syracuse, 1972.
- CIRCUITO CHIUSO - APERTO**
 (under the direction of Italo Mussa et Francesco Crispolti)
 VI Rassegna d'Arte Contemporanea, Acireale, 1972.
- CONNOR, Russel**
Vision and Television, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts, 1970.

- CONNOR, Russel
A is for Art, C is for Cable, American Film Institute Quarterly, Autumn, 1973.
- COSUA, Maurizio
Un Processo di Automuseificazione, Galleria del Cavallino, Venice, 1978.
- DANZKER, Jo, BIRNIE, Anne
Montreal Tapes: Video as a Community and Political Tool, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1978.
- D'ARPINO, A.
How Air is Measured, La Mamelle, 1976.
- DAVIDOVICH, Jaime
Videotapes, J. Davidovich, New York, 1976.
- DAVIS, Douglas
Douglas Davis: Events, Drawings, Objects, Videotapes 1967-1972, (Texts by James Harithas, Nam June Paik, David A. Ross) Everson Museum of Art, Syracuse, 1972.
- DAVIS, Douglas
Video in the Mid-70: Beyond right and Duchamp, IXème Biennale de Paris, 1975.
- DAVIS, Douglas
Fragments for a New Art of the Seventies, Pape-Ruddy Art Associates and Robert Stefanotty, New York, 1975.
- DAVIS, Douglas and SIMMONS, Allison
The New Television, The Museum of Modern Art, New York, 1977.
- DAVIS, Douglas
Arbeiten/Works 1970-1977, (Texts by Wulf Herzogenrath, Anna Sargent Wooster). Neue Berliner Kunstverein, Berlin, 1978.
- DOLAN, Frederick
Artist Video, Journal, The Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, 1978.
- DOWNEY, Juan
Peg Weiss, Everson Museum of Art, 1974.
- DRUKS, Michael
System-Beeld-Identiteit, Internationaal Cultureel Centrum, Anvers, 1975.
- ENCUENTRO INTERNACIONAL DE VIDEO 1977
Video, (Texts by Sofia Imber, Jorge Glusberg, Gerd Stern) Museo de Arte Contemporaneo de Caracas, 1977.

ENVIRONMENTAL COMMUNICATIONS

Catalog 1979: Slides Film Video and Books,
Environmental Communications, Venice, California, 1979.

EVERSON VIDEO 75

(Texts by Ronald A. Kuchka, Richard Simmons). Everson
Museum of Art, Syracuse, 1975.

FAGONE, Vittorio

"Camere Incantate, Espansione dell'immagine - Video, Cinema,
Fotografia e arte negli anni '70", Palazzo Reale, Milan, May
1980.

FISCHER, Hervé, FOREST, Fred, THENOT, Jean-Paul

Collectif d'Art Sociologique, Internationaal Cultureel Centrum,
Anvers, May 1975.

FIVE ARTISTS AND THEIR VIDEO WORK

William Wegeman, Joan Jonas, Peter Campus, Shigeo Kubota,
Terry Fox, (Texts by Anne Focke, Katherine Grosshauss and
the artists) And/or, Seattle, Washington, 1975.

FOX, Terry

(Text by Brenda Richardson) University Art Museum,
Berkeley, California, 1973.

FROESE, Dieter

Video Stücke und Andere Arbeiten von 1972-1978, Works on
Memory, Perception, Time and Repetition, Polytechnic, Video
Show, Coventry, 1978.

FULLER, R. Buckminster

Nine Chairs to the Moon, Southern University Press, Carbon-
dale, III, 1963.

GILL, Johanna

Video: State of the Art, Rockefeller Foundation, New York, 1976.

GILLETTE, Frank

Between Paradigms: the Mood and Its Purpose, Gordon and
Breach, New York, 1973.

GILLETTE, Frank

Frank Gillette Video: Process and Metaprocess, (Texts by
Judson Rosenbush and Frank Gillette). Everson Museum of Art,
Syracuse, 1973.

GILLETTE, Frank

Aransas, Axis of Observation, University Art Museum,
Berkeley, 1978.

- GALE, Peggy
Video by Artists, (Texts by Tom Sherman, L. Levine,
 D. Askevold, P. Gale, D. Graham, A.A. Bronson, J. P. Boyer)
 Art Metropolis, Toronto, 1976.
- GALE, Peggy
In Video, Dalhousie University Art Gallery, Halifax, 1977.
- HARDING, Noel
The Video Show, Serpentine Gallery, London, 1975.
- HERZOGENRATH, Wilf
Videotapes, Kolnischer Kunstverein, Cologne, 1974.
- HERZOGENRATH, Wilf
Project 74, Kunsthalle/Kunstverein, Cologne, 1974.
- HERZOGENRATH, Wilf
Fernsehen und video das Doppelgesicht eines Neuen
 Künstlerischen Mediums, Documenta 6, Kassel, 1977.
- HERZOGENRATH, Wilf
 Videokunst in Deutschland 1963-1982. (travelling exhibit)
 Gerd Hatje, Stuttgart, 1982.
- HORVAT-PINTARIC, Vera
Televizija Danas/Television Today, Television and Culture -
 The language of television experiments, Galerije Grada/
 Zagreba, Zagreb, 1972.
- HALAS, J.
Graphics in Motion: Videographies, Novum Gebrauchs, 1975.
- HOWARD, Brice
Videospace and Image Experience, Center for Experiments in
 Television, San Francisco, 1972.
- HUFFMAN, Kathy
Southern California Video Resources Directory, Some serious
 Business Inc., Santa Monica, California, 1979.
- IMPACT ART/Video Art 74.
 (Texts by René Berger, Jole de Sanna, Luciano Giaccari).
 Galerie Impact, Lausanne, 1974.
- JANUS
Il mondo del Video, Video Show Ferrara 1979, Sala Polivalente,
 Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrare, November 1979.
- JANUS
Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Turin, 1980.

JAPAN VIDEO ART FESTIVAL

Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires, April,
1978.

JIMURA, Taka

Videotapes, Underground Film Centre, Tokyo, 1977.

**JOURNEES INTERDISCIPLINAIRES SUR L'ART CORPOREL ET
PERFORMANCES**, (Text by Jorge Glusberg). Centre National
d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art
Moderne, Paris, February 1979.

KIJKEN EN DOEN

Bonnefantenmuseum, Maastricht, 1977.

KRIESCHE, Richard

Video End, Pool, Graz, 1976.

KUBOTA, Shigeo

Television As a Creative Medium, Bijutsu Techno, Tokyo,
September 1979.

KUNST BLEIBT KUNST

Catalogue Documentation for Project '74, (Texts by Wulf
Herzogenrath and David A. Ross). Wallraf-Richartz Museum,
Cologne, 1974.

L'ALTRO VIDEO, INCONTRO SUL VIDEOTAPE

Quaderno N° 44 della IX Esposizione della Mostra del Nuovo
Cinema di Pesaro. Pesaro, 1976.

LA PERFORMANCE

(Texts by Franco Solmi and Renato Barilli)
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna / La Nuova Foglio
Editrice, Pollenza, 1977.

LEVINE, Les

Diamond Mind, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Anvers,
November-December, 1978.

L'IMAGE ELECTRONIQUE

(Texts by Jean-Pierre Boyer et Danielle Lafontaine - Parti-
cipants: Gilles Chartier, Walter Wright, Woodie and Steina
Vasulka, David Rahn). Musée d'Art Contemporaine, Montreal,
1974.

L'IMMAGINE MOBILE

L'IMMAGINE PROTAGONISTA

Cinema e Video-tape creativo negli anni '70, (Text by Sirio
Luginbühl). Abano Terme, 1978.

- LONDON, Barbara J., NAKAYA, Fujiko
Video From Tokyo To Fukui and Kyoto, The Museum of Modern Art, New York, 1979.
- LONDON VIDEO ARTS
Catalogue 1978, London Video Arts, London, 1978.
- MERKERT, Jorn
Videothek '72 - NBK, Joseph Beuys, K. P. Brehmen, K. H. Hödicke, Wolf Vostell, Neuer Berliner Kunstverein E. V., Videothek, Berlin, 1972.
- MINKOFF, Gerard
Video 1970 - 1975, Internationaal Cultureel Centrum, Anvers, 1975.
- MONTREAL TAPES: VIDEO AS A COMMUNITY OR POLITICAL TOOL. Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1978.
- MUNTADAS, Antonio
Films, Videotapes, Videocassettes, Relación y Características 1971-1974, Galería Vandres, Madrid, December 1974/January 1975.
- MUNTADAS, Antonio
 (Texts by R. Rivas, Alexander Cirici, Antonio Muntadas)
 Internationaal Cultureel Centrum ICC, Anvers, November/December 1976.
- MUNTADAS, Antonio
Personal/Public Information, The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1979.
- NAUMAN, Bruce
Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972, (Texts by Jane Livingston and Marcia Tucker). Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1972.
- NUOVI MEDIA
Film e Videotape, (Texts by Germano Celant, Jole De Sanna, Daniela Pallazzoli, Lea Vergine). Centro Internazionale di Brera, Milan, May 1976.
- OPPENHEIM, Dennis
Dennis Oppenheim, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974.
- PAIK, Nam June
 "Afterlude to the Exposition of Experimental Television".
Galerie Parnass, Wuppertal, March 1963.
- _____. Electronic TV and Color TV Experiment 1964, New York School of Social Research, New York, January 1965.

PAIK, Nam June

Electronic Art, (Text by John Cage). Galleria Bonino, New York, 1965

_____, Electronic Art II, (Text by Allan Kaprow). Galleria Bonino, New York, 1968.

_____, Stimulation of Human Eyes by Four Channel Stereo Videotaping, E.A.T. /L.A. Survey, Autumn 1970

_____, Paik - Abe Video Synthesizer with Charlotte Moorman/ Electronic Art III, (Texts by John Cage and Russel Connor) Galleria Bonino, New York, 1971.

_____, Video "N" Videology 1959-1975. (Text by Judson Rosebush). Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1974.

_____, Werke 1946 - 1976 - Musik-Fluxus-Video. Kölnischer Kunstverein, Cologne, November 1976/January 1977.

_____, (retrospective); Whitney Museum of American Art, May 1982.

PRIX ITALIA (XXX)

Milan 1978. Le arti visuali e il ruolo della Televisione, ERI/Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1979.

PROJECTED IMAGES

(Texts by Regina Cornwell, Nina Felshin, Martin Friedman, Annette Michelson, Robert Pincus-Witten, Barbara Rose and Roberta P. Smith). Walker Art Center, Minneapolis, 1974.

PROJECTS: VIDEO AT THE MUSEUM OF MODERN ART

The Museum of Modern Art, New York, September 1978.

RENCONTRE INTERNATIONALE OUVERTE DE VIDEO

CAYC and Espace Pierre Cardin, Paris, 1975.

ROSS, David A.

Work From the Experimental Television Center Binghamton, Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1972.

SECONDO COLLOQUIO INTERNAZIONALE VIDEOCASSETTE E LORO IMPIEGO. Foire de Milan, 28-30 October 1970.

SEVENTH INTERNATIONAL OPEN ENCOUNTER ON VIDEO

The Joan Miro Foundation, Barcelona and Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, February, 1977.

SOUTHLAND VIDEO ANTOLOGY

(Text by David A. Ross). Long Beach Museum of Art, Long Beach, 1975.

SOUTHLAND VIDEO ANTOLOGY 1976-77

(Text by David A. Ross)

Long Beach Museum of Art, Long Beach, Los Angeles, 1977.

SCHOBER, Helmut

Performances, (Text by Gregory Battcock). Galleria Mazzoli, Modène, 1979.

SCHUM, Gerry and SCHUM-WEVER, Ursula

Land Art, Fernsehalerie Gerry Schum, Berlin, 1969.

SCHWARTZ, Buky

Box 1 - A Corner-installation for Closed Circuit TV,
Internationaal Cultureel Centrum, Anvers, 1978.

STANSFIELD, Elsa

Everything is Round, L. Y. C. Museum, Brampton, England 1977.

STANSFIELD, Elsa and HOOYKASS, Else Madelon

4 Video-Environments, Agora Studio, Maastricht, 1978.

STANSFIELD, Elsa and HOOYKASS, Else Madelon

The Lines of his Hand, Gammagazine, Utrecht, 1978.

STANSFIELD, Elsa and HOOYKASS, Else Madelon

Labyrint van Lijnen - Labyrinth of lines, Internationaal
Cultureel Centrum, Anvers, October-November, 1978.

THIRD INTERNATIONAL OPEN ENCOUNTER ON VIDEO

Organized by the Centro de Arte y Comunicación, Buenos
Aires, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti,
Ferrare, March 1975.

TOOD, Kim

The Nine Tape Test, Centerfold, Toronto, September 1979.

TRIGON 73: AUDIOVISUELLE BOTSCHAFTEN

(Texts by Umbro Apollonio, Gillo Dorfles, Vera Horvat-Pintaric)
Landesmuseum Neur Galerie am Joanneum, Graz, 1973.

TUCHMAN, Maurice, LIVINGSTON, Jane

A Report on the Art and Technology Program, Los Angeles
County Museum of Art, Los Angeles, 1967-71.

VENEREZIA /Revenice - Ambienti Sperimentali

(under the directorship of Pierre Restany). Palazzo Grassi,
Venice, July 1978.

VIDEO

Rotterdam Kunstsichting Lijnbaancentrum, Rotterdam, 1973.

VIDEO

Association Musée d'Art Moderne - AMAM
Musée d'Art et d'Histoire, Genève, April-May, 1977.

VIDEO ART

Herbert Art Gallery and Museum, Jordan Well, Coventry, 1978.

VIDEO ART, ESTETICA TELEVISUAL

(Text by Neil Hickey)
Museo de Arte Moderno, Chapultepec, Mexico, 1973.

VIDEO ART

(Texts by David Antin, Lizzie Borden, Jack Burnham, John McHale). Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, January-February 1975.

VIDEO ARTE

VIII Festival International de Video-Art, organized by the Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. (Text by Jorge Glusberg). Galería Banco Continental, Lima, Peru, September 1977.

VIDEO ARTE 78

(Texts by Steve Partridge and David Hall). Art International Festival of Video Art - Herbert Art Gallery and Museum, Jordan Well, Coventry, May, 1978.

VIDEO AS AN ART FORM

Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, 1974.

VIDEO CAYC ALTERNATIVO

Fourth International Open Encounter on Video, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, October-November 1975.

VIDEO CIRCUIT

(Text by Eric Cameron). University of Guelph, McLaughlin Library, Guelph, Ontario, 1973.

EL VIDEO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN, COMUNICACIÓN E

INFORMACIÓN. (Texts by R. Berger, A. Cirici Pellicer, A. Corazon, S. Marchan, A. Montadas). Galería Vandes, Madrid, December 1974.

VIDEO DISTRIBUTION

Catalogue. The Video Distribution Inc., New York, 1974.

VIDEO EXCHANGE DIRECTORY 3

The Satellite Video Exchange Society, Vancouver, B. C., 1974.

VIDEO IN DE BEELDENDE KUNST. (Texts by Hein Reedijk and

Marga Bijvoet). Rotterdam Kunststichting, Rotterdam, 1978.

VIDEO KATALOG 1975

Oppenheim Studio, Cologne, 1975.

VIDEOLABORATORIO 2

Galleria del Cavallino, Venice, January-February, 1978.

VIDEO LIBRO No. 1

Galleria dell'Obelisco, Rome, May 1971.

VIDEOSCAPE

(Texts by Peggy Gale, Gary Neil Kennedy and Marty Dunn)
Art Gallery of Ontario, Toronto, 1974.

VIDEOTAPES

(Text by Ernesto L. Franca) . Galleria del Cavallino,
Venice, February 1975.

VIDEO VIDEO VISITATION

Artforce, Australia, August-September, 1976.

VIDEO VIDEO VIDEO

Muestra de Video, Festival de Caracas, Biblioteca Central,
Universidad Central de Venezuela, February 1979.

VIDEO WOMEN CATALOGUE

Women and Video, Toronto, 1973.

VIDEO 79

Dieci anni di Videotapes, (Texts by Fulvio Salvadori,
Alessandro Sili, Maria Gloria Biccocchi), Rome, 1979.

VISION AND TELEVISION

(Text by Russel Connor). Rose Art Museum, Brandeis
University, Waltham, Massachusetts, 1970.

WEGMAN, WILLIAM

(Text by Jane Livingston). Los Angeles County Museum of Art,
Los Angeles, 1973.

C. ENSAYOS Y ARTICULOS

AARON, Chloe. "The Video Underground", in Art in America,
New York, May, 1971.

ABOUAF, J. R. "Copyright Protection and the Video Artist",
La Mamelle, 1976.

ACCONCI, Vito. "Concentration, Container, Assimilation", in
Avalanche, Fall 1972.

ACCONCI, Vito. "Body As Place. Moving in on Myself", in
Avalanche, Fall 1972.

- ACCONCI, Vito. "Some notes on my use of video", in Art-Rite, New York, No. 7, 1974.
- ALTSHULER, Jeffrey. "Film/TV; Electronic Editing", in Print, July 1973.
- ANTIN, David. "Television: Video's Frightful Parent", in Artforum, December 1975.
- ANTIN, David. "Video: The Distinctive Features of the Medium", Video Art, Philadelphia; University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1975.
- ANTIN, Eleanor. "Dialogue with a Medium", in Art-Rite, New York, No. 7, 1974.
- ARN, Robert. "The Form and Sense of Video", in Artscanada, October 1973.
- ASKEVOLD, David. "Intermediate Stages", in Artitudes International, February-March 1973.
- AUPING, Michael. "David Ross: An Interview with Michael Auping", La Mamelles, 1976.
- BAERT, Renée. "Video Recycled", in Artscanada, October 1972.
- BALLATORE, S. "Autobiographical Fantasies", in Artweek, 14 February 1976.
- BAKER, Kennet. "Keith Sonnier at the Modern", in Artforum, New York, October 1971.
- BARACHS, Barbara. "Dan Graham, Sperone Westwater Fischer Gallery", in Artforum, New York, May 1976.
- BARILLI, Renato. "Video-recording at Bologna", in Marcatré, Rome, No. 3-4-5, May 1970.
- BARZYK, Fred. "TV As Art As TV", in Print, January-February 1972.
- BATTCKOCK, Gregory. "A Mobile Culture", in Art and Artists, 6 February 1971.
- BATTCKOCK, Gregory. "Explorations in Video", in Art and Artists, 7 February 1972.
- BERGER, René. "L'art video", in Art Actuel 75 (p. 131-137), Skira, Geneva, 1975.
- BICOCCHI, Maria Gloria. "Use and Misuse of Videotape in Europe", in Parachute, Montreal 1976.
- BLOCH, Peter. "Video: Take Two", in Video End, 1976.

- BLOTKAMP, Carel. "Dutch Artist on Television", in Studio International, June 1971.
- BORGEAUD, Borgeaud. "Cinéma et Vidéo", XX Siècle, Paris, December 1973.
- BOYER, Jean-Pierre. "Chartier et le Vidéo Feed-Back", in Ateliers, Musée d'Art Contemporain, Montreal, No. 3, 17 September 1972.
- BROOK, Donald. "Idea Demonstrations: Body Art and "Video Freaks" in Sidney," Studio International 1973.
- BROOKS, Rosetta. "Identifications as the Hayward Gallery", in Studio International, April 1973.
- BROOKS, Rosetta. "Il Vidéo nell'Uso degli Artisti", in Flash Art, Milan, No. 43, December 1973, January 1974.
- BUTTERFIELD, Jan. "Bruce Nauman: The Center of Yourself", in Arts Magazine, February 1975.
- CAMERON, Eric. "Videotape and the University Art Programme", Studio International, June 1974.
- _____. "The Grammar of the Video Image", in Arts Magazine, New York, 1974.
- _____. "La vidéographie dans un contexte d'art", in Vie des Arts, Fall 1975.
- _____. "Three Videotapes by Noel Harding and the Visual Illusion of Narrative", in Vie des Arts, September 1976.
- CAMPBELL, Colin. "Video '79-Roman Style", in Centerfold, No. 6, Toronto, September 1979.
- CANEPA, Anna. "Love Affair", in Art-Rite, New York, No. 7, 1974.
- CARROL, Noël. "Joan Jonas: Making the Image Visible", in Artforum, New York, April 1974.
- CARY, Jonathan. "Eleanor Antin", in Arts Magazine, March 1976.
- CELANT, German. "General Idea in Canada: un gruppo canadese", in Domus, Milan, November 1974.
- CELANT, German. Preconistoria, Centro Di, Florence 1976.
- CHLOE, Aaron. "The Alternate Media Guerrillas", New York Magazine, New York, 19 October 1970.
- CONNOR, Russell. "A is for Art, C is for Cable". In The New Television: A Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp.170-74. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.

- CONNOR, Russell. "Video Gets a One." In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 164-71. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- CONNOR, Russell. "Video Window of Davidson Gigliotti," in Arts, December 1974.
- DAMNJAN, Radomir. "Niente di superfluo nello spirito," Edition Dagic, Tübingen, 1978.
- DAVIS, Douglas. "Art and Technology - The New Combine," in Art in America, New York, January 1978.
- _____, "Television's Avant-Garde," Newsweek, 9 February 1970.
- _____, "Media/Art/Media: Notes Toward a Definition of Form," Arts Magazine, New York, September-October 1971 pp. 43-45.
- _____, "Video Obscura", in Artforum, New York, April 1972.
- _____, "Filming/Videogoing: Making Distinctions," Vision News, August 1973.
- _____, "Art and Technology-Toward Play," in Art in America, January-February 1968, pp. 46-47.
- _____, "The Critic Now." Arts in Society 5 (1968): 357-59.
- _____, "Let's Hear It for the Cable." Newsweek, 21 November 1977, p. 29.
- _____, "Post-Modern Form: Stories Real and Imagined/ Toward a Theory." New York Arts Journal, (February-March 1978): pp. 9-12.
- _____, "Post Post-Art: Where Do We Go From Here?" Village Voice, 25 June 1979, pp. 37-41.
- _____, "Post Post-Art II: Symbolismo, Come Home." Village Voice, 13 August 1979, pp. 40-43.
- _____, "Symbolismo Meets the Faerie Queens." Village Voice, 17 December 1979, pp. 42, 45-47.
- _____, "Television's Avant-Garde." Newsweek, 9 February 1970, pp. 60-63.
- _____, "Video in the Mid-70s: Prelude to an End/Future." In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 196-99. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- _____, and Simmons Allison, eds. "The New Television: A Public/Private Act". Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.

- _____, "Public Art: The Taming of the Vision," in Art in America, May-June 1974, pp. 84-85.
- _____, "Letter", in Artforum, New York, November 1974.
- _____, "Video Against Video," (Jole De Sanna Interviews Douglas Davis) in Domus, Milan, 1975.
- DEBBAUT, J. "Some Notes on Videoart in Belgium," in Studio International, May-June 1976.
- DEL RENZIO, Toni. "TV Aesthetic", in Art and Artists, New York, November 1974.
- DE SANNA, Jole. "Artvideotape: Does it work?" in Domus, May 1974.
- DE SANNA, Jole. "Video", in Data, Milan, Spring 1975.
- DORFLES, Gillo. Fabrizio Plessi-Axioni Films Videotapes Performance 1970-1976, Mastrogiacomo Editore, Images 70, Padua, 1977.
- FAGIOLO, Maurizio. "Lettera da Roma: Art Video Recording." Art International, Lausanne, October 1971.
- FLEISHER, Pat. "Videoscape in Toronto: An Interview with Lan Birnie," in Art Magazine, autumn 1974.
- FLEMING, Martha. "Orwell Lost in Videocab Staging," Centerfold, Toronto, No. 6, September 1979.
- FOREST, Fred. Action - Stimulation en Circuit TV Fermé, La télévision en partage, Dossier No. 3, Institut d'Etude et de Recherche en Information Visuelle, Lausanne, 1973.
- _____, Action Video et Troisième Age, La Télévision en partage, Dossier No. 3, op. cit.
- _____, Rue Guénégaud, La télévision en partage, Dossier No. 3, op. cit.
- FOX, Terry. "I Wanted My Mood to Effect Their Looks," in Avalanche, Winter 1971.
- FOX, Terry. "Children's Tapes," in Arts Magazine, New York, December 1974.
- FRAMPTON, Hollis. "The Withering Away of the State of Art," in Artforum, New York, December 1974.
- FREED, Hermine. "Video and Abstract Expressionism," in Arts Magazine, New York, December 1974.
- FRENCH-FRAZIER, Nina. "Billy Adler: Video Sorcerer," in Artweek, 31 January 1976.

- GALE, Peggy. "Lisa Steele: Looking Very Closely," in Parachute, Montreal, January-March 1976.
- _____, "Video Art in Canada: Four Worlds," in Studio International, May-June 1976.
- _____, "Video has Captured our Imagination," in Parachute, Summer 1977.
- _____, "Toronto Video: Looking Inward," in Vie des Arts, Spring 1977.
- GILLETTE, Frank. "Difference and Resemblance: Precis for Trak/Trace, A Video Work", in Design Quarterly, January 1974.
- GLUSBERG, Jorge. "Art System in Latin America," Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1974.
- GODMER, Gilles. "La Vidéo," in Ateliers, No. 3-4, April-May 1979. Musée d'Art Contemporain, Montreal
- GOFFMAN, Erving. "Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior," in Anchor Books, Garden City, N. Y., 1967.
- GOLDBERG, Michael. "Dear Editor: Many Artists Have Found in Small Format Videotape a New Medium for Creative Expression," in ArtsCanada, October 1971.
- GOLDBERG, Michael. "Video: An Alternative," in Take One, April 1973.
- GOLDBERG, Rose Lee. "Video Art and Cable TV in New York," in Studio International, May-June 1976.
- GRAHAM, Dan. "Eight Pieces by Dan Graham 1966-72," in Studio International, May 1972.
- GRAHAM, Dan. "TV Camera/Monitor Performance," in TDR, June 1972.
- GRAHAM, Dan. "Intention Intentionality Sequence," in Arts, April 1973.
- GRAHAM, Dan. "Two Consciousness Projection(s)," in Arts Magazine, December 1974.
- GRAHAM, Dan. "Architecture/Video Projects," in Studio International, September-October 1975.
- HABERL, Horst Gerard. "The Video Underground of New York," in Flash Art, No. 44-45, April 1974.
- HALL, David. "The Video Show," in Art and Artists, May 1975.

- _____, "Video Report," in Studio International, January-February 1976.
- _____, "British Video Art: Towards an Autonomous Practice," in Studio International, May-June 1976.
- _____, "Video," in Studio International, March 1977.
- HALL, S. and HOPKINS, J. "The Metasoftware of Video," in Studio International, May-June 1976.
- NANHARDT, John. "Video/Television Space." In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 220-24. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- HARRISON, Charles. "Art on TV," in Studio International, January 1971.
- HAWLEY, Martha. Fandangos Video Interview with: Michel Cardena, Warming Up etc. Company, Fandangos 7, 1976.
- HERZOGENRATH, Wulf. "Video Art in West Germany," in Studio International, May-June 1976.
- _____, "Video", in Magazine Kunst, No. 4, 1974.
- HINSHAW, Mark L. "Making the Medium Accessible," in Architectural Design, November 1972.
- HOOVER, W. "Video: New Tool for Landscape Design," in Landscape Architecture, July 1975.
- INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART. University of Pennsylvania. Video Art. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1975.
- JANUS. "Quel Video fa il Surrealista," in Gazzetta del Popolo, 27 June 1979.
- JAPPE, George. "Gerry Schum," in Studio International, May 1973.
- JARDINE, Bob, HICKIE, Mike. "Some Ideas about Video and Community TV," in Architectural Design, November 1972.
- DE JONG, Constance. "Joan Jonas: Organic Honey is Vertical Roll," in Arts Magazine, March 1973.
- JURGEN-FISCHER, Klaus. "Identifikationen: Gerry Schums Zweite Fernsehschau," in Kunstwerk, January 1971.
- KAPROW, Alan. "Video Art: Old Wine, New Bottle," in Artforum, New York, June 1974.
- _____, "Hello: Plan and Execution," in Art-Rite, New York, No. 7, Autumn 1974.

- KAPROW, Alan. "Letter," in Artforum, New York, November 1973.
- KATZIVE, David. "Museum Enters the Video Generation," in Museum News, January 1973.
- KINDEL, M. "Video Art and British TV," in Studio International, May-June 1976.
- KINGSLEY, April. "Videocassettes at Castelli Downtown," in Art International, January 1973.
- KNIGHT, Cristofer. "Television," in Journal, South California Art Magazine, Los Angeles, June-July 1973.
- KOROT, Beryl, SCHNEIDER, Ira. "Radical Software," Gordon and Breach Science Publisher, New York, 1976.
- KOSINSKY, Jerzy. "Being There," Harcourt, Brace, Jovanovich, New York 1974.
- KOZLOFF, Max. "Pygmalion Reversed," in Artforum, New York, November 1973.
- KRAUSS, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism," in October, No. 1, Spring 1976.
- KURTZ, Bruce. "Fields: Peter Campus," in Arts Magazine, May 1973.
- _____, "Video Is Being Inverted," in Arts Magazine, December 1973.
- _____, "Shooting Star," in Art-Rite, New York, No. 7, Autumn 1974.
- _____, "Video in America." In The New Television: A Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp. 178-83. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- _____, "Artists' Video at the Crossroads," in Art in America, January-February 1977, pp. 36-40.
- LAVIN, Maud. "Notes on William Wegman," in Artforum, New York, 1975.
- LAYTOURNE, Kit. "Doing the Media: A Portfolio of Activities and Resources," Center for Understanding Media, New York, 1972.
- LE GRICE, Malcolm. "Vision," in Studio International, November 1974.
- LEVINE, Les. "For Immediate Release," in Art and Artists, May 1969.

- LEVINE, Les. "Excerpts from a Tape: 'Artistic'," in Art-Rite, New York, No. 7, Autumn 1974.
- LONDON, Barbara. "Independent Video," in Artforum, New York, vol. XIX, No. 1, September 1980.
- LORBER, R. "Epistemological TV," in Art Journal, Winter 1974-75
- _____, "Doris Chase: Video Dance Works," in Arts, September 1976.
- MACDONALD, Dwight. "A Theory of Mass Culture," Mass Culture: The Popular Arts in America, edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, pp. 59-73. Glencoe, Ill.: Free Press, 1957.
- MARCHAND, Philip. "The General Idea Behind General Idea," in Toronto Life, Toronto, November 1975.
- MARGOLIES, John. "TV-The Next Medium," in Art in America, New York, September-October 1969.
- MARSHALL, Stuart. "Video Art, The Imaginary and the 'Parole Vide'," in Studio International, May-June 1976.
- MAYER, R., GRAHAM, Dan. "Past/Present," in Art in America, New York, November 1975.
- MCHALE, John. "The Future of the Future," George Brazille, New York, 1969.
- MICHISHITA, Kyoko. Tokyo-New York Video Express, Women and Film 1974.
- MOORE, Alan. "Peter Campus, Andy Mann, Ira Schneider, Tom Marloni, at the Everson Museum of Art," in Artforum, New York, June 1974.
- MOORE, Alan. "Dennis Oppenheim at 112 Green Street," in Artforum, New York, April 1974.
- MORIARTY, James and LIVESLEY, Jack. "Behind the Third Eye," Utilization Section, the Ontario Educational Communication Authority, Ontario, Canada, 1973.
- MORRIS, Robert. Exchange '73: "From a Videotape by Robert Morris," in Avalanche, Summer/autumn 1973.
- NAUMAN, Bruce. "Interview," in Avalanche, Winter 1971.
- OILLE. "Video Politic," in Art and Artists, November 1974.
- PAIK, Nam June and SCHIMMEL, Paul. "Abstract Time." Arts Magazine, December 1974, pp. 52-53.

- PAIK, Nam June. "The Video Synthesizer and Beyond," The New Television: A Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp. 38-47. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- PATTON, Phil. "Other Voices, Other Rooms: The Rise of Alternative Spaces," Art in America, New York, August 1977.
- PERRAULT, John. "Para-Television Daydreams," in Village Voice, New York, 11 October 1973.
- PERRONE, Jeff. "The Ins and Outs of Video," in Artforum, June 1978.
- PINCUS-WITTEN, Robert. "Keith Sonnier: Exhibition at Castell Warehouse," in Artforum, May 1970.
- _____, "Keith Sonnier: Video and Film as Color-Field," in Artforum, New York, May 1972.
- _____, "Theatre of the Conceptual: Autobiography and Myth," in Artforum, New York, October 1973.
- _____, "Review: Nam June Paik, Bonino Gallery," in Artforum, New York, January 1974.
- _____, "Open Circuits: The Future of Television," in Artforum, New York, April 1974.
- PLAGENS, Peter. "Terry Fox: The Impartial Nightmare," in Artforum, New York, February 1972.
- _____, "Wilde About Harry," in Artforum, New York, April 1975.
- _____, "Dan Graham and Mowry Baden," in (Otis Art Institute, Los Angeles) in Artforum, New York, December 1975.
- PRICE, Jonathan. Video Visions: A Medium Discovers Itself. New York: New American Library, 1977.
- PRICE, Jonathan. "Video Pioneers - From Banality to Beauty. TV as a new form of Visual Art," in Harper's Magazine, June 1972.
- PRICE, Jonathan. "Video Art: A Medium Discovering Itself," in Art News, January 1977.
- REEDIJK, Hein. "Is Videokunst Voor Allen?" in Museums journal, Amsterdam, April 1974.
- REINKE, Klaus U. "Video-Artists," in Studio International, February 1972.

- RESTANY, Pierre. "Video Art 1975. L'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000," in Domus, June 1975.
- REVEAUX, Anthony. "New Technologies for the Demystification of Cinema," in Film Quarterly, Autumn 1973.
- ROEHR, Peter. (Texts by Rudi Fuchs, Wener Lipert, Paul Naenz, Charlotte Posenensche), Dumont, Cologne, 1977.
- ROSS, David. "Interview with Douglas Davis." In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 32-33. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- _____, "The Personal Attitude." In Video Art: An Anthology, edited by Ira Schneider and Beryl Korot, pp. 244-50. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- _____, "A Provisional Overview of Artists' Television in the U.S.," in New Artists Video, edited by Gregory Battcock, pp. 138-65. New York: E. P. Dutton, 1978.
- _____, "Video and the Future of the Museum." In The New Television: A Public/Private Art, edited by Douglas Davis and Allison Simmons, pp. 112-17. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- _____, "Video and the Museum," in Art-Rite, New York, No. 7, Autumn 1974.
- _____, "Douglas Davis: Video Against Video," in Arts Magazine, New York, December 1974.
- _____, "Douglas Davis," in Flash Art, May 1975.
- _____, "A Provisional Overview of Artists - Television in the U.S.," in Studio International, May-June 1976.
- _____, "Video: Toward a Provisional Architecture of Intention," in Video End, 1976.
- RYAN, Paul. "Videotape-Thinking about a Medium," in Media and Methods, December 1968.
- SCHIMMEL, P. "Abstract Time: Nam June Paik," in Arts Magazine, New York, December 1974.
- SERRA, Richard. "Statements," in Artforum, New York, September 1971.
- _____, "Text: Television Delivers People," in Art-Rite, Autumn 1974.
- SHAMBERG, Michael. "Guerrilla Television," Raindance Corporation, Holt Rinhart and Wiston, New York, 1971.

- SHARP, Willoughby. "Nauman Interview," in Arts Magazine, March 1970.
- _____, "Terry Fox: Elemental Gestures," in Avalanche, April 1970.
- _____, "Body Work," in Avalanche, Autumn 1970.
- _____, "Rumbles," in Avalanche, February 1972.
- SHILS, Edward. "Mass Society and Its Culture." Daedalus 89 (Spring 1960): pp. 288-314.
- SLOANE, Patricia. "Video Revolution, Patricia Sloane Discusses the Work of Nam June Paik," in Art and Artists, March 1972.
- SMILEY, Logan. "TV Film/Tape in the '70s," in Print, January 1970.
- _____, "TV: The Coming Cassette Revolution," in Print, September, 1970.
- SMITH, Roberta. "Peter Campus at Bykert Gallery," in Artforum, New York, December 1973.
- _____, "Douglas Davis at Fischbach Gallery," in Artforum, New York, June 1974.
- _____, "About Faces: The New York of Peter Campus," in Art in America, March 1977.
- STONEY, George C. "Mirror Machine (Videotape and Cable TV)," in Sight and Sound, December 1971.
- SULLIVAN, Pat. The 2nd Annual Women's Video Festival, Women and Film, 1974.
- SULLIVAN, Victor. "Electron/Organism," in Arts, December 1974.
- TRINI, Tommaso. "Di videotape in videotape. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti," in Domus, Milan, February 1971.
- _____, "Dan Graham I/Eye," in Domus, Milan, February 1973.
- VOSTELL, Wolf. "Happening und Leben." Hermann Luchternhand Verlag, Berlin, 1970.
- WEGMAN, William. "Stocked and Outraged," in Avalanche, winter 1971.
- WHITNEY, John. "A Computer Art for the Video Picture Wall," in Art International, September 1971.
- WIEGAND, Bob and Ingrid. "Video Time in Walter," in Arts, December 1974.

- WILLARD, Van de Bogart. "Environmental Media Art," in Arts Magazine, September-October 1972.
- YALKUL, Jud. "Art and Technology of Nam June Paik," in Arts Magazine, April 1968.
- YALKUL, Jud. "TV as a Creative Medium at Howard Wise Gallery," in Arts Magazine, September 1969.
- WEIBEL, Peter. "Zur Philosophie von VT und VTR," in Heute Kunst, December 1973-February 1974.
- WOOD, Peter H. "Television as Dream." In Television as a Cultural Force, edited by Douglass Cater and Richard Adler, pp. 17-35. New York: Praeger, 1976.
- YOUNGBLOOD, Gene. "The Videosphere," in Show, New York, September 1970.
- _____, "The future of desire, the Art and Technology of Video in the 80's," Video Guide, Vancouver, No. 1, 1981.
- ZEMEL, Carol. "Women and Video," in Artscanada, Toronto, October 1973.