

El arte del video

"El videoarte de vanguardia"

Textos de José Ramón Pérez Ornia, Paul Virilio, Gene Youngblood, Anne-Marie Duguet, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Duguet, Nam June Paik y Bill Viola

Publicado originalmente en El Arte del Video, José Ramón Pérez Ornia, RTVE- Serbal, Barcelona, 1991 y en El medio es el Diseño. Estudios sobre la problemática del Diseño y su relación con los Medios de Comunicación, Jorge La Ferla/Martín Groisman comp., Eudeba/Libros del Rojas, Publicaciones del C.B.C./Universidad de Buenos Aires, 2000.

Textos de José Ramón Perez Ornia, Paul Virilio, Gene Youngblood, Anne-Marie Duguet, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Duguet, Nam June Paik, Bill Viola

El nacimiento del videoarte por José Ramón Pérez Ornia

El video, en cuanto tecnología y soporte de uso popular, en cuanto medio que se diversifica de la industria televisiva. nace en el corazón de la década de los sesenta. La firma japonesa Sony y la holandesa Philips lanzan al mercado en 1964-65 los primeros magnetoscopios portátiles, equipos de video -vocablo de uso restringido también a la industria televisiva- en cintas de bobina abierta de media pulgada, a precios de tecnología de consumo. Aquellas primeras cintas precedieron a los formatos en cassette que se lanzarán a mediados de los setenta y que significarán la definitiva popularización del nuevo medio. La tecnología de producción y conservación de la imagen electrónica deja de ser, por primera vez, patrimonio exclusivo de la televisión. El primer magnetoscopio se vendió en Estados Unidos, en 1965, al precio de 1.900 dólares, veinte veces más barato que el grabador más económico de televisión. El video, al igual que la televisión, pasa por un rápido desarrollo. Los equipos son cada vez más pequeños, más fáciles de transportar y de manejar, con mayores prestaciones y calidades.

Hay, no obstante, un matiz importante que diferencia al video de la televisión, incluso desde el punto de vista meramente terminológico. El vocablo video -primera persona del presente de indicativo del verbo latino video, que significa "yo veo"- parece marcar una clara distancia: frente a la denominación impersonalizada de televisión se promueve una tecnología de la visión en primera persona -la televisión en primera persona- como si fuera cierto, siguiendo a McLuhan, que la nueva tecnología es un apéndice del ojo humano.

Uno de aquellos equipos portátiles de Sony alumbrará precisamente el nacimiento del video de creación.

El artista coreano Nam June Paik compra en Nueva York uno de los primeros magnetoscopios portátiles -conocidos como portapak- que llega a Estados Unidos, el Sony CV2400, gracias al dinero de una beca que le había concedido la Fundación Rockefeller para el desarrollo de sus trabajos musicales. John Hanhardt y David Ross afirman que el equipo de Paik procede del primer envío que llegó a Nueva York desde Japón y que el artista coreano compró, produjo y exhibió su primera cinta en el mismo día (Hanhardt, John, comp.: *Nam June Paik*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1982, pp. 27, 34 y 102).

El acta de nacimiento del video de creación -bautizado más tarde con el nombre de "videoarte"- se otorga, como había ocurrido en París con el cine, en un café de Nueva York, la nueva capital mundial de las finanzas y de las vanguardias. Paik graba el 4 de octubre de 1965, desde un taxi, la visita del papa Pablo VI a la catedral de San Patricio y, por la noche, exhibe la cinta en el Café à Go-Go, de Bleecker Street, en el Greenwich Village de Nueva York. El acto -definido en el programa de mano como *Electronic Video Recorder (The Combination of*

Electronic Television and Video Tape Recorder)— forma parte de una serie de actividades tituladas “Monday Night Letter”, que organizan dos miembros del grupo Fluxus, Robert Watts y George Brecht. Alrededor de treinta personas asisten a las dos sesiones (4 y 11 de octubre) de la exhibición de Paik, entre ellas dos artistas de la vanguardia neoyorkina: el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham y el músico John Cage. La exhibición se presenta como un adelanto de la exposición que Paik inaugura, un mes después, en la galería Bonino de Nueva York.

Paik efectuó algunas transformaciones de aquella inicial grabación y convirtió, según sus palabras, el “pasatiempo pasivo de la televisión en una creación activa”.

El territorio artístico del video y sus reglas de juego fueron fijados claramente desde el inicio con algunos de los principios que se mantendrán casi sin variar durante el primer cuarto de siglo de actividad creadora:

- Un uso alternativo a la televisión convencional —a partir, en el caso de la primera cinta de Paik, de una grabación videográfica— cuyos instrumentos básicos de producción y reproducción —es decir, el magnetoscopio, la cinta y el televisor— son los mismos.
- Una vinculación explícita a las vanguardias artísticas y a las artes visuales que acogen y reconocen el potencial creativo de la nueva tecnología de la imagen. De las vanguardias adoptará su espíritu y actitud de ruptura, de innovación y de experimentación.
- La procedencia artística de Paik —la música— y los promotores y audiencia de aquel acto conforman también un territorio multidisciplinario para la práctica artística del video. Un medio de expresión versátil y relativamente asequible y de fácil operación, al que accederán indistintamente artistas que provienen de diferentes disciplinas, desde la música y la pintura hasta el teatro, la danza, la televisión y la performance.
- Por último, el mecenazgo de las grandes fundaciones y de los museos —y de los organismos televisivos después— sin el cual no se hubiera desarrollado tan rápidamente el video de creación.

La década del video

El “videoarte” nace en una década de grandes transformaciones sociales y políticas. La necesidad de transformar la sociedad, el orden heredado de la guerra, se hizo sentir por todo el mundo. Tres líderes empezaron a mover algunas de las maquinarias más conservadoras: Kennedy sucedía a un viejo soldado, vencedor de la guerra, al frente del país más desarrollado del mundo capitalista e inauguraba su breve mandato con el discurso sobre la “Nueva Frontera” (1960). Kruschov se proponía, en el bloque comunista, acabar con la concepción y métodos estalinistas y abrir un frente de coexistencia. Juan XXIII emprendió la renovación y puesta al día de la Iglesia. Los dogmas del viejo orden comenzaban a caer, pero los tres líderes murieron o desaparecieron de la escena pública en apenas dos años, entre 1963 y 1964. Desaparecían cuando más fuertes eran los deseos de cambiar el viejo mundo, en aquel tiempo de esperanzas y de utopías. Nuevos líderes se convierten en dirigentes y símbolos de las diferentes maneras de llevar a cabo el cambio social y político: Lumumba, en el momento en que el continente negro consigue emprender la independencia y sacudirse la humillación de la esclavitud; Mao y su revolución cultural en China, Fidel Castro en Cuba, Ho Chi-Min en Vietnam y El Che de la guerrilla, símbolo romántico de la revolución. Junto a ellos los grandes mitos de la cultura de la imagen, como Marilyn Monroe.

El *pop* sonaba por todo el mundo. La moda unisexo y la minifalda simbolizan también la conquista de libertades y de rebeldía contra el puritanismo. Música y ropa fueron los signos más palpables de aquella cultura juvenil. Las comunas, el consumo de droga y la práctica libre de la sexualidad, favorecida por la aparición de la píldora, acompañaron las luchas por las libertades políticas. Eran los tiempos del *pop*, de la paz y del amor.

El movimiento hippie fue una de las principales manifestaciones de aquella revolución contracultural, del "gran rechazo". Son los años del *flower power*. Allen Ginsberg fue el poeta de los que querían cambiar el mundo por el amor, inspirado a su vez en el culto a la libertad individual, a la fraternidad, al cuerpo humano y al placer, que había cantado el poeta norteamericano Walt Whitman. La flor era el símbolo de ese amor y de esa nueva sociedad.

Algunos de estos luchadores, como el Che o Martín Luther King, son asesinados al tiempo que se desvanecen los ideales del sueño americano. La generación de jóvenes nacidos en la posguerra comenzó también a contestar aquel orden social y político edificado sobre las ruinas y cenizas de la guerra. Comenzaron a repudiar aquel orden que estaba construyendo un mundo sucio e injusto.

La paz y el progreso no acababan de llegar para todos. La guerra del Vietnam no sólo chocó contra el generalizado sentido de pacifismo sino que avivó las insurrecciones de estudiantes. La televisión, ahora en color, contribuyó a agudizar la repulsa de la sociedad norteamericana y de los telespectadores occidentales por aquella guerra, la primera que es televisada, en dos o tres ediciones diarias. Los jóvenes se manifestaron a diario por todo el mundo, desde China a México, desde Nueva York a Madrid o Roma, desde París a Berlín, bajo sistemas democráticos o bajo dictaduras. Herbert Marcuse y Herbert Marshall McLuhan fueron los pensadores de la década.

El rechazo se transformó en impugnación y culminó en la insurrección estudiantil del mayo francés. Poco después, en el verano, los tanques soviéticos acaban con la primavera de Praga. En Estados Unidos se elegía un presidente, Richard Nixon, que caería víctima de sus propios embustes y repudiado por la sociedad mientras se consumían las utopías, las esperanzas de medio mundo que se había ilusionado con la posibilidad de instaurar una sociedad diferente.

Las llamas de la rebeldía no se apagaron todavía. A la contracultura hippie le sucede, a partir de 1967-1968, el movimiento underground que, especialmente en Estados Unidos, radicaliza sus posiciones políticas y culturales en torno al rechazo de la guerra del Vietnam, los movimientos estudiantiles, la lucha de las Panteras Negras, la solidaridad con el Tercer Mundo.

El rechazo y la no violencia se convierten en confrontación. El vocablo *underground* designaba a la nueva sensibilidad juvenil y a sus productos sociales y culturales, desde la prensa hasta el cine.

Dos son los grandes ámbitos de actuación del video, al igual que ocurre con los otros soportes de la imagen que le precedieron: la información y la creación. El video se convierte en vehículo de la cultura *underground* y en medio alternativo de información. Ello se ve favorecido por el hecho de que es un medio más fácil de manipular y económicamente más asequible. Surgen los colectivos de video militante, que lo utilizan como medio de contrainformación, como instrumento de lucha política, como herramienta para instaurar una democratización del sistema televisual, en cuanto medio hegemónico dominante de información.

Se trataba de una nueva utopía que nunca se cumpliría en plenitud, como tampoco se había cumplido el deseo que Bertolt Brecht formuló en 1932 de que la radio no fuera solamente un "medio de distribución" y se convirtiera en "medio de comunicación", donde el público pudiera ser no sólo receptor sino también emisor.

Arte de vanguardia

Aquella fue también una década exuberante en la práctica artística con la aparición de numerosas formas de vanguardia. De hecho, las vanguardias fueron el centro de gravedad del arte

durante los años sesenta y setenta. El video nace en el seno y en el contexto de esas vanguardias y no podía ser ajeno ni a las nuevas corrientes artísticas ni a la activa contestación social y cultural. El video se convierte en un soporte privilegiado para la creación y la experimentación, como había ocurrido con las primeras vanguardias cinematográficas de los años veinte, que resurgen en el cine *underground* y experimental de los años sesenta. Algunas de las principales características de las primeras vanguardias y del cine experimental se reproducen ahora en el video experimental:

El nuevo soporte atrae a autores que proceden de las artes plásticas, de la literatura, del teatro, de la performance, de la música, etcétera. Basta recordar a Paik, Vostell, Baldessari, Acconci, Nauman, Bob Wilson, Cunningham y otros muchos. Ya había sucedido en el cine experimental de los años veinte con la incorporación activa de Hans Richter, Marcel Duchamp, F. Léger, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Salvador Dalí, A. Artaud, J. Cocteau y otros.

La procedencia de los autores se traduce consecuentemente en el hecho de que muchas aportaciones del video de creación tienen su origen en las artes plásticas, son una aplicación o, mejor, una extensión y prolongación de las artes plásticas en el nuevo soporte. Se favorece, en ambos casos, la cooperación entre las artes y la apertura de espacios y lenguajes interdisciplinares.

Entre las posiciones y actitudes irrenunciables de las vanguardias están la defensa de la experimentación, la innovación, la ruptura con los sistemas dominantes en el arte, la impugnación y subversión de esos códigos, la libertad de creación. Actitudes que implican una gran provocación y perturbación de los modelos establecidos. El cine experimental se aparta y combate algunos de sus principios elementales: un lenguaje construido en torno a la narración y a las leyes de la representación y una industria que apoya uno de sus pilares en el *star system*. La transgresión más evidente del video se centra en la ruptura con la concepción banal y trivial de la televisión y en el no acatamiento de los principios del realismo y de la narración que informan todos los géneros televisuales del momento. Se violan en uno y otro caso los planteamientos que sostienen una concepción meramente comercial de los medios y se reivindica también su sentido y utilización artística.

Se aleja, por tanto, de los sistemas industriales de producción y no hay lugar para la serialización y estandarización de los productos.

La realización de trabajos personales e incluso de carácter artesanal se verá favorecida en los años sesenta con el uso de los formatos reducidos: 16 milímetros (que había contribuido ya en los cuarenta a la práctica experimental) y 8 o super 8 milímetros en el caso del cine; los formatos de media pulgada y 3/4 de pulgada en el caso del video. Formatos que suponen un mayor acceso a los medios y un abaratamiento notable de los costos.

El precio que tanto el cine como el video van a pagar por este posicionamiento cultural y social es la limitada difusión de las obras, restringida a circuitos periféricos, cineclubs, instituciones artísticas, festivales especializados y, más tarde, en las televisiones públicas aunque, por lo general, en espacios y horarios residuales. Se instaura, no obstante, un nuevo diálogo entre autor y espectador y se rompe con el concepto de audiencia masificada, conformada y uniformada en sus gustos.

Todas las imágenes son consanguíneas por Paul Virilio

Creo que todas las imágenes son consanguíneas. No hay imágenes autónomas. La imagen mental, la imagen virtual de la conciencia, no se puede separar de la imagen ocular, ni se puede tampoco separar de la imagen corregida ópticamente, de la imagen de mis gafas. Tampoco se puede separar de la imagen gráfica dibujada, de la imagen fotográfica. Creo en un bloque de imágenes, es decir, en una nebulosa de la imagen que reúne imagen virtual e imagen actual. Les ruego me perdonen por hacer una lista de estas imágenes: imagen mental, imagen ocular, imagen óptica, imagen gráfica o pictórica, imagen fotográfica, imagen cinematográfica, imagen videográfica, imagen holográfica y, por último, imagen infográfica. Forman una sola y misma imagen. Creo que todo el trabajo de los behavioristas sobre la distinción entre imagen virtual e imagen real está superado hoy día.

Hoy vemos en tiempo real gracias a nuestra capacidad de interpretar mentalmente las imágenes y a nuestra capacidad para fabricarlas intelectual, práctica o técnicamente. El bloque de imágenes es esta enorme nebulosa filosófica que se levanta delante de nosotros. Ningún filósofo ha penetrado verdaderamente en esta nube de imágenes. Cada uno trata un aspecto determinado. Algunos, como Barthes, la fotografía; otros, el cine, como Deleuze; otros, la infografía; otros, el dibujo. Creo que es un error. Es preciso agrupar estas imágenes e intentar ver lo que tienen en común [...]

Entramos en un nuevo régimen de visibilidad. Creo que el video y la infografía son elementos esenciales de esta mutación del régimen de percepción. En primer lugar, porque se han desdoblado tres elementos: la transparencia, la óptica y la luz. Hasta ahora teníamos una transparencia que estaba unida a la transparencia del material, la transparencia del aire, de la atmósfera, del vidrio, del cristal, etcétera, lo que yo llamaría la transparencia directa. Ahora bien, actualmente entramos en un régimen de transparencia directa: la transparencia de las apariencias transmitida instantáneamente gracias al video y gracias a la videoinfografía en la digitalización de la imagen.

Hay, pues, por una parte, la transparencia natural directa que continúa existiendo, y, además, una transparencia indirecta que propongo que se llame la trans-apariencia. Creo que así como la transparencia ha permitido la organización de la sociedad a través de la ciudad, a través de la apertura al otro, a través de la mirada, a través del Renacimiento, de la perspectiva, etcétera, igualmente la trans-apariencia electrónica prepara un nuevo régimen de relaciones interpersonales, sociales y políticas.

Hay dos ópticas: la óptica pasiva, la del cristal de una lente, del antejo de Galileo, del telescopio, del microscopio, etc., y la óptica de hoy, activa; es decir, una óptica que ya no es simplemente el resultado de la óptica geométrica, lineal, tradicional, la dióptrica de Descartes, por ejemplo, o la óptica de Newton, sino una óptica activa, una óptica ondulatoria, que resulta del cálculo de la imagen. Pienso en la imagen digital, en ciertos telescopios, donde la corrección de la imagen no la realizan ya únicamente las lentes cóncavas y convexas tradicionales, sino un sistema informático. Esto es lo que se llama la óptica activa.

Y, por supuesto, detrás de estos dos acontecimientos fundamentales se manifiesta el desdoblamiento de la luz. Antes había dos luces principales: una luz directa y natural, la del sol, la luna, las estrellas, y una luz artificial, la vela, la lámpara de petróleo o la lámpara eléctrica. Pero hoy hemos llegado a una luz indirecta, es decir, la luz, evidentemente, del video y de la infografía.

El cine se expande en el video por Gene Youngblood

Para mí el video es cine. Hay que distinguir entre el cine y el medio, de la misma manera que distinguimos entre música e instrumentos. Existe la música y existen los instrumentos como el piano, el oboe, la flauta y, sin embargo, ninguno de ellos es la música. Con el cine ocurre lo mismo. Existe el cine y existen diferentes medios a través de los cuales se puede practicar el cine: el film, el video, el ordenador y la holografía. El cine es el arte de organizar una serie de hechos audiovisuales en el tiempo. Y eso se puede hacer con film, con video o con ordenador. Tan sólo cambia la superficie sobre la que fluye ese torrente de imágenes o la pantalla en la que se visualizan las imágenes. No existen, por lo tanto, desde este punto de vista, diferencias entre cine y video. Creo que casi todo lo que se hace con el video se puede hacer con el

cine. Puede que cueste mucho más dinero y más tiempo hacerlo en cine que en video pero, en último término, también se puede hacer. El problema no se debe plantear, por ello, en términos de exclusividad de uno u otro medio.

Godard es, por ejemplo, autor de algunos de los "videos" más interesantes de todos los tiempos y, sin embargo, no hace nada diferente de lo que podría hacer en cine. El utiliza esencialmente el mismo vocabulario de edición, el mismo tipo de continuidad y discontinuidad visual y sonora. Probablemente considera que el video es un medio mucho más económico y más flexible que el cine. Godard hace cine y no dirige sus películas de manera diferente de como lo haría en cine por el mero hecho de realizarlas sobre el soporte video. Godard es el ejemplo perfecto de cómo las películas y el cine son independientes del medio con el que están realizadas. Bill Viola representa, desde el otro punto de vista, un caso ejemplar de cómo el video amplía nuestro concepto del cine. Sus trabajos trascienden el video y son una contribución a ensanchar los dominios del cine, constituyen una expansión del lenguaje del cine. El video prosigue, de algún modo, la tradición del cine experimental pero con otro soporte.

El video se inspira en las artes plásticas

por Anne-Marie Duguet

El videoarte se ha desarrollado, necesariamente, en relación con la televisión, o contra la televisión, y en relación con el cine clásico, que son las otras artes en movimiento. Pienso que la inspiración esencial del videoarte debe buscarse en las artes plásticas, en el arte minimal, en el arte conceptual, en la *performance*, en la música y en el teatro. Lo que realmente ha dotado de interés al videoarte, y lo que hoy lo sigue dotando, es que se trata de un arte que verdaderamente se alimenta de todas estas artes. Podríamos decir que es, en sí mismo, un arte multimedia, que amalgama los otros medios y en el que se entrecruzan las diferentes disciplinas. Este carácter híbrido le proporciona una gran riqueza al videoarte. Las diferentes investigaciones de los artistas sobre el video se han centrado en los propios materiales electrónicos: ¿qué es esta imagen? ¿Estamos frente a una nueva imagen?

Los artistas han desarrollado obras relativamente nuevas precisamente a través de la exploración de la imagen. La comprensión de la técnica ha hecho posible que artistas como los Vasulka, Bill Viola, Thierry Kuntzel o Nam Hoover hayan sabido proponer obras nuevas, sorprendentes, profundamente originales, porque esta vez trabajaban con un dispositivo que ya no era el del cine, ni tampoco el del teatro.

Los Vasulka y Thierry Kuntzel, entre otros, han trabajado con los parámetros elementales de la imagen electrónica y, en particular, han prestado atención al hecho de que la señal video es de la misma naturaleza que la señal sonora. Es muy importante subrayar esto porque explica, como dice Nam June Paik, que el video es tiempo, es una señal que se despliega en el tiempo, y que la imagen electrónica es una trama que está constituyéndose permanentemente. Es una trama en la que, por ejemplo, se pueden alterar sus características, al modificar la velocidad de barrido. No es una imagen como la de un cuadro, o como la del cine, que responde a un estándar determinado.

El trabajo de los Vasulka se ha centrado en las estrechas relaciones entre el sonido y la imagen, en la medida en que, por ejemplo, conecta una señal de audio en una entrada de video, de forma que es el sonido el que produce o modula la propia imagen. Insisto en este aspecto porque varios videoartistas se han formado en el ámbito de la música electrónica, como Nam June Paik, Bill Viola, o, simplemente, son compositores, como Robert Cahen. Hay una estrecha relación entre este arte del tiempo que es la música, y este arte de la imagen, que es tiempo, es decir, el video.

Las otras investigaciones, en particular las de Bill Viola, se han centrado en la representación propia, pero sin llegar a la significación o a la narración. La cuestión de la narración aparece y se desarrolla más tarde.

Al principio se consideró más importante trabajar sobre aquello que constituye la representación, es decir, sobre nuestra percepción, sobre un espacio determinado. Bill Viola trabaja mucho sobre la visión. Se podría decir que sobre la visión en los dos sentidos: el sentido metafórico de la visión, imaginario, de alucinación, como en *Chott el-Djerid*, pero también en su sentido científico, en un sentido de percepción: ¿qué es el acto

de ver? Uno de sus proyectos es hacer ver el ver. Se trata no de mostrar muchas cosas, sino de centrar la atención en el acto de la visión. Viola ha ideado toda clase de dispositivos para captar la imagen, por ejemplo, a través del agua, o a través de vibraciones de aire caliente. Nunca vemos lo real de una forma simple y directa. Hay en eso algo muy importante, que es el interrogarnos sobre nuestra forma de ver. Nam June Paik, Nam Hoover, Thierry Kuntzel o Marcel Odenbach inventan cada vez un dispositivo para hacernos ver de otra forma lo que estamos acostumbrados a ver a través de la pequeña pantalla de la televisión.

No son sólo músicos. Podemos decir que también son pintores. Hay artistas como Thierry Kuntzel que utilizan la pantalla como una auténtica superficie sobre la cual disponen la imagen como si fueran láminas coloreadas, como si fuera la superficie de un lienzo.

Los trabajos de Kuntzel son extremadamente rigurosos, minimalistas: el color se esparce en la imagen y es este color-luz el que distorsiona las formas, que conduce la imagen, bien hacia la abstracción, bien hacia una identificación de la materia representada.

Qu'est-ce que le cinéma? por Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard es el autor de la producción especial del capítulo de *El arte del video* dedicado al cine. La realizó en su estudio de Rolle, con una estructura similar a su trabajo para la televisión, *Histoire(s) du Cinéma: una reflexión sobre el cine desde el soporte video y desde el medio televisión.*

La obra se desarrolla, como en otras conocidas producciones de Godard, en dos partes: una presentación, casi un monólogo en el que el propio cineasta reflexiona en voz alta sobre aspectos relacionados con la cultura, la imagen, la historia y el cine, más una segunda parte en la que reutiliza imágenes cinematográficas y diferentes rótulos que, junto con su voz en *off* y el uso enfatizado de la música, quiere ser una interpretación, una definición personal del cine.

Texto de los comentarios escritos y pronunciados por Godard en *Qu'est-ce que le cinéma?*

“Creo que en relación con lo anterior, llegó el momento de Copérnico hacia 1540 y fue así como, de pronto, en esa fecha, el Sol dejó de girar alrededor de la Tierra. Copérnico lanzó esa idea o ese hecho. Y, en la misma época, a sólo unos años de diferencia, se vio el interior de un cuerpo y se publicó eso de *De Corpore Manis Fabrica* o algo parecido.

Así se ven los desollados, los esqueletos, todo. Eso era... como un cuadro que no hacían los pintores de la época. Bueno, pues está Copérnico en un libro, y está. Pero el cine ¿qué? Sí, está François Jacob. De hecho, él me dio la idea cuando dijo: ‘Ese mismo año se publicaba...’

Pero, ¿qué hace el cine? Hace cine. No hay que dar más vueltas. Es lo mismo que cuando Cocteau dijo: ‘Si Rimbaud hubiera vivido, habría muerto el mismo año que el mariscal Pétain’. Pero si comparas un retrato de Rimbaud joven con uno de Pétain, hecho en el año 48 o 49, si los comparas, de ahí sale una historia. Más aun, de ahí sale la historia.

Bueno, pues una historia es cine. Es cine. Quiero decir que sólo el cine puede hacer esto. De hecho, lo primero que hice se llamaba *Todas las historias*. La segunda parte fue: ‘Una sola historia’. O sea, todas las historias en una sola. Y luego, ‘Sólo el Cine’. Sólo lo hace el cine y es el único. El cine, al igual que el cristianismo, no se basa en un hecho histórico. Nos ofrece un relato y dice: ‘¡Cuidado!’. ‘Debes creer, pase lo que pase’. ‘No entregues a este relato la fe que podría implicar en sí’. Y éste es el resultado de toda una vida.

Tienes un relato, dale un lugar diferente en tu vida.”

Los orígenes por Nam June Paik

Mis primeros experimentos en video no eran interesantes porque yo sólo estaba añadiendo información en las entradas de video. Yo tenía trece televisores a los que modifiqué la señal de varias maneras. Lo exhibimos como un collage visual. No fue muy bien entendido pero fue una experiencia entrañable, fresca, ya que la televisión también lo es. A George Maciunas, del grupo Fluxus, no le gustaban mis performances expresionistas, pero sí le gustaron mis televisores.

Más tarde comencé a distorsionar las dimensiones horizontales y verticales con un generador de señales o sintetizador. No hizo falta mucho tiempo para que mi obra se considerara artística, una vez que empecé a intervenir en el barrido de la imagen [...].

El 4 de octubre de 1965 venía de la tienda de música Liberty, en la calle 47. Pusimos la cámara en el taxi. Grabamos y reproducimos las imágenes en el Café Go-Go, donde había unas treinta o cuarenta personas. También exhibimos —¿cómo se dice?— la televisión oficial. Fue un día memorable. No puedes olvidar aquellos días. No fue tan importante, pero ahí está [...].

Durante los tres o cuatro primeros años se experimentaba con todo, incluso con el color. No tuvimos cámaras de color ni magnetoscopios de color durante mucho tiempo y, sin embargo, creábamos todos esos colores y pensé: estamos creando realmente un nuevo tipo de lienzo, unos nuevos pinceles. Yo soy, de alguna manera, un ingeniero investigador como lo es un investigador científico. Crear una obra es, para mí, lo mismo que investigar los medios [...].

En *Global Groove* quería mezclar varias músicas. Mi concepto de la música era, y lo es todavía, el de un lenguaje internacional. Me llamaba la atención que los telediarios de la BBC comenzaran cada día con la sexta sinfonía de Beethoven. Era interesante que la BBC empezara así sus noticias. Era como para volverse loco. ¡Estos ingleses! La música tiene un cierto poder mágico. Los negros, por ejemplo, no son una élite, económicamente hablando, pero, culturalmente, han conquistado el mundo. La cultura negra ha conquistado el mundo, está en la mente y el corazón de todos.

Mucha gente tiene ahora magnetoscopios e incluso cámaras de video y, sin embargo, en ningún videoclub hay obras nuestras. Todavía somos unos proscritos. Es triste que la cultura del video lo sea. Hemos puesto nuestra parte pero no recogemos los frutos [...].

Contestar qué es el video es como contestar qué es la vida. Se dice que un 80% de la información humana nos llega a través de los ojos. El 12% de la información humana se percibe a través del oído, como por ejemplo la música; un 0,3% de nuestra información nos llega por el olfato y el resto a través del tacto. Por lo tanto, el video controla hasta el 90% de nuestras informaciones sensoriales. El video es como la vida. El video es como un sueño.

Los artistas, según Paik

Joseph Beuys. Me gusta mucho. Lo conocí cuando los dos éramos unos desconocidos. El tenía un status más alto que el mío. Nunca cambió de actitud hacia mí. Siempre fue un amigo, un camarada, tanto antes como después del éxito. Mucha gente se hace arrogante con el éxito. El no se volvió arrogante. Creo que es auténtico.

George Maciunas. Es Don Quijote. Es la quintaesencia de Don Quijote.

John Cage. Es como mi padre. Musicalmente estoy muy cerca de Stockhausen, pero, como ser humano, pienso en John Cage, que es un hombre muy ilustrado.

Merce Cunningham. Es un artista muy diferente. Ahora está situado muy arriba. Admiro su danza. Su danza es parte de mi vida. Tiene un tipo de ingravidez y, como Marc Rothco, es muy moderno, post, un artista de la era espacial.

Allen Ginsberg. Es una gran persona. Pienso que es un líder nato, un líder por naturaleza. Si hubiera hecho una carrera "normal", como en la Harvard Business School o la Harvard School of Government, podría haber llegado fácilmente a presidente de la General Motors o a senador por Nueva York. No digo que esta sea muy buena gente, el presidente de la General Motors. Tiene la capacidad de liderar de forma natural a miles de personas.

Robert Rauschenberg. Tengo poco contacto con él. Admiro su trabajo y también lo mucho que está haciendo por el Tercer Mundo.

Marcel Duchamp. Tuve el honor de verlo dos o tres veces y nunca me he atrevido a hablar con él. Está muy cerca de Cunningham. Ha descubierto que el arte es luz, para ver a través de ella, como el cristal, teniendo en cuenta que el arte era denso y el arte se hizo denso de nuevo. Es una especie de marxista anacrónico. Está en contra de la propiedad. Todo es un juego. Hay que tomarse las cosas con calma. Espero que regrese.

Charlotte Moorman. Ella cambió mi carrera. No solamente me puso en el *New York Times* muchas veces, lo cual era muy importante para sobrevivir en Manhattan en ese momento. Porque Manhattan es una ciudad de ganadores, tienes que triunfar antes para que te hagan justicia. Cuando llegué a América había renunciado más o menos a mi actividad en la performance y sólo estaba haciendo cosas electrónicas. Pero gracias a Charlotte continué y tuve un segundo arranque en la performance. Así que me dio muchos dolores de cabeza y mucho placer.

Shigeko Kubota. Es muy difícil hablar de mi mujer. Es una de las pocas mujeres en las que George Maciunas confiaba mucho. Una razón por la que Maciunas confiaba en Shigeko es porque no tenía decorado, todo es auténtico. Es una persona que está muy dentro de la realidad. Y como videoartista, especialmente en el videoarte que se orienta hacia la escultura, es maravillosa. Inventó la palabra videoescultura, que nadie había usado antes y que se ha convertido en un término de uso generalizado.

Wolf Vostell. Nosotros éramos muy buenos amigos y todavía lo somos. Nos encontramos hace poco en Corea. El hace su vida en España. Nos une el hecho de que publicó mis primeros trabajos. Le estoy muy agradecido por ello. El trabaja con el aparato de televisión, hace una denuncia. Es su problema, no el mío. Yo sólo me intereso por la luz grabada en términos artísticos. El está más comprometido socialmente. Está más en el campo de la conciencia social, que yo respeto, como ser humano, pero algunas veces el contexto social no es el mejor camino, no siempre tiene buen resultado artístico. Pero parte de su trabajo es muy fuerte.

El cine es arte. La televisión es cultura por Jean-Luc Godard

Digamos que hay más o menos la misma diferencia que entre la filosofía y la ciencia. La ciencia es el video, la filosofía es el cine.

El cine tiene una vida casi humana, alrededor de cien años. Era necesario que tuviera hijos, y esos hijos son la televisión, desde un punto de vista político y cultural, y el video desde un punto de vista técnico y estético. Los hijos no han querido mucho a su padre o a su madre, que es el cine.

La televisión fue inventada por ingenieros del Ministerio de Correos. Fue inventada por funcionarios o por técnicos y funcionarios de Estado. El cine es completamente diferente. Fue inventado por golfos y por locos, pero no por gentes de Estado. La televisión es un asunto de Estado, incluso cuando se trata, como en

América, de grandes compañías privadas. El cine ha sido siempre algo privado, como el circo. Ahora está al servicio de la televisión, ha llegado a ser el criado de la televisión.

En la televisión, con el pretexto de mezclar todo, de definir las reglas del juego, el actor es aquel que lee el periódico televisado, el productor es la cadena o el gobierno, los telespectadores son siempre, tal como se decía antes en Francia a propósito del cine, "los cerdos de pago", que pagan menos que en el cine y, por tanto, van más a menudo. El cine conservaba las viejas reglas de la tragedia griega: un autor, un truco. Una vez, en una película llamé Abel al cine y Caín a la televisión. Se les podría llamar, también, Esaú e Isaac, que creo que fue el que vendió en la Biblia sus derechos de nacimiento por un plato de lentejas. Se puede decir que son dos hermanos, o dos hermanas, y que uno, el cine, ha vendido sus derechos de nacimiento a la televisión.

En la televisión se confunden siempre el aspecto técnico, el industrial, y el aspecto, diría yo, cultural. En el cine, de ninguna manera. En televisión se mezcla todo. En un libro no se confunde el libro con el impresor o con el editor, o con la cadena de tiendas que lo distribuye. La televisión es un arte que confunde y que todo el mundo acepta así en cierta medida.

El cine es aún tributario de cierta herencia, digamos, occidental. Occidental porque fue inventado por los blancos, en Europa, y porque las grandes escuelas de cine fueron la alemana, la rusa y, un poco, la francesa. En el resto de los países ha habido cineastas o películas, pero no escuelas. Además, está esa historia de Europa que se vendió a América, o que se dejó comprar por América, que recuperó después el poder en este terreno. Para mí el cine es arte; la televisión es la cultura; la cultura no tiene nada que ver con el arte. La cultura es como la agricultura, que responde a necesidades: se necesita comer y entonces se hace pan, cereales, trigo, maíz, fruta. Pero es una necesidad. Yo no tengo el deseo de comer, tengo la necesidad de comer. Es necesario, después, cocinar ciertos platos. Eso ya es arte, quizás arte gastronómico.

Los americanos son, de momento, los más fuertes en el mundo en la cultura, puesto que todo el mundo ha adoptado su cultura. Sin embargo, no todo el mundo ha adoptado el arte americano. Al contrario, son muy pocos los que lo han adoptado. Los verdaderos artistas americanos han sido siempre malditos. Un gran artista como Faulkner ha sido siempre un maldito en Hollywood. No hay que confundir el arte y la cultura. Las casas de cultura, de las que se habla mal en Francia, son casas para la difusión de la cultura. Creo que la gran diferencia entre el cine y la televisión está en que la televisión es la "producción", la "distribución", la "difusión". En América a las televisiones se las llama "networks". No se dice "TV". TV es el aparato de televisión. Lo que nosotros llamamos televisión en Europa, los americanos, que son mucho más prácticos y terribles, lo llaman "networks". Nosotros decimos: ¿cómo se llama su "cadena"? Ya no se dice "televisión". Se dice "cadena". Se dice "Europa". Se dice "Canal Plus". Se dice "Plus". Mientras que el cine es producción. Es la producción. El cine es producir. Producir un niño. La madre es un productor. El padre, en mi opinión, tiene más problemas puesto que es difusor; no produce, ayuda a producir, pero realmente no produce. Y la ciencia, que está hecha sólo para los niños y para los militares, se siente desgraciada por ello, e intenta a toda costa que el padre pueda producir sin la madre. Son cosas normales. El cine es maternal, si se quiere. La televisión es paternal.

El cine tuvo un enorme éxito popular de forma muy rápida, al cabo de tres o cuatro años, y en el mundo entero. La pintura no ha tenido ese éxito. ¿Por qué un campesino de Austria ama inmediatamente una película, mientras que su abuelo no ha podido amar inmediatamente a Beethoven? Fue un príncipe austriaco el que amó a Beethoven o a Mozart. El cine, tanto el documental como el de ficción, ha sido el único arte que ha sido amado por mucha gente al mismo tiempo.

La única realidad que hay en las noticias de televisión es, en general, la desgracia. Creo que no hay noticias de televisión en ningún país del mundo, que no sean accidentes de aviones, de trenes, muertes, asesinatos políticos, en fin, cosas así. El noticiario de televisión no filmará jamás que hoy ha nacido una amapola en casa de la señora X y que fue un momento realmente feliz. La televisión no se interesa por la felicidad. El cine sí se interesa. Creo que es por eso por lo que se mantiene.

Elogio del
amor

El tiempo del video por Bill Viola

Una de las cosas que siempre me han fascinado cuando estudiaba pintura en la facultad de Arte era la idea de que podía haber un tiempo en la pintura. Las teorías artísticas hablan frecuentemente de cómo el ojo recorrería el cuadro y cómo sería capaz de abordar el cuadro. La visión como un acto de tiempo, como el despliegue del tiempo en el encuentro que uno tiene con la pintura. Pero comencé a darme cuenta de que los pintores, al menos los que pintan escenas reales u objetos, pintores de paisajes o de figuras, pasan un tiempo frente al objeto, frente a la materia de la que se ocupan. Cézanne vivió con cestas de frutas, jarrones y cosas sobre la mesa durante largos periodos de tiempo. Existe un tipo de relación vicaria entre los pintores y los objetos. Este sentido del tiempo fue una inspiración y una guía para mí cuando empecé a coger una cámara de video. Y mi primer impulso fue intentar ralentizar la corriente de información que, obviamente, se manejaba a una velocidad muy alta.

Tomé conciencia, por tanto, del tiempo en la pintura, del sentido del tiempo en la pintura, pero del tiempo profundo, no del tiempo más superficial del que los artistas hablan frecuentemente, que es el tiempo que el artista necesita para completar el cuadro, la forma en que un espectador se relaciona estando de pie frente a él, como objeto.

Hay un tipo de tiempo místico que está detrás de muchas de esas obras, del que me di cuenta y que realmente me ha ayudado y guiado cuando comencé a trabajar con video. Fue esa la razón por la que verdaderamente sentí la necesidad de hacer las cosas más lentas en mi primer encuentro con el video, esta especie de alta velocidad de la información. Sentí que quería agarrarla y dejarla que se desplegara en su propio tiempo, el tiempo que la imagen te dice que quiere estar, más que el tiempo que intentas imponer.