

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar**

Arturo/fito Rodríguez<sup>1</sup>

1) Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes,  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Date of publication: June 3<sup>rd</sup>, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

---

**To cite this article:** Rodríguez, A. (2020). Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 227-243. doi: 10.17583/brac.2020.3956

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3956>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

# The Begetters of Video. Video Art Confronted with its Family History Ghosts

Arturo/fito Rodríguez

Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

*(Received: 21 December 2018; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)*

## Abstract

---

From the very beginning, museums and the audiovisual industry of television have nurtured the institutionalization process of video in the art domain.

On the one hand, the influx of museums has been paramount when it comes to legitimating avant-garde discourses. However, they always showed misgivings in the face of certain practices supported on technology reproduction or “outlying” its coded space along the lines put forward by the video produced by artists.

On the other hand, the domain of artistic creation, inasmuch as it belongs in the social sphere, has not been able to stay away of television’s influx and its powerful information, iconic and linguistic flow, just in the same way as contemporary creation has influenced the phenomenon of television.

The paper “Coming to the terms with the frightful parent: video art and television” produced by John Wyver, historian and TV producer, as well as professor at the University of Westminster, provides the basis to study the way in which cultural criticism in the eighties exerted an influence in the development of the links between video art and television. This interaction in the form of some sort of domestic tension paved the way for the institutionalization of video production in the terms acknowledged nowadays.

---

**Keywords:** Art, television, genealogy, institution, cinema



# Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar

Arturo/ fito Rodríguez

Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

*(Recibido: 21 diciembre 2018; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)*

## Resumen

---

El proceso de institucionalización del vídeo en el ámbito del arte ha sido tutelado desde el primer momento por la institución museística y por la industria audiovisual de la televisión.

De un lado, el influjo del museo ha sido determinante en la legitimación de los discursos del arte de vanguardia, aunque este siempre mostró recelo ante ciertas prácticas reproducibles tecnológicamente o vinculadas al “afuera” de su espacio codificado, como proponía el vídeo hecho por artistas.

De otro lado, el mundo de la creación artística, como parte constitutiva de la esfera social, no ha podido mantenerse al margen del influjo televisivo, de su poderoso caudal informativo, icónico y lingüístico; del mismo modo que el fenómeno televisivo ha sido influenciado por la creación contemporánea.

Tomando como base el texto del historiador y productor de televisión, John Wyver, “Coming to the terms with the frightful parent: video art and television”, se intenta analizar el modo en que la crítica cultural de los años ochenta influyó en el devenir de las relaciones del vídeo con el arte y con la televisión, en una suerte de tensión familiar que determinó el camino para la institucionalización del vídeo en los términos que hoy son admitidos.

---

**Palabras clave:** Arte, televisión, genealogía, institución, cine

**D**urante gran parte de su historia, el vídeo ha buscado su legitimación en el mundo del arte mediante la tutela de sus progenitores: el museo y la televisión.

Si damos continuidad a esta idea en un ejercicio casi psicoanalítico, encontraremos que el museo, como si se tratase de un padre serio y circunspecto (quizá padrastro), ha tratado “con” disciplina y no tanto “como” disciplina al joven vídeo. Con el tiempo, el padre fue ofreciendo sucesivos abrazos al hijo revoltoso, abrazos que primero  *fueron* pequeñas concesiones: exposiciones menores o proyectos que no podían eludirse si realmente se contaba con el contexto, la vanguardia o la tecnología. Hasta que, con la edad, el padrastro fue otorgando al hijo respondón una importante responsabilidad dentro de sus dominios: grandes exposiciones, unción y celebración de autores (no tanto autoras) o refugio seguro al amparo de la hibridación de las disciplinas artísticas. Los términos en los que se llevó a cabo esa transferencia de responsabilidad podrían discutirse largamente; tampoco podemos olvidar que, con los años, aquel hijo insolente fue entrando en las razones del sistema, en la razón del sistema del arte, hasta llegar a participar directamente de esa paradoja de nuestra cultura actual por la cual es la institución quien promociona lo anti-institucional.

Vemos así, cómo el análisis de las relaciones del vídeo con el museo nos llevaría a un diván muy específico, en el que tendrían un papel importante otros destacados actores como las políticas culturales o el devenir de las prácticas curatoriales. Pero nos surgen además otras dudas genealógicas: ¿Dónde situar el parentesco del vídeo con el cine? ¿Cómo analizar sus vínculos, sus connivencias y sus divergencias familiares? ¿Ha sido el cine un abuelo mitificado, un patriarca inasequible?

Lo cierto es que desde la experimentación cinematográfica siempre ha existido una preocupación por la exposición del cine en espacios galerísticos o museísticos que, si bien es una cuestión poco desarrollada por los y las propias artistas y poco considerada desde el propio museo, conllevará una interesante revisión teórica.

Es el caso de Paul Sharits que ya en 1976 aborda “los principios fundamentales del cine de exposición”, cuestiones que serán retomadas por Jean Christophe Royoux (1997) en su texto “Cinéma d'exposition”, en el que integra la noción de “lo expandido” proveniente del fundamental “Expanded Cinema” de Gene Youngblood. En esta misma línea de trabajo se encuentran “Troisième cinéma” (Cassagnau, 2006), “Extended cinema” (Dubois, 2010), o “Autre cinéma” (Bellour, 2000). Se trata de aspectos teóricos del cine que

el vídeo asume en su relación con el museo, aun sabiendo que sus circunstancias contextuales, de creación y de producción son bien distintas.

Al igual que con su padre, aunque con otros matices, la relación del vídeo con su madre, la televisión (y aquí sí que coincide el ADN), ha sido casi siempre una relación de oposición, de enfrentamiento directo, una discusión airada en la cual el vídeo ha buscado su razón de ser.

Para muchos artistas, para teóricos y teóricas del arte, la televisión ha sido históricamente una fuente de apropiación, de reciclaje y de subversión, pero también ha sido el blanco perfecto de las críticas y, por qué no decirlo, de envidias y de complejos: un lugar inalcanzable. Para la crítica cultural en general, la televisión ha sido siempre una diana demasiado fácil, sujeta a una constante reprobación ética y estética en un ejercicio de inercia que ha obviado la complejidad de un objeto de estudio sometido a un sinfín de influencias, tensiones y circunstancias locales. Esta crítica, ejercida en la mayoría de los casos con demasiada ligereza, ha obviado la fragmentación y discontinuidad intrínseca al medio, para la que no cabe un único enfoque ni un análisis que no contemple toda su complejidad.

### **Certificados Genealógicos**

Es a partir de los años setenta cuando comienzan a publicarse estudios específicos sobre la televisión, que en un primer momento toman de la semiótica y de la crítica literaria elementos para una investigación formal, mientras que toman del periodismo y la sociología los elementos necesarios para un acercamiento a sus aspectos de producción.

El texto de Stuart Hall “Encoding and decoding in the television discourse” es quizá de los primeros en abrir nuevas posibilidades para un estudio crítico y específico de la televisión. En su texto Hall trata la codificación/descodificación en el proceso comunicativo, y a partir de este punto arguye que, en sociedades como la nuestra, la comunicación entre las élites que producen los contenidos audiovisuales y las audiencias constituye una modalidad de “comunicación sistemáticamente distorsionada” (Hall, 1973, pp. 215-236). El texto de Hall tiene todavía un fuerte apoyo en la semiótica, pero se abre al impacto social del mensaje televisivo en las audiencias.

La publicación en 1978 de “Reading Television” por John Fiske y John Hartley es también un hito importante ya que aborda definitivamente la televisión como una producción cultural en el contexto de la cultura contemporánea. Así, Fiske y Hartley (1978) insisten en la necesidad de

observar las circunstancias específicas para un análisis fusionado de la audiencia y de los fenómenos textuales que son propios de la televisión. De la teoría sobre la televisión de los años setenta, en la que importa más la teoría que la televisión, pasamos a los años ochenta, en la que los ensayos están más cerca de los gustos populares, bajo la óptica de la postmodernidad.

Según Hartley (2000, p. 35) “muchos libros que introducen al estudio general de la televisión suelen evitar cualquier intento a la hora de describirla coherentemente como entidad o fenómeno. Por el contrario, ofrecen lo siguiente: un análisis interdisciplinario y problemas intelectualmente diferentes para un fenómeno inconmensurable”, concluyendo que el objeto de estudio es “colosal, caótico y complejo”.

Esta mirada dispersa y diseminada en diferentes campos de conocimiento que se arroja sobre el fenómeno televisivo, que certifica la complejidad de su investigación y que asume modelos de análisis cultural basados en la teoría crítica de los años sesenta y setenta, determinará en buena medida las relaciones del arte con la televisión en los decisivos años ochenta; decisivos para la institucionalización del vídeo, para el mercado del arte y para la creación de audiencias.

Para los críticos de arte, la televisión ha supuesto el objeto contra el cual el vídeo podía ser definido y defendido. Contra la televisión, el vídeo se identificaba y se reconocía como arte. Y en esta oposición es en donde muchos proyectos o bien se desgajaron de su potencial social o bien acabaron neutralizados por la propia crítica artística del momento.

John Wyver (1990), escritor, productor e historiador de televisión además de profesor en la Universidad de Westminster, da cuenta de cómo este proceso estuvo sometido a principios de los años ochenta a la influencia de la “intelectualidad” de la época y analiza el modo en que diferentes textos que difundían las teorías críticas de los años sesenta y setenta aparecen (coinciden en su publicación), y cobran presencia en la escena cultural y artística de aquel momento. Tomamos aquí referencias del citado texto de Wyver para entrar y salir del mismo, revisándolo desde la circunstancia actual, provocando una vuelta de tuerca más al transformar al “padre”, citado por Wyver, en la “madre televisión” (un ejercicio de transexualidad conceptual que pudiera ser interesante y que añade una complejidad edípica al tema en cuestión).

Dicho autor señala que los escritos de Adorno y Horkheimer sobre la “industria cultural” propagaron la idea de que el cine y la televisión fueron “opiáceos rentables sintéticamente preparados para el consumo de una sociedad de autómatas”, y apunta cómo estos fueron recogidos con

entusiasmo a finales de los años ochenta por influyentes críticos del vídeo como David Ross.

Los escritos de Brecht, Benjamin y Enzensberger presiden los ensayos de “Video Culture: A Critical Investigation”, editado por Jonh Hanhardt en 1986, una publicación de absoluta referencia y, junto a las ineludibles citas de un declarado pesimismo cultural de Louis Althusser y Jean Baudrillard, ayudan a identificar las actitudes esenciales que se dan hacia la televisión entre los pensadores radicales de la década de 1960: la sospecha, el desprecio y el rechazo, así como la urgencia por dar una respuesta y promover la participación en los medios de comunicación en lugar de la pasividad imperante. De este modo, vemos cómo ese mismo pensamiento disidente y acorde con el signo de su tiempo, los encendidos años sesenta y setenta, todavía mantenía su vigencia en los años ochenta arrojando una importante sombra sobre las nuevas áreas de expresión para el arte que se abrían en el ámbito del vídeo y la televisión, precisamente en los años en los que se estaban produciendo significativos cambios tecnológicos y políticos en este medio que posibilitaban y propiciaban la participación y su uso social. De modo que el panorama del momento enfrentaba un más que posible “desfase” crítico, con el que se perdía el paso en relación con las posibilidades tecno-culturales del momento.

La historia del videoarte en Estados Unidos nos provee de algunas interesantes observaciones en esta línea. Martha Rosler (1983) en su fundamental ensayo “Shedding the Utopian Moment” se refiere a los orígenes y los problemas de legitimación del vídeo contra la televisión. Wyver (1990) nos resume así la lectura de Rosler:

No hay duda de que la oposición entre el vídeo y la televisión ha sido fundamental en la preocupación y la producción de muchos artistas que trabajan con vídeo y en el debate sobre el videoarte. Pero mi preocupación es argumentar que esta idea está basada en una crítica estrecha y limitada de la televisión, que ha contribuido considerablemente a que el mundo del videoarte fructificase lejos de su hermetismo, y (quizás lo más importante) que podría haber prevenido a los artistas de los cambios contemporáneos que tenía lugar en la televisión y en las posibilidades que estos podían abrir. (p.12)

Wyver (1990) cita a Rosler en los términos que hemos dado cuenta y profundiza en este aspecto. Para ello se apoya concretamente en la pieza de vídeo de Ilene Segalove *Why I Got Into TV and Other Stories* (1983), en oposición a otras obras que presentan una evidente crítica televisiva, para

explicar que, en muchos casos, la televisión es un elemento de la vida cotidiana que nos involucra en todo lo que ocurre y que puede enriquecer y profundizar momentos de relación afectiva (de una niña con sus padres como es el caso de la cinta de Segalove). Lo que en cualquier caso nos sugiere Wyver (1990) es que, si bien es necesario el recelo sobre un fenómeno tan apabullante como la televisión, el artista no puede inhibirse de su incidencia social, de la estrecha relación de convivencia que nos plantea y, por tanto, de sus recursos creativos para cifrar una relación crítica pero propositiva cuando no una relación de “sugerente conflicto” o de “conflicto creativo”. La frase de James Halloran ilustra esta idea: “Hay que salir de la costumbre de pensar en términos de qué hacen los medios a la gente y sustituirla por la idea de qué hace la gente con los medios de comunicación” (O’Sullivan et al., 1998, p. 129).

La penetración social de la televisión y las posibilidades que se abrían, especialmente en Estados Unidos a principios de los años ochenta, iban mucho más allá de aquello que criticaban las ideas dominantes de la década de los sesenta y que aún resultaban instigadoras. La potencia comunicativa del medio televisual se ensanchaba de modo especial en ese momento y se diversificaba a través de servicios de cable y de satélite capaces de cuestionar el medio desde el propio medio. Marita Sturken (1984) reconocía:

Las cadenas de televisión tal como las conocemos se están quedando poco a poco obsoletas. Son caras, centralizadas, inflexibles, es un dinosaurio que está dando paso gradualmente a una industria del entretenimiento electrónico que incluye múltiples canales de distribución, grabadoras domésticas y aumento de posibilidades a través de satélite, que implicará nuevos comportamientos en la audiencia y nuevos elementos de la elección. (p.8)

### **Descendencia Legítimamente Ilegítima**

Si bien es cierto que el desplazamiento de la potencialidad creativa del medio televisivo hacia territorios de mercado y de sumisión ideológica convirtió la televisión en un escenario anhelado, pero también denostado para el ámbito del arte, es igualmente cierto que entre finales de los setenta y principios de los noventa tuvieron lugar una serie de experiencias que habiendo surgido de la audacia creativa del arte llegaron hasta los territorios de influencia social y cultural de la televisión. Sistemas locales como la televisión por cable y más concretamente el *Public Access* (en EEUU), así como experiencias alternativas de televisión como la televisión de proximidad, dieron al arte la

posibilidad de sincronizar su experiencia con la emisión televisual. Una serie de prácticas que conectan en su sentido participativo con las iniciativas posteriores de *telestreet*, en Italia o con movimientos de televisión local e incluso con propuestas más recientes de televisión *on line*.

Aunque muchos y muchas artistas cruzaron el panorama que va desde el territorio vídeo hasta el mundo del museo como tránsito metodológico de legitimación, el campo del arte nunca renunció a la televisión como una vía de experimentación, pues siempre existieron propuestas que entendieron la televisión como un escenario de posibilidades. Esta intencionalidad artística, que sin duda va mucho más allá de entender el medio televisivo como un medio de exhibición y difusión de la producción artística y que piensa en la emisión televisual como soporte mismo para el arte, conforma un interesante espacio de resistencia a través del cual se puede llegar a entender muchas características del devenir de las artes audiovisuales, y por extensión, del arte contemporáneo y de sus circunstancias políticas.

Robin White, editor de la revista "View" y co-editor junto a Jaime Davidovich de "TV Magazine", publica en la revista "Artforum" en el verano de 1982 "Great Expectations: Artists'tv Guide", artículo en el que advierte sobre la existencia de una actitud artística que en los años setenta comienza a ver la televisión como un medio de comunicación de ida y vuelta, y no como un nuevo soporte para un formalismo de autor. Pero el potente influjo de la institución artística y fundamentalmente de su sistema económico llevará finalmente a muchos autores a entender el vídeo como algo escindido de la televisión, como un soporte más de creación artística (monocanal o instalación), que siempre será más permeable a la subjetivación y a la "objetualización" y por tanto más rentable en términos de valor aurático y económico.

Así (en el panorama de Estados Unidos), la televisión de acceso público ofrecía al arte un campo de exploración único, en el que la inmediatez y la simultaneidad, esto es, la imagen transmitida al mismo tiempo a innumerables aparatos de recepción, sincronizaba la creación artística con su tiempo, con su época. Y esta circunstancia mantenía viva la pulsión social de muchos de los artistas del momento.

Desde finales de los años setenta, artistas como Anton Perich, Paul Tschinkle, Glenn O'Brien o Jaime Davidovich, son una muestra de ello.

El artista y cineasta Anton Perich comienza a emitir su programa "*Anton Perich presents*", uno de los primeros que recogía la actividad cultural y artística de la ciudad, en enero de 1973, en la zona norte de Manhattan a través del canal C, en donde ya existía el cable desde 1970. De frecuencia semanal

y una hora de duración, el programa fue censurado en alguna de sus primeras emisiones por escándalo sexual, lo que hizo volver la mirada de los sectores conservadores sobre los límites del acceso libre ya desde sus inicios. Anton Perich, nacido en Croacia, había llegado en 1970 a Nueva York procedente de París en donde había participado activamente en el movimiento Letrista y Situacionista. El trabajo de Perich permitió dar visibilidad a comportamientos y opciones sexuales que no tenían por entonces presencia en un aparato tan hegemónico y controlado como la televisión de los años setenta y principios de los ochenta. Perich, que es también precursor de un arte vinculado a la tecnología y conocido por sus máquinas electrónicas para pintar, dio cuenta de la actividad de la generación de Warhol, de la vida en los clubs nocturnos y de una escena que estaba mutando en ese momento de escena *underground* a escena oficial del arte de Nueva York.

En el año 1974, Paul Tschinkel, pintor de formación, pero pionero en experimentar con las primeras cámaras portátiles o *portapack*, lanza su programa “*Inner Tube*”, una crónica de la vida artística, musical y nocturna de Nueva York. Desde 1974 y hasta 1984 su programa basculaba entre el videoarte y el reporte cultural del momento, ofreciendo una crónica viva de la emergente escena artística y prestando atención a las primeras manifestaciones del movimiento *punk* y *new wave* de finales de los años 70 y principios de los años 80.

El programa que realizó con posterioridad, “*ART/New York*” que comenzó a emitirse en 1979, ha sido un referente en la manera de abordar la actualidad artística, a través de reportajes que huían de la fórmula periodística al uso para dar mayor protagonismo a la palabra de los y las artistas.

Sin embargo, la actividad de SoHo que llenaba buena parte de su primer programa, “*Inner Tube*”, no podía verse en el propio SoHo, una situación que resultó ser un acicate para los artistas del barrio y que cambió con la puesta en marcha de *SoHo Television*.

Entre 1978 y 1982 el ahora conocido presentador Glenn O'Brien condujo el programa “*TV Party*” en el acceso público de la televisión por cable de Nueva York en el que participaron figuras de la escena *underground* como David Byrne, Klaus Nomi, August Darnell, Fab 5 Freddy, Blondie, The Clash, DNA o The Fleshtones. El programa, planteado como una especie de fiesta que por momentos se hacía delirante, tenía la virtud de dar cabida a artistas como Jean-Michel Basquiat o cineastas como Amos Poe, creando una performance continua, improvisada, sin guion posible y en la que fluía la energía como si se tratase de un retrato vivo de la escena artística del momento. Al igual que en el programa de Anton Perich, el tratamiento que

hacía O'Brien de los temas sexuales o de identidad, así como del uso de drogas, tensionaba hasta el extremo las normas de la televisión a fin de establecer los límites y los códigos del medio.

El artista Jaime Davidovich iniciará en solitario el programa "*The Live! Show*" después de haber producido "Soho Television presents". Davidovich, que proviene de la pintura ve en el vídeo una extensión natural de su trabajo pictórico. Su obra videográfica, una obra pionera, le hace interesarse por la televisión como el vehículo más lógico para mostrar sus trabajos de vídeo en vez de las galerías y los museos. Su posicionamiento a este respecto es radical y no duda en adentrarse en las posibilidades del cable.

Si bien la primera emisión de "*The Live! Show*" está fechada en diciembre de 1979, su emisión no se asienta hasta el año 82, siendo entre los años 82 y 83 cuando el programa funciona a pleno rendimiento y con una estructura definida.

En los primeros programas, en los que la música y la escena alternativa tiene una presencia destacada, Davidovich deambula por el plató ataviado con una bata y manejando una de las cámaras. Como si se tratase del director Tadeusz Kantor (pintor, artista, director de teatro, escenógrafo y escritor) participa y dirige la representación; interviene, se cruza por la pantalla y toma planos imposibles que se insertan en la realización en directo. Aquel formato, en el que participaba como presentadora la ahora profesora Carole Ann Klonarides, no duraría mucho tiempo.

A partir de 1982, y durante dos temporadas, el Dr. Videovich conducirá "*The Live! Show*". Él será quien administre los tiempos y gestione la estructura de las secciones que componen el programa. Videovich, alter ego de Davidovich y extensión histriónica de su rol de artista mediático, aparece definitivamente con bata y dispuesto a tratar problemas de adicción televisiva. Su figura es la de un coordinador que, con marcado acento latino, convierte el programa en rompeolas de nuevas propuestas artísticas. Davidovich se convierte en un hombre orquesta que recoge el pulso de la calle, que está justamente tras la puerta de su estudio en la calle Wooster, para condensarlo en un tipo de magacín desconocido por entonces, capaz de provocar encuentros, situaciones y acontecimientos, siempre desde la realización en directo. El programa se convierte en un espacio de información, de opinión, de crítica y de constante reivindicación del acceso público como herramienta alternativa de comunicación.

De alguna manera, este enfoque suponía un continuo cuestionamiento de la fórmula televisual, algo que hoy podríamos catalogar como un laboratorio de nuevos formatos televisivos. Por ello no resulta aventurado ver en algunas

de estas experiencias prototipos del modelo que instauraría más adelante la MTV, o de ciertos programas de entrevistas, de llamadas en directo y talk shows. “*The Live! Show*” es un experimento realizado desde la precariedad de medios y desde la inmediatez del acceso público que servirá de prototipo para la televisión comercial, de igual modo que las prácticas artísticas anti-hegemónicas y los estilos insurrectos tendrán tarde o temprano su lugar en el Museo. La razón de ser de este artefacto experimental radicaba en su capacidad para crear comunidad, pero sobre todo en su capacidad para dar soporte y proyección a todo el caudal creativo que se daba en ese momento a través de un formato televisual flexible e imaginativo.

En este sentido, “*The Live! Show*” es un dispositivo artístico que se crea no tanto para ser contenedor de trabajos artísticos, sino como propuesta artística en sí dentro de la esfera televisual. Uno de los aspectos principales del programa es su pertinaz voluntad de “pensar” la propia televisión; pensar eso (la televisión), que, por su carácter popular, incesante y omnipresente, tiende a salirse del conjunto de cuestiones sobre las que hay que pensar. Y para ello el programa activa un ejercicio crítico de muy distintas formas: revisando la actualidad de las revistas especializadas, dando cabida a diferentes propuestas televisivas alternativas, atendiendo a la actualidad de la televisión por cable y a sus políticas, así como a los movimientos y a las programaciones de las grandes corporaciones. La televisión como objeto de estudio está también presente en su personaje principal, el Dr. Videovich, en el personaje de la tira gráfica *Tee Vee, the pour soul of Television* (microespacio de “*The Live! Show*”) y en la cobertura especial de eventos relacionados con el ámbito televisivo. Toda esta autorreferencialidad es tratada desde la perspectiva artística en que se instituye el programa, dando sentido a la identificación entre proyecto y emisión (el programa como proyecto y la emisión como soporte), algo que le permitirá a Davidovich trabajar desde una total libertad creativa.

Esta utilización del espacio televisivo, este modo de incorporarse al flujo de la emisión, hace aún más pertinente la frase de Alexis Vaillant (1999): “Los artistas nos demuestran que lo que está en juego concierne ante todo a la naturaleza misma del espacio de difusión” (p.11).

Con su programa Davidovich proponía que el verdadero lugar para las artes estaba en los nuevos espacios comunicativos que se abrían por entonces. Se trata de una convicción proveniente de las vanguardias artísticas que busca el acercamiento entre arte y sociedad, que planta cara a un mercado del arte en pleno proceso de desbocamiento y a un *star system* artístico alejado ya de toda capacidad transformadora y llamado a identificarse con el espectáculo.

“*The Live! Show*” se dejó de emitir en 1984. La política económica llevada a cabo durante el mandato de Ronald Reagan afectó de modo especial al tejido cultural y artístico independiente debido sobre todo al brusco recorte de los fondos para el *National Endowment for The Arts*, entre otras ayudas y subvenciones. El final de los años ochenta quedará así marcado por una política neoliberal en la que el espectáculo y el mercado cobrarán preponderancia, dejando en situación de asfixia propuestas experimentales y divergentes.

Por último y al hilo de este tipo de experiencias creo necesario destacar, aunque sea a vuelapluma, el hecho de que estos programas permitieron la entrada en escena de críticos o teóricos del arte que asumieron la televisión como un reto para dar una extensión práctica a su trabajo. El texto, la entrevista, la reflexión y la puesta en pantalla fueron experimentados como nuevo formato discursivo por teóricos como Gregory Battcock, Willoughby Sharp o Richard Konstanetz. Estos ejemplos, que seguramente podrán complementarse con otros nombres, nos dan una idea de hasta qué punto la televisión por cable abrió la puerta no solo a la desbocada libertad expresiva de las nuevas corrientes sino también a su consideración cultural y a nuevas formas de investigación y análisis de las mismas en tiempo real, además de posibilitar un archivo documental impagable.

El historiador y crítico Gregory Battcock, conocido por su antología crítica del Minimal Art, participó en “*Outreach: The Changing Role of the Art Museum*” (1978), emitido por “SoHo Television presents”, dirigido por el propio Battcock y producido por Jaime Davidovich. Se trata de una parodia sobre el papel de los museos en el Nueva York de los años setenta absolutamente hilarante en la que participa Marcia Tucker, crítica de arte, profesora y a la postre directora del New Museum, la doctora Judith Van Baron, ex directora del Museo del Bronx, y Charles Hovland, supervisor de ventas en el Museo Guggenheim. Con el tiempo, este programa ha llegado a ser una verdadera pieza de arte por la extraña atmosfera que crea en su fina crítica sobre el papel del museo y por su desconcertante puesta en escena.

Por su parte el artista, autor y crítico Richard Konstanetz participó también en programas de “SoHo Television presents”. Para el recuerdo queda su entrevista a John Cage en 1978; un programa dirigido por Lenny Nathan y producido por Jaime Davidovich, en la que un Konstanetz afónico dialoga con Cage en una suerte de performance en la que el músico explica su composición de “acrósticos” (*mesostics*) sobre la base de la selección de letras y sílabas en el texto de “*Finnegans Wake*” de James Joyce, siguiendo ciertas reglas para crear fonética / textos visuales.

Willoughby Sharp, comisario, escritor y editor de la revista “Avalanche” entre 1970 y 1976 es uno de los mejores relatores de la escena creativa del SoHo de los setenta y ochenta. Sharp tuvo en antena el programa “*Downtown New York*” durante 1986 por el que pasaron numerosos artistas del momento ofreciendo una crónica en tiempo real de la escena creativa realizada con escasos medios pero rica en datos y conexiones.

Ya en la costa Oeste de los Estados Unidos tienen lugar en el mismo periodo de tiempo experiencias televisivas en la línea de las aquí descritas, como la del artista Carl Loeffler con su programa semanal “*Art.com*”, en San Francisco, o la de Kathy Rae Huffman en el *Long Beach Museum of Art*.

Es cierto que existen numerosas experiencias de televisión realizada por activistas de la televisión, como es el caso del colectivo Videofreex, con *Lanesville TV*, y otras muchas iniciativas de vídeo comunitario en las que el arte es un componente de la programación o bien un segmento del programa, pero hemos querido señalar aquí algo más que un reflejo, algo más que un acercamiento al arte o una mera crónica; hemos querido destacar un planteamiento artístico de partida, un enfoque capaz de dotar a la emisión de las características propias de una obra de arte. O al menos dar cuenta de aquellas experiencias que sugieren ese eco característico, aunque dicha percepción sea también subjetiva.

También en los años ochenta se pone en marcha el sistema desarrollado en la década anterior, *Question you tube* (Qube, 1977), basado en cable de doble dirección, que facilitaba la participación en programas interactivos, acceso a tele-compra, respuesta de sondeos, etc. En este tipo de herramientas se utilizaron soportes tecnológicos de cierta complejidad, que ofrecían aplicaciones sofisticadas para la época pero que fueron utilizadas por artistas de un modo alternativo, aunque fracasaron en lo comercial por diversas razones.

### **Reconciliarse con las Raíces**

A riesgo de obtener una rápida y quizá atrevida conclusión podemos especular con el hecho de que todo aquello que el pensamiento crítico de los años sesenta aportó a un enfoque alternativo de los medios de comunicación y al movimiento de *Guerrilla Television*, no fue igualmente entendido en las relaciones de la práctica artística con el museo y con la televisión. Y nos referimos con ello a que muchos artistas del audiovisual se quedaron con el “padre arte” o con “el tío periodismo” en vez de apoyar decididamente la emancipación de la “madre televisiva”. Quizá esa especie de inoculada

aversión que el arte mostraba por el fenómeno televisivo, por parte de ciertas lecturas no actualizadas, no se correspondía ni con las posibilidades que, al menos por un tiempo (siempre antes de la etapa Reagan), ofrecía la televisión en sus nuevas y múltiples posibilidades tecnológicas, discursivas, etc., ni con las capacidades que mostraban algunos y algunas artistas de la época, iniciativas y propuestas como los anteriormente citados, para acceder a la misma e intervenir en un desarrollo más audaz del medio.

Esta cuestión nos sitúa ante una circunstancia compleja, como es la sincronía o la falta de sincronía, la sintonía o la imposibilidad de sintonizar el pensamiento crítico de una época con las nociones críticas derivadas de un uso alternativo de la tecnología de esa misma época. No se trata ya de una mera división entre apocalípticos e integrados, sino de una serie de episodios, argumentos y posiciones muy puntuales que pueden marcar una desafección o una desconexión entre posiciones que solicitan formas de interacción.

La idea de que las nuevas tecnologías han mutilado el pensamiento crítico y han generalizado un modelo de comunicación basado en la inmediatez, la comunicación incesante, la saturación informativa o la falta de rigor, una idea que quiere dar cuenta de un panorama actual y que sin duda conlleva una necesaria posición crítica, supone en realidad el principal material de trabajo para una significación comprometida de la práctica artística que extiende su laboratorio a esas nuevas tecnologías. Se trata de un nuevo campo de experimentación que toma el predominio del audiovisual y la fascinación tecnológica de nuestra época como un reto para la recuperación de espacios de intervención (cultural, social, política). El verdadero rigor de una lectura crítica del fenómeno tecnológico estaría así en dar cuenta de sus posibilidades discursivas, divergentes o contrahegemónicas.

Quizá podamos entender que la necesidad de trasladar la práctica artística hacia territorios de activismo social que se planteaba en aquel momento al que nos referimos en este texto, no llegó a provocar un verdadero desembarco de artistas en los espacios de emisión, artistas no necesariamente lejanos ideológicamente de las prácticas alternativas de documentalismo y contrainformación llevadas a cabo por periodistas y profesionales liberales. Se diría que este desembarco se produjo solo en niveles de experimentación tecnológica, visual o meramente estética y no tanto en el área de los contenidos o en las propuestas más radicales de programación. Pero quizá también por esta misma razón conviene poner en valor la existencia de algunos de estos casos, rescatarlos y reenganchar con su potencia propositiva.

Del mismo modo que Wyver (1990) vio en el paisaje de su época un desajuste entre el discurso teórico y las posibilidades tecno-discursivas del

momento hoy podemos adivinar discursos extemporáneos frente a la realidad de un panorama info-mediático que ofrece un importante campo de experimentación al arte, como nos proporcionó en su momento *Deep Dish TV* (<https://deepdishtv.org>) o los más cercanos Neokinok.tv (<http://www.neokinok.tv>) y Horitzo.tv (<http://www.horitzo.tv>).

Quizá en un acrobático salto en el tiempo podríamos encontrar hoy esa misma aversión, esa misma inoculación de hostilidad de que habla Wyver en las relaciones que se establecen entre el arte y la televisión. Es como si cierta crítica cultural se hubiese quedado encallada en la comodidad de un antagonismo reconocido y reconocible, sin estimar que las nuevas formas del arte y de la tecnología participan de una guerra de posiciones en las que es preciso encontrar a cada paso la posibilidad de resistencia.

Quizá podríamos encontrar hoy esa resistencia y esa necesidad de un arte televisual en prácticas muy cercanas a nosotros e ignoradas tanto por el arte como por la televisión (nos referimos a todo el universo audiovisual que se abre en Internet o en las redes sociales y que todavía está por analizar con la suficiente distancia crítica).

Quizá este tipo de especulaciones sean solo un ejercicio de historia-política-ficción que nos lleve directamente a ese diván en el que revisar la relación con nuestros padres, el museo (la institución arte) y la televisión (la institución audiovisual).

## Referencias

- Bellour, R. (2000). D'un autre cinéma. *Traffic* 34, pp. 5-21.
- Berardi, F.; Vitali, J. C.; Jacquement, M. (2003). *Telestreet. Máquina imaginativa no homologada*. Madrid: El Viejo Topo.
- Boyle, D. (1990). A Brief History of Documentary Video. En Hall, D. y Fifer, S.J. (Ed.). *Illuminating video* (pp. 51-71). New York: Aperture Foundation Inc.
- Cassagnau, P. (2006). *Future amnesia (Enquêtes sur un troisième cinéma)*. Paris: Isthmes éditions.
- Davidovich, J. Marketing hogareño de videoarte. En La Ferla, J. (Ed.) (1998). *Arte audiovisual: tecnologías y discursos* (pp. 82-86). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Dubois, P., Monvoizin, F. y Biserna E. (Eds.) (2010). *Extended cinema. Le cinéma gagne du terrain*. Udine: Campanotto Ed.
- Fiske, J. y Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen & Co.

- Hall, S. (1973). Codificación y descodificación del discurso televisivo. *Cuadernos de Información y Comunicación-CIC*. 9, pp. 215-236.
- Hanhardt, J. (Ed.) (1986). *Video Culture: A Critical Investigation*. New York: Visual Studies Workshop Press.
- Hartley, J. (2000). *Los usos de la televisión*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Krauss, R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*(1), pp. 50-64.
- Lippard, L. R. and Chandler, J. (1967). The Dematerialization of Art. En Alberro, A. y Stimson, B. (1999). *Conceptual art: A critical anthology*. Massachusetts: The MIT press.
- Newcomb, H. (Ed.). (1976). *Television: The critical view*. New York: Oxford University Press.
- O'Sullivan, T.; Dutton, B. y Rayner, P. (1998). *Studying the Media: An introduction*. London: Hodder Arnold Publication.
- Rodríguez, A. (Ed.). (2010). *Biting the hand that feeds you*. Vitoria: ARTIUM de Álava.
- Rosler, M. (1983). Shedding the Utopian Moment. En Hall, D. y Fifer, S.J. (Ed.). (1990). *Illuminating video*. New York: Aperture Foundation Inc.
- Ross, D.; Ingall, A.; Belasco, D.; Colley, T.; Roe, T.; Pasti, S.J. (2015). *Videofreex: The Art of Guerrilla Television*. New York: Samuel Dorsky Museum of Art (State University at New Paltz).
- Royoux, J.C. (1997). Pour un cinéma d'exposition, *Omnibus*. 20, pp. 11-12.
- Ryan, P. (1970). VT is not TV. *Radical Software*. 1, pp. 12-13.
- Sharits, P. (1976). Statement Regarding Multiple Screen / Sound Locational Film Environments-Installations, *Film Culture*. 65-66, p. 79.
- Sturken, M. (1984). Video Art and the TV Revolution. *The Boston Review*. 9(3), pp. 7-10.
- Vaillant, A. (1999). ¿No nos hemos visto antes en algún sitio? *Zehar. Boletín de Arteleku-ko boletina*. 41, pp. 8-17.
- Wyver J. (1990). Coming to the terms with the frightful parent: video art and television. En B. Osborn (Ed.) *At arm's Length; (taking a good hard look at) artist's video*. (pp. 11-35). New York: New York State Council of the Arts.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: A. Dutton Paperback.

**Arturo/fito Rodríguez:** Doctor y profesor en el Departamento de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, artista e investigador.

**Email address:** [arturo.rodriguez@ehu.eus](mailto:arturo.rodriguez@ehu.eus)

**Contact Address:** Facultad de Bellas Artes, Barrio Sarriena, s/n. 48940 Leioa (Bizkaia).