



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**EXPLORANDO EL NUEVO MEDIO:
ARTE EXPERIMENTAL EN LAS PRIMERAS DÉCADAS
DE LA TELEVISIÓN (1962-1989).
TRES CASOS DE ESTUDIO**



Laura González Rodríguez

Tutorado por Anna Maria Guasch

Grado en Historia del Arte

Bloque temático: Últimas tendencias del arte

1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Presentación y objetivos.	4
1.2. Metodología.	4
1.3. Estado de la cuestión.	5
2. MARCO HISTÓRICO Y TEÓRICO	
2.1. ¿ A qué nos referimos cuando hablamos de arte televisivo? Algunas consideraciones.	8
2.2. Un medio sin contenido. El nacimiento de la televisión en Europa y su relación con el arte.	10
2.3. Manifiesto del Movimento Spaziale per la Televisione y <i>Concetti spaziali per televisione</i> . Lucio Fontana, 1952	13
3. ALEMANIA. De las intervenciones de Zero Group a la primera exposición televisiva.	
3.1. Zero Group para la ARD.	16
3.2. Gerry Schum. Las dos exposiciones televisivas.	24
4. ITALIA. Imágenes electrónicas en la RAI.	
4.1 La creación del Servizio Programmi Sperimentali.	29
4.2. La década del videoteatro.	34
5. ESPAÑA. Muntadas intenta hacer televisión.	
5.1. Televisión local, televisión contracultural.	41
5.2. TVE: Primer (y último) intento.	44
6. CONCLUSIONES.	46

1. INTRODUCCIÓN.

1.2. Presentación y objetivos:

La llegada de la televisión a Europa encendió debates acerca del contenido que se debía transmitir. Entre los primeros experimentos de contenido televisivos surgieron algunos artistas que vieron el medio como una nueva forma contemporánea de hacer arte. Al asociarse con televisiones que promovieron estas ideas artísticas, aparecieron en diferentes partes del continente fugaces momentos de transmisión de piezas de arte experimental en el nuevo medio de la televisión. El siguiente Trabajo de Fin de Grado pretende una indagación en el arte televisivo, entendiendo este como arte configurado atendiendo al lenguaje y las características inherentes propias del medio. La exploración hacia este tipo de arte será conducida a través de tres casos de estudio ordenados por país: el alemán, el italiano y el español.

El primer apartado se establece como un marco teórico e histórico. En él se procura dar una respuesta a qué se entiende por arte televisivo y cuáles son las características que lo definen y separan de otras manifestaciones artísticas audiovisuales. Tras esto se focalizará la atención hacia una pequeña historia del nacimiento de la televisión en el contexto europeo con el objetivo principal de comprender cuáles fueron las causas que propiciaron este tipo de manifestaciones artísticas. Por último se hará un breve análisis de *Manifiesto Spaziale Per la Televisione*, de Lucio Fontana, documento fundamental para comenzar a indagar la relación de los artistas con el medio y las esperanzas que pusieron en él.

Los siguientes tres apartados se exponen como tres casos de estudio y conforman el corpus de este trabajo. Cada caso de estudio contiene obras artísticas que han sido seleccionadas con el objetivo de realizar un análisis que ponga la atención en las características que las definen como arte televisivo.

1.2. Metodología:

La investigación de este TFG se ha reducido al contexto europeo. En primer lugar por cuestiones de extensión pero, sobre todo, porque, como se analizará en el apartado

histórico, son las características singulares que se dieron durante el nacimiento y desarrollo de la televisión en este continente las que siembran el terreno para que puedan aflorar determinadas ideas sobre su relación con el arte y, en última instancia, promuevan este tipo de arte televisivo.

El trabajo se emplaza dentro de un marco temporal muy concreto. Su inicio se configura partir del propio nacimiento de la televisión y se escoge la fecha de 1962 porque es este el momento donde encontramos la primera manifestación de arte televisivo que se analizará en el trabajo. Así mismo, acaba en el año 1989, en el que se presenta la última obra a comentar. La decisión de cortar la investigación justo a las puertas de los años 90 tiene un carácter simbólico, pues fue en este decenio en el que se instauraron las principales televisiones privadas en Europa que acabaron arrebatando la audiencia a las televisiones públicas. Exceptuando las obras de Antoni Muntadas, que se sitúan en un marco de excepcionalidad dada la situación de dictadura en nuestro país, todas las obras que se analizarán han sido creadas, producidas y transmitidas por televisiones públicas nacionales.

Con objetivo de dar orden y claridad al trabajo, cada caso de estudio está subdividido en dos apartados, que a su vez contienen las obras artísticas cronológicamente expuestas. Cada obra tiene un trabajo de investigación detrás que pretende reunir información sobre el contexto y proceso de su creación y producción así como reflexiones de teóricos del arte o de los propios artistas entorno a ellas. Así mismo, se pretende hacer un análisis de cada una de las obras a partir de su visionado. Dado el carácter conceptual de las piezas, se intentan desarrollar no solo observaciones formales sino un análisis interpretativo de índole más personal.

Todos los textos y citas de procedencia tanto anglosajona como italiana que aparecen en este texto han sido traducidos por mí misma en pro de establecer una coherencia unitaria lingüística en el trabajo.

1.3. Estado de la cuestión:

A día de hoy no existe aún una monografía específica de arte televisivo (al menos no en castellano, catalán, italiano o inglés). Este trabajo ha sido configurado atendiendo a

diversas fuentes, buscando en cada una de ellas los temas específicos a tratar en cada apartado:

Para un contexto histórico y teórico general sobre el medio de la televisión *Television: Technology and Cultural Form*, de Raymond Williams, ha sido el libro más consultado junto con *A European television history*, de Andreas Fickers y Jonathan Bignell, que nos ofrece una historia más centrada en el contexto europeo. Así mismo, el libro *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, de Anna Maria Guasch, ayuda a tener una visión general del mundo artístico en la época en la que se enmarca este trabajo.

Para un análisis de mayor profundidad teórica sobre la relación de la televisión y las artes los textos más estudiados han sido: *En Torno al Vídeo y Escritos de Vista y Oído*, ambos de Eugeni Bonet; *Arte e Televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, de Marco Senaldi; y *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*, de Dieter Daniels. Además, encontramos dos libros realizados con motivo de exposiciones artísticas: *En el lado de la televisión*, editado por Jorge Luis Marzo; y *Changing Channels: Art and Television 1963 1987*, editado por Kathy Rae Huffman y Dorine Mignot. Ambos ofrecen un catálogo muy completo de obras de arte televisivas y relacionadas con la televisión.

Para establecer los parámetros de qué se considera arte televisivo Christine Mehring será una de las escritoras fundamentales. En su texto *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969* expone ideas que nos servirán tanto para el marco teórico-histórico como de fuente principal para las intervenciones de Zero Group en televisión, ya que Mehring ejemplifica la mayor parte de sus ideas con obras alemanas.

En cuanto al caso de estudio italiano, Jennifer Malvezzi es la autora de la monografía más completa sobre videoteatro italiano: *Remedi-Action: Dieci anni di videoteatro italiano*. Precisamente, el año pasado realicé un Erasmus Estudios en la Universidad de Parma y tuve el privilegio de que la doctora Malvezzi fuese una de mis profesoras y me inculcase su pasión por el arte televisivo. Para la realización de este TFG me volví a poner en contacto con ella y fue tan amable de brindarme textos y recomendaciones bibliográficas. La compilación de ensayos en *Gli artisti visivi e i linguaggi della televisione in Italia. Collaborazioni, sperimentazioni e incursioni* ha sido la fuente principal en cuanto a arte realizado en la televisión italiana.

Por último, el caso de estudio español ha sido modelado a través de los textos de Eugeni Bonet y la tesis doctoral *La Institucionalización del Videoarte en España: influencia de las instituciones en un arte en formación*, de Juan A. Crego Moran. Así como gracias a tres monografías y catálogos de exposición sobre Antoni Muntadas : *La construcción del miedo y la pérdida de lo público*, editado por Centro José Guerrero; *Muntadas : espacios, lugares, situaciones*; y *On translation*, de Antoni Muntadas.

2. MARCO TEÓRICO E HISTÓRICO.

2.1 ¿A qué nos referimos cuando hablamos de arte televisivo? Algunas consideraciones.

El 11 de marzo de 1963 Nam June Paik presentaba en la galería Parnass de la ciudad alemana de Wuppertal *Exposition of Music: Electronic Television*. La instalación disponía en una habitación doce televisores modificados, cuatro pianos, objetos sonoros electrónicos y la cabeza de un buey. Las imágenes de los programas que retransmitían los televisores eran distorsionadas mediante la manipulación de los objetos musicales hasta hacerse irreconocibles. Esta instalación ha sido considerada por muchos teóricos e historiadores del arte como la obra que marca el punto de partida para entender la relación creativa entre artistas y televisión. Es evidente que *Exposition of Music: Electronic Television* creó un hito artístico que abrió camino a la utilización de televisores en el contexto expositivo y a la manipulación de vídeo con fines artísticos. Sin embargo, si se analiza la obra con minuciosidad entendemos que este tipo de acción mucho más tiene que ver con lo que fue posteriormente bautizado como videoarte que con la televisión en sí misma. Decimos esto porque, primero, *Exposition of Music: Electronic Television* desarraiga el objeto del televisor de su lugar habitual, colocándolo en una galería, lo que hace al objeto perder su funcionalidad y significación social. Además, sitúa estos televisores dentro de una instalación, conformando parte del conjunto de una obra y no una obra en sí misma. Por otro lado, tal vez el elemento clave para sostener nuestro argumento es que lo que Paik hace es manipular una transmisión televisiva ya formulada. Este hecho sitúa a Paik en un contexto fuera de la televisión y no dentro de ella. Cuando hablamos de arte televisivo nos referimos a obras que han sido configuradas dentro del medio televisivo, con sus herramientas internas y su lenguaje propio y exclusivo. El mismo proceso que hemos aplicado ejemplificando *Exposition of Music: Electronic Television* se puede extrapolar a cualquier obra de videoarte. Este trabajo pretende hacer una clara distinción entre el videoarte y el arte televisivo para así poder enfocarnos en este último.

Hasta ahora hemos aclarado qué no es el arte televisivo, pero entonces ¿a qué nos referimos cuando hablamos de arte televisivo? La investigadora e historiadora del arte Christine Mehring en una publicación para la revista October explica:

El arte televisivo puede ser definido como aquel que abarca arte hecho para o con transmisión (*broadcast*) televisiva, o que involucra características esenciales del medio (como la transmisión a través del espacio) o componentes de su hardware (como el tubo de rayos catódicos). Si el arte televisivo ha precedido históricamente la invención del vídeo y, por tanto, del videoarte, puede ser distinguido conceptualmente de él también - por ejemplo a través de sus compromisos con la transmisión, la capacidad del directo y su amplio alcance. Aspectos tan conceptuales al menos en los primeros años del arte televisivo- junto con la composición electrónica del medio, la pobre resolución, las imágenes a pequeña escala, la carcasa y las diferentes condiciones de visualización - que también lo hace diferenciar del cine de vanguardia-.¹

Asimismo, también conviene indicar que con arte televisivo tampoco nos referimos ni a documentales televisivos sobre muestras artísticas, biografías de artistas, etc, ni tampoco a programas culturales que hablan sobre arte o lo relacionado con él. Del mismo modo quedan excluidos también de esta definición medios audiovisuales artísticos con lenguaje propio (cine, series, etc) que son retransmitidos por televisión. Respecto a ello, Eugeni Bonet, en *Entorno al Video*, aclara:

Dentro del marco histórico de estas experiencias en TV, deberíamos distinguir entre aquellas ocasiones en que el medio televisivo se ha utilizado exclusivamente para la distribución/ difusión de vídeos o filmes, y aquellas obras planteadas específicamente en función de las características propias del medio/industria de la televisión.

En relación con la práctica artística, el primer caso es el que se ha dado con más regularidad a través de las experiencias antes relacionadas; es decir, el video-tape es producido como parte de un programa de experimentación, es transmitido luego por televisión (cual excepción a la regla) y luego pasa a unos canales autónomos de distribución de vídeo. Sin embargo, hay otros trabajos que se refieren explícitamente al medio a través del cual son vehiculados. Esto no impide normalmente que luego puedan ser asimismo canalizados hacia los circuitos de video, pues conservan su poder de referencialidad, y por tanto pueden ser considerados autónomamente como obras de video. (A ello ayuda la identidad exterior del monitor de vídeo con el receptor de televisión.)²

Esta ultima experiencia de la que nos habla Bonet es en la que se pretende indagar a través de las páginas de este trabajo. Tras una introducción histórica, se analizarán las obras seleccionadas en cada caso de estudio buscando precisamente este lenguaje autónomo e inherente al medio así como a su tendencia a la autoreferencialidad.

¹ Mehring, C. (2008). Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969*. October. No.125. p.30

² Bonet, E., Mercader, A., & Muntadas, A. (1980). *En torno al video*. Editorial Gustavo Gili. p.129-130

2.2. Un medio sin contenido. El nacimiento de la televisión y su relación con el arte.

Entre 1939 y 1942 los entusiastas primeros experimentos de transmisión en el nuevo medio de la televisión sufrieron un abrupto cese debido al contexto de la Segunda Guerra Mundial. Tras el fin del conflicto se reanudó la actividad y poco a poco los países europeos comenzaron a programar sus primeras transmisiones regulares. El 26 de mayo y 1 de julio de 1947 se celebró la Conferencia Mundial de la Radiocomunicación en Atlantic City³ (a la que España no fue invitada por encontrarse bajo la dictadura franquista). Los representantes de 60 países decidieron allí nombrar a la tecnología de transmisión a distancia de imágenes en movimiento: televisión, con abreviatura TV. Durante las dos siguientes décadas se vivió en Europa una introducción y consiguiente implantación del medio⁴.

La televisión, al igual que su invento comunicativo precedente, la radio, fue un medio que nació y se desarrolló de forma muy diferente en el contexto europeo respecto al estadounidense. Un punto de partida desigual fue marcado por los estragos que la Segunda Guerra Mundial dejó mucho más tangibles en Europa. Mientras Estados Unidos, menos afectado por la distancia transoceánica, pudo seguir sus experimentaciones técnicas, lograr sus primeras retransmisiones e idear programaciones completas, Europa aún recogía los añicos causados por la guerra y ponía el novedoso medio en un segundo plano de importancia. Una segunda diferencia sustancial nació en cuanto a la asignación de la propiedad del medio. En Estados Unidos fueron las empresas comerciales las que tomaron posesión de las primeras estaciones televisivas. Esto dio como resultado el nacimiento de un modelo concreto de crear televisión, que se basaba en la financiación a través de la publicidad -modelo que terminaría triunfando a nivel mundial en los 80, momento en el que se introdujo la televisión comercial en Europa⁵-. En nuestro continente, sin embargo, las televisiones cayeron generalmente en manos públicas. Fue el estado quien se encargaba de las transmisiones, la programación y su contenido. Es en esta contraposición con el modelo americano en la que se desarrollan dos características principales fundamentales para empezar a comprender las relaciones que después se darían entre artistas y medio. La primera proviene de una televisión

³ ITU (s.f.) . *Radio conferences*. <https://www.itu.int/en/history/Pages/RadioConferences.aspx?conf=4.62>

⁴ Bignell, J., & Fickers, A. (2008). *A European television history*. Wiley-Blackwell. p. 96

⁵ Daniels, D. (2004). *Television— Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Media Art Net. p.1

controlada por gobiernos en un contexto de posguerra y reconstrucción del estado/nación. Muchas televisiones nacionales verán en su programación una oportunidad de influencia política, así como de reconstrucción de una cultura en los ciudadanos de estados debilitados. En segundo lugar, entra en juego el aspecto económico, tanto de los organismos que la apoyaban financieramente como de los televidentes. Mientras que en los años 50 la TV americana ya ocupaba el lugar prestigioso de la sala de estar en los hogares estadounidenses, la televisión europea quedaba muy atrás en términos de acceso y desarrollo tecnológico⁶. Los europeos se reunían en teatros o bares a mirar una televisión aún muy restringida por sus posibilidades técnicas. En 1957 los americanos ya disfrutaban de la televisión a color, los alemanes, sin embargo, tuvieron que esperar a 1967; los italianos, a 1972; y los españoles, a 1973.

Una vez instaurado el nuevo invento tecnológico en las sociedades europeas, se inicia la búsqueda que diese respuesta a la cuestión más fundamental: cuál debía ser su contenido. Raymond Williams, en su libro *Television: Technology and Cultural Form*, teoriza que “a diferencia de todas las tecnologías de comunicación anteriores, la radio y la televisión eran sistemas ideados principalmente para la transmisión y recepción como procesos abstractos, con poca o ninguna definición del contenido anterior. Cuando se planteó la cuestión del contenido, se resolvió, en general, de forma parasitaria [...] No se trata sólo de que la oferta de instalaciones de radiodifusión precedió a la demanda; es que los medios de comunicación precedieron a su contenido”⁷. En Europa fue esta búsqueda de contenido la que motivó el inicio de un debate sobre la cabida del arte y la experimentación formal creativa dentro del medio. Encontramos algunos teóricos del arte que fueron precoces en responder a estas cuestiones con un alentador positivismo. Así, en 1953, cuando la televisión alemana llevaba a penas un año de transmisiones, Gerhard Eckert escribía un libro titulado *El arte de la televisión. Esquemas de una dramaturgia* donde proclamaba que “la televisión es ya una forma de arte. Desde luego será la forma del arte del mañana”⁸.

⁶ Daniels, D. (2004). *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Media Art Net. p.2

⁷Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. Extraído del texto Mehring, C. (2008). *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969**. October, No125. p.1.

⁸ Eckert, G. (1953) *Die Kunst des Fernsehens*. Verlag Lecht Emsdetten p.102.

Uno de los primeros casos de esta concepción de la televisión como un espacio de posibilidades, que puede hacer llegar un arte contemporáneo y vanguardista, lo encontramos en la participación de John Cage en la televisión pública italiana⁹. En 1958, la RAI (Radiotelevisione Italiana) invita al compositor al programa *Lascia o Raddoppia*, un concurso cultural que tenía como objetivo educar entreteniéndolo a la población del país¹⁰. Cage performa en directo en el plató tres piezas musicales: *Amores*, *Water walk* y *Sounds of Venice*. El presentador, Mike Bongiorno, alaba la instalación musical y no para de recordarle al público que el intérprete es un serio compositor musical con carrera en Nueva York. Desde luego es muy indicativo del espíritu de la época el hecho de que una neonata televisión pública, con aun un único canal y menos de 12 horas de retransmisión al día¹¹, invite a un artista del talle de John Cage en *prime-time* al programa más célebre del momento. Del mismo modo, es fundamental analizar y comprender cuáles son las motivaciones de John Cage para aceptar esta invitación. La aparición del compositor en este espacio no es una casualidad o una acción ingenua sino una voluntad activa de introducirse dentro de un nuevo modelo de experiencia contemporánea. Cage se inserta a sí mismo dentro del evento televisivo para crear no solo una experiencia musical sino un *happening*. Rompe con la falsa transparencia del medio, alejándolo de su condición de medio de comunicación para retransformarlo en experiencia colectiva. El compositor le devuelve al espectador el reconocimiento de lo no-natural del medio, requiriéndole su total atención y haciéndole consciente de la acción artística en la que está siendo introducido.



Fig. 1. John Cage en *Lascia o Raddoppia*.
Radiocorriere-Tv n°7, February 15-21 1959

⁹ El registro de video de este programa se ha perdido, pero se conserva su entera transcripción y algunas fotografías.

¹⁰ Rai.it - La storia. (s. f.). <https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html>

¹¹ Rai.it - La storia. (s. f.). <https://www.rai.it/dl/rai/text/ContentItem-20844e48-74d8-44fe-a6f4-7c224c96e8e4.html>

2.3. El Manifiesto del Movimento Spaziale per la Televisione y *Concetti spaziali per televisione*. Lucio Fontana, 1952.

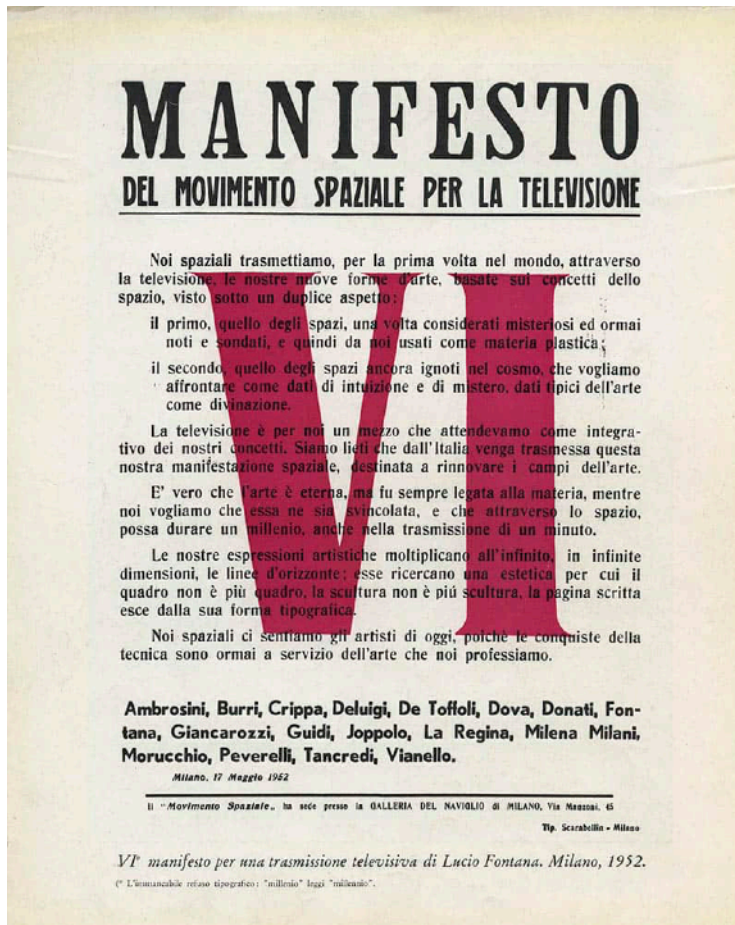


Fig.2. Manifiesto Spaziale per la Televisione, 1952.

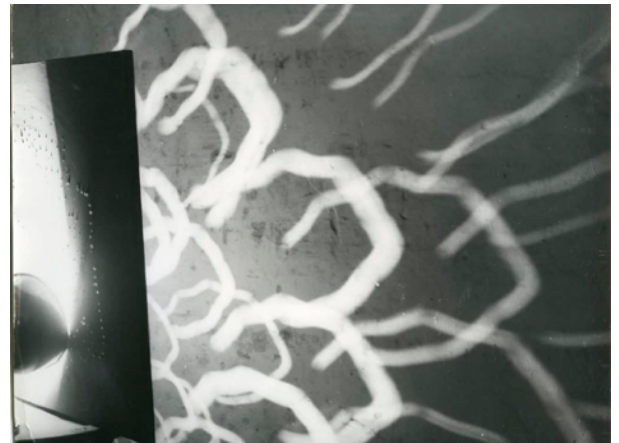


Fig.3. *Concetti spaziali per televisione*, 1952.

El 17 de mayo de 1952, dos años antes del inicio de las transmisiones regulares de televisión en Italia, Lucio Fontana redacta y firma junto con otros artistas relacionados con el movimiento espacialista¹² un manifiesto al que titula “Manifiesto del Movimiento Espacialista para la Televisión”. Este se abre con la entusiasta afirmación “nosotros, espacialistas, transmitimos por primera vez en el mundo a través de la televisión, nuestra nueva forma de arte,”¹³. Ya en el *Primo Manifesto dello Spazialismo* se hacía mención tanto a la radio como a la televisión y se declaraba que “es imposible que el hombre del

¹² Ambrosiani, Burri, Crippa, Deluigi, De Toffoli, Dova, Donati, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milena, Dilani, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vinello.

¹³ Fontana, L. (1952) *Manifesto Spaziale Per la televisione*.

lienzo, del bronce, del yeso, de la plastilina, no pase a la pura imagen aérea, universal, suspendida”¹⁴. Con tal determinación de espíritu, un artista como Lucio Fontana, quien dedicó su exploración artística al estudio, decodificación, manipulación y concepción del espacio, encuentra en la televisión una nueva dimensión a este. Fontana se refiere en su manifiesto a un “doble aspecto” en el espacio televisivo. En su primera acepción, un instrumento de proyección de formas plásticas a través de un lugar alejado de los límites de la pintura y escultura tradicional. En la segunda, un espacio entendido como cosmos, que transporta y retransmite las imágenes mediante la comunicación catódica y que, además, nos brinda un aire de ocultismo artístico. El manifiesto, en su entusiasmo y esperanza, prevé una televisión al servicio de los artistas; un arte que permanecerá en la eternidad del espacio y superará las condiciones rígidas de los lenguajes artísticos tradicionales.

Junto con la publicación de este manifiesto, Fontana realiza para la RAI los “conceptos espaciales para televisión”. Entre mayo de 1952 y enero de 1954, momento en el que se inician oficialmente las transmisiones, la televisión Italiana realizaba regularmente transmisiones experimentales o simulacros de programas “para entrenar al personal artístico y técnico”¹⁵. En el año 1953 el arquitecto Luigi Moretti publica un artículo para la revista *Spazio* titulado *Arte e Televisione*, en el que podemos ver dos fotografías de estos conceptos espaciales para televisión. Las instantáneas muestran momentos congelados de lo que eran luces en movimiento. El primer concepto espacial es iluminado por atrás con una lámpara creando una pantalla que proyecta filamentos de luz dinámica en el espacio. El segundo es más complejo de entender, ya que el artista juega con la ambigüedad perceptiva para crear una ilusión óptica en la pantalla. Aunque, anteriormente, se había sostenido la hipótesis de que se trataba de la vista frontal de una de sus obras¹⁶, es, en realidad, el efecto en la proyección de los “*buchi*” de Fontana en una pared. En esta transmisión experimental de la RAI Lucio Fontana consigue hacer viajar sus “formas luminosas” en movimiento no solo a través de sus característicos agujeros sino también a través de los sistemas internos de transmisión de la estación de televisión. Con los *concetti spaziali* atendemos a la puesta en práctica de la desvinculación de la materia a través del espacio que anhelaba el manifiesto. Por

¹⁴ Joppolo, B. (1947) *Primo Manifesto dello Spazialismo*.

¹⁵ Radiocorriere 52 (1953) *Anno della Televisione*. Radiocorrere No52. p. 5

¹⁶ Mari, C. (2021, 12 abril). *I “Concetti spaziali per televisione” di Lucio Fontana*. Biannual Webzine Of Theater, Video And Sound.

desgracia, esta fue la única intervención de Fontana en televisión. Sin embargo, su ambición por una televisión como medio de conexión entre artistas haría que poco más tarde se uniese al diálogo creativo trans-europeo¹⁷ en el que participaban Zero group, un colectivo que también luchó por una televisión al servicio de los artistas y que será tratado en el siguiente apartado de este trabajo.

¹⁷ Mehring, C. (2008). *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969**. October, No125. p. 45

3. ALEMANIA. De las intervenciones de Zero Group a la primera exposición televisiva.

3.1 Zero Group para la ARD

EL Zero Fest. 0x0= Kunst. .

Durante el año 1961, Zero Group -el colectivo de artistas fundado por Otto Piene y Heinz Mack en 1957 con la premisa de buscar un nuevo comienzo tras la guerra- se encontraba preparando la obra *ZERO, Edition, Exposition, Demonstration*, un *happening* que pretendía explorar los intereses estéticos del grupo por luces y texturas a través de instalaciones y *performances*. El evento sucedió el 5 de julio de 1961 en la calle frente a la Dusseldorf's Galerie Schmela. Entre los curiosos observadores se encontraba Gerd Winkler, periodista de la ARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland. La radio-televisión pública alemana). Winkler supo entender a la perfección los conceptos que Zero Group pretendía transmitir con su obra y se interesó en potenciarlo. Les ofreció a los artistas adaptar y re-programar la obra para que fuese transmitida por televisión. La propuesta fue aceptada y en la tarde del 16 de mayo de 1962 alrededor de mil espectadores se reunieron en los prados de Rhine, Dusseldorf, para atender al Zero Fest. Winkler explicó: “La colosal demostración de seis horas [...] fue ideada, concebida y llevada a cabo íntegramente con el fin de grabarla en televisión”¹⁸.

Durante la celebración, el artista Otto Piene lanzó varios grupos de globos de helio al aire; Günther Uecker pintó líneas blancas del suelo e instaló trozos de tela blanca para que fuesen movidas por el viento, creando una especie de llamas; Heinz Mack colgó placas de aluminio en tendederos que al chocar contra el aire creaban ruidos metálicos. Los artistas también estuvieron acompañados por las “zero ladies” -mujeres que vestían trajes negros con ceros blancos pintados encima- que sostenían globos de helio y soplaban pompas de jabón. También se invitó a participar a los espectadores, quienes soplaron burbujas y ondearon banderas con la palabra ZERO escrita en ellas. La grabación se realizó en estilo documental, en el que abundaban los planos detalle, como

¹⁸ Winkler, G. (1969) *When the avant-garde becomes classic*. ZERO aus Deutschland. Extraído del texto Mehring, C. (2008). *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969**. October, No125. p. 53

los efectos de la luz reflejada en las placas de aluminio o las pompas transparentes de jabón sobre el oscuro cielo nocturno.



Fig.4 .. Fotogramas de *Zero Fest*, 1962

El metraje final de la grabación de Zero Fest se editó y redujo a una cobertura de 33 minutos. Fue emitido el día 27 de junio de 1962 a las 9:05 p.m. en el único canal de la televisión alemana (ARD) dentro del programa especial de Gerd Winkler *0x0= Kunst*¹⁹. En el programa también se incluyeron grabaciones documentales de obras de otros artistas afiliados al Zero Group como Pietro Manzoni o Lucio Fontana. La historiadora y teórica de cultural visual Christine Mehring reflexiona sobre la relevancia del evento televisivo:

0x0=Kunst superó la simple documentación, ya que se convirtió tanto en un anuncio para Zero como en, al menos por un breve momento, arte Zero en si mismo -casi pasando de Zero en televisión a Zero Television-.

[...] La naturaleza colectiva del Zero Fest no solo refleja el trabajo en equipo de la producción televisiva, sino que el espacio y la luz fueron centrales para ambos. El espacio de las praderas de Rhine era mucho más amplio que las estrechas calles de Dusseldorf, donde el evento había originalmente tenido lugar, permitiendo que múltiples cámaras consiguieran múltiples ángulos. Si velas blancas y banderas de aluminio ondearon al viento y globos de fiesta y pompas de jabón atravesaron el espacio para hacerse visibles, esto resuena con las ondas electromagnéticas que viajan imperceptibles en la distancia para crear imágenes palpables. Del mismo modo, las superficies brillantes de los globos, burbujas y aluminio reflejan la luz -el

¹⁹ Una versión reducida del programa se encuentra disponible en la cuenta de Vimeo de 0-INSTITUTE, un canal dedicado a la preservación de vídeos relacionados con Zero Group. <https://vimeo.com/132723757>

componente esencial de la pantalla de TV- y le dan una forma concreta pero de manera no electrónica.²⁰

A este comentario también podríamos añadirle el cuidado consciente que tienen los artistas por el color, entendiendo que el público televisivo presenciara el espectáculo través del blanco y negro característico del medio en la época. Así, toda la escenografía está ideada como un rotundo contraste de claro y oscuro: ceros blancos sobre los trajes negros de las “zero ladies”, ramos de globos que intercalan blancos con negros, banderas negras con la palabra ZERO escrita en pintura blanca... La propia decisión de grabar el evento por la noche crea una imagen pictórica de contraste, con figuras y formas festivas claras que pululan contra el fondo opaco. Zero Fest se muestra como una obra pensada con y para las características propias del medio televisivo, a través del cual es vehiculada.

Podemos concluir que Zero, de alguna manera, también consiguió lo que el *Manifesto Spazialista per la Televisione* pretendía: una disipación de los conceptos de materialidad e inmaterialidad. Las placas de metal o las burbujas transparentes lanzadas sobre la noche oscura se combinan con el granulado del televisor, escalas de grises, planos detalle y un montaje en postproducción, conformando una nueva obra con características naturales y no-naturales; al mismo tiempo que un nuevo espacio, el que se presenta dentro de los televisores de quien lo observa.

“Los artistas televisivos tienen en consideración las características específicas de la televisión y juegan con el medio. No pretenden crear un arte que necesite estar colgado en una pared, sino un arte entendido para la transmisión televisiva.”²¹



Fig. 5.. Fotogramas de *Zero Fest*, 1962

²⁰ Mehring, C. (2008). *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969**. October, No125. p.53-54

²¹ Winkler, G. (1967) *Beziehungen zwischen filmischer Dokumentation und Interpretation*. Extraído del texto Mehning, C. (2008). *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969**. October, No125. p. 54.

Deluge of The Nails. Uecker interviena la television.

Un año después de este primer episodio televisivo firmado por Zero Group, Winkler volvió con otra proposición. El 13 de septiembre de 1963 Günther Uecker había inaugurado una exposición individual en la Frankfurts's Galerie D. En la sala expositiva se disponían varios objetos de uso doméstico (una mesa, una mesilla de noche, una tabla de planchar, una silla, una radio y una televisión) todos ellos intervenidos por los inconfundibles clavos de Uecker. Como adición a la exhibición, Winkler quiso grabar con el artista un video de tres minutos para ser retransmitido por la ARD²². El fragmento comienza con Uecker mostrando sus cuadros y trabajando diferentes objetos a los que les clava clavos mientras un narrador comenta la acción y explica su significado conceptual. Tras esto, comenzamos a oír el *hit* de la época *Ich kauf' mir lieber einen Tirolerhut* de Billy Mo. Uecker entra en una tienda de electrodomésticos donde compra un televisor y lo carga con ligeras dificultades hasta su taller. Al igual que con los otros objetos domésticos, comienza a clavar con su martillo clavos en el lado derecho de la televisión y posteriormente lo cubre de pintura blanca.

Televisar el proceso de llenar de clavos una televisión es, desde luego, un llamativo acto simbólico: el acto de un artista que comenzaba a sospechar del desarrollo que este objeto estaba viviendo dentro de una época de mejora económica en crecimiento exponencial. La televisión se había convertido en el *status symbol* por excelencia de la clase media. Uecker, con sus clavos, interviena la televisión arrebatándole su funcionalidad y desvinculándola de su lugar de ubicación usual dentro de la sociedad alemana. No podemos tampoco pasar por alto la elección de la canción que suena durante el proceso. *Ich kauf' mir lieber einen Tirolerhut* (Prefiero comprarme un sombrero tirolés) habla de un hombre al que le llenan de promesas vacías de fama y éxito -una de ellas, ir al ejército-. Todas ellas terminan no haciéndose realidad, por eso, en vez de perseguirlas inútilmente “prefiere comprarse un sombrero tirolés”. La canción de Billy Mo suena en una época cuya sociedad observa la guerra cada vez más lejana y se vuelca -tal vez nos lo pretende decir Uecker con esta obra- en un consumismo de evasión.

²² El video se encuentra disponible en el archivo digital de la ARD. <https://www.ardmediathek.de/video/hr-retro-oder-hessenschau/nagelbilder-von-guenther-uecker/hr-fernsehen/Y3JpZDovL2hyLW9ubGluZS8yMDcyMjM>



Fig. 6. Fotograma de *Deluge of The Nails*, 1963

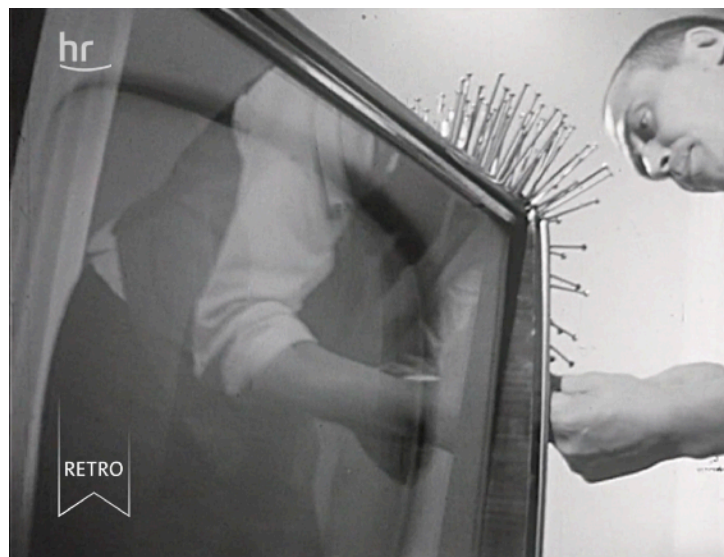


Fig. 7. Fotograma de *Deluge of The Nails*, 1963

Black gate cologne, 1968.

Las intervenciones de Zero Group en la ARD concluyen con Otto Piene y Aldo Tambellini en *Black Gate Cologne*, considerado el primer programa televisivo creado enteramente por artistas visuales en el contexto europeo²³. En 1967, los dos artistas habían realizado una pieza similar en el *Black Gate* de Nueva York²⁴, un “teatro electromedia” que tuvo la oportunidad de expandir sus posibilidades cuando la WDR (Radiodifusora del Oeste Alemán, que forma parte de la ARD) les ofreció su nuevo estudio electrónico “studio E”²⁵. El 30 de agosto de 1968 Piene y Tambellini, acompañados por el equipo del estudio, una audiencia y la editora de arte de la WDR, Wibke von Bonin, crearon una atmósfera cooperativa que resultó en dos *happenings* consecutivos de 45 minutos con diferentes audiencias participativas. Las acciones fueron grabadas con cinco cámaras simultáneas. En la postproducción, los metrajes de las dos acciones, junto con material adicional, fueron editados y recortados en una medida de 47 minutos. Finalmente, debido a las preocupaciones de la cadena por la extensión y

²³Bonet, E., Mercader, A., & Muntadas, A. (1980). *En torno al video*. Editorial Gustavo Gili. p. 126

²⁴ Tambellini, E. (1967) *The Gate Theater*. ARTSCAN No113

²⁵ Daniels, D. (2008) *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Media Art Net p. 20

monotonía del vídeo, se redujo a una duración de 23 minutos²⁶. Esta versión fue transmitida por primera vez el 26 de enero de 1969 y, de nuevo, en 1970, 1971 y 1974²⁷.

La obra comienza con un plano picado que muestra el estudio en el que sucederá el *happening*. Al título *Black Gate Cologne* le sucede el subtítulo *Ein Lichtspiel* (Un juego de luces). En la pantalla aparecen, como si de un retrato renacentista se tratase, dos perfiles que pasan del desenfoque al enfoque hasta descubrir a Otto Piene y Aldo Tambellini, dándoles el estatus de autores. *Black Gate Cologne* es una obra que se realiza mediante la superposición de los dos *happenings* grabados en el estudio. El metraje de ambas acciones se recorta, manipula y se pega uno encima de otro para crear reflejos de luces, capas de acción, personajes internos en otros y, en general, una atmósfera de irrealidad, que, sin embargo, al mismo tiempo nos conecta con lo más interno de la televisión, con sus entresijos electrónicos y sus manipulaciones de edición. Así mismo, vemos las esculturas *Light Ballets*²⁸ -con las que Otto Piene trabajaba desde los años 50, y que fueron traídas al estudio- que se descomponen y multiplican en el espacio creando bellos juegos de luces blancas sobre la oscuridad. El vídeo es acompañado por música electrónica, cuyo sonido parece intentar acercarse a una reproducción acústica de los materiales, objetos y trazos electrónicos aéreos que vemos en pantalla. A las *Light Ballets* se le añaden más tarde las *Fleurs du Mal*, unas esculturas inflables con aspecto de lirio que sobrevuelan el espacio y se superponen e integran dentro de los cuerpos de las personas en el estudio. A los participantes del *happening* se les pide jugar con una larga estructura hinchable de unos 250 metros²⁹. Sus voces y risas se integran en la música electrónica y el gran gusano de plástico tintinea brillante en la pantalla, enfocándose y desenfocándose, quemándose la imagen del negativo y dejando ver, ocasionalmente, las caras y cuerpos por las que se entrelaza.

Esta primera parte, liviana y poética, empieza a enturbiarse a medida que avanza el video. Los cortes se vuelven agresivos y rápidos, la música más grave, flashes de luces son disparados contra nosotros sobre un fondo completamente negro, violentos zooms

²⁶ En este trabajo se analizará la versión de 47 mins, que se incluyó como *director's cut* en *40JAHREVIDEOKUNST.DE*, DVD 1 1963-1969. Se encuentra disponible en YouTube <https://youtu.be/FCs4edrrQIQ?si=Oe66LOrbM400QHgZ>

²⁷ Michalka, M. (2010) *Changing channels: Art and Television 1963-1987*. Walther König, Cologne. p. 60

²⁸ MoMA. Otto Piene. *Light Ballet*, 1961. https://www.moma.org/collection/works/192057?artist_id=4617&page=1&sov_referrer=artist

²⁹ Mehring, C. (2008). *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969**. October, No125. p. 62

muestran el estudio en el que los participantes permanecen quietos y con rostros severos, alejado del ambiente lúdico que antes respiraban. Empezamos a ver, entre estos destellos de luz, a los cámaras, regidores, técnicos y trabajadores de televisión; así como los objetos utilizados para el rodaje (focos, cámaras, grúas..). Si Günther Uecker con su *Deluge of the Nails* nos llevaba fuera de la televisión, a su carcasa, Piene y Tambellini pretenden que naveguemos en sus profundidades, que comprendamos el entramado que la conforma.

Tras un rato de vertiginosas imágenes e inquietante música, suficiente para haber inducido una sensación de ansiedad en el espectador, escuchamos el informe del asesinato de Robert Kennedy. Aldo Tambellini había traído consigo desde Nueva York diapositivas, carretes abiertos y films para utilizarlos en la postproducción de *Black Gate Cologne*. Las imágenes y audios corresponden a grabaciones de la Segunda Guerra Mundial, discursos por los derechos civiles, la conferencia de Kennedy y su posterior asesinato, cintas caseras de la vida americana y gráficos electrónicos médicos. Todos estos recursos visuales y sonoros se superponen e intercalan con el video del estudio de la ARD. Observamos tanto a participantes del *happening* como a técnicos del rodaje en actitudes reflexivas y la obra adquiere un tono severo, incluso opresivo. Un plano aéreo del estudio vuelve para cerrar la pieza para hacernos relacionar, inevitablemente, los *found footages* de Tambellini con el propio funcionamiento interno de la televisión.

Black Gate Cologne propone una reflexión sobre la breve historia del medio televisivo. El desencanto y escepticismo creciente que estaba viviendo la población alemana hacia la televisión es artísticamente formulado por Piene y Tambellini. La obra muestra, asimismo, el poder ambivalente de medio: desde la primera parte -formulada sobretudo por Piene- donde encontramos este aire de ilusión y experimentación que nos recuerda a las proclamaciones y propuestas realizadas durante los años del nacimiento de la televisión; a una segunda parte -más intervenida por Tambellini- en la que se cuestiona el potente peso político y control sobre la población de masas de una televisión que estaba comenzando a americanizarse. Es importante recalcar que esta reflexión no se realiza desde una galería o sala de exposiciones (como puede ser el caso de Richard Serra o Bruce Nauman) sino desde dentro del propio medio y a través de los elementos inherentes y características esenciales de este. En palabras de la propia directora de arte de la cadena, Wibke von Bonin: “La estética pictórica del programa [...] se basa en combinar la dirección artística y la implementación de las características específicas de la

TV mediante un estrecho trabajo en equipo entre los artistas y los directores de televisión. Sigue siendo difícil decidir si la manipulación de imágenes electrónicas sintetizan el arte de acción intermedia o si los dos se complementan para crear el más poderoso de los efectos”³⁰.

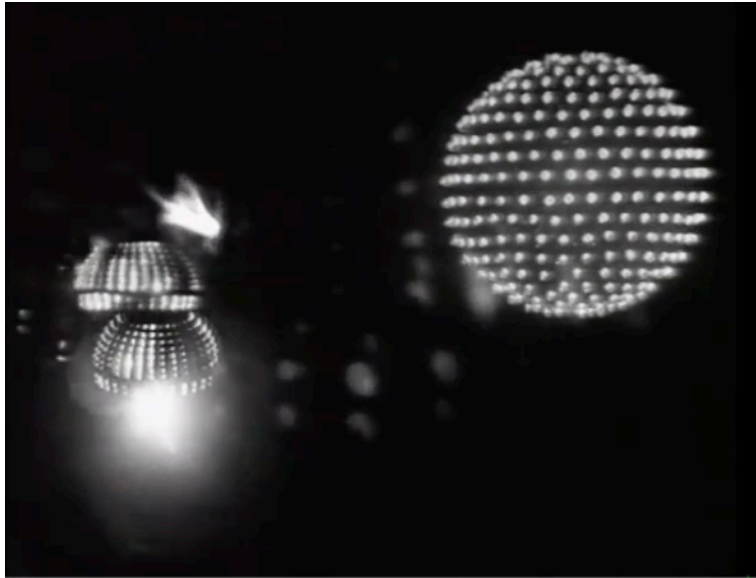


Fig.8. Fotograma de *Black Gate Cologne*, 1968.



Fig.9. Fotograma de *Black Gate Cologne*, 1968.



Fig.10. Fotograma de *Black Gate Cologne*, 1968.



Fig.11. Fotograma de *Black Gate Cologne*, 1968.

³⁰ Wibke von Bonin, *Video and television—Who Needs Whom?*. Extraído de Daniels, D. (2008) *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Media Art Net p. 18

3.2. Gerry Schum. Las dos Exposiciones Televisivas. 1969-1970

El videoartista y camarógrafo Gerry Schum inició en 1969 su Fernsehgalerie (traducido literalmente como Galería televisiva) con el programa *Land Art*. La idea de lo que sería esta galería televisiva la explica él mismo en una carta al crítico y teórico de arte Gene Youngblood:

He escogido el término galería televisiva para que el público de televisión se dé cuenta de la nueva forma de mostrar arte que implica la Fernsehgalerie. En primer lugar debo decir que no existe realmente un espacio tipo galería. La galería televisiva solo existe a través de una serie de transmisiones televisivas; es decir, la galería televisiva es una institución más bien mental, que solo existe en realidad en el momento de transmisión televisiva. No es pues un lugar donde se exhiben objetos artísticos que puedas comprar y llevar a casa. Una de nuestras ideas es: comunicación artística en lugar de posesión de objetos artísticos.³¹

La retransmisión de *Land Art* se realizó el 15 de abril de 1969 a las 22:40 en la SFB (televisión pública berlinesa perteneciente a la ARD)³². Schum organizó el rodaje, escogió a los artistas y decidió la forma en la que se presentaría y transmitiría. El programa comienza con un discurso grabado en estudio de Gerry Schum y Jean Leering, director del Museo Stedelijk de Ámsterdam, que refuerza la idea de apertura de galería. La SFB también había pedido a Schum que se añadiese un comentario continuo durante todo el metraje que explicase la naturaleza de las obras y, aunque la cadena amenazó con no emitir el programa, Schum se mantuvo firme en su negativa alegando que un objeto artístico creado en relación al medio televisivo no necesita palabras, insistiendo en su autonomía estética³³. *Land Art* muestra ocho obras realizadas por ocho artistas de diferentes países que trabajan con el lenguaje del arte ambiental: Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Marinus Boezem, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter de Maria, y Mike Heizer. En el metraje se muestran intrincadas piezas realizadas en zonas rurales, tanto de Europa como de Estados Unidos, cuya puesta en escena pretende alejarse lo más posible de la presentación convencional de “artista en estudio”. De este modo, se refuerza tanto el mensaje del emergente movimiento del *Land Art*, que evitaba

³¹ Carta de Schum a Youngblood, 1969. Extraído de Bonet, E., Mercader, A., & Muntadas, A. (1980). *En torno al video*. Editorial Gustavo Gili. p. 127

³² Media Art Net. Schum, Gerry: *Land Art*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/land-art>

³³ Daniels, D. (2008) *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Media Art Net. p. 22.

los canales de difusión y distribución habituales del arte (estudio-galería coleccionista)³⁴, como la idea de Schum de la obra de arte como estado autónomo, fuertemente influenciada por las teorías de Walter Benjamin sobre lugar del arte en era contemporánea.

Actualmente, y de manera creciente, los objetos artísticos ya no suelen ser creados de cara al sistema de los marchantes, las galerías o cualquier otra forma de propiedad privada. Esto sucede especialmente en el caso de las obras de los *land-artist*, o en las ideas del arte conceptual. Pienso que, en general, se está pasando de la producción de objetos a la edición de proyectos o ideas. Ello requiere, por tanto, un cambio de base en relación al arte. Yo creo que una de las soluciones para este cambio es la de la galería televisiva.³⁵

Esta idea de galería como concepto sostenido en el espacio vuelve con la segunda Fernsehserie: *Identifications*. El programa fue una vez más transmitido por la SFB, el 30 de Noviembre de 1970 a las 22:50. Fernsehserie II abrió con Gerry Schum leyendo un discurso 6 minutos directamente al espectador, aportando un tono menos distendido y más teórico que el inaugural de *Land Art*. En él se refiere directamente al carácter conceptual de las obras: “El objeto artístico está perdiendo su autonomía, ya no es separable del productor, es decir, del artista. [...] Ya no experimentamos el objeto artístico como una pintura o una escultura sin contacto con el artista. En la televisión el artista puede reducir su objeto a la actitud, al mero gesto, como una referencia a su concepción. El objeto artístico se muestra a sí mismo como la unión de la idea y la visualización y el artista como demostrador.”³⁶

Tras este discurso se presenta la lista de nombres de los artistas, agrupados por país de residencia. Cuatro artistas alemanes: Joseph Beuys, Reiner Ruthenbeck, Klaus Rinke y Ulrich Rückriem; un artista francés: Daniel Buren; un artista y una pareja de artistas ingleses: Hamish Fulton y Gilbert & George; dos holandeses: Stanley Brown y Ger van Elk; seis italianos: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino de Dominicis, Mario Merz y Gilberto Zorio; y cinco artistas de Estados Unidos: Gary Kuehn, Keith Sonnier, Richard Serra, Lawrence Weiner y Franz Erhard Walthe. Las obras, de

³⁴ Media Art Net. Schum, Gerry: *Land Art*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/land-art>

³⁵ Carta de Gery Schum a Gene Youngblood, 1969. Extraído de Bonet, E., Mercader, A., & Muntadas, A. (1980). *En torno al video*. Editorial Gustavo Gili. p. 127.

³⁶ Transcripción del discurso inaugural en Media Art Net. Schum, Gerry: *Identifications*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/identifications/>

duración mínima 35 segundos y máxima 5 minutos, se encuentran enmarcadas entre lo que consideraríamos *performance* y videoarte. Se presentan sin título, solamente precedidas por el nombre del artista³⁷.

Es interesante, o al menos sugestivo, el hecho de que la II Galería televisiva abre con la obra del artista alemán Joseph Beuys, que reflexiona acerca del efecto que el objeto televisivo tiene sobre el individuo. En la pieza el propio artista se sienta frente a un televisor, al que se le ha puesto una tela de fieltro negro en su pantalla impidiendo ver su imagen pero escuchando su sonido. En la imaginería artística de Beuys el fieltro es un elemento utilizado como aquello que calma, que cura y que amansa³⁸. El audio que escuchamos corresponde a un reportero de informativos que anuncia el aumento del precio de la carne y la leche. El espectador Beuys se calza unos guantes de boxeo y comienza a propinarse fuertes golpes en la cabeza. Cuando una musiquilla comercial empieza a sonar, la acción se va volviendo cada vez más absurda; Beuys corta una morcilla y la aprieta contra el televisor, primero, y contra la pared después. Finalmente mueve la televisión de cara a la pared y se marcha de la escena, dejando a la TV “hablando sola” contra un muro.

Algunas de las demás obras de *Identifications* se proyectan como una *performance* grabada, en la que los artistas no interpelan a la cámara de grabación. Sin embargo, debido al carácter del medio, el espectador televisivo sí debe tener en cuenta su presencia. Este es, por ejemplo, el caso de la acción de Gilbert & George. En ella los dos *performers* se sientan en un prado y dirigen su mirada al horizonte que tiene en frente. El espectador, al observar esta obra, debe imaginarse su propio horizonte, arrebatado por los límites de la pantalla. Al igual que en el *David* de Bernini, la mirada hacia un punto invisible crea la necesidad de un tercer espacio ficticio. Es así que nuestra percepción, incluso de forma inconsciente, sale de los límites de la televisión y conforma una dimensión propia.

Por último, se encuentran los artistas que interceptan directamente a la cámara y, en consecuencia, al espectador. Este es el caso de Garry Kuehn. En su obra, el artista dibuja grandes líneas negras con rotulador arbitrariamente sobre un lienzo transparente, dando

³⁷ Obras disponibles online en <https://huntinginthedark.wouterhuis.com/identifications-video-galerie-1970-by-gerry-schum/>

³⁸ Senaldi, M. (2009). Arte e televisione: da Andy Warhol al Grande fratello. postmediabooks. p.92

la sensación de que están siendo pintadas directamente sobre la cámara y/o sobre nuestra pantalla de TV. Las líneas van tapando poco a poco la luz, volviendo la imagen cada vez más oscura y no dejándonos ver lo que sucede tras la pantalla; una pantalla en negro que nos devuelve al televisor cubierto del fieltro de Beuys.

Todas estas dispares obras que conforman *Identifications* se unen para mostrarnos diversas formas de reconocer un evento televisivo. Muchos de estos artistas no habían trabajado antes ni siquiera con el medio del vídeo y no volvieron a utilizarlo tras la Fernsehgalerie II. Schum, sin embargo, escoge cuidadosamente a estos artistas teniendo en cuenta su potencial para conformar la exposición; una exposición de la que es al mismo tiempo curador, productor e intermediario, tanto de los artistas con la televisión como de la televisión con el público. Schum nos regala esta laboriosa hazaña impulsada por una gran fe en las posibilidades artísticas del medio:

Me parece que actualmente hay muy pocos artistas que sean conscientes de las posibilidades que podrían surgir de una colaboración entre arte y TV. Algunos artistas trabajan ahora con fotografías, postales y otros materiales impresos. Sin embargo, creo que dentro de las posibilidades de comunicación de las obras o ideas artísticas en que estamos puede compararse con la literatura antes de que Gutenberg inventara la imprenta. Las obras literarias son reproducidas en millones de libros, las obras musicales en millones de discos, pero, en cambio, los objetos artísticos son casi siempre únicos. Hasta el momento, los artistas no han logrado encontrar un sistema de comunicación moderno. Yo pienso que la única posibilidad para las artes se encuentra en una utilización consciente del medio televisivo. Y eso no quiere decir coger una cámara y hacer films sobre artistas y obras artísticas. Artistas y cineastas, posiblemente unidos en una sola persona, deberían colaborar lo más estrechamente posible en una forma de proyectos u obras artísticas que sean comunicables a través del medio TV.³⁹

Por desgracia, la temprana muerte de Schum, solo tres años más tarde de *Identifications*, junto con las dificultades presentadas por las cadenas televisivas, que se encontraban en un momento de desarrollo hacia contenidos que fuesen más ampliamente aceptados por el público de masas, hizo que sus deseos de convertir la Galería televisiva en una institución estable no se cumpliesen. Schum terminó creando una “videogalerie” donde producía y vendía *video-tapes* de edición limitada

³⁹ Carta de Gery Schum a Gene Youngblood, 1969. Extraído de Bonet, E., Mercader, A., & Muntadas, A. (1980). *En torno al video*. Editorial Gustavo Gili. p. 127.

numeradas y firmadas, sucumbiendo así a un mercado que aún buscaba el conceptos de autoría y originalidad en los objetos artísticos.

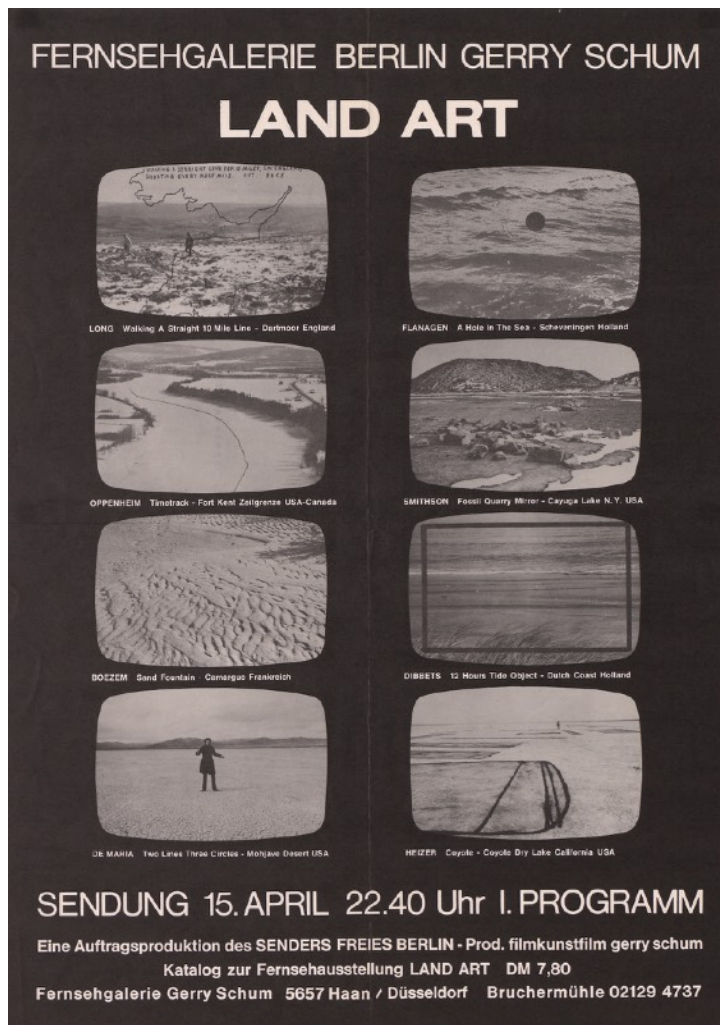


Fig.12. Programa de *Land Art*.

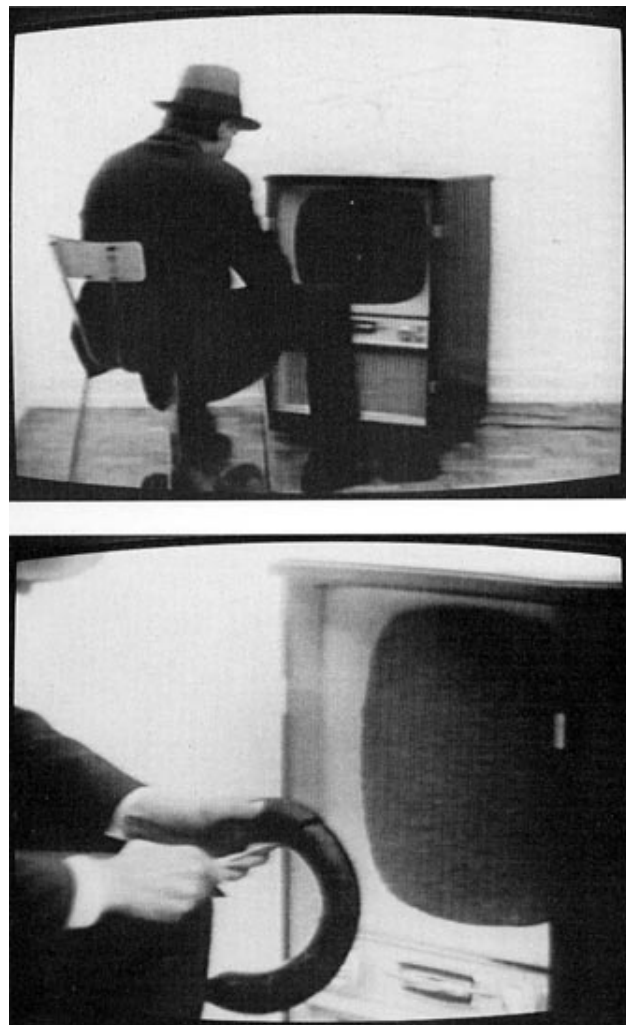


Fig.13. Joseph Beuys en *Identifications*.

4. ITALIA. Imágenes electrónicas en la RAI

4.1 La creación del Servicio de Programas Experimentales.

Il Televisore che piange, 1972. Un Happening Televisivo.

Como se ha podido intuir ya desde el segundo capítulo de este trabajo, la televisión pública italiana fue en sus inicios una televisión proactiva en cuanto a la inclusión de artistas en su contenido. La RAI se esforzó por fomentar una cultura artística contemporánea en sus televidentes. Un ejemplo más de esta forma de televisión artístico-didáctica la podemos encontrar en el programa *Happenig*, transmitido por el segundo canal, RAI2, en 1972. En él, los curadores Enrico Rossetti y Paquito del Bosco exponían una investigación histórica sobre el creciente fenómeno artístico de la época, el *happening*. Tras un recorrido ejemplificado con los primeros artistas de este lenguaje y la proyección de varias obras de Allan Kaprow, los curadores invitan al programa al artista Faubio Mauri para que realice un happening en directo en el estudio.

Mauri presenta *Il Televisore che Piange*. La obra comienza con la imagen sin sonido de una cuenta atrás, que termina cuando aparece en nuestros televisores el nombre del autor y, seguido, el título de la obra “*El Televisor que Llor*”. La imagen de la pantalla se vuelve blanca y rompe el silencio un fuerte llanto. Tras medio minuto de lamentos un cartel en el que se lee The End aparecen en pantalla para dar conclusión al *happening*. La cámara se aleja del cartel hasta que aparece el propio Fabio Mauri: “Aquí está, hemos hecho un *happening*”. El autor nos explica:

¿En qué se parece este *happening* a lo que os han descrito y habéis visto grabado? Hay elementos recurrentes: hemos roto una acción habitual, usual, la de la televisión que transmite imágenes; no transmitiendo otra cosa que el televisor en sí mismo. Hemos insertado un elemento simbólico, todos los *happenings* son fuertemente simbólicos. El lamento que vosotros habéis sentido tiene esta función, es mi lamento. Tercer punto: yo estaba también aquí, detrás de la pantalla blanca. Y diré más, la parte del *happening* que no podemos grabar, pero que es la más colectiva y la más clamorosa, es la vuestra. La de vosotros que estáis a pocos centímetros de la pantalla, y todos vuestros gestos o vuestras frases. El encender un televisor que no logra producir imágenes... esto es parte del *happening*. Por último, una cosa que me sorprende siempre mucho: yo estoy entre una pantalla, que es aquella del televisor -una pantalla que puede hospedar imágenes y todas las emociones, las variadas emociones, que la imagen puede otorgar- y una pantalla congelada. Esta es la imagen

clave para mí, que soy pintor y escultor, esta pantalla blanca con The End escrito, justo para significar todas las cosas que pueden suceder en dentro de una pantalla.⁴⁰

Mauri comunica así una reflexión perfecta sobre lo que un medio como la televisión puede aportar a un lenguaje como el *happening*. Su acción -al contrario que las grabaciones de *happenings* que acababan de ser emitidas- cuenta con la percepción del conocimiento de que lo que está ocurriendo es un evento no solo televisado, sino televisivo. Esto hace que Mauri cree una obra que apele directamente al medio por el cual es vehiculada, haciendo residir ahí todo su peso conceptual. A demás, como él bien dice, para que el *happening* sea completo, no solo debemos tener en cuenta el propósito del autor sino también el papel del público y este no es un público cualquiera, es un público televisivo. Es aquí donde debemos hacer una recapitulación de en qué momento de la historia del medio nos encontramos: Para la llegada de los años 70, los directores, técnicos y todas las demás personas que trabajan desde el interno de la televisión poseían ya un un entendimiento profundo del medio en el que trabajaban así como una práctica consolidada. Pero, del mismo modo, las personas que se encuentran al otro lado de la pantalla, están igualmente entrenadas. El público televisivo se acerca a la televisión con familiaridad y comprende su rol como espectador, sabe qué se espera de él como público, al mismo tiempo que él sabe qué esperar de la televisión como contenido. La obra de Fabio Mauri supone una quiebra en esta idiosincrasia establecida. *Il Televisore che Piange* hace al público volver a cuestionar la función de un medio que ya veían como constitutivo de su sociedad. Un medio que cuando se invierten los papeles, cuando es él el que nos mira a nosotros, comienza a llorar desconsolado.



Fig. 14. *Il Televisore che piange*. Fabio Mauri, 1972



Fig. 15. *Il Televisore che piange*. Fabio Mauri, 1972

⁴⁰ Transcripción propia del vídeo *Il Televisore che Piange*, 1972. <https://vimeo.com/58984747>

Eugenio Carmi. Furor por el color.

Tal vez, el hecho que mejor atestigua aquella voluntad de la RAI en gestar un espacio de experimentación y participación artística en su televisión, es la creación del Servizio Programmi Sperimentali. En 1968 el periodista Mario Raimondo es llamado a dirigir este neonato “Servicio de programas experimentales”. Raimondo decide formar equipo con el filósofo Umberto Eco y el psicólogo Marcello Cesa-Bianchi con el objetivo de “explorar toda una serie de elementos que tenían relación con la cámara de televisión y, por lo tanto, con la percepción visual y, por lo tanto, con el espacio y, por lo tanto, con el color”⁴¹. Cuando, más tarde, este grupo de teóricos decide poner sus ideas en acción, Umberto Eco propone invitar a su pequeño clan de “*sperimentali*” al artista Eugenio Carmi. Este acepta enseguida: “Aunque si mi profesión era la pintura, he estado siempre muy interesado en aquello que nuestro tiempo nos ofrece, nos proporciona: la tecnología -siempre y cuando sea bien usada-.”⁴². Carmi al inicio participa como un engranaje más de esta búsqueda por el estudio de la percepción. En 1970 cura los elementos gráficos para los *telefilms* experimentales de Umberto Eco *Dove e quando* y *Dal celeste impero a Chang Kai Shek*. El 26 de agosto de 1972 una revolución llega a la RAI: se transmite por primera vez imagen a color en Italia. Ante esta emocionante transformación, el Servizio Programmi Sperimentali se pone en marcha: Carmi participa como curador, junto con Lorenza Trucchi, en el programa *Arte elettronica, arte della luce*, dirigido por Kicca Mauri Cerrato. El proyecto retransmitido por la RAI se presentaba como un programa didáctico sobre la creación de las imágenes de video y las posibilidades técnicas y expresivas del color en la televisión. Una *voice-over* comentaba las “pinturas electrónicas” que Eugenio Carmi realizaba en pantalla y explicaba cuáles eran los procedimientos técnicos que había tras ellas. El narrador de *Arte elettronica, arte della luce* teoriza que el “arte electrónico es siempre, necesariamente, abstracto”, “no tiene ningún amarre con la realidad objetiva”, por lo que “termina siendo siempre una representación de si mismo”. El programa cierra con una potente declaración que quedaría presente en la mente de Carmi: “Otra característica de arte electrónico es su dinamismo, mejor, su fluidez: las imágenes no son nunca estáticas, nunca fijas, nunca definitivas. Su presencia es su incesante devenir [...]. Una fluidez metafórica, imparable, que involucra al espectador; un

⁴¹ Entrevista de Anna Barengi a Mario Raimondo. Extraído de Barengi, A. (2021, marzo 19). «*Noi non riprendiamo la realtà: la inventiamo*»: Eugenio Carmi. Webzine Semestrale Di Teatro, Video E Suono. <https://webzine.sciami.com/la-realta-la-inventiamo-eugenio-carmi/>

⁴² Entrevista de Anna Barengi a Eugenio Carmi. Extraído de Barengi, A. (2021, marzo 19). «*Noi non riprendiamo la realtà: la inventiamo*»: Eugenio Carmi. Webzine Semestrale Di Teatro, Video E Suono. <https://webzine.sciami.com/la-realta-la-inventiamo-eugenio-carmi/>

río de imágenes consecuentes pero impredecibles [...] que fluye con un nuevo ritmo, el ritmo electrónico de la luz-color”.⁴³

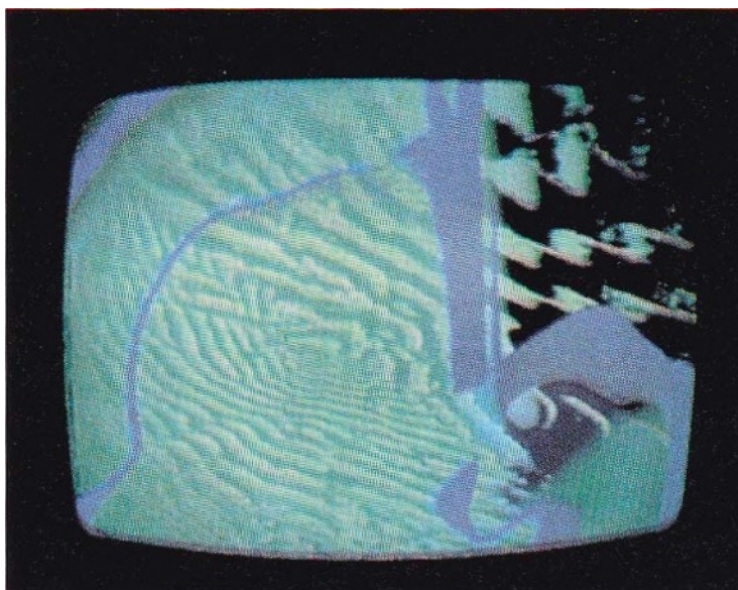


Fig.17. *C'era una volta un re*. Eugenio Carmi, 1973.

Tras los satisfactorios e intrigantes resultados de *Arte elettronica, arte della luce*, Raimondo propone a Eugenio Carmi, esta vez en solitario, hacer un “ensayo de pintura electrónica”⁴⁴. En 1973, gracias a las facilidades proporcionados por il Servizio Programmi Sperimentali, Carmi crea *C'era una volta un re*⁴⁵ (Había una vez un rey). El artista se reúne con el equipo técnico y les pide ayuda para lograr realizar su personal utopía: “Les pedí usar la cámara televisiva de un modo distinto al normal. El uso normal de la cámara es filmar la realidad, filmar las cosas. Entonces dije: ‘Nosotros no filmamos la realidad, la inventamos. Y para inventarla os pregunto a vosotros [a los técnicos]: técnicamente, ¿cómo lo podemos hacer? Entonces llegamos a la conclusión de que para no filmar las cosas de nuestro al rededor se debía crear una conexión diferente’”.⁴⁶ Carmi y los técnicos RAI decidieron seguir el mismo procedimiento que en *Arte elettronica, arte della luce* para crear pinturas electrónicas: enviando la señal de una cámara a un monitor

⁴³ Transcripción de la voice-over Extraído de Barenghi, A. (2021, marzo 19). «Noi non riprendiamo la realtà: la inventiamo»: Eugenio Carmi. Webzine Semestrale Di Teatro, Video E Suono. <https://webzine.sciami.com/la-realta-la-inventiamo-eugenio-carmi/>

⁴⁴ Carmi, E (2-13 septiembre 1978). *Le arti visuali e il ruolo della televisione* [Acta del congreso]. Prix Italia, Milan.

⁴⁵ La obra se encuentra disponible en el apartado “experimentación televisiva” de la pagina web oficial de Eugenio Carmi. <https://www.eugeniocarmi.eu/it/opere/c-era-una-volta-un-re>

⁴⁶ Entrevista de Anna Barenghi a Eugenio Carmi. Extraído de Barenghi, A. (2021, marzo 19). «Noi non riprendiamo la realtà: la inventiamo»: Eugenio Carmi. Webzine Semestrale Di Teatro, Video E Suono. <https://webzine.sciami.com/la-realta-la-inventiamo-eugenio-carmi/>

y apuntando con la cámara al propio monitor para obtener el “efecto feedback”. Las imágenes resultantes fueron después seleccionadas y editadas para crear un ritmo y composición dentro de la obra. Angelo Paccagnini, director del Estudio de Fonología Musical de la RAI, se encargó de crear la banda sonora. La música también se compone electrónicamente, procesando las señales visuales y traduciéndolas con un sintetizador.

El resultado es una hipnótica obra que llena nuestros televisores con etéreos paisajes de luz. Durante 26 minutos observamos imágenes flotantes que nos retrotraen a los cuadros y vitrales del propio Carmi, pero que han escapado de su realidad física para cobrar vida electrónicamente. Las manchas de color sobrepasan los límites de la pintura para aliarse con la tecnología y crear un nuevo género híbrido y autónomo. Campan a sus anchas, se expanden y encogen, aparecen y desaparecen, deambulan de un lado al otro del televisor, explotan en nuestra pantalla. Ni siquiera su creador es capaz de controlar las imágenes que él mismo ha creado. Cuando el artista intenta poner a su merced a la tecnología debe aceptar que, del mismo modo, él debe someterse a ella, es mandatorio entrar en ese juego inevitable para lograr obtener una obra de esas características. Así, las imágenes fluyen dinámicas, no se puede saber cuál va a ser la siguiente que aparezca en pantalla. No se puede controlar la precisión de las líneas ni la mancha concreta de color. Cuando nos topamos con un artista que es lo suficientemente valiente para inmiscuirse en esta dinámica, para dejar de un lado el ego y dar el control a la demonizada tecnología televisiva, es entonces cuando podemos disfrutar de bellas y vitales obras como *C’era una Volta un re*.

Eugenio Carmi, fue otro de los artistas que supo reconocer la potencialidad del medio televisivo. Se interesó no solo por su capacidad comunicativa sino artística. Con *C’era una volta un re* atendemos una vez más a una pieza creada haciendo valer las características propias de medio. Su autor rememora esta labor y comparte sus deseos hacia el desarrollo del arte televisivo en un congreso organizado por la RAI en 1978:

El trabajo es el resultado de una operación totalmente televisiva, es decir, el medio se usa explotando sus posibilidades creativas, que no son aquellas de reproducir la realidad del mundo sino las de dar vida a una realidad autogenerada. [...] Respecto a las formas precedentes de arte y de comunicación en general, la TV tiene una característica nueva: la de ser universalmente disponible. [...] Un mayor espacio concedido, por ejemplo, a las artes visuales suscitaría un aumento gradual de las facultades perceptivas del espectador con consecuencias impredecibles en la educación estética general, en el estímulo de sus deseos y costumbres; relación entre

individuo e individuo, la relación entre individuo y ambiente. Para evitar malentendidos, no me estoy refiriendo a transmisiones sobre muestras de arte o cosas por el estilo sino a programas orgánicos que a través del arte y la creatividad en general despierten en muchas personas estímulos aun no descubiertos en sus propias estructuras intelectuales y poéticas.⁴⁷

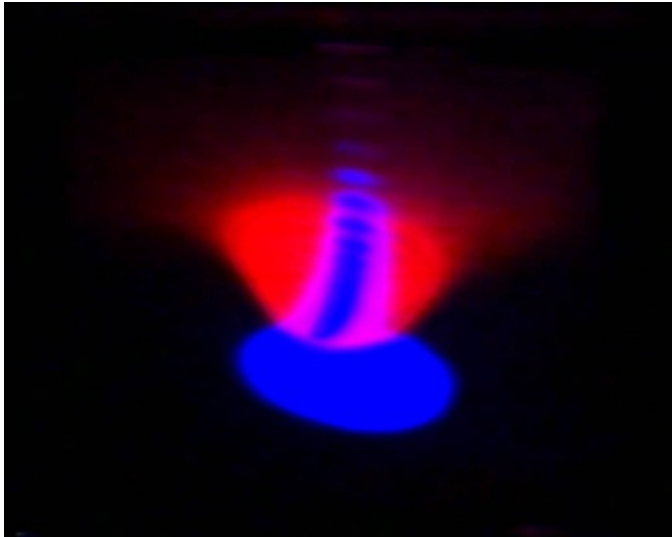


Fig.16. Fotograma de *C'era una volta un re*. Eugenio Carmi, 1973.

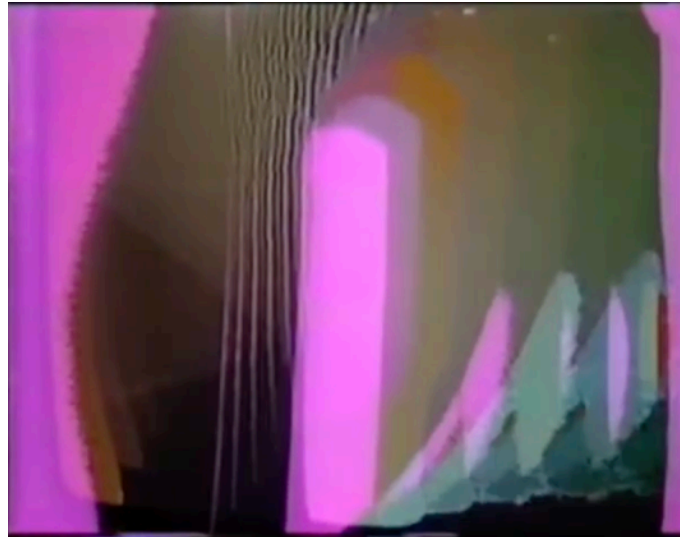


Fig.17. Fotograma de *C'era una volta un re*. Eugenio Carmi, 1973.

4.2. La década del videoteatro.

Cuando hablamos de arte televisivo en la RAI no se puede pasar por alto el estudio de un fenómeno único a nivel mundial⁴⁸, el videoteatro italiano. En 1975 se produce la Reforma RAI (legge n. 103 del 14 aprile 1975)⁴⁹. Entre las consecuencias artísticas de esta reforma encontramos que el Servizio di Programmi Sperimentali se convierte en el Settore Ricerca e Sperimentazione Programmi y la creación del tercer canal de televisión pública, RAI3. Amenazados por las televisiones privadas que empezaban a ganar terreno mediático, la RAI deja su tercer canal en manos jóvenes inexpertos pero creativos que buscaban darle una nueva vuelta al contenido televisivo⁵⁰. Es en este

⁴⁷ Carmi, E (2-13 septiembre 1978). *Le arti visuali e il ruolo della televisione* [Acta del congreso]. Prix Italia, Milan

⁴⁸ Malvezzi, J. (2015). *Remedi-Action: Dieci anni di videoteatro italiano*. Postmedia Books. p.8.

⁴⁹ Legge 14 aprile 1975, n. 103. <https://legislature.camera.it/bicamerale/rai/norme/listitut.htm>

⁵⁰ Se produce dentro de esta reforma la "lottizzazione" de los canales: la RAI1 se da a la Democracia Cristiana, RAI2 al Partido Socialista Italiano y RAI3 al Partido Comunista Italiano.

campo de cultivo en el que la RAI3 comienza a llamar a compañías teatrales de vanguardia. La cadena les ofrecía a estos grupos promocionar sus espectáculos mediante *performances* televisivas, cuyo resultado muchas veces poco tenía que ver con la premisa de la representación en escena original. La RAI3 ponía a disposición de los artistas el estudio televisivo y se esperaba que la obra fuese configurada atendiendo a elementos electrónicos y específicos televisivos.

La mayoría de teóricos que han trabajado sobre el argumento han denominado estas prácticas con la palabra “videoteatro”, si bien la definición es difusa y ambivalente:

Difícil de insertar dentro de un “genero” a causa de su naturaleza híbrida, el videoteatro es un término utilizado genéricamente para definir ya sea la producción videográfica de inspiración teatral vinculada a un espectáculo o ya sea las videodocumentaciones y biografías videoartísticas. Pero el videoteatro indica, sobre todo, *performance* tecnológica y espectáculos teatrales que utilizan la electrónica (y su especificidad) en escena, fenómeno que experimenta gran fermentación en los años ochenta.⁵¹

Por lo tanto, el término abarca tanto el uso del vídeo en escena como los productos audiovisuales que condensan la esencia de un espectáculo para crear una nueva pieza autónoma. Dado el carácter de este trabajo, lo que analizaremos a continuación serán algunas de estas obras autónomas que fueron creadas y transmitidas por la RAI3. Para ello debemos poner la vista en una compañía clave, Falso Movimento, un grupo teatral de vanguardia fundado en Nápoles en 1977 por Mario Martone.

Tango Glaciale. Del teatro a la televisión.

En 1982 Falso Movimento estrena en el Teatro Nuovo di Nappoli la obra *Tango Glaciale* (Tango Glacial), escrita y dirigida por Mario Martone. El espectáculo de teatro experimental se conformaba mediante una narración no lineal y poco coherente: dos hombres y una mujer se transportan danzando a través de una casa que, gracias a proyecciones de luz en las superficies del decorado, se transforma constantemente en diferentes emplazamientos irreales. El texto dramático era prácticamente ausente, salvo por ocasionales citas y eslóganes de diversas procedencias que se gritaban sobre la música incesante de Astor Piazzolla y Duke Ellington. “La heterogeneidad de elementos en *Tango Glaciale* adquiere coherencia semántica a través del ‘contenedor’, que es estructurado como una simulación de algunos elementos específicos televisivos: gracias

⁵¹ Negri, A. (1997) *Storia di un delitto quasi perfetto*, en Negri, A. (Ed.) *Immagini del sentire. Introduzione alla comunicazione audiovisiva postmoderna*. Vita e Pensiero. p. 2.

a las diapositivas, el palco teatral se aplanaba en la bidimensionalidad de la pantalla, mientras que la acción se presentaba como un montaje de *clips* obtenidos por el *zapping*, con cambios de escena tan veloces que hacen que el paso de una habitación a otra parezca el salto de un canal a otro.”⁵²

Debido a estos paralelismos entre medios artísticos y al gran éxito internacional que obtuvo la obra tras su estreno⁵³, la RAI3 decide en 1983 producir una versión televisiva. El objetivo era conservar la misma estética de bidimensionalidad abstracta y dibujística. El problema residía en que esta, a causa de las características de la imagen televisiva, ya no podía ser obtenida mediante el mismo procedimiento que en el escenario. Mario Martone, por lo tanto, reescribe la puesta en escena, sustituyendo toda la escenografía originalmente obtenida por proyecciones de luz por reproducciones electrónicas en croma. Es así como la escena teatral se convierte en escena electrónica, un cambio que el propio Martone concibe como natural:

Ya en la ideación teatral emergía una particular sensibilidad hacia un consumo visual parecido al del vídeo. El trabajo de los actores se fundamentaba ciertamente en su relación con la luz proyectada, con las diapositivas. Una luz protagonista, fundamental para narrar, no solo para iluminar. Si pensamos en *Tango Glaciale* se ve bastante claro cómo de natural es el pasaje de la escena teatral a la artificial del vídeo. En nuestro modo de habitar la escena había plena consciencia de la visión general, del cuadro en el que el actor se insertaba como una pieza consciente, un trampantojo viviente.⁵⁴

Del mismo modo que en el espectáculo teatral, observamos en nuestro televisor tres protagonistas sin nombre que al ritmo de la música recorren las estancias de una casa: bailan con la aspiradora, podan los arbustos del jardín, pelean con pistolas en el tejado o toman el sol en la piscina mientras un coche se da un baño. Las imágenes se suceden dinámicas, los colores son vivos; y los diseños, simples. Por muy surrealistas que nos parezcan las imágenes a simple vista, Falso Movimento pretende formular una recreación conceptual de la habitual experiencia televisiva en los años 80.

⁵² Malvezzi, J. (2015). *Remedi-Action: Dieci anni di videoteatro italiano*. Postmedia Books. p. 20.

⁵³ Participa en la Bienal de Venezia de 1982, en VIIº Festival de Teatro de Vitoria, en la Muestra de Arte Italiano del ICA de Londres, en el Internacional Theatre Festival de San Francisco, en el IVº Fool Festival de Copenage. A demás de actuaciones en diversos teatros del Europa y Estados Unidos.

⁵⁴ Mario Martone en *Una luce per raccontare*. Teatro Festival No6. Extraído de Malvezzi, J. (2015). *Remedi-Action: Dieci anni di videoteatro italiano*. Postmedia Books. p.21.

Martone se convierte así en el primer director en incorporar en su obra la tecnología del croma como elemento lingüístico⁵⁵. Los elementos proyectados en la pantalla verde, visiblemente ilusorios, conducen la narración y hacen avanzar el espectáculo. No solo eso, los actores mismos acaban convirtiéndose en grafismos digitales en el interior de nuestra pantalla. En la representación teatral, los protagonistas cambiaban de escena desapareciendo en la sombra mientras la luz proyectaba un nuevo decorado; en la versión televisiva es la luz la que se va haciendo más potente hasta engullir a los actores, que se pierden en un eclipse en nuestros televisores hasta devolvéndonos escupidos en otra localización. Hay incluso algunos instantes donde los límites entre lo humano y lo electrónico se desdibujan de tal manera que los propios actores acaban convirtiéndose en simples imágenes de luz, por ejemplo una escena en la que los protagonistas bailan incansables mientras comienzan a transformarse en formas abstractas fluorescentes que acaban danzando a lo lejos en la pantalla negra de nuestro televisor, recordándonos a las pinturas electrónicas de Eugenio Carmi.

En la búsqueda del paso de lo escénico a lo electrónico Falso Movimento descifra los elementos que conforma el medio televisivo. La obra es el resultado de una operación consciente. No se limitan a transportar intactas las características de un lenguaje a otro sino que comprenden su especificidad y se interesan por explotar al máximo sus posibilidades.

Martone ya no busca desafiar los viejos modelos de la puesta en escena televisiva, porque se sitúa a un nivel diferente, superior. Utiliza los códigos lingüísticos de varias formas expresivas tramitándolos a través del medio tecnológico del que dispone para crear un universo visionario que transporta al público televisivo más allá de los límites de la experiencia posible de la realidad objetiva. [...] Si el teatro es el lugar donde se cruzan las más diversas praxis comunicativas y del espectáculo, el medio televisivo permite la transfiguración del evento teatral en dimensiones más complejas, en las cuales el escenario se hace añicos en una serie de *frames* que nos ofrecen la visión de un universo audiovisual completamente virtual, imaginario, ilusorio.⁵⁶

⁵⁵Malvezzi, J. (2015). *Remedi-Action: Dieci anni di videoteatro italiano*. Postmedia Books. p.22.

⁵⁶ Prono, F. (2011) *Fare teatro nella televisione italiana*. En Prono, F. (Ed) *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*. Dino Audino Editore. p. 49.



Fig. 18. Fotograma de *Tango Glaciale* (versión RAI), 1983.

Perfidi Incanti. De la televisión a la televisión.

En 1985 Falso Movimento vuelve a trabajar con la RAI3, dando esta vez un paso más allá: propone un guion original, no derivado de ningún espectáculo teatral sino escrito de forma intencionada y exclusiva para el medio televisivo. La idea era precisamente la de crear una obra que reflexionase sobre las convenciones narrativas televisivas y su recepción en la cultura artística contemporánea. Una vez más, el croma sería un elemento fundamental, ya que se buscaba una marcada estética de cómic. Esta idea derivaba de la teoría de Martoni, que veía al vídeo y al cómic “unidos por características similares: los dos veloces, los dos sintéticos, los dos bidimensionales”⁵⁷.

Perfidi Incanti (Pérfidos encantos) se compone de tres episodios individuales de 27 minutos cada uno, unidos por un *leitmotiv* original compuesto por el grupo musical napolitano Panoramics. Cada capítulo busca ahondar en tres formatos diferentes de narración televisiva.

- El primero es *Il Viaggio*, emitido el 17 de diciembre de 1985. *Perfidi Incanti* comienza haciendo referencia a las formas “altas” de cultura. El guion de este episodio es una

⁵⁷ Mario Martone en *Una luce per raccontare*. Teatro Festival No6. Extraído de Malvezzi, J. (2015). Remediation: Dieci anni di videoteatro italiano. Postmedia Books. p.23.

puesta en escena de los diarios personales del escritor americano Scott Fitzgerald. Los actores representan las aventuras del novelista en America, Europa y África.

- El segundo capítulo, emitido el 24 de diciembre, es *Estrellita va a New York*. El guion está basado en un lenguaje artístico “menor” que representa una de las formas “bajas” de cultura, el cómic. A través de las imágenes del ilustrador español Carlos Sánchez Pérez (conocido artísticamente como Ceesepe) se narra la huida hacia Estados Unidos de Estrellita y su amiga Katia. Las dos jóvenes son ayudadas por Pablo Picasso a escapar de París mientras comienza a ser ocupado por los nazis.

- *Due Dongiovanni* es el tercer y último episodio, transmitido el 31 de diciembre. El guion fue escrito por Mario Martone y Giorgio Barbeiro Corsetti y está libremente inspirado en el film *Sabotaje* de Alfred Hitchcock. Esta vez, se explora el concepto de medio de masas, aplicable tanto al cine como a la televisión, pero diferenciándose en que el cine sí ha sido considerado lenguaje artístico y la TV ha permanecido atrapada en su catalogación como “baja” cultura.

Como apunta Martoni, la obra “está pensada para introducirse en ese consumo televisivo caracterizado por una atención fluctuante, por un uso distraído sobre el que solo se puede intervenir mediante síntesis”⁵⁸. Este consumo distraído se retrata en el vacilante paso de escenas, los movimientos simples y repetitivos de los personajes, el uso de colores primarios vivos y brillantes, el escaso diálogo, la escenografía geométrica. Falso Movimento nos transporta de nuevo a un mundo ilusorio y difuso, el mundo televisivo, con sus eslóganes simples, su cartelismo agresivo y su constante propósito de captar nuestra atención. Una vez más, el uso del croma se establece como elemento narrativo y muestra de forma palpable aquello que es específico del medio. Martone defiende el croma como “una verdadera y propia convención del lenguaje, como la medida de un dispositivo autónomo de espectáculo”. *Perfidi Incanti*, en su intento por establecer tres formatos diferentes de narración televisiva, crea una nueva forma concreta de hacer televisión, una forma artística y autoreferencial.

Aunque a simple vista podamos pensar que, una vez más, las entusiastas experimentaciones de un grupo de jóvenes que anhelaban un uso extraordinario de la televisión se perdieron con su década y no llegaron a tener ninguna influencia real, no es exactamente cierto en este caso. El uso visionario que *Falso Movimento* supo darle a la

⁵⁸ Mario Martone en *Una luce per raccontare*. Teatro Festival No6. Extraído de Malvezzi, J. (2015). Remediation: Dieci anni di videoteatro italiano. Postmedia Books. p.24.

tecnología del croma, sumado a la narración no-lineal de una pequeña historia que es conducida a través de la música, fue reconducida en un lenguaje artístico audiovisual que aún perdura hasta nuestro días: el videoclip. La televisión de los años 80 pronto se inundó de este género y afloraron los primeros programas de retransmisiones ininterrumpidas de videoclips. Curiosamente, antes de que la MTV o Videmomusic emitiesen su primeros episodios, en Italia ya existía Mister Fantasy- *Musica da vedere*, un programa dedicado exclusivamente a la transmisión de videoclips.



Fig. 19 y 20. Fotogramas de *Perfidi Incanti. Estrellita va a New York*, 1985

5. ESPAÑA. Muntadas intenta hacer televisión.

5.1. Televisión local, televisión contracultural.

Mientras se desarrollaban experimentaciones televisivas como las que hemos visto, sumadas a las de otros puntos europeos⁵⁹, nuestro país seguía estando atrapado dentro de la dictadura franquista. En España existía una única televisión, fuertemente controlada y operada a través de los organismos y acorde a las ideas del régimen. Dentro de este contexto, es lógico que los artistas más experimentales que residían en el país no estuviesen en la televisión sino, más bien, en contra de la televisión. La situación trágica de absoluta restricción en los medios y su consecuente desconfianza y aversión provocada en los artistas resultó en que nunca se pudiese llegar a desarrollar un arte televisivo en España. Lo que sí afloró, en consecuencia, fue un arte anti-televisivo o contra-televisivo. Buena parte de ese arte se creó a finales de los años sesenta y durante los setenta mediante el lenguaje del videoarte. La comercialización de cámaras de video caseras permitía un uso mucho más accesible y una creación clandestina de la obra con resultados que, visualmente, se parecían a los televisivos. Esta aparente semejanza estética con el medio contra el que arremetían sirvió a los artistas españoles para crear obras de “guerrilla televisiva”. Sin embargo, si algo se ha intentado establecer a través de las páginas de este trabajo es que precisamente nuestra investigación no va de eso. Buscando dentro de este marco temporal arte en España que utilizase los lenguajes propios y exclusivos de la televisión se ha logrado rescatar dos obras del artista catalán Antoni Muntadas: *Cadaqués Canal Local* y *Barcelona Distrito Uno*.

En 1974, un año antes de la muerte de Franco, Antoni Muntadas idea una obra colectiva: la creación de un canal local de televisión. El riesgo de esta operación reside en que en España era ilegal cualquier tipo de televisión que no fuese TVE, y no fue hasta 1981 que se instauró la primera televisión local en el país⁶⁰. Entre los días 26 y 29 de julio de 1974 Antoni Muntadas, con el apoyo de la Galería de Cadaqués, grabó junto a un equipo técnico una serie de entrevistas y reportajes de los vecinos del pueblo costero. Al

⁵⁹ En pro de una investigación más concisa y profunda de los tres casos de estudios de este trabajo, no se han podido tratar otros países europeos que también tuvieron atisbos de arte televisivo, como Reino Unido, Chequia o Serbia.

⁶⁰ Ràdio Televisió Cardedeu es considerada la primera televisión local de España. El 23 de junio de 1981 inició sus transmisiones regulares.

caer la noche, el Casino Municipal y los bares de Cadaqués, lugares habituales de visionado de televisión, pasaban los programas resultantes de las grabaciones diurnas. En plena temporada alta de verano Muntadas buscaba con esta obra devolverle el protagonismo a los residentes de la pintoresca localidad de la Costa Brava. *Cadaqués Canal Local* es considerada la primera experiencia de televisión local/comunitaria en nuestro país⁶¹.

En 1976 Muntadas vuelve a repetir este proyecto de televisión con *Barcelona Distrito Uno*. Esta vez con el apoyo de la Galería Ciento, el artista sale a la calle para grabar los puntos más concurridos de la Ciudad Condal y hablar con sus habitantes. Durante las noches del 8 al 10 de octubre, la televisión de la terraza de un concurrido bar en Pla del Palu se habilitó como punto de contra-información. La habitual programación de la única cadena del estado español se sustituyó por pequeños capítulos que pretendían conformar una televisión de barrio. En ellos se mostraba la vida cotidiana y las tradiciones de los barceloneses. Entre los capítulos de la emisión se encontraban: *La Rambla, ambiente e impresiones*; *Mercado de la Boquería*; *Fiesta de la Barceloneta*; *Reivindicaciones de la Asociación de Vecinos*; y *Asamblea*⁶².

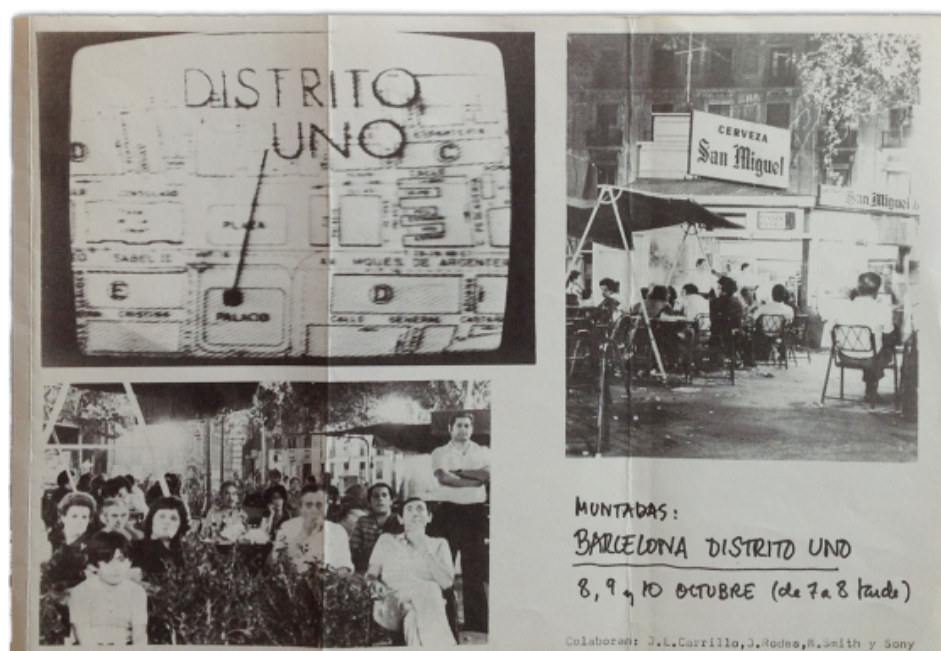


Fig.21. Archivo de Antoni Muntadas. *Barcelona Distrito Uno*. 1967.

⁶¹ Bonet, E. (1987). *Híbridos: Centro de Arte Reina Sofía*, 11 de febrero-31 de marzo de 1988. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones. p.22.

⁶² VideoSpain.(2012, 27 marzo) *Apuntes históricos: Años 70*. <https://videospain.wordpress.com/apuntes-historicos/anos-70/>

Cadaqués Canal Local y *Barcelona Distrito Uno* muestran un carácter radicalmente político, propio de una contracultura nacida en un estado dictatorial. Antoni Muntadas crea la televisión de la contra-información, da voz a personas a las que no se les permitía acceder al medio, cuyas formas de vida y cuyos ideales eran intencionadamente ignorados. Las opiniones de los habitantes de Cadaqués sobre el lugar en el que residían chocaba fuertemente no solo con las de los turistas sino con la imagen publicitaria que se vendía a los países extranjeros. Así mismo, la vida cotidiana de los habitantes de Barcelona, con sus quehaceres y sus problemas, con sus tradiciones y sus formas de ocio, poco tenía que ver con la vida de la familia española ideal que durante tanto tiempo se trasmitía a través del NO-DO. Son habituales en la producción artística de Antoni Muntadas estos temas políticos contrarios a la televisión, considerada como elemento alienante; sin embargo, en ambas obras nos encontramos estas cuestiones desarrolladas dentro de la televisión, en vez de fuera de ella. Muntadas utiliza en *Cadaqués Canal Local* y *Barcelona Distrito Uno* el lenguaje televisivo y pone en el centro de la obra un elemento fundamental del medio: el visionado colectivo-social. Las personas que se reúnen para asistir a la transmisión de la obra no son visitantes de galerías sino un público televisivo. Es en esto precisamente donde reside la fuerza política de estas dos obras, en el papel del público. Las clases bajas se reúnen en sus lugares de confianza para asistir a un visionado a través del medio de la baja cultura. Es en este ambiente donde se nos descubre el papel social que puede llegar a tener la televisión local: adentrarse en la comunidad, reconocerse en la televisión, validar los problemas colectivos. En *Entorno al Video* Eugeni Bonet hace unos apuntes sobre lo que podría suponer la televisión local/comunitaria (en un momento donde aun no se ha instaurado en España) y que resuenan teóricamente con estas dos obras de Antoni Muntadas:

El concepto de mesotelevisión está presente, pero muchas veces se tiende a medirlo con el mismo rasero de la macro-TV. La competencia -a nivel de "masas"- es inexistente; el hecho de que existan unos canales de acceso público, o de televisión local o comunitaria, no quiere decir que gran parte del público siga prefiriendo los canales comerciales vehiculados por el mismo cable. Pero, precisamente lo interesante de la televisión por cable es que puede dirigirse a diferentes comunidades, a diferentes sectores, a diferentes intereses; a audiencias reducidas, por oposición a audiencias masivas, a masas. [...] Con la evolución de los sistemas de cable, los canales o los programas podrían estructurarse en su oferta de manera análoga a la prensa: podrían existir los equivalentes a la prensa de la información general, a la prensa del gran consumo, a la prensa especializada, a la prensa marginal... El previsible incremento progresivo de canales disponibles debería permitirlo. La posible

alternatividad de la TV por cable (en tanto que posible la mesotelevisión) debe considerarse desde esta perspectiva.⁶³



Fig.22. Fotografía del visionado en un bar de *Cadaqués Canal Local*, 1974.

5.2. TVE: primer (y último) intento.

Un nuevo episodio televisivo en la carrera de Antoni Muntadas podría haberse dado en 1989. Esta vez, del mismo modo que los artistas europeos de la ARD o la RAI, en la televisión pública española (TVE). El programa cultural de La2, *Metrópolis*, le propuso a Muntadas hacer un monográfico sobre su obra con ocasión de la muestra que el artista estaba realizando en el Reina Sofía. Ante la oportunidad, Antoni Muntadas salió con una contrapropuesta: una obra autónoma sobre la Televisión Española. TVE aceptó la propuesta y puso sus instalaciones a disposición del artista. Muntadas y su equipo de colaboradores se sumergieron durante casi dos años en el archivo de TVE con el objetivo de conformar una obra de investigación sobre los procesos de lectura y asimilación de la información y sobre los mecanismos mediáticos a la hora de manipular, limitar y restringir esta información⁶⁴. Pero lo que realmente impactó a Muntadas en este proceso fue el pésimo estado de conservación de este material archivístico. La extensa colección de material fílmico que guardaba la historia de nuestro país desde los años 50 a los 80 se

⁶³ Bonet, E., Mercader, A., & Muntadas, A. (1980). *En torno al video*. Editorial Gustavo Gili. p.175

⁶⁴ MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (s. f.). *TVE: Primer intento*. <https://www.macba.cat/es/obra/r2576-tve-primer-intento/>

encontraba en cajas abiertas sin catalogar junto con cámaras y equipos de grabación en desuso. La obra final se configuró combinando las grabaciones *in situ* del estado de abandono de los materiales con metrajes de fragmentos históricos televisivos obtenidos de ese archivo. Muntadas rememora esta operación:

Empecé filmando el pirulí (el logo de la televisión), que siempre me pareció un elemento fálico y emblemático, explorando en los archivos físicos y lugares como Arganda, que es donde me encontré que aquel archivo estaba tirado en la calle. Era como un cementerio de coches, pero con material de TVE: cintas tiradas, chips y equipos de televisión obsoletos. Durante el proceso de investigación fueron perdiendo control de la producción y, aunque eso no estaba pensado así, aunque no había una estrategia definida, fue beneficioso que no supieran bien lo que estaba pasando. Si tuviese la oportunidad de volver a hacerlo, haría un segundo intento. De hecho la idea era hacer una serie independiente que llevaran a cabo otros artistas, porque el archivo solo existe si se activa. Si no se activa no tiene sentido.⁶⁵

En 1989 Muntadas presentó a los directores de Metrópolis *TVE: Primer intento*. Pero finalmente TVE se desentendió del proyecto sin dar muchas explicaciones y lo que podría haber sido la primera obra de arte televisivo en una televisión pública en nuestro país nunca llegó a ser emitida. Aunque la cadena nunca llegó a dar una justificación clara sobre el tema, se puede sospechar que el fuerte carácter crítico que *TVE: primer intento* dirigía hacia la televisión española, a la que acusaba de seguir reproduciendo los mismos procedimientos endogámicos y totalitarios, no fue muy bien recibido por esa misma televisión. Un hecho que, irónicamente, daría la razón a la obra de Muntadas.



Fig. 23. Fragmento de *TVE: Primer Intento*. Extraído de un documental monográfico sobre Antoni Muntadas en Metrópolis, La2, 2012.

⁶⁵ Monografía de Antoni Muntadas realizada por Eugeni Bonet para Fundació la Caixa.

6. CONCLUSIÓN.

No hace falta ser muy perspicaz -tal vez baste solo con encender la televisión y dar una vuelta por sus canales- para darse cuenta de que el arte televisivo permaneció como un sueño de su época. La televisión no fermentó, como otros medios de su mismo siglo, un arte que pueda ser considerado a partir de su lenguaje específico. La fotografía puede ser dividida como periodística o de información y artística. Así mismo la condición como medio de masas del cine no impidió que se categorizase un cine más comercial o de entretenimiento frente a un alto cine o cine artístico. Esta distinción entre posibilidades artísticas y no artísticas nunca llegó a darse en el medio televisivo, que a día de hoy aún se ve como un conglomerado de información, entretenimiento y contenedor para otros lenguajes.

Salvo por alguna muy ocasional intervención que es vista como gran excepcionalidad a la norma, no se han vuelto a producir piezas de arte televisivo en televisión. Pronto las instituciones televisivas perdieron el interés en este tipo de contenido. Observamos casos como el de España, donde, por culpa de la dictadura franquista, ni siquiera pudo llegar a iniciar su propio periodo de arte experimental en el medio antes de que el modelo estándar de hacer televisión se instalase. En Italia, la llegada de Berlusconi al poder hizo que ya no solo los canales de televisión privada le perteneciesen sino que también llegó a controlar la pública, lo que derivó en un triste final para una televisión que procuró introducir intervenciones artísticas en su programación. Alemania no contó con tantas trabas pero, igualmente, el paso del tiempo y la instauración del modelo de televisión norteamericano, basado en el entretenimiento y en la financiación por publicidad, derivó en la pérdida paulatina de interés por la producción de obras de arte experimental en el medio.

En cuanto a los artistas, las cada vez más crecientes dificultades de producción de proyectos hizo que los interesados por la grabación audiovisual se volcaran en el lenguaje del videoarte. Unido a esto, la concepción de la televisión como forma de cultura no elevada ha alejado, hasta nuestros días, a la mayoría de artistas del medio. El arte televisivo, por lo tanto, se establece como una categoría nicho de una creación pasada cuyos proyectos no tuvieron repercusiones dentro del propio medio.

“La televisione è un mezzo bellissimo [...]. Allora la lotta che dobbiamo fare, con un po' di speranza, è di ritornare a impossessarci di questo mezzo.”

Eugenio Carmi, 2006.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA:

Bignell, J., & Fickers, A. (2008). *A European television history*. Wiley-Blackwell

Bolter J.D. (1999) *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge.

Bonet E. (2014). *Escritos de vista y oído*. MACBA.

Bonet, E. (1987). *Híbridos*. Centro de Arte Reina Sofía, 11 de febrero-31 de marzo de 1988. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones.

Bonet, E, Mercader A, Muntadas A.(1980) *En torno al video*. Gustavo Gili.

Carmi, E (2-13 septiembre 1978). *Le arti visuali e il ruolo della televisione*. Prix Italia, Milan

Cirici, A. (1974). *Cadaqués, canal local*. Serra d'or portantveu del "Chor Montserratí" Barcelona.

Connolly M. (2014.) *TV Museum: Contemporary Art and the Age of Television*. Intellect.

Daniels, D. (2004). *Television—Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Media Art Net.

Di Marino, B. Nicoli, L. (2001) *Elettroshock, 30 anni di video in Italia*. Castelvechi Arte.

Eckert, G. (1953) *Die Kunst des Fernsehens*. Verlag Lecht Emsdetten.

Gallo F, Lagonigro P, Rossi M. Sciami. (2020) *Gli artisti visivi e i linguaggi della televisione in Italia: collaborazioni, sperimentazioni e incursioni*. Sciami edizioni.

Giannachi, G., & Kaye, N. (2002). *Staging the Post-avant-garde: Italian Experimental Performance After 1970*. Peter Lang Limited, International Academic Publishers.

Guasch, A.M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza.

Hillings, V. (2014). *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*. Guggenheim Museum.

Marzo, J.L. (Ed.) (2002). *En el lado de la televisión*. Espiar d'art contemporani de Castelló.

Malvezzi J. (2015) *Remedi-Action: Dieci anni di videoteatro italiano*. Postmedia Books.

- Mansoor, J. (2008). *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto*. October No.25.
- Mehring, C. (2008). *Television Art's Abstract Starts: Europe circa 1944-1969**. October.
- Melly, G. (1989). *Revolt into style: The Pop Arts*. Oxford paperbacks.
- Michalka M. (2010) *Changing channels: Art and Television 1963-1987*. Walther König, Cologne.
- Moran JAC, Arranz JMP.(1995) *La institucionalización del Videoarte en España: influencia de las instituciones en un arte en formación*. Tesis doctoral.
- Muntadas, A., Dávila, M., Jiménez Jorquera, A., & Roma, V. (2002). *Muntadas on translation*. ACTAR.
- Muntadas, A. (2008). *Muntadas : espacios, lugares, situaciones*. Fundación Marcelino Botín.
- Negri, A. (Ed.) *Immagini del sentire. Introduzione alla comunicazione audiovisiva postmoderna*. Vita e Pensiero.
- Prono, F. (Ed) *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*. Dino Audino Editore.
- Radiocorriere 52 (1953) *Anno della Televisione*.
- Raymond Williams.(1974) *Televisión: Tecnología y forma cultural*. Routledge Classics.
- Senaldi M.(2009) *Arte e televisione: da Andy Warhol al Grande fratello*. Postmediabooks.
- Smith, P. J. (2003). *Contemporary Spanish culture : TV, fashion, art and film*. Polity.
- Tambellini, E. (1967). *The Gate Theatre*. ARTSCAN.
- Valentini, V. (2010). *TV/Arts/TV: la televisió presa pels artistes*. Arts Santa Mònica.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. E P Dutton.
- Antoni Muntadas. *barcelona Distrito Uno* <https://www.macba.cat/es/obra/r2807-barcelona-distrito-uno-punto-de-informacion/>

- Antoni Muntadas. *Cadaqués canal local* <https://www.macba.cat/es/obra/r2806-cadaques-canal-local-punt-dinformacio/>
- Anastasia Le Roi. (2014, 20 enero). *C'ERA UNA VOLTA UN RE, di Eugenio Carmi - Prima Parte* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AToJUbaCRLE>
- Cerano una volta gli sperimentali Rai - Centro Sperimentale di Cinematografia. (2019, 28 novembre). *Centro Sperimentale Di Cinematografia*. <https://www.fondazioneccsc.it/evento/c%C2%92erano-una-volta-gli-sperimentali-rai/>
- Eugenio Carmi. (s. f.). <https://www.eugeniocarmi.eu/>
- Fabio Mauri (2011). *Il Televisore che piange*. <https://vimeo.com/58984747>
- Gerry Schum *Identifications* <https://huntinginthedark.wouterhuis.com/identifications-video-galerie-1970-by-gerry-schum/>
- Günther Uecker. *Deluge of the nails*. 1963 <https://www.ardmediathek.de/video/hr-retro-oder-hessenschau/nagelbilder-von-guenther-uecker/hr-fernsehen/Y3JpZDovL2hyLW9ubGluZS8yMDcyMjM>
- ITU (s.f.) . *Radio conferences*. <https://www.itu.int/en/history/Pages/RadioConferences.aspx?conf=4.62>
- Lucio Fontana. *Manifesto Spaziale per Televisione / Concetti spaziali per televisione*. <https://webzine.sciami.com/en/lucio-fontanas-spatial-concepts-for-television-from-the-proposals-of-the-manifiesto-blanco-to-the-first-environments/>
- MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (s. f.). *TVE: Primer intento*. <https://www.macba.cat/es/obra/r2576-tve-primer-intento/>
- MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (s. f.). *MACBA Museu D'Art Contemporani de Barcelona*. <https://www.macba.cat/en/obra/r2807-barcelona-distrito-uno-punto-de-informacion/>
- MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (s. f.-b). *MACBA Museu D'Art Contemporani de Barcelona*. <https://www.macba.cat/es/obra/r2806-cadaques-canal-local-punt-dinformacio/>
- Mari, C. (2021, 12 abril). *I "Concetti spaziali per televisione" di Lucio Fontana*. *Biannual Webzine Of Theater, Video And Sound*. <https://webzine.sciami.com/en/lucio-fontanas->

spatial-concepts-for-television-from-the-proposals-of-the-manifiesto-blanco-to-the-first-environments/51

MatteoB. (2020, 19 abril). Mario Martone – Perfidi Incanti: Estrellita Va a New York (1985) [incompleto] [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OI5H8GmWhM>

MatteoB. (2020a, enero 3). *Mario Martone – Tango Glaciale (1984) ; rari estratti video* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FrinfE5gjj8>

Media Art Net. (s. f.-a). Media Art Net | Muntadas, Antoni: Cadaqués Canal local. <http://www.medienkunstnetz.de/works/canal-local/>

Media Art Net. (s. f.-e). *Media Art Net | Schum, Gerry: Television Gallery*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/die-fernsehgalerie/>

Media Art Net. (s. f.-d). *Media Art Net | Schum, Gerry: Identifications*. <http://www.medienkunstnetz.de/works/identifications/> Media Art Net. (s. f.-c). Media Art Net | Media Art Net. (s. f.-c). *Media Art Net | Overview of Media Art | MassMedia*. http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/20/

Metrópolis. (2012, 13 enero). Antoni Muntadas. RTVE.es. <https://www.rtve.es/television/20120113/antoni-muntadas/489198.shtml>

Piène, Otto; Tambellini, Aldo: Black Gate Cologne. <http://www.medienkunstnetz.de/works/black-gate-cologne/>

VideoSpain. (2012, 27 marzo) *Apuntes históricos: Años 70*. <https://videospain.wordpress.com/apuntes-historicos/anos-70/>

Vitruvio Bologna. (2020, 19 abril). *CROLLO NERVOSO* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pi4QbWcRSGU>

Zero Group. *Black Gate Cologne*. <https://www.youtube.com/watch?v=FCs4edrrQIQ>

Zero Group. *Zero Fest. 0x0= Kunst*. <https://vimeo.com/132723757>

Mari, C. (2021, 12 abril). *I “Concetti spaziali per televisione” di Lucio Fontana*. *Biannual Webzine Of Theater, Video And Sound*. <https://webzine.sciami.com/en/lucio-fontanas-spatial-concepts-for-television-from-the-proposals-of-the-manifiesto-blanco-to-the-first-environments/>