

ESTADES PREPARADOS PARA A TELEVISIÓN?

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Santiago de Compostela

Comisaria: Chus Martínez

Inauguración: 20 de maio ás 20:00 h
do 20 de maio ao 18 de setembro de 2011
Hall, planta baixa, Dobre Espazo, planta primeira

Para complementar o proxecto *Estades preparados para a televisión?* o MACBA e mais o CGAC editaron unha publicación dixital con textos de Chus Martínez, Hans Magnus Enzensberger, Judith Barry, Ina Blom, Tamara Chaplin, Dora García, Mario García Torres, Johan Grimonprez, Albert Serra e Temporary Services (Brett Bloom, Salem Collo-Julin e Marc Fischer).

A publicación poderase descargar de balde en galego, castelán e inglés desde o sitio web do CGAC (www.cgac.org).

Atmosfera de televisión

O proxecto *Estades preparados para a televisión?* é unha análise inusitada sobre a relación deste medio coa arte e o pensamento. Está constituído por unha exposición, estruturada en dez seccións, na que se poden visualizar —a través dun dispositivo creado para a ocasión (Gran TV)— programas emitidos principalmente entre os anos sesenta e a actualidade. A exposición tamén inclúe catorce capítulos dunha miniserie de televisión filmada parcialmente no MACBA polo cineasta Albert Serra e inspirada no texto *De los nombres de Cristo* de Frei Luís de León (1572-1585), e un programa de radio, producido polo poeta americano Kenneth Goldsmith, sobre o interese de varios artistas polo audio en televisión.

Como reflexión complementaria realizouse así mesmo unha publicación dixital, con dez ensaios de artistas e historiadores. Cada un deles está vinculado a un punto concreto do guión e responde a unha pregunta determinada. Con todo iso pretendeuse crear unha perspectiva distinta do medio, que nos afasta da televisión tal como a coñecemos. Trátase dunha distancia que crea conciencia da centralidade das convencións do medio, do espazo e do tempo televisivo como claves para entender que forma adoptan os programas e que papel desempeña a imaxe en pantalla. A exposición céntrase nas estratexias das que se serviron artistas e pensadores para iren máis alá do medio e das formas de control que o caracterizan; a miúdo estas tácticas conseguen superar a crítica que se basea na mera negación sen matices da televisión.

A televisión quérese parecer o máis posible ao sentido común, naturaliza todo o que presenta, de xeito que a realidade cobra sentido. Así mesmo, establece un vínculo coherente co *fóra* a través de formas simples de contar o que está a pasar. A televisión é un medio moi ordenado, unha institución sempre atenta ás fórmulas e á correcta organización de ideas e imaxes, e á súa repetición. O éxito dunha retransmisión non estriba na súa calidade técnica, senón na súa capacidade de elocuencia, que é o que posibilita que o espectador reproduza parte da mensaxe e comparta cos demais o que viu. O seu poder está vinculado coa súa habilidade para crear unha confusión entre descrición e prescrición, e por iso é tan influente na maneira de interpretar o mundo. Non describe realidades, senón que as prescribe: móstranos tacitamente o que deberían ser. Sabemos que a descrición obxectiva é insostible e coñecemos o esforzo denodado de escritores, pintores e cineastas por abrangueren a realidade, o xuízo moral e as emocións.

O poder da televisión reside nese constante estirar a descrición e convertela en desexo: o mundo tal como é, tal como podería ser, tal como debería ser e tal como nos gustaría que fose. A dimensión normativa filtrase inevitablemente. É o factor humano, o factor político, o factor social e, como evidencia esta exposición, pode ser tamén o factor creativo.

A televisión é un medio que busca producir sentido. E velaí está a razón do grande interese que suscita no mundo da arte e na filosofía. En aparencia transparente, é hábil á hora de lle achegar ao espectador a realidade distante, e converteuse nun exemplo perfecto para analizar non só as formas narrativas, mais tamén as políticas fundamentadas na relación entre representación, imaxe e transparencia.

Os mecanismos da opinión pública occidental, así como o sistema parlamentario democrático, depositaron unha confianza cega en facer visible o proceso que conduce a unha toma de decisión. A importancia que o concepto de proceso acadou na arte está directamente relacionada co funcionamento do sistema parlamentario.

A televisión está historicamente ligada á creación de opinión pública. De aí que interese pola súa capacidade de *falsear* o sistema, cerna deste proxecto. A televisión, coma o museo, é unha institución e, coma o cubo branco, é unha convención, un medio. Ambos teñen unha relación directa co que se deu en chamar a *producción cultural*. *Estades preparados para a televisión?* cuestiona esa terminoloxía: a función do museo non é producir cultura ou coñecemento —asumindo que os puidésemos considerar sinónimos—, senón articular os argumentos nun discurso.

O museo é un medio, un espazo desde onde se establecen relacións entre varios sistemas que afectan de forma simultánea aos sentidos e ás ideas. Museo e televisión comparten esta capacidade de sincronizar pensamento e experiencia: ambos os dous

poden ser perversos, e iso é o que explica a importantísima función que teñen artistas e pensadores para inventaren outras lóxicas, para transformaren os procesos e para nos situar nun espazo público que está por chegar e que, paradoxalmente, fai uso tanto da transparencia como da opacidade. A semitransparencia axuda a crear espazos de privacidade no público. O éxito do debate depende dunha combinación eficaz entre o que vemos e o que non vemos. Ninguén negocia unha tregua á luz pública.

A arte en televisión esforzase de forma denodada por deixar a un lado o sentido común propio do medio. Os artistas son capaces de mimetizaren á perfección esta linguaxe; aprenden a ser televisivos para, a seguir, contaren unha historia distinta. Finxir que se trata de televisión é unha estratexia perfecta para atentar contra o medio, pero tamén para desencadear, desde as súas entrañas, novos recursos. Por exemplo, o absurdo, que resulta da falta de concordancia entre o que un espera ver ou oír e o que sucede, obríganos a prestar atención.

Esta exposición baséase nun guión ideado para crear zonas escuras, absurdos produtivos nos que artistas e pensadores mostran que é posible pensar outros sistemas de relación co medio, abordar lecturas que nos afastan dos lugares comúns, máis alá das formas viciadas de contarnos quen somos, onde estamos e cal é o noso futuro.

Desaprender o aprendido é unha das premisas deste proxecto. Esta afirmación dista moito de ser unha apelación ás virtudes do ignorante ou ás capacidades coreográficas do populismo. Suxire esencialmente a necesidade de superar os límites da crítica institucional, xa sexa a da institución televisiva ou a do museo.

É doado e oportunista cargar contra o vulnerable. É posiblemente máis urxente ver de que modo podemos desvincularnos do *espírito do noso tempo*, para crearmos outro tempo e outro espazo no seu seo. Na quenda de preguntas, despois dunha clase impartida en Traunsee (Austria) sobre «Was ist Quantum Zeit?» (Que é o tempo cuántico?) no verán de 2010, Hans Magnus Enzensberger —autor dun dos textos desta publicación dixital— dicía: «O problema do sempre pertinente concepto alemán de *Zeitgeist* é que representa a peor das trampas: *weder Zeit noch Geist*. É dicir, nin nomea tempo ningún, nin é espírito». Con iso, Enzensberger quería evidenciar a *aberración* de estar perfectamente acorde co *noso tempo*.

Aberración? A posibilidade de futuro albíscase só desde o asincrónico, aquilo para o que aínda non temos nome, e o que é máis importante, nin xuízo nin opinión. Neste espazo de estraña liberdade, aparécesenos o posible. Os programas que presentamos



Estades preparados para a televisión?, CGAC, Santiago de Compostela, 2011
Fotografía: Paco Rocha

en *Estades preparados para a televisión?* poñen todo o seu empeño en producir esa estrañeza. O obxectivo é xustamente crear un espazo inasible, difícil de categorizar, immune ao cinismo e que vaia máis para alá do prexuízo.

Na exposición séguese a lóxica dunha programación televisiva: os programas sucédense e cada unha das dez seccións pódese entender como unha franxa, unha fracción dentro dun todo. E, do mesmo xeito que é imposible ver a totalidade do que programa unha canle de televisión, tamén aquí o espectador se enfrenta a un número de horas moi superior ás que normalmente se necesitan para visitar un museo. Lonxe de ser un trazo negativo, este aspecto é definitorio da televisión mesma e non se pode obviar; no entanto, a selección para cada unha das seccións intenta ofrecer unha visita plausible a través das pantallas da Gran TV, que na súa gran maioría presentan unha programación de pouco máis de hora e media.

Non hai nin museoloxía que sirva de referente nin convención ningunha á que se acoller á hora de presentar a televisión. A case totalidade dos programas que mostramos foron emitidos. Poderíamos ter establecido unha correspondencia entre unidades e equiparar programa e monitor. Son moitos os artistas que, por realizaren a súa obra para o formato televisivo, entenden que debe exporse nun monitor, como unha peza individual. Iso responde á necesidade de separar claramente a obra e o medio: visualizar a súa autonomía. Pero, en honor á verdade televisiva, ningún elixe monitores distintos para ver programas distintos. No sistema de emisión a arte e a non-arte están literalmente *pegadas*. A televisión programa, articula os seus contidos en franxas que se corresponden coa lóxica do horario laboral, coa presenza duns espectadores e non doutros. Programar é unha tarefa difícil, non só desde a aparición do mando a distancia —como conta nesta mesma publicación o artista Johan Grimonprez— senón a partir do momento en que se pode ver televisión desde o monitor do ordenador e nos convertemos en programadores, decidimos a orde da secuencia de programas que queremos ver e cando os queremos ver, con total independencia dun dos principios que, xunto ao sistema 4/3 —hoxe tamén superado—, dá sentido á televisión: a emisión.

O resultado é un calidoscopio composto por varias maneiras de estudar, de se referir ou de se opor á televisión. A televisión non existe. Segundo o escritor romántico Heinrich von Kleist: «Ningún sabe o futuro do pensamento; a nosa tarefa» —o realmente político hoxe— «é preparar un espazo para que este poida ocorrer, esforzarse denodadamente por anticipar aquilo que non ten nome e que está por vir».

Chus Martínez

Estades preparados para a televisión?

GUÍA DA EXPOSICIÓN

Cando parece que a televisión tal como a coñecemos chega á súa fin, preguntámonos se estamos preparados para máis. Unha televisión habitada por experimentos realizados por artistas, pensadores e profesionais do medio xorde no museo co fin de mostrar qué sucede cando linguaxes de natureza tan diferente entran en relación.

Esta televisión é un lugar distinto: postula un novo espazo para o debate, incita ao medio a desaprender o aprendido, a volver sobre fórmulas e xéneros, a enganar os sentidos para escapar así á dualidade emisor-receptor.

Esta non é unha exposición sobre a televisión, senón desde a televisión. O seu obxectivo: estudar de que modo formas moi diversas de comprender a imaxe e mais a vida dos conceptos contribúen a debuxar o horizonte do noso presente cultural.

A exposición é un ensaio sobre a intersección de mundos que viven separados: inténase na coreografía, na estratexia de que se serven o medio e estes inquilinos de excepción —referímonos a artistas e filósofos— á hora de formalizaren as súas expectativas. Os artistas e o medio estúdanse mutuamente para entenderen que é o que fai posible a televisión, que relevancia social e que dimensión estética adquire a produción artística en televisión e que implica pórle cara á filosofía. Este exercicio contribúe de forma elocuente á interpretación das convencións dramáticas e téc-

nicas que definen a televisión. A invención artística toma todas as liberdades ao seu alcance para xerar realidades nunca vistas por televisión, a filosofía une a imaxe á voz e no seu desinterese polo ficticio crea outra forma de ficción.

Os programas que integran as diferentes seccións comparten un trazo: mostran a televisión e mais o seu dobre. Habitar a televisión implica aceptala, e obrígala, a un tempo, a que fale outra lingua, de modo que o espectador é testemuña de como se fai e como se desfai a televisión. Os artistas e mais os filósofos interéñanse por reescribir o medio, establecen correspondencias inesperadas entre texto e imaxe, entre o espazo-convención dun estudio de gravación e o cubo branco, entre a realidade que rexistra a cámara fóra do estudio e a irrealidade que se deriva da mediación propia da televisión.

Este cúmulo de relacións non resoltas é unha fonte de alporizamento fértil. A incomodidade que aquí se mostra a través deste exercicio de interlocución entre a televisión e outros mundos pódese extrapolar á cultura nun sentido amplo: a fricción é o único motor do pensamento.

Necesitamos unha praga, e os programas que presentamos son iso. Unha praga, en palabras de Antonin Artaud, é aquilo capaz de abrir camiño e acceder a todos os estratos dun organismo, desorganizándoo completamente, pero dándolle unha oportunidade única de se liberar de si mesmo. O rexeitamento da grande audiencia a este tipo de programas explicase banalmente apelando ao *aburrimiento*. Ten máis sentido pensar, no entanto, que ser testemuñas de procesos de cambio sobre os que non temos control ningún provoca un malestar. Se a cultura non é entretemento ou a celebración do identitario, é un movemento asincrónico que se produce no corazón do social e que dá lugar a fenómenos que non podemos nin bautizar nin consumir de forma inmediata.

A FORMA DO PROXECTO

É imposible mostrar a totalidade dos materiais que se poderían abordar nesta exposición. Concibir a exposición como inventario, como arquivo enciclopédico das numerosísimas colaboracións dos artistas para a televisión, levaría consigo someter o espectador a infinitas horas de visionado. Esta fórmula revelaría unicamente a existencia do dito material inabarcable. Cómprennos outros métodos fundamentalmente explicativos, non demostrativos, para interpretarmos a interrelación destes lugares intermedios.

A exposición propón un guión que traslada esta concepción a unha serie de dez capítulos, nos que se inclúe un número limitado de exemplos-situación. O espazo expositivo convértese nun acontecemento para explorar a relación entre imaxe e acto crítico: dez escenas que conceptualizan as distintas estratexias e a súa función. Cada capítulo propón, baixo diferente ángulo, a historia da contestación dunha linguaxe a outra: da arte á televisión, da televisión ao pensamento, en ambas as direccións.

Para confeccionar este guión foi fundamental a contribución da artista Dora García, quen, ao longo dos últimos anos, realizou unha investigación exhaustiva sobre a televisión como escenario e enciclopedia das formas de actuación, da *performance*. Unha longa conversa co artista Isidoro Valcárcel Medina resultou clave para afondar na natureza das convencións que definen o medio televisivo e para visualizar como a modificación dalgunha ou de varias destas convencións altera radicalmente o resultado. Johan Grimonprez colaborou na sección que analiza a relación entre a televisión, a política e o debate público, e confeccionou unha moi sutil selección de programas que evidencian os seus intereses, os seus temores e mais a súa forma de entender a influencia que a televisión tivo e segue a ter na nosa opinión do mundo.



TVTV: TVTV Looks at the Oscars, 1976

DEAD AIR: ESE INDESEXABLE SILENCIO

O termo *dead air* designa a situación que se produce cando un fallo técnico interrompe a emisión. A miúdo, esta incidencia lle desvela ao espectador aspectos dos que non era

consciente: as convencións, a situación das cámaras, a construción de escenario —xa sexa dentro ou fóra do estudio de gravación—, o guión, a distancia entre o papel que os personaxes representan ante as cámaras e a súa identidade e opinións fóra do rol. Isto deu lugar a múltiples traballos realizados sobre o principio de mostrar aquilo que non se ve. No centro desta sección están *Soft and Hard (A Soft Conversation on Hard Subjects)*, de Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, realizada en 1985. Coñecido pola súa investigación en todos os terreos do audiovisual, Godard centra este traballo xunto a Miéville nunha análise das diferenzas entre cine e televisión e detense —precisamente— nas convencións da emisión, da produción dunha imaxe continua que se esforza por facer caso omiso da posibilidade de que os seus modos de produción queden en evidencia. Pero a forma mesma en que está rodada a obra —unha aparente conversación entre Godard e Miéville como se a cámara non estivese presente— alude xa á capacidade de se situar fóra de emisión, de obviar o feito de que todo está sendo producido para o espectador.

Nesta liña atópanse tamén *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby S.M.* (1988), da artista norteamericana Martha Rosler, ou o traballo do colectivo norteamericano TVTV titulado *TVTV Looks at the Oscars* (1976).

Outra produción seleccionada para esta sección é *De langste dag*, unha obra de Jef Cornelis realizada para a televisión en 1986, durante a apertura da exposición *Chambres d'amis*, comisariada por Jan Hoet para o Stedelijk Museum voor Actuele Kunst de Gante. A proposta da exposición era situar obras de arte contemporánea en espazos privados, casas, pisos, etc. Cornelis non só documenta unha exposición que marca un antes e un despois na maneira de interpretar o espazo público da institución e o privado da vivenda, senón que o modo en que o filma, utilizando os recursos dunha retransmisión deportiva como se o *tour* urbano fose un Tour de Francia, se converte nun tratado sobre a relación entre as convencións do mundo da arte, o que se mostra e o que nunca se ensina, e a televisión mesma. Mentres un extracto deste programa se exhibirá na pantalla central desta sección, a versión íntegra —algo máis de seis horas— poderase ver no menú á carta.

GRAN TV

- Martha Rosler, *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby S.M.*, 1988
- Jef Cornelis, *De langste dag* (fragmento), 1986
- Jean-Luc Godard / Anne-Marie Miéville, *Soft and Hard (A Soft Conversation on Hard Subjects)*, 1985

MENÚ

- Samuel Beckett, *...but the clouds*, 1977
- Jef Cornelis, *De langste dag*, 1986
- Raindance Corporation, *The Rays*, 1970
- TVTV, *TVTV Looks at the Oscars*, 1976



General Idea: *Pilot*, 1977

O BROMISTA INSACIABLE

Este capítulo toma como punto de partida un concepto desenvolvido polo sociólogo norteamericano Erving Goffman. No seu influente libro *Asylums* (1961), Goffman estableceu o concepto de «axuste secundario» ou *secondary adjustment*. Este comportamento é típico do individuo que se encontra nunha situación de institución total, e que se defende da anulación de si mesmo que, por definición, producen as institucións mediante pequenas transgresións que, sen ameazaren o monolitismo da institución, lle permiten crer que mantén un grao mínimo de autonomía. A esta tipoloxía corresponden os chistes que circulaban nos campos de concentración ou no bloque socialista, ou os alcumes insultantes pronunciados en voz baixa por subordinados, internos ou alumnos. Na institución da televisión, un pode utilizar este concepto para estar á vez dentro e fóra dela. O exemplo máis común é o individuo que interrompe constantemente a narración doutro ou o curso convencional dun programa con apostilas humorísticas

e/ou irónicas. A natureza do discurso do que fala non está recoñecida polo comentarista, que bota man do sarcasmo para manifestar a súa distancia respecto á situación en que se atopan. Non contesta os argumentos, glósaos; axústaos a outro xénero, a sátira ou a ironía.

Este recurso utilízanlo moitos artistas e pensadores para estableceren un marco que lles permita verse a si mesmos en televisión. Unha estratexia útil que permite conceptualizar a función que o artista ou o pensador teñen en relación ao medio. A gran pregunta que este grupo de pro-gramas suscita é: pode algo significativo, ou algo realmente subversivo, ser dito baixo esta forma, baixo o subterfuxio da broma? Isto é o mesmo que preguntarse polos límites do que pode ser parafraseado, polo modo en que formas aparentemente non rigorosas de análise, como é o humor, poden ofrecer unha comprensión igual ou maior que outros métodos de estudo do medio.

A finais da década dos setenta, General Idea, un colectivo formado polos artistas canadenses Felix Partz, Jorge Zontal e AA Bronson, creou unha serie de traballos baixo esta premisa. *Pilot* (1977), realizado para a televisión pública da cidade de Ontario en Canadá, adopta a forma dun noticiario do que eles mesmos son o tema a tratar: a súa carreira, o seu ascenso de mozos descoñecidos, duns ninguéns, a artistas coñecidos e glamorosos. Para iso poñen en xogo todos os recursos que o grupo foi desenvolvendo: as súas aparicións públicas, os seus primeiros pasos no deseño de roupa, as súas películas... Un profuso aparato de presentación retranqueiro e moi crítico co mundo da arte. *Test Tube* (1979) está pensado na mesma clave que *Pilot*. Resultado dunha estada de tres meses en Amsterdam, mostra os tres artistas sentados fronte a unha parede realizada con luz de cor —o que eles denominan Colour Bar Lounge— desde onde contan, virados de costas ao espectador, as posibilidades dun artista de facer carreira. O programa está estruturado en tres partes e cada unha delas conclúe cun anuncio, tamén producido por eles mesmos.

Nos orixes da televisión por cable nos Estados Unidos, máis concretamente na cidade de Los Angeles, o artista arxentino David Lamelas lanzouse á produción de varios programas de televisión, un medio novo para el. *The Hand* (1976) mostra uns personaxes totalmente inverosímiles. A condutora do programa, Bárbara López (nome falso), presenta os seus invitados no estudio: Ghila Benesty, unha xornalista (esta vez real) de Israel, e Kevin Gold, unha falsa estrela do rock tamén inventada polo artista. Logo dunha actuación de Kevin e dunha charla inocente sobre un baixón na súa carreira, a conversa deriva cara a un feito importante: Kevin posúe unha illa en propiedade e podería estar utilizándoa para o tráfico de armas. As dúas mulleres insisten e, aínda que el nega semellantes acusacións, empeza a divagar sobre unha suposta afección a coleccionar armas. A cousa ponse fea. Kevin perde os papeis, pérdese a imaxe tras o escintileo do que parece unha arma branca e aparece a mira de axuste. Bárbara reaparece. Ocorreu un terrible accidente: Kevin Gold foi asasinado... Todo está realizado dun modo case *amateur*, roza o paroxismo do improvisado e provoca a risa e, no entanto, o feito de que un deles sexa quen di ser, Ghila, confírelle ao conxunto o aire do programa de televisión máis raro xamais visto.

GRAN TV

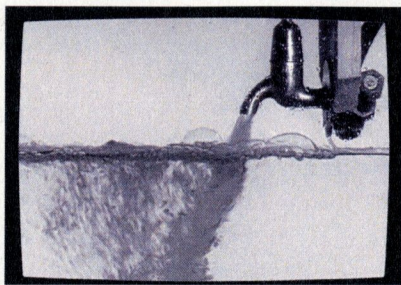
- Jef Cornelis, *Daniel Buren (Palais Royal)*, 1971
- Chris Burden, *The TV Commercials*, 1973-1977
- General Idea, *Pilot*, 1977
- Stan Douglas, *Monodramas*, 1991
- Martin Kippenberger. Musée National d'Art Moderne présente un entretien de Martin Kippenberger avec Roberto Ohrt 14/6/1993, 1993

MONITOR

- David Lamelas, *The Hand*, 1976

MENÚ

- Jef Cornelis, *Sonsbeek buiten de Perken*, 1971
- General Idea, *Test Tube*, 1979
- Ángel Carcavilla / Carolina Delpiano / Álvaro Díaz / Rafael Gumucio / Pedro Peirano, *Plan Z* (fragmentos), 1997-1998
- T. R. Uthco / Ant Farm (Doug Hall, Chip Lord, Doug Michels, Jody Procter), *The Eternal Frame*, 1975



David Hall: *TV interruptions* (7 TV Pieces): *Tap piece*, 1971

A TELEVISIÓN COMO UN LUGAR ESPECÍFICO

Do mesmo xeito que, a partir de mediados dos setenta, se empeza a falar de obras de arte creadas especificamente nun lugar e desde as condicións que ese lugar impón á obra, tamén pode farse de obras creadas para a televisión. Jean Dibbets concibe *TV as a Fireplace* (1969), Valie Export *Facing a Family* (1971), David Hall a serie *TV Interruptions* (1971), na que simula, por exemplo, encher un monitor de auga desde dentro. Tamén *Quad I+II* (1980) de Samuel Beckett forma parte desta sección. Consiste nunha serie de accións mínimas realizadas por personaxes enfundados nuns hábitos de diferentes cores que debuxan co seu movemento o límite do espazo, un rectángulo situado sobre un gran baleiro negro, o outro, o que non se ve, o que se agocha detrás da imaxe.

GRAN TV

- Valie Export, *Facing a Family*, 1971
- David Hall, *TV Interruptions* (7 TV Pieces), 1971

MONITOR 1

- Jan Dibbets, *TV as a Fireplace*, 1969

MONITOR 2

- David Hall, *This is a Television Receiver*, 1976
- David Hall, *Stooky Bill TV*, 1990
- David Hall, *TV Interruptions* (7 TV Pieces), 1971

MENÚ

- Samuel Beckett, *What Where*, 1980
- Samuel Beckett, *Quad I+II*, 1980
- Joan Jonas, *Double Lunar Dogs*, 1984
- Peter Weibel, *TV Aquarium* (TV Tod II), 1970-1972
- Peter Weibel, *TV News* (TV Tod III), 1970-1972



Un certain regard. La logique du vivant. François Jacob conversa con Claude Lévi-Strauss, 1972

UNHA TRIBUNA POR OCUPAR

A difícil tarefa da mediación: a hostilidade como reacción obvia cando o espectador se atopa fronte a algo que non comprende inmediatamente. A cuestión da audiencia está sempre presente tanto na arte coma na televisión. E existen exemplos radicais que abordan esta gran pregunta. Nos programas sobre arte nos cales o que prima é dar a coñecer (evitando explicacións pedagóxicas que presupoñen a ignorancia ou o infantilismo do espectador), a televisión convértese nunha abertura, unha *ventá ao mundo*, por dicilo cunha imaxe común no debate sobre a pintura do Renacemento.

Este espírito de *mostrar* está impregnado de entusiasmo, importa o carisma de Robert Hughes, de John Berger, de Paloma Chamorro ou de Marta Traba á hora de nos acompañar a un lugar onde non estivemos. Os programas sobre arte, na súa meirande parte, concíbense como unha viaxe, un programa-aventura. A función do público non está construída como receptor dunha obra, senón como membro dunha tripulación nunha nave que se move. Os programas que presentamos aquí son

dunha natureza totalmente distinta e, aínda que non poden cualificarse de *arte* propiamente dita, resultan moi útiles para entendermos esa eterna tensión entre obra e espectador, entre o medio e a audiencia, así como a axencia que artistas e intelectuais tiveron e talvez poidan seguir a ter en televisión.

A partir da fin da Segunda Guerra Mundial ocorre un fenómeno en Francia que afectará a todos os países do seu ámbito, moi en particular a Italia e Alemaña, pero tamén a España. Trátase da aparición de filósofos e de filosofía en televisión. Aínda que o carácter de ente público que ten a televisión favorece a presenza da cultura, este feito non explica por si só un fenómeno que irá en aumento incluso logo da privatización da televisión francesa. A abundancia de programas deste tipo (máis de 3.500 entre principios dos sesenta e mediados da década dos oitenta) hai que a relacionar coa reconstrución intelectual do país despois da guerra. Resulta case impensable un programa de dúas horas no que Deleuze expón os presupostos do seu pensamento (RAI) ou as primeiras aparicións de Gaston Bachelard falando de filosofía da ciencia e sentimento poético... Existe unha lista interminable e fascinante de exemplos que nos mostran unha televisión sen mediación, directa ao corazón do discurso, polémica, allea á dificultade que supón para o espectador e consciente de ser vista por el. Filosofía e visión: é un paradoxo que inventa un espazo híbrido dentro da televisión. Non se necesita nada para empezar a falar, só o orador, nin estudio de gravación nin atrezzo, só a voz e a garantía de que esta se corresponde cun suxeito. Tampouco é a radio con imaxes. Máis ben trátase dunha protorrepresentación mediática do parlamentarismo moderno. Neste capítulo pódese ver unha selección de traballos realizados baixo estas premisas.

GRAN TV

- *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, I (Idée)*, 1988-1989
- Gaston Bachelard. *Portrait d'un philosophe*, 1961
- Michel Foucault. *Lectures pour tous*, 1966
- Martin Heidegger *on Future of Philosophy*, 1969
- Claude Lévi-Strauss. *Un certain regard*, 1972
- Hannah Arendt. *Un certain regard*, 1974
- Jacques Lacan. *La Psychanalyse* (partes I-II), 1974
- *Quel avenir pour l'homme? Apostrophes* n.º 84, 1976
- *Les Rendez-vous du dimanche* (Simone de Beauvoir, Sartre...), 1979
- Jacques Derrida. *Le Cercle de minuit*, 1987
- Karl Popper. *Contro la televisione*, 2001
- Pierre Bourdieu. *Sur la télévision*, 2001
- Albert Serra, *Els noms de Crist*, 2010



Jef Cornelis: *Container 3: De puntzak van Heine*, 1989

A TELEVISIÓN COMO REINO OU O REINO DA TELEVISIÓN

Neste capítulo incorporáronse aqueles programas que interpretan a televisión como unha forma moderna de soberanía, un concepto que xorde da crenza do medio na súa capacidade de xerar un poder absoluto e perpetuo, autooutorgado, inherente á lóxica do propio medio. Non é o que conta a televisión o que hai que contestar senón a súa existencia mesma, do mesmo modo en que, durante a Idade Media, se batallaba pola abolición da música instrumental por considerar pagán o seu son, sen entrar en consideracións estéticas.

Nesta sección non podía faltar Guy Debord, pensador e cineasta francés, cun traballo titulado *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La société du spectacle»*, realizado en 1975. Tamén se incluíu a reconstrución dun programa de Pier Paolo Pasolini realizada en 2006 por Mario Sesti e Matteo Cerami: «Ao meu ver, non existe nada máis feroz que a televisión», afirma Pasolini. Este programa, *Niente di più feroce della banalissima*

televisione, é un manifesto en imaxes que debe pórse en relación cun artigo incendiario que Pasolini publicou en 1973 no *Corriere della Sera*, «Desafío aos directivos da televisión». Nel afirma: «A televisión só provoca a homologación destrutora da autenticidade e da concreción». Nas afirmacións de Debord e de Pasolini non hai espazo para unha contratelevisión: non se pode facer boa política desde un reino ilegítimo. Só queda a súa abolición.

Outro dos programas que poden verse é o manifesto asinado por Richard Serra en colaboración con Carlota Fay Schoolman, *Television Delivers People* (1973). O programa de Serra/Schoolman nega a imaxe. Na pantalla só aparece texto: unha denuncia dos efectos nocivos da televisión.

Non podemos deixar de mencionar a inclusión, no espazo á carta, de *Container 3: De puntzak van Heine* (1989), creado polo produtor e artista belga Jef Cornelis. Trátase dun dos nove capítulos da serie, que analiza dun modo moi particular a posibilidade do intelectual en televisión. Un *container*, construído como estudo de gravación móbil, é o escenario desta polémica produción, que deixou de emitirse despois do segundo capítulo e que aínda hoxe é unha referencia para comprendermos os límites do medio. O *container* de Cornelis posúe ademais a peculiaridade de se equiparar a outros espazos de arte, como o mítico Portikus, un *container* de transporte marítimo a modo de galería.

GRAN TV

- Richard Serra/Carlota Fay Schoolman, *Television Delivers People*, 1973
- Guy Debord, *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La société du spectacle»*, 1975
- Matteo Cerami / Mario Sesti, *Niente di più feroce della banalissima televisione* (filme *La voce di Pasolini*), 2006

MENÚ

- Mark Achbar / Peter Wintonick, *Manufacturing Consent - Noam Chomsky and the Media* (fragmento), 1993
- Jef Cornelis, *Container 3: De puntzak van Heine*, 1989
- Guillermo Gómez-Peña / Adrienne Jenik, *El Nafazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 AD*, 1995
- Brian Springer, *Spin*, 1995
- Bill Viola, *Reverse Television - Portraits of Viewers*, 1984



Marta Traba: *La historia del arte moderno contada desde Bogotá*, 1962-1983

O IMPACTO DO NOVO

Ou «das estupendas posibilidades e as xeralmente mediocres realidades da crítica»¹

Xa desde os seus comezos a televisión acolle a cultura como un curioso inquilino. Arte, teatro, literatura e música formarán parte da súa programación. Nesta sección axuntamos aqueles programas que se pensan desde a lóxica televisiva para se enfrontar non só coa arte clásica (existen infinitos exemplos, algún deles increíble, sobre os grandes mestres do pasado), senón con aquilo que é coetáneo, que é tan novo coma o medio mesmo.

En Europa o pioneiro é *Civilisation* (1969), unha visión persoal a cargo de Kenneth Clark, crítico de arte e catedrático de Oxford que fora director da London National Gallery. Trátase dunha serie producida por BBC2 que ten a peculiaridade engadida de ser unha das primeiras series en cor. Ao principio non se concibiu como un programa sobre arte, senón basicamente sobre os alicerces da modernidade en Occidente: arte, arquitectura, música, literatura...

Entre os exemplos que podemos atopar nesta sección están *La historia del arte moderno contada desde Bogotá* (1962-1983) e *The Shock of the New* (1982). A primeira é unha serie moi pouco difundida, da que presentamos a máis ampla

selección que se vise nunca, dirixida pola historiadora da arte e militante feminista argentina Marta Traba. En 1954 Traba instalouse en Bogotá, onde causou unha revolución cun programa de televisión que transformou de vez o debate cultural en Colombia e tivo ampla repercusión en todos os círculos intelectuais de América Latina. Traba fundou a revista *Prisma* (1957) e máis tarde o Museo de Arte Moderno de Bogotá, do que foi directora desde 1957 a 1963. A televisión foi a súa aula. Desgraciadamente perdeuse toda a primeira serie que realizou desde mediados dos cincuenta. Pero presentamos aquí a segunda, realizada entre finais dos setenta e 1983, ano da súa morte nun accidente aéreo en Madrid. Prolífica escritora, a súa visión compréndese en pantalla. Cada programa é unha lección. Diríxese ao seu público como se nos estivese ditando unha clase e ao tempo páséanos polos estudos dos artistas, móstranos con exemplos que realiza ela mesma as diferenzas entre cubismo e puntillismo, inventa termos elocuentes para describir procesos que están a ocorrer no seu contexto máis inmediato e remítenos á arquitectura moderna de Rogelio Salmons para nos facer entender que si, que efectivamente o continente estuda o que sucede fóra del, o recibe e o pensa nos seus propios termos.

Algo similar sucede con Robert Hughes e *The Shock of the New*, un repaso en oito capítulos da arte de agora, o seu agora. As dúas series teñen algo en común: desligarse de análises cronolóxicas e relacionar a produción artística coa produción de espazo público, de vida política no senso máis extenso do termo. A diferenza —e por esa razón as presentamos aquí— é que mentres Marta Traba está ao caso do que sucede fóra da arte latinoamericana, Hughes só alude a Europa e aos Estados Unidos como centros de produción.

No noso contexto destaca *A fondo*, un programa cun formato totalmente distinto —a entrevista— presentado polo periodista Joaquín Soler Serrano. Por el pasaron, entre 1976 e 1981, arredor de setenta personaxes de todos os ámbitos da cultura internacional. Aquí mostramos dúas entrevistas: a realizada a Salvador Dalí e a de Joan Brossa.

Non pode faltar tampouco unha selección do mítico programa *La edad de oro*, dirixido e presentado por Paloma Chamorro, que a pesar de se emitir só durante dous anos (1983-1985) deixou pegada. O programa, moi ligado ao que se coñece como Movida madrileña, estaba dedicado á música, pero o talento da súa presentadora para falar e facer falar e o formato convertérono na tribuna cultural máis influente dese momento. A habilidade de Chamorro para apuntar desde o musical ás ideas, aos contextos que as fan posibles e de transformar o estudio de gravación nun laboratorio, custoulle incluso unha querela por profanación en 1984.

Entre os numerosos programas que poderían incluírse nesta sección, seleccionamos *lo e...* (1972), realizado por Luciano Emmer para a RAI, que invitaba a personalidades da cultura italiana a elixiren unha obra de arte e iniciaren un relato en imaxes para a televisión a través da mesma. Destaca Federico Fellini falando da arquitectura fascista en Roma, do distrito concibido polo arquitecto Marcello Piacentini en 1938 para a Exposición Universal de 1942 e coñecido como EUR. Outras obras seleccionadas son o programa chileno *En torno al video* (1984-1988), do cineasta Carlos Flores; algún dos programas de Santiago Amón, como o realizado sobre a Documenta de Kassel de 1977, ou o programa dedicado á crítica de arte en *Encuentros con las artes y las letras* (1976), presentado por Paloma Chamorro e no que interveñen Santiago Amón, Simón Marchán Fiz, Andrés Trapiello e Dámaso Santos Amestoy.

1. Tirado dunha frase de Paloma Chamorro nos seu programa *Encuentros con las artes y las letras*. En concreto, do capítulo dedicado á crítica de arte.

GRAN TV 1

- Carlos Vélaz, *Encuentros con las artes y las letras*. Debate: *A crítica da arte contra a parede*, 1976
- Joaquín Soler Serrano, *A fondo: entrevista a Joan Brossa* 25/9/1977
- Joaquín Soler Serrano, *A fondo: entrevista a Salvador Dalí* 27/11/1977, 1976-1981
- Santiago Amón, *Trazos*. *Revista de Arte* 28/7/1977. Santiago Amón fala da Documenta 6 de Kassel, 1977
- Alfredo Castellón, *Mirar un cuadro con Santiago Amón*, 1978
- Paloma Chamorro, *La edad de oro* 6/9/1983, 1983-1985

GRAN TV 2

- Carlos Flores, *En torno al video*, 1984-1988
- Luciano Emmer, *lo e... Federico Fellini e l'EUR*, 1972

- Marta Traba, *La historia del arte moderno contada desde Bogotá, 1962-1983*
- Enrico Ghezzi, *EXtra - Ghezzi commenta Grizzly Man, 2007*

MENÚ

- Robert Hughes, *The Shock of the New* (cap. 5: *The Threshold of Liberty*), 1982



Barbara Visser: *Gimines*, 1995

WHAT'S MY LINE? (QUEN SON?)

O título desta sección está tomado dun programa norteamericano que comezou a emitirse o dous de febreiro de 1950 na CBS e cuxa primeira versión se emitiu semanalmente até 1967. Nel, un xurado de personalidades do mundo da moda e do periodismo cos ollos vendados debía adiviñar a profesión do personaxe invitado. Un dos máis célebres foi sen dúbida Salvador Dalí. En 1974 foi o artista austríaco Richard Kriesche —*Blackout*— quen apareceu nunha mesa redonda na televisión como un xesto de non-visión, da cegueira crítica que xera o medio e do anonimato en que some a todos os que non aparecen nel.

A televisión xera identidade, identidade mediática, e a obra de moitos artistas repara neste aspecto: desde os anuncios creados case anonimamente para os primeiros programas da MTV, nos que se ve un Richard Prince mozo comendo un xeadro diante do Museo Guggenheim de Nova York mentres nos anuncia que el é efectivamente Richard Prince, o segredo mellor gardado do mundo da arte neoiorquina, ou algunhas das obras de Andy Warhol realizadas para televisión, como *Andy Warhol's Fifteen Minutes* (1986-1987), unha serie creada por el mesmo tamén para a canle de música MTV e pola que pasaron todo tipo de personalidades xa famosas ou con grandes aspiracións de o seren: Jerry Hall, William Burroughs, Marc Jacobs ou Grace Jones, por citar só algúns. Ou máis recentemente *Gimines* (1995), na que a artista holandesa Barbara Visser se introduce nunha serie de televisión moi popular en Lituania, *Gimines*, interpretándose a si mesma; ou Ximena Cuevas, unha artista mexicana que se coa nun programa de máxima audiencia, *La tómbola*, en 2001. Unha acción realizada a partir dunha acción espontánea: a obra racha coas convencións da televisión e desestabiliza os roles dos presentadores do programa e a realización, a audiencia e o personaxe que de súpeto aparece en pantalla, a quen automaticamente identificamos como *alguén* posto que doutro modo non estaría aí.

GRAN TV

- *What's My Line?*, tempada 8, episodio 22, 1957
- Judith Barry, *Ten Second Films: Floating Red Lips*, 1982
- Andy Warhol, *Andy Warhol's Fifteen Minutes* (episodio piloto e episodios 1 e 2), 1987
- Judith Barry, *Ten Second Films: Blissfully unaware*, 1982
- Ximena Cuevas, *La tómbola*, 2001
- Judith Barry, *Ten Second Films: Blew*, 1982
- Chip Lord, *Celebrity Author*, 1977
- VVAA, *MTV Art Breaks*, 1982-1987

MENÚ 1

- Barbara Visser, *Gimines*, 1995

MENÚ 2

- Richard Kriesche, *Blackout*, 1974
- Ira Schneider, *TV as a Creative Medium*, 1969-1984



Media Bus: *Probably the World's Smallest TV Station*, 1975

O MATRIMONIO GRECOLATINO: VISIÓN DE LONGO ALCANCE

O nome, mestura do prefixo grego *tele* (lonxe) e o substantivo latino *visio* (visión, acción de ver), sintetiza perfectamente a clave do seu éxito: ver alí onde os nosos ollos non alcanzan. Aínda que a televisión arranca con retransmisións en estudio e existe comercialmente desde mediados dos anos trinta, a introdución da primeira cámara de televisión portátil en 1962 cambiará o curso da súa historia. A posibilidade de captar imaxe, graval a nunha cinta e reproducila para a súa emisión nun lapso de tempo moito menor ao de calquera outro medio alimenta a sensación de inmediatez. Un ve e ao tempo sente que está onde ocorre a noticia. A televisión é, sen dúbida, o medio que máis contribuíu se non á construción do mundo, si á visualización do proceso de mundialización. Un feito que non é novo e que arranca con sentenzas como a que describía o Imperio de Filipe II como «o único en que nunca se pon o sol». A capacidade infinita que ten a televisión de emitir imaxes desde case que calquera recuncho do planeta indica que pode potenciar a imaxe mental de expansión xeográfica e xeopolítica ante os ollos dun suxeito fronte a unha pantalla. Pero a todo mundo lle corresponde un contramundo, o seu contrario, a dúbida ante todo o que a imaxe non mostra.

No centro desta sección encontramos unha peza da artista arxentina Marta Minujín. En outubro de 1966, no Instituto Torcuato Di Tella (Bos Aires), a artista concibiu un acontecemento en dúas xornadas, *Simultaneidad en simultaneidad*. Na primeira xeira, sesenta personalidades dos medios son invitados ao auditorio do instituto, onde son fotografados, filmados e entrevistados a medida que ingresan na sala. Once días máis tarde, as mesmas persoas regresan ao auditorio para veren o resultado da primeira sesión. Ao mesmo tempo, realízanse cincocentas chamadas telefónicas e envíanse cen telegramas a espectadores que observan a retransmisión do evento por televisión, coa mensaxe «vostede é un creador». Esta acción pénsase conxuntamente con Allan Kaprow (desde Nova York) e Wolf Vostell (desde Alemaña). Cada un dos tres artistas participantes crea un *happening* que os outros dous deben repetir no mesmo día e horario nos seus respectivos países. O resultado das accións simultáneas comunícase vía satélite aos tres países. Marta Minujín é pioneira á hora de entender a posibilidade de unir *performance* e retransmisión, a presenza do corpo, dunha acción nun lugar e a posibilidade de expandir infinitamente a audiencia dese evento ou *happening* a través de métodos audiovisuais.

Outra maridaxe similar entre acción, televisión e teléfono témola en *The World Question Center*, realizado polo artista norteamericano James Lee Byars e gravado para a televisión belga por Jef Cornelis en 1969 no Hudson Institute, no estado de Nova York. James Lee Byars, enfundado nun traxe branco e co seu característico chapeu, está situado xunto cun pequeno grupo no centro dun círculo formado por membros deste instituto para o cuestionamento mundial acabado de crear. O espectador presencia como Byars intenta pórse en contacto, mediante comunicación telefónica, con algúns artistas, científicos, médicos, músicos e intelectuais de todo o mundo para lles facer formular a pregunta que dá sentido á súa obra, a clave que une arte ou investigación e vida. A retransmisión di moito sobre o problema de retransmitir. A maioría dos contactados están informados de que se vai realizar esa chamada, pero aínda así moitos non dan entendido o que está a pasar, en parte porque non ven a Byars a través do teléfono e non poden aprehender a dimensión pseudorrelaxiosa desta nova xesta a prol das preguntas que moven o mundo. Algunha chamada córtase; outros, como é o caso de Beuys, non logran entender que o que se lles pide é unha pregunta e obséquianos cunha resposta, en alemán, sobre o futuro do capitalismo e a autoxestión. O que si queda claro é a vontade de Byars de utilizar o medio para conectarse con calquera lugar do mundo e así facer partícipes da súa acción a moitos outros.

Douglas Davis, tamén americano, é outro dos pioneiros no uso dos medios. En 1977 participou, xunto a Nam June Paik e Joseph Beuys, na primeira retransmisión por

satélite durante a inauguración da Documenta 6 en Kassel, *The Last Nine Minutes*. A peza móstrase aquí xunto cunha selección de obras que seguen este mesmo principio de buscar un máximo de conectividade a través do medio, como *Seven Thoughts* (1976) e *Ménage à trois* (1986).

Algunhas obras testemuñan un interese crecente por acontecementos artísticos que teñen lugar fóra dos grandes centros e que debuxan novas tendencias, como é o caso de Documenta. As filmacións que realiza Jef Cornelis de Documenta 5 e Documenta 7 son un bo exemplo diso, pero tamén o traballo realizado polo colectivo de artistas Telewissen sobre o público de Documenta 6 en 1977. Trátase dun mosaico de imaxes e son cuxo orixinal dura case que seis horas e que recolle a visita a unha exposición co ánimo de activar a participación pública nestes eventos.

No outro extremo atópase *Ian Breakwell's Continuous Diary* (1984), do artista británico Ian Breakwell, unha serie realizada para Channel 4 e emitida entre abril e maio de 1984. Breakwell, axudado pola produtora Anna Ridley, utiliza a linguaxe da retransmisión dun evento importante para deterse nas minucias do cotián. De tan preto, o cotián non é televisable, a menos que pensemos que *Big Brother* ou os *reality shows* son unha rara variación deste traballo realizado cun gran sentido do humor. Precursor desta linguaxe é o colectivo Media Bus, quen en 1975 realiza *Probably the World's Smallest TV Station*, un proxecto no que desenvolve unha unidade móbil para cubrir a realidade dunha poboación, Lanesville, no estado de Indiana, onde supostamente se avistou un ovni. A escusa é suficiente para que o colectivo de artistas desembarque na vila e convenza a todos para participaren nun programa de televisión coral.

PAREDE

- Marta Minujín, *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966

GRAN TV

- Media Bus, *Probably the World's Smallest TV Station*, 1975
- Douglas Davis, *Seven Thoughts*, 1976
- Douglas Davis, *Ménage à trois*, 1986

MONITOR

- Ian Breakwell, *Ian Breakwell's Continuous Diary*, 1984

MENÚ 1

- Joseph Beuys / Douglas Davis / Nam June Paik, *Documenta 6 Satellite Telecast*, 1977
- Jef Cornelis, *Documenta 5*, 1972
- Telewissen, *Documenta 6: Private Beobachtungen durch ein neues Medium, Video für jedermann vom 31.08.1977*, 1977

MENÚ 2

- Jef Cornelis, *James Lee Byars: The World Question Center*, 1969



Jaime Davidovich: *Live Show*, 1983

ON TV: O ESPÍRITO DA MIMESE

Mimese é o recurso que o home utiliza para poder crear outros mundos. Imitar permítenos coñecer mellor aquilo que se imita e ao tempo comprender a diferenza. Para facer algo distinto á televisión hai que intentar primeiro ser televisión.

Un dos momentos máis lúcidos e que mellor ilustra este paradoxo é aquel en que Joseph Beuys aparece cantando no que semella un programa de variedades típico dos sábados pola noite a primeiros dos oitenta. En *Sonne statt Reagan* (1982) a imaxe é moi diferente. O que imita non é o monitor senón a televisión mesma. No medio do escenario, rodeado dun grupo de rock composto por xente nova, músicos a xulgar polo resultado, Beuys canta con certo éxito: «Do país que se autodestrúe, que nos dita o seu *way of life*, vén Reagan e tráenos armas e morte». A iso séguese unha serie de denuncias até chegar ao retrouso que dá título á canción e que Beuys canta con brío: «Queremos sol e non Regen!». El mesmo ironiza sobre a súa escasa

capacidade de pronunciar o inglés e Reagan pasa a ser *Regen*: «Queremos sol e non *chuvia*». A súa actuación tivo lugar na primeira cadea de televisión alemá ADR o tres de xullo de 1982 dentro dun programa chamado *Bananas*, moi parecido a *Chacrinha*, outro *boulevard/cabaré* televisivo que se emitía durante eses mesmos anos desde Río de Xaneiro e desde o que se lanzou o movemento Tropicalia.

Hai outros exemplos en que artistas e filósofos utilizan o seu coñecemento do medio para *facen e desfacer televisión*, por así dicir. Ensinar e aprender como un modo de *performance* é o que fai o artista francés Robert Filliou. O seu traballo de 1979 segue a mesma estrutura do libro que publicara case unha década antes, en 1970, no que artistas como Allan Kaprow, John Cage, Dieter Roth ou Beuys falaban de qué significa ensinar e qué implica aprender. No vídeo aparecen dous Filliou: un que sae en televisión e dá as ordes, anuncia e ensina, e outro que está diante do monitor seguindo o ditado. O mestre e o aprendiz, o mestre e o escravo.

Outro grande exemplo constitúe o *Live Show* de Jaime Davidovich, artista arxentino educado en Uruguai e residente en Nova York desde a década dos sesenta. Trátase dun programa emitido por cable entre 1979 e 1984 e inspirado nas *performances* dadaístas do Cabaret Voltaire. Aproveitando a conxuntura (o feito de que a televisión por cable aínda non tiña un perfil ou unha audiencia), Davidovich creou a súa propia forma de vangarda televisiva. Como moitos outros que o precederon ou o seguirían, a súa inspiración foron os cómicos, a *stand up comedy*, en concreto Ernie Kovacs. Como Filliou, tamén el crea un alter ego, o Dr. Videovich, que é quen conduce o programa. Máis recentemente, o artista alemán Christian Jankowski produciu un programa para a televisión italiana baixo premisas case idénticas ás de Davidovich: *Telemistica* (1999). Trátase dunha incursión nun programa dedicado a ler as cartas do tarot. O artista fai uso da posibilidade de coñecer o seu futuro chamando á televisión e iniciando así unha serie de conversacións televisadas sobre a súa obra, que novos traballos debe emprender, de que forma pode situarse mellor no mercado, ser entendido polos museos e o público especializado, etc.

A imitación é unha das mellores formas de entender a lóxica dun xénero. Aínda que non consta na exposición, citamos *Moderatoren im Fernsehen* (1974), do cineasta alemán Harun Farocki, porque segue o principio ao pé da letra e converteuse nun exemplo paradigmático. Farocki examina os métodos dos presentadores de televisión levándoos ao extremo, case ao estilo do fiscal das series norteamericanas. O moderador é o mediador por excelencia, no fondo está máis exposto que calquera de nós; está, incluso, exposto ao propio espectador, entendido como o xurado popular nun xuízo.

Nesta sección incluímos tamén *Ways of Seeing* (1972), a serie de televisión realizada e presentada por John Berger en colaboración con Mike Dibb. A diferenza de *The Shock of the New*, a cargo do crítico de arte Robert Hughes, *Ways of Seeing*, baseado no libro do mesmo título, non é un programa sobre arte, senón sobre a visión e a mimese. Concibida como un conxunto de ensaios, a serie xira arredor do tema da visión e da análise non só das imaxes senón do noso comportamento diante delas. Non é casualidade que o encargado de plasmar a relación entre imaxe e gráfica fose Richard Hollis, o tipógrafo máis influente da Inglaterra da época, autor, entre outros proxectos, da identidade corporativa da Whitechapel Art Gallery de Londres. Todo contribuíu a crear un dos programas máis citados pero non tan vistos da televisión.

GRAN TV

- *Arte Elettronica (Su Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, Lucio Fontana 1952), 1972
- Jaime Davidovich, *Live Show*, 1979-1984
- Dara Birnbaum, *Pop-Pop Video*, 1980
- Joseph Beuys, *Sonne Statt Reagan*, 1982
- *Alô Alô Terezinha* (fragmento) 1983

MENÚ 1

- Boris Groys, *Thinking in Loop: Three videos on iconoclasm, ritual and immortality (Iconoclastic Delights, Religion as Medium e The Immortal Bodies)*, 2002-2007
- Christian Jankowski, *Telemistica*, 1999
- David Lamelas / Hildegard Duane, *The Dictator*, 1978
- Glenn Lewis / Marianne Filliou / Robert Filliou / Taki Bluesinger, *Teaching and Learning as Performing Arts Part II, Video University*, 1979
- Última entrevista con Clarice Lispector, programa *Panorama*, 1977

- *Alô Alô Terezinha*, 1983
- *Realtime* (fragmento), 1993

MENÚ 2

- John Berger, *Ways of Seeing*, 1972

MENÚ 3

- Gediminas Urbonas / Nomedra Urbonas, *tvv.plotas*, 2005



Antoni Muntadas. TVE: primer intento, 1989

PLACE/PRESENTATION/PUBLIC: TELEVISIÓN E POLÍTICA

Se en «A televisión como reino» se trataba o medio como unha institución e se proclamaba a súa abolición, sen compromiso, esta sección aborda a política en televisión. No espírito de Bertolt Brecht, primeiro, e de Theodor Adorno, máis tarde, son moitos os artistas que entenden que o problema non é o medio como tal, senón o control do mesmo. Son moitos os que avogan por un espazo político por e para a televisión, que consideran que o activismo desde a televisión contribúe á análise do medio e á articulación dunha nova conciencia na audiencia. É sen dúbida a sección máis densa en número de traballos e a que máis ramificacións ten na postelevisión ou na televisión por Internet, por non falar dos millóns de iniciativas de televisións autosexionadas por comunidades e grupos activistas. Sería o tema dunha exposición en por si. É interesante contemplar este xeito de entender a televisión dentro da análise das posibles relacións entre arte, cultura e medio e non facer deste gran tema o único. A razón é obvia: darlle ao espectador a posibilidade de analizar as diferentes linguaxes e de ver que a vida do político non se acouta nin se esgota nun só deles.

Unha das obras no corazón desta sección é *Der Ärger mit den Bildern*, de Harun Farocki, unha crítica ao concepto de *feature* realizada para o programa *Telekritik* da W3 alemá que se emitiu o 16 de maio de 1973. *Feature* significa trazo, pero en inglés *a feature film* é unha película de cine e *a feature*, o termo que utilizan os cineastas e periodistas para denominaren a reportaxe televisiva. *Der Ärger mit den Bildern* é un exercicio de análise da televisión desde o punto de vista daqueles subxéneros que atinxen directamente o cineasta e o seu rol no medio televisivo. Reportar significa traer ou levar algo, transmitir, dar noticia. Iso é o que fai a reportaxe: arrastrar unha realidade externa e inserila nun magacín, nun programa de televisión. O programa de Farocki é un ensaio en imaxes sobre este xénero e resume de forma efectiva a súa visión sobre a televisión e a interrelación desta cos cineastas.

Harun Farocki, de igual xeito que Alexander Kluge, pertence a unha xeración de cineastas que abren un espazo sen precedentes na televisión pública alemá. En 1968 participara na ocupación da Academia de Cine da entón República Federal Alemá en Berlín, por desavinzas políticas coa dirección e a súa orientación política (que provocou incluso un golpe por parte dos estudantes, os cales a rebautizaron como «Dziga Vertov Akademie»). Todo iso xerou unha serie de reaccións moi na liña do que outro cineasta e avogado, Alexander Kluge, provocara en 1962 co *Manifesto de Oberhausen*, que obrigaba ao goberno alemán a subvencionar parte do novo cine e a establecer unha cota nas televisións públicas, e máis tarde privadas, para mostrar traballos de autor.

Por estes motivos non pode faltar aquí unha selección —na que el mesmo participou— da extensa obra para televisión realizada por Kluge, en concreto unha selección de tres dos seus programas máis coñecidos, *Früchte des Vertrauens*, *10 vor 11* e *Prime Time/Spätausgabe*. *10 vor 11* é o programa destas características que máis anos permaneceu en antena e nunha cadea de televisión privada (RTL): desde maio de 1988 até hoxe. Cada programa dura entre dezaoito e vinte e dous minutos e presenta un tema cultural/político construído en formato colaxe e comentado pola propia voz de Kluge en off. *Prime Time/Spätausgabe* segue unha estrutura similar, dura quince minutos e emitiuse todas as fins de semana desde 1998 até 2008.

O caso dos traballos de Adam Curtis, incluídos na sección menú á carta neste capítulo, é algo distinto. Produtor e realizador da televisión británica, o seu coñecemento da construción da vida política en televisión lévaa a producir unha serie

de traballos moi próximos aos dos artistas —se cabe tal distinción—, como por exemplo *The Trap: What Happened to Our Dream of Freedom?*, de 2007.

Noutro ángulo está o traballo do colectivo norteamericano TVTV (Top Value TV), constituído en 1972 en San Francisco. Presentamos unha selección das súas creacións máis importantes, como *Four More Years* (1972), sobre a convención do partido republicano ese mesmo ano, ou *The World's Largest TV Studio* (1972).

No contexto do Estado español destacan, entre outros, os proxectos do colectivo Video-Nou (1976-1979).

GRAN TV 1

- TVTV, *The World's Largest TV Studio*, 1972
- Alexander Kluge, *Prime Time/Spätausgabe: New York Ground Zero*, 2002
- Harun Farocki, *Der Ärger mit den Bildern*, 1973

GRAN TV 2

- TVTV, *Four More Years*, 1972
- Video-Nou, *Telediario Montesol - Onliyou*, 1977
- Antoni Muntadas, *Video is Television?*, 1989

MENÚ 1

- Fernando Acuña / Patricia Collyer / Marcelo Ferrari / Cristián Galaz / Augusto Góngora / Rodrigo Moreno del Canto / Fernando Paulsen / Jaime Sepúlveda / Yerko Yankovic, *Teleanálisis*, episodio 41: *Las armas de la paz*, 1988
- Dara Birnbaum / Dan Graham, *Local TV News Analysis*, 1980
- Adam Curtis, *The Trap: What Happened to Our Dream of Freedom*, 2007
- Doug Hall / Chip Lord / Jody Procter, *The Amarillo News Tapes*, 1980
- Alexander Kluge, *10 vor 11*, 1988
- Alexander Kluge, *Früchte des Vertrauens*, 2009
- PAGES (Nasrin Tabatabai / Babak Afrassiabi), *Satellite: As Long As It Is Aiming At The Sky*, 2010
- Panorama Vidéographies, 1976-1986
- VideoFreex, *Chicago Travelogue: The Weatherman*, 1969

MENÚ 2

- Enzo Biagi, *Il fatto* (ataque censorio de Berlusconi ao programa e resposta de Biagi, 18/4/2002), 2002
- Peter Bull / Alex Gibney / George Muldoon, *The Ruling Classroom*, 1979
- John Cage, *Water Walk* (performance no programa *I've Got a Secret*), 1960
- Marcelo Expósito / Arturo-Fito Rodríguez / Gabriel Villota, *No haber olvidado nada*, 1996-1997
- Antoni Muntadas, TVE: *primer intento*, 1989
- Antoni Muntadas / Marshall Reese, *Political Advertisement VII: 1952-2008*, 2008
- Raindance Corporation, *Raindance Media Primers*, 1970

MENÚ 3

- Félix Pérez-Hita, *Programas que no pasan por el tubo*, 2010

MENÚ 4

- Johan Grimonprez, *YouTube Me and I Tube You*, 2010





XUNTA
DE GALICIA

CGAC

DEPARTAMENTO DE PRENSA E COMUNICACIÓN

Rúa Ramón del Valle Inclán s/n

15704 Santiago de Compostela

Tel.: 981 546 632 / Fax: 981 546 625

cgac.prensa@xunta.es

www.cgac.org

Organiza



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA