

JOAQUIM DOLS RUSIÑOL

LA VÍDEO-PERFORMANCE

I en un principi fou en Vertov. Dziga Vertov. En un principi fou l'octubre, l'OCTUBRE per antonomàsia, el del 1917, el de la revolució, també la revolució per antonomàsia? En un principi fou l'*agit-prop*, trens i vaixells d'art i assaig, i de propaganda, i d'experimentació, el *Cosac Roig*, i la *Revolució d'Octubre*, o l'*Estrella Roja*. En un principi fou el *Kino-Glaz*, i els *Kinoks*, i els *Kinopravda*, i els *Kino-Nedelia*, i la *Kinofot*, el cinema-ull, l'ull de la càmera, el cinema-veritat, el cinema de joveig, *Kino-Glaz* (1924), *Txelovek kinoapparatom* (1929). En un principi fou en Dziga Vertov, *kino* (cinema) i *oko* (ull), *kinok*, i el *kinoki Perevorot* (La revolució dels *kinoks*), article fundacional, manifest de base, aparegut al *Lef* de Maiakovski del mes d'abril del 1923. El mateix número en el que Eisenstein, l'altre pare, l'altre gran precursor, publicava el seu famós text sobre el Muntatge d'atraccions.

En un principi, rera la *performance* en vídeo, hi ha la *proletkult*, concepte de cultura proletària.

I el *Proletkult*, organisme estatal. I l'*agitki*, o cinema d'agitació. I el *proletkino*, o secció cinematogràfica del *Proletkult*.

Driga Vertov, l'home que el 1923 defensà la idea dels cinema-vagons de tren, i dels vapors-cinema, i del cinema-carruatges, i dels automòbils-cinematògrafs. D'aquests darrers en diu literalment: «Aparell tècnic ultraràpid, de l'estil dels equips de bombers. Treballa per encàrrec, quan es necessita. Un projector. L'aparell de projecció el mou l'automòbil en punt mort». Dziga Vertov, l'autor de film *Cine-ull*, del qual ell mateix comenta en un projecte: «Es tracta del primer intent en el món de crear una obra cinematogràfica sense la participació d'actors, decoradors, realitzadors; sense utilitzar estudi, decorats, vestuari. Tots els personatges continuen fent a la vida el que fan d'ordinari».

Vertov, «cinema-ull» i *proletkult*, l'intent d'apropar el cinema, la càmera, la nova visió tecnològica a la realitat, de fer-la realitat, de barrejar-la amb la realitat. El cinema de Dziga Vertov ja no és cinema, el cinema espectacle acostumat. El seu cinema és contra-cinema, anti-cinema, cinema d'informació i expressió. El cinema de Vertov, l'ull de la càmera, és l'antecedent més immediat i complet del vídeo-art, justament també una opció anti-artística, anti-comercial, anti-estètica. El vídeo-art dels inicis, segona meitat dels anys seixanta, és significativament un vídeo anti-televisiu. La televisió és aleshores el cinema dels anys vint. Un vídeo-art de *happening*, de document, d'elucubració, i d'agitació política fins i tot. Un vídeo-art de molta *performance*.

El vídeo-art, en el seu estadi primer, ben bé pot considerar-se una fórmula més o menys lliure del *kino-glaz* de Vertov.

I entremig, que sempre hi ha llaços subsidiaris, el Free Cinema nord-americà, del tot independent de l'escola documentalista. I també, òbviament, el cinema *underground* així mateix nord-americà.

I la *nouvelle-vague* de cinematografia francesa.

De fet, una bona part dels primers autors de vídeo-art que hi treballaren amb una visió, diguem-ne no-televisiva, conceptual, *performance*, *off-off*, procedien d'aquestes dues corrents, l'*underground* i la *nouvelle-vague*: Mekas, Jonas, Warhol, Emshwiller. I Goddard, és clar.

Això sí, tot entenent per *performance* quelcom que bàsicament tingui a veure amb la vida. Acció, acte, fet, execució, però per damunt de tot, *live art*. *Performance* i, així doncs, el concepte d'en viu, en directe, immediat. Vídeo i *performance*, tant com dir vídeo i vida. Una idea de vida, però, com la de Vertov. I la d'Eisenstein també.

«Es diu, habitualment, que la meua carrera cinematogràfica començà amb la direcció de la comèdia d'Ostrovski, *Fins i tot el més savi s'equivoca* en el teatre del Proletkult (Moscou, març del 1923), però això és al mateix temps exacte i fals. És fals si únicament es mira el fet que aquesta producció contenia una breu pel·lícula còmica realitzada especialment per a la posada en escena (no separada, inclús en el pla del muntatge, de l'espectacle teatral). És més cert si es basa en el caràcter de la posada en escena, en la qual ja es podien observar les característiques específiques abans esmentades».

Amb aquestes paraules es referia el propi Eisenstein a l'ús inicial que havia fet del cinema, com a element subsidiari i complement, en l'article titulat justament «Del teatre al cinema» (1934). El cinema incorporat doncs a un muntatge multimedial, en el que documentalment sabem que a més hi va emprar recursos pertanyents al circ, la coral polifònica o el teatre de varietats. I no va ser un cas únic. Cinema dins d'un panorama multimedial. Cinema concebut des d'una perspectiva *mixedmedia*. Teatre, cinema, música, en una paraula: en viu, en directe, *performance* al capdavant. I el cinema inclòs com un factor més.

I acabava tot dient: «Estem d'acord en admetre que la primera característica de l'actitud cinematogràfica és presentar els fets amb la mínima deformació possible, fixant-se ensems en la realitat efectiva dels fragments».

El pare del muntatge, el teòric del muntatge, parlant de

fets! En aquells moments, començaments dels anys vint, la línia de la *proletkul* era, sense dubtes, dominant. El cinema el veien fonamentalment com una eina, un ull, un testimoni. I el més proper al concepte d'en viu, del que després se n'ha dit *real-time*. La vella disputa entre Vertov i Eisenstein: importància cabdal dels fets o del muntatge, realitat o poètica, *real-time* o *edited-time*, en un primer moment no existia. En aquella fase revolucionària inicial, les coses anaven pel cantó de la realitat, de la vida, de l'immediat. Del *real-time*, de l'*on-live* i de la *performance*, doncs.

L'opinió històrica d'Eisenstein, però, resultava diferent, comprensiblement diferent: «En el pul·lular d'excentricitats de *Fins i tot el més savi s'equivoca*, on inclús s'inseria un breu fragment filmat, ja es poden entreveure les primeres aproximacions cap a un autèntic i veritable muntatge».

«Multimèdia», *mixed-media*, *real-time*, *on-live*, *performance*, *action*; els treballs de l'avantguarda soviètica dels primers anys són d'una modernitat absoluta i total. D'una modernitat anys seixanta, és clar.

I així és com podem equiparar-ho en certa mesura al vídeo-art, plantejament del tot homogeni i proper. Vídeo-art, treball en viu, en directe, personalitzat, sense editatge, teatral. El paper que als anys vint jugava el cinema establert, comercial, clàssic, als seixanta el feia la televisió, tòpica, estandaritzada. I el que l'escola soviètica de cinematografia va significar en el seu moment, després ho va representar la nord-americana de vídeo-art. Una i altra, revolució proletària i avantguardisme conceptualista, política a través de l'art i art convertit en arma de subversió social, coincideixen en el fet d'haver posat la nova imatge tecnològica, cinema i vídeo respectivament, a l'abast de la gent, introduir-la en la seva vida i llançar-la a la seva cara. Cinema i vídeo, vídeo-art, anti-cinematogràfic i anti-televísiu, el qual equival, en el fons, a dir anti-espectacle. Cinema i vídeo-art duts als seus límits extrems. Cinema i vídeo-art més enllà del cinema i del vídeo.

Vertov, Eisenstein, i Maiakovski, i Punin, i Shlovski, i Mavleitx, i Foregger, i Meierhold, i Altman, i Tatlin, art i tècnica, experimentació radical, constructivisme, predomini de l'estructura, regne del concepte, *performance* com a mesura de totes les arts. *Performance*, *on-live*, agitació i masses, participació dels espectadors i subversió dels valors tradicionals d'obra. L'avantguarda soviètica, en els primers anys de la revolució, és la modernitat, l'origen i el triomf de la modernitat. Art més enllà de l'art, fora de l'art, revoltat contra el propi art. L'art

transformat en fet artístic, en esdeveniment, en succés, en acció. L'art de les no-obres, l'art de la vida, intervenció, assaig, canvi, l'art de la *performance*. I la festa, i el *happening*, i l'entornament, i el joc, i la tecnologia, i el disseny. Art que no vol ser art, art que ha depassat les fronteres de l'art, del vell art. Art que renega de la seva antiga condició de resultat, de peça, de valor limitat i especulable. Avantguarda soviètica i nord-americana, revolució i trencament, política i experimentació, coincideixen en la *performance*, en els treballs efímers, en l'apreci sobirà de la vida, de l'esdeveniment, del temps.

Real-time, on-live, action, aquests són tres dels principis cabdals que caracteritzen plegats els anys vint soviètics i els anys seixanta nord-americans. El cinema d'avantguarda i el vídeo-art. Vertov i Paik.

I enmig, els ponts d'enllaç inevitables. El cinema *underground* pel que fa a la imatge cinematogràfica. I el *Nouveau Réalisme* plàstic. I el treball conceptualista dels grups *FLUXUS* i *GUTAI*. I el nou teatre nord-americà. I la nova dansa també nord-americana, potser sobretot la nova dansa. I la música experimental. I fins i tot el mateix *pop-art*. Tot un món de creativitat i especulació dominat pel principi de la participació, pel principi de la *performance*. Verisme, realitat, immediatesa, participació, obra oberta, atzar, menyspreu dels resultats. Tot és real o metafòricament *on-live*. Tot és en el fons *event*. Esdeveniment fugisser, capriciós, inaprensible. *Event, action, performance* dels quals com a màxim s'en poden conservar records, testimonis, productes derivats, però que en tot cas ells mateixos són l'autèntica obra. El valor del que és fugisser, immaterial, simplement d'ús i consum. El valor d'allò que per principi no pot valoritzar-se, ni revaloritzar-se, ni convertir-se al final en un bé bursàtil. El valor del *potlach* en art.

Real-time, les coses tal com són, essent-hi o no, *on-live* o enregistrades, però temps i espais respectats. L'ull de la càmera. L'*underground* nord-americà n'està ple de magnífics exemples d'aquest tipus de treball, però Warhol n'és potser el seu emblema: *Haircut*, o la tallada de cabells d'un home filmada en la seva integritat, trenta-tres minuts; i *Eat*, la filmació del menjar d'un home, quaranta-i-cinc minuts; i *Sleep*, la filmació d'un home dormint, sis hores i mitja; i l'apoteosi final, *Empire State Building*, l'edifici filmat en pla fix durant vuit hores seguides. Absència, mort, assassinat del tema, del contingut, de l'argument, del muntatge. *Real-time*, o com si ho fos. *Real-time*, o com si del testimoni d'una *performance* es tractés. O potser és l'assistència a la projecció, la *performance* pròpiament dita. *Real-*

time i *on-live*, dues vessants del mateix concepte. El concepte del que s'en podria dir també la participació de l'antic espectador en el que abans hagués estat l'obra.

Avorriment, estètica del tedi i l'avorriment, provocació per mitjà de l'avorriment. De l'avorriment, però també dels medis, i dels materials, i del llenguatge, i dels llocs fins i tot. Estètica *underground* de la realitat més real. La realitat sense embuts, sense metàfores, sense poesia. La realitat viva, fisiològicament viva. Estètica de l'*underground*, però també d'Yves Klein i les seves *anthropométries*, pintures realitzades mitjançant cossos nusos i en viu, una mena de renovada versió del clàssic *vernissage*. I de Joseph Beuys, i Daniel Spoerri, i de Kazuo Shiraga, i fins i tot del mateix Pollock; en tots els casos el cos esdevé protagonista i eina, el cos humà, la vida, la realitat, executant obres, events, accions, on la condició *on-live*, o es dona sobreentesa, o apareix explícita.

En els inicis, començaments dels anys seixanta, el vídeo-art era fonamentalment *performance*. I qui diu *performance*, diu *mixed-media*, i *off-off*, i *out-out*, al marge dels circuits establerts, dels canons imperants, dels locals fins i tot habituals. Un teatre i una dansa nous en els que s'hi combinen tota mena de recursos i llenguatges. Un teatre i una dansa que són entorns, i *happenings*, i *actions*, i sobre tot *performances*. L'estètica de la integració de les arts, d'unes arts però que ultrapassaven voluntàriament els vells límits de l'art. L'estètica de l'anti-espectacle, del *no-show-business*. En els inicis, el vídeo-art és intrínsecament *performance*. La via de l'obra, de la cinta com a peça de creació, nou quadre, nou film, vindrà una mica després, segona meitat dels mateixos seixanta, encara que no assolirà un paper primordial fins molt després, al final dels anys setanta, junt amb l'aparició de la postmodernitat i l'accés al medi d'una segona generació d'autors que ja no tenen res a veure amb les posicions conceptualistes.

El cas de Nam June Paik, considerat en general com el pare i pioner del vídeo-art, és en aquest sentit d'allò més representatiu. Autor del que hom considera el primer treball de vídeo-art de la història, concretament el dia 4 d'octubre del 1965, sovint s'oblida o calla que aquest, bé que fos un enregistrament, és a dir una cinta, es tractava fonamentalment d'una *performance*, o si es prefereix, del testimoni documental d'una *performance*: una passejada per la ciutat de New York en un taxi, just el mateix dia que el Papa Pau VI visitava l'edifici central de les Nacions Unides. No era, doncs, una peça de creació de muntatge, diríem. Era un treball en *real-time*. Processual. *Per-*

formance. I anti-televisiu, bàsicament anti-televisiu. Aquell mateix matí s'havia fet amb el primer *portapack* comercialitzat per la Sony, el famos VR100, l'aparell revolucionari que posava a disposició dels particulars una tecnologia que fins llavors havia pertangut, en exclusiva, al poder televisiu. Una cinta en resultà d'aquell passeig, la qual significativament ensenyà la mateixa nit al Café a Gogo del Greenwich Village. Una obra que realment resultava una no-obra, realitzada amb medis fins aleshores televisius, però en canvi d'acord amb uns plantejaments anti-televisius, i en la qual el rerafons era d'índole clarament experimental, participativa i processualista. El que valia era el que havia succeït. El que valia era la realitat. Doble, si es vol, de la vida, *on-live*, i de la cinta, *real-time*.

On-live i *real-time*, doncs, altra vegada com a maneres de dir *formance*. I és que Nam June Paik era conegut en aquells moments com un *performer*, un music *performer*. LLicenciat en estètica a la universitat de Tokio, amb una tesi sobre Schönberg, treballà posteriorment amb Stockhausen i Cage, dos dels grans endegadors del moviment modern de música experimental. Formant part del grup *Fluxus*, dugué terme tota una sèrie de concerts-*performances* durant els primers anys seixanta, sempre molt tecnològics. Paral·lelament desenvolupava la seva faceta de creador d'imatges, així mateix molt tecnològica, quasi exclusivament a base del principi de la distorsió d'emissions televisives per medis electromagnètics; tal fou la seva *Exposition of Music-Electronic Television*, a la galeria Parnass, de Wuppertal (1963). I de la *magnetic-tape* i el *collage-décollage* d'imatges televisives al vídeo-art, no hi havia més que un pas. I aquest pas el donà junt amb Charlotte Moorman, violoncel·lista amb la qual començà a treballar tot just hagué arribat als Estats Units, el 1965. De primer foren *performances* com *Robot K-456*, per a violoncel i el robot que havia dissenyat ell mateix amb Shuba Abe, artifici mecànic capaç d'emetre sons i moure's. Després vingueren les *performances* ja pròpiament video-gràfiques, sempre amb la Moorman: *Television, Videotape, Study* (1966), i *TV Cross* (1966), i *TV BRa for Living, Sculpture* (1969), i *TV Cello*, i *TV Glasses* (1971), i *Train Cello* (1973), i la *Fluxus Sonata* (1974), *Fish Flies on Sky* (1976), i la *performance* per a la Documenta 6 de Kassel (1977). La producció de Nam June Paik, extensa i complexa, abasta realment cintes, i també programes televisius, però bàsicament està integrada per instal·lacions i *performances*, sobre tot *performances*. Videomusicals, imatge i so, l'audiovisual, el *movie* en el fons.

Nam June Paik, doncs, el gran pope del vídeo-art, en rea-

litat és un *music-performer* que ha emprat de manera sistemàtica la tecnologia videogràfica, però no massa més que la informàtica. S'endevina que la tradició del Cabaret Voltaire, es troba darrera la seva obra que es mou també entre el Zen, el DADA, el FLUXUS i la *performance* europea culta. L'obra de Paik està composta bàsicament del que en podríem dir no-obres: un centenar d'aquestes, *performances* i instal·lacions, enfront de tan sols vint vídeo-tapes. Les xifres de vegades resulten, en si mateixes, prou significatives. El vídeo-art com a treball eminentment *on-live, performance*; aquest és un criteri no tan sols vàlid pel que fa a Nam June Paik, sinó a la globalitat del sector. Del vídeo-art pròpiament dit, o sia, anys seixanta i començaments dels setanta, perquè en aparèixer la segona generació d'autors, postmoderna, els criteris canviaren i de l'actitud anti-televisiva i processualista, es passà a un plantejament totalment contrari, dedicat a produir obres pel medi televisiu.

I, insisteixo, el cas de Nam June Paik resulta exemplar. De fet, la majoria dels *video-workers* dels començaments, que així s'anomenava als vídeo-artistes, o bé procedien d'àmbits de la interpretació, musical, teatral, corporal, o bé empraven el recurs de la *performance* d'una manera sistemàtica. Així, la utilització del vídeo en *events, actions, environments, happenings, etc.*, fou molt més nombrosa que la seva utilització per a produir cintes, la majoria de les quals eren documents testimonials de *performances, boby-art, concept-art, land-art, etc.* La comercialització de vídeo-tapes de creació, com anys després se'n diria del vídeo-art, fet i fet no és anterior al 1970. Amb la davallada del moviment conceptual, el vídeo-art es va anar fent també més d'obra, de cinta, de peça. Malgrat tot, la vesant *on-live* d'instal·lacions i *performances*, segueix conformant una de les línies bàsiques, encara avui dia, del vídeo-art o vídeo de creació.

I això resulta evident si repasem la resta dels iniciadors del vídeo-art: Rauschenberg, Hay, Whithman, Morris, Cage, etc. La banda americana, en pes, de la nova dansa i la música experimental. Rera el vídeo-art hi ha enginyers, i pintors, i cineastes, és ben cert, però encara potser hi ha més gent del teatre. Del teatre del no-teatre, està clar. O de l'espectacle del no-espectacle, si es prefereix així. En el fons, el Black Mountain College, i la New School for Social Research, i els Avant-Garde Festival, i la Dancer's Workshop company de San Francisco, i el Judson Dance Group, el qual és tant com dir, Merce Cunningham, i Allan Kaprow, i Jim Dine, i Yoko Ono, i Trisha

Brown, i Yvonne Rainer. El vídeo-art dels anys seixanta, fou eminentment una gran i constant *performance*.

I, d'aquesta manera, quaranta anys després, amb una altra cultura i una situació ideològica diferent, hem tornat al teatre. Al fet teatral. D'Eisenstein a Rauschenberg, que és tant com dir de l'avantguarda analítica a l'avantguardisme provocatiu.

El camí s'havia recorregut, però, pas a pas. De primer fou la incorporació del cinema a l'escenari, que gairebé mai no era un escenari. I més tard foren les projeccions de diapositives. Tot molt encara en la línia cinematogràfica de les produccions clàssiques de Hollywood; imatges d'una Àfrica desconeguda davant la qual en Tarzan monta el seu número; la carretera perillosa que llisca rera el detectiu mig drogat. Film i «diapos» que seguiran essent, anys després, habituals en els concerts de rock, i ambients de discoteca, i inclús en l'efecte *blue-box* de tants i tants musicals televisius. Films, «diapos» i laser, que en el fons tot ve a ser el mateix: produir mitjançant una tecnologia dura d'imatges envers les quals actuar. En una paraula, creació d'ambients i d'interaccions. *Performance*, *environment*, *action*, *processualisme*, l'art del *mixed-media*.

Deixant de banda el cas del Black Mountain College, a començaments dels cinquanta —més que res el precedent històric que tot moviment té i necessita—, és a partir de finals de la dècada, concretament el 1958, quan es pot parlar amb propietat de nou teatre, de nova dansa; de *performance* i d'environment. No obstant, potser fou el 1965 l'any decisiu, sobretot pel que fa a produccions teatrals i para-teatrals, en les que s'utilitzaven mitjans tecnològics diguem-ne durs. Fou l'any de *Variations V*, *performance* audiovisual de John Cage en col·laboració amb Merce Cunningham, Barbara Lloyd, David Tudor i Gordon Mumma, en la qual els moviments dels ballarins descadenaven efectes de so i d'imatge, aquesta per mitjà de cèl·lules fotoelèctriques. I també l'any de *Prune Flat*, de Robert Whitman, *performance* cinematogràfica en la que s'hi barrejaven imatges filmades, imatges projectades en circuit tancat, imatges distorsionades per la llum ultraviolada, imatges reflexades per miralls i imatges reals dels *performers*. I el de *Waterman Switch*, de Robert Morris, amb la col·laboració d'Yvonne Rainer i Lucinda Childs, en la que combinava la projecció de diapositives amb la il·luminació dels ballarins pel mateix projectador.

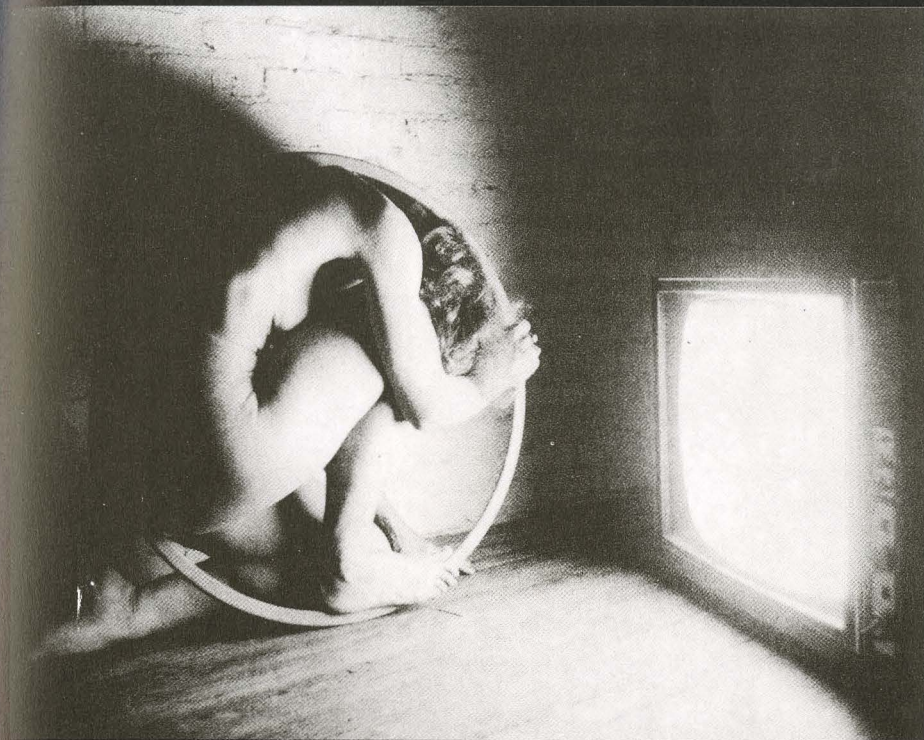
Les primeres utilitzacions de la tecnologia videogràfica en l'àmbit teatral, para-teatral, de la *performance* i l'environment



Robert Rauschenberg, *Pelica*, 1963. (Foto Elisabeth Novick).



Rebecca Horn, *Màscara de plomes de pollastre*, 1976.



Joan Jonas, *Crepuscle*, 1975. (Foto Thomas Gwenn).



Jack Krueger i Paula Barr, *Sonva*, 1976.

ment, daten d'aquest període, —mitjan anys seixanta—. Dues de les obres més significatives són: *Grass Field*, muntatge d'Alex Hay basat en el principi del circuit tancat de televisió, vídeo, i *Nine Evenings: Theater and Engineering*, de Robert Rauschenberg i B. Klüver, en la qual, a més a més, s'utilitzen càmeres d'infraroigs. Ambdues són del 1966.

Així doncs, 1965 és l'any del primer treball de vídeo-art, i 1966, el de les primeres obres teatrals, para-teatrals, de vídeo-performance. I 1964, coincidint amb això, l'any de la comercialització per part de la Sony Corporation de la primera màquina videogràfica portable, el famós *portapack*.

I abans?, perquè sempre hi ha un abans, sempre; doncs els treballs de Wolf Vostell, *décollages* televisius en deia, (1963, Smolin Gallery, New York). I els entornament d'en Kienholz, en un dels quals, *The Big Eve* (1961), introduí l'ús del televisor. I fins i tot els fluxus ja esmentats de Nam June Paik (1961), o muntatges objectuals com el *Deutscher, Ausblick* del propi Vostell, 1958, en els quals el llenguatge i la tecnologia televisiva eren els autèntics protagonistes.

El vídeo i la *performance*, fets artístics quasi inseparables, des dels inicis cinematogràfics dels anys vint, —la Rússia soviètica, entre l'ull de la càmera i el *mixed-media*—, fins a la consecució històrica dels anys seixanta, —els Estats Units de la nova frontera entre l'*off-off* i l'*out-out*—, i l'expansió: cinema expandit, plàstica expandida, art expandit.

Després, amb posterioritat a aquells anys fundacionals, essencials per a la història del vídeo-art, l'allau fou notable. El conceptualisme, més una actitud que no pas un moviment, i encara menys un estil, en tingué bona part de responsabilitat. *Performances*, tot eren *performances*. *Events*, *actions*, *happenings*, entorns, tot eren treballs *on-live* i a *real-time*, processualistes, purs. El vídeo hi intervenia com una eina que no deixarà resultats, és a dir, emprat essencialment com a circuit tancat, o com a testimoni fidel i homogeni del succés, de l'esdeveniment. De cintes pròpiament dites n'hi ha ben poques aquests anys. Anys de concepte, de missatge, d'experimentació radical. La qüestió era participar-hi, ser-hi, viure-ho, no pas produir obres d'art, objectes, artefactes que poguessin caure en el pou maligne del mercat de l'art, de l'especulació. Fer, viure, barrejar, implicar, en el fons molt Eisenstein, molt Maïakovski, molt Vertov. Sempre tot molt Vertov.

Així fou com apareixeren tots els grans: Les Levine, *Iris*, 1968; i Aldo Tambellini, *Black TV*, 1969; i Keith Sonnier, *Video Wall Projection*, 1970; i Joan Jonas, *Organir Honey's Visual*

Telephaty, 1972; i Vito Acconci, *Command Performance*, 1974; i Dan Graham, *Two Consciousness Projection(s)*, 1974, i Joseph Beuys, i Juan Downey, i Bill Viola, i Robert Wilson, i Peter Campus, i Linda Benglis, i Ulrike Rosenbach, i Jean Otth, i Paul Kos, i Rebeca Horn, i Wolf Kanlen, i Michael Druks, i Geneal Idea, i Ant Farm, i T.R. Uthco. Vídeo-art i *performance*, d'alguna manera durant uns anys, vuit, deu, aquesta fou la història. Una història de desig de vida, de realitat, d'immediate-sa. Perquè en parlar de vídeo, del vídeo-art, sempre, sempre, retorna la idea bàsica del *real-time*, de l'*on-live*, de la vida.

En un principi fou en Vertov, Dziga. I l'Eisenstein també. Després, quaranta anys després, vingué el vídeo-art. La *performance* feta vídeo-art.

JOAQUIM DOLS RUSIÑOL
Barcelona, novembre de 1986

RESUMEN

El cine del director soviético Dziga Vertov visto como «cine-ojo», como un intento de aproximación del cine y la nueva visión tecnológica a la realidad, y entendido como contra-cine, anti-cine, como cine de información y expresión, podría ser el antecedente más importante del vídeo-arte, precisamente, también, en tanto que opción anti-artística, anti-comercial, anti-estética. El vídeo-arte de los años sesenta es un vídeo anti-televisivo. La televisión se equipara al cine de los años veinte. Un vídeo-arte de *happening*, de documento, la lucubración, de agitación política: un vídeo-arte con mucha *performance*.

Real-time, on-live, action, he aquí tres de los principios más importantes que caracterizan tanto los años veinte soviéticos como los años sesenta norteamericanos. El cine de vanguardia y el vídeo-arte: Vertov y Paik. El paseo en taxi de Nam June Paik el 4 de octubre de 1965, *performance* grabada en vídeo, marcó el inicio de una larga serie de experiencias: sus colaboraciones con Charlette Moorman, por ejemplo, sin olvidar que en aquel mismo momento Rauschenberg, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Jim Dine, Yoko Ono, Trisha Brown, Yvonne Rainer,... participaban en la realización de una vídeo-*performance* compleja y múltiple.

Ya posteriormente, en pleno período conceptual, otros nombres se dedicaron a ello: Les Levine, Aldo Lambellini, Keith Sonnier, Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham, Rebeca Horn, General Idea, Ant Farm,...

RÉSUMÉ

Le cinéma du directeur soviétique Dziga Vertov vu comme «cinéma -oeil», comme une tentative de rapprochement entre le cinéma et la nouvelle vision technologique, d'un côté, et la réalité, d'un autre, et considéré comme contre-cinéma, anticinéma, comme cinéma de formation et expression, pourrait être le précédent le plus immédiat du vidéo-art, justement, aussi, comme une option anti-artistique, anti-commerciale, anti-esthétique. Le vidéo-art des années soixante est un vidéo anti-télévisif. On compare la télévision au cinéma des années vingt. Un vidéo-art de *happening*, de documentation, d'élucubration, d'agitation politique: un vidéoart avec beaucoup de la *performance*.

Real-time, on-live, action, voilà trois des principes les plus

importants que caractérisent, à la fois, les années vingt soviétiques et les années soixante nord-américains. Le cinéma d'avant-garde et le vidéo-art: Vertov and Paik. La promenade en taxi de Nam June Paik, le 4 octobre 1965, *performance* enregistrée en vidéo, signale de début d'une longue série d'expériences: ses collaborations avec Charlotte Moorman, par exemple, sans oublier que, en ce moment précis, Rauschenberg, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Jim Dine, Yoko Ono, Trisha Brown, Yvonne Rainer,... participaient à la réalisation d'une vidéo-*performance* complexe et multiple.

Plus tard, en pleine période conceptuelle, d'autres noms s'y sont consacrés: Les Levine, Aldo Lambellini, Keith Sonnier, Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham, Rebeca Horn, General Idea, Ant Farm,...

SUMMARY

The cinema of the Russian director Dziga Vertov seen as a cinema-eye, as an attempt to bring cinema and the new technological view near reality, and considered to be a counter-cinema, an anti-cinema, a cinema of information and expression, might be the most immediate precedent of video-art, precisely as an anti-artistic, anti-commercial, anti-aesthetic option, too. The video-art of the sixties is an anti-television video. Television has been compared to the cinema of the twenties. A video-art of happening, documentation, lucubration, politic agitation: a video-art containing much performance.

Real-time, on-live, action, those are three of the main principles which characterize both the twenties in the Soviet Union and the sixties in the United States. The avant-garde cinema and the video-art: Vertov and Paik. Nam June Paik's drive in a taxi in October 4th, 1965, performance recorded in video, was the beginning of a long series of experiences: his collaborations with Charlotte Moorman, for exemple, without forgetting that at that very moment Rauschenberg, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Jim Dine, Yoko Ono, Trisha Brown, Yvonne Rainer,... were taking part in the creation of a complex and many-sided video-performance.

Later on, in full conceptual period, other people would devote themselves to it: Les Levine, Aldo Lambellini, Keith Sonnier, Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham, Rebeca Horn, General Idea, Ant Farm,...