



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Hacia una genealogía del videoarte en México.

Década de los 70

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CLAUDIA DANIELA FERRER MARIANO

TUTOR PRINCIPAL
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
MTRA. TANIA AEDO
MUSEO LABORATORIO ARTE ALAMEDA
MTRO. ANDRÉS JURADO
UNIVERSIDAD JAVERIANA

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hacia una genealogía del videoarte en México. Década de los 70

Agradecimientos

A mis padres, Yolanda e Ysidro, por su acompañamiento amoroso con el que me han impulsado a creer y alcanzar cada meta de mi vida.

A la UNAM que ha sido mi casa de estudios por años y que en esta fase, mediante la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte, me otorgó la beca para transitar por este camino.

Al Dr. David Wood por su valiosa guía y compromiso.

A la Mtra. Tania Aedo y el Mtro. Andrés Jurado por su orientación.

A la vida por descubrirse ante mis ojos.

Índice

página

08	Introducción
13	1 El video y sus circunstancias, una historia que debió considerarse
14	1.1 La dualidad del video: de medio de comunicación a soporte para el arte
22	1.2 La narrativa audiovisual del videoarte, una determinante para su exhibición
26	2 Las primeras exhibiciones de videoarte en México, década de los 70
28	2.1 De norte a sur. <i>Video Art. Nueva Estética Visual</i> , MAM, 1973
37	2.2 De sur a norte.
	2.2.1 <i>Primer Encuentro Mundial de Comunicación</i>
	2.2.2 <i>IX Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte</i> , Museo Álvar y Carmen Carrillo Gil, 1977.
98	Conclusiones
102	Anexos
121	Mesografía

Introducción

Durante la revisión del origen del videoarte en México surgió el nombre de una primera exposición llevada a cabo en nuestro país en el año de 1977, que tenía por título: IX Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte, y cuya referencia encontré, como una muy breve mención, en el libro Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes, de Adriana Zapett Tapia y Rubí Aguilar Cansino, editado por el INBA.

No obstante, me pareció un buen punto de partida para continuar con la investigación en el archivo del Museo de Arte Carrillo Gil, donde se llevó a cabo, según lo citado en la publicación. Contrario a mis expectativas originales, en el museo no existía registro alguno de ese evento y lo único que se conservaba con relación a él era el número 17 de la revista Artes Visuales, Primavera de 1978, editada por el Museo de Arte Moderno (MAM), que con una serie de artículos de opinión daba un panorama breve, y parcial, de lo acontecido del 25 de noviembre al 15 de diciembre del año 1977. A lo largo de 27 páginas la editora Carla Stellweg, cercana colaboradora de Fernando Gamboa, dio espacio a las voces de algunos de los asistentes al IX Encuentro de Video Arte, que era una iniciativa creada por el argentino Jorge Glusberg, a través del

Centro de Arte y Comunicación (CAYC), con el objetivo de impulsar y visibilizar el “nuevo arte” en los países latinoamericanos.

La mayoría de los artículos, entre los que destacan los de los artistas Sandra Shaul y la carta de Felipe Ehrenberg, asumían una postura crítica y contraria a los resultados obtenidos tanto en la exposición como en el encuentro, que se caracterizaron (según esos juicios) por: la ausencia de un programa, una deficiente organización, poca inclusión de artistas latinoamericanos y un montaje inadecuado de algunas piezas, en las que se ignoraron las características técnicas de las obras. Esas fallas fueron atribuidas en dichos artículos a la presencia del Colegio Nacional de la Comunicación, bajo la dirección de Raúl Lomelí Rodríguez, quien paralelamente era colaborador de Televisa bajo las órdenes directas de Miguel Alemán Valdez, razón por la que el organismo era asociado directamente con la televisora más importante del país, a la que le atribuían haber financiado el evento.

Además del CAYC -surgido durante la dictadura argentina para apoyar a muchos de los artistas opositores, pese a que la fortuna de Glusberg provenía en parte de los contratos asignados por el gobierno argentino en materia de iluminación pública- y de la presencia del Colegio Nacional de la Comunicación, la apertura del entonces

Museo Álar y Carmen Carrillo Gil, bajo la administración del INBA, despertaba una serie de dudas no clarificadas en la revista sobre la gestión del IX Encuentro. Al que además se sumó la I Nacional de Video Arte, que correspondió precisamente a la primera exposición de videoarte llevada a cabo en México, en la que nombres como los de: Nam June Paik, Allan Kaprow, Shigeko Kubota, John Baldessari, Les Levine y Roger Welch, se ubicaron junto a algunos de quienes con el tiempo configurarían la historia del videoarte en Latinoamérica, tales como Pola Weiss.

El número 17 de Artes Visuales, aunque presentó en sus páginas una disciplina que aún no era de interés en los espacios museográficos del país, como lo demuestra la casi nula presencia del videoarte en la programación de los recintos en la década de los 70, no logró ser sino un acercamiento parcial a esa primera exposición, de la que los calificativos, las críticas, los nombres de los artistas invitados y las instituciones participantes no hacían sino abrir más cuestionamientos que respuestas.

La inexistencia del archivo aunada a la ausencia de bibliografía que registrara esa exposición, salvo el citado libro, la revista y el archivo de Pola Weiss, bajo resguardo del Centro de Documentación Arkehia (MUAC), en el que detecté distintas invitaciones que incluían en el currículum de la artista la mención de su partici-

pación en el IX Encuentro, fueron el indicio claro que ese era el tema central que debía investigar.

Si bien las vicisitudes del videoarte en México son conocidas: su reconocimiento institucional a través de impulsos hasta la década de los 90 con la creación de la Primera Bienal de Video (1990) o la fundación del Centro Multimedia en el CNART (1992), sus dificultades para ser incluido en los museos, el otorgamiento hasta 1992 de becas, la conservación y venta de las obras; caí en cuenta que esa serie de circunstancias habían determinado también la escritura de su historia, que efectivamente estaba mucho más registrada a partir de los 90 (gracias a las aportaciones de Sarah Minter, Fernando Llanos, Jesse Lerner, Laura Baigorri, entre otros), escuetamente en los 80 y casi inexistentemente en los 70, lo que representó una necesidad y un motivo para ocuparme del estudio de esa primera exposición.

Frente al vacío bibliográfico surgieron una serie de preguntas: ¿Cómo fue la organización del evento, por qué un IX Encuentro, pero paralelamente una I Nacional de VideoArte? ¿La injerencia de Televisa había realmente sucedido? De ser así, ¿qué propició el interés de la televisora más poderosa del país? ¿Por qué el joven Museo Carrillo Gil había albergado una exposición tan “audaz” para la época? Pero sobre todo: ¿cómo se había gestado el proyecto, invitado a artistas de talla internacional, qué piezas se exhibieron,

cuál fue el programa de las mesas de discusión del IX Encuentro, cómo fue el montaje y por qué no existía registro alguno?, cuya respuestas podía encontrar a través de fuentes directas.

El primer contacto que establecí fue con Carla Stellweg, quien a su vez me vinculó con Juan Ruiz Heley y éste con Raúl Lomelí. A través de las entrevistas realizadas a cada uno de ellos, las que incluyo en su totalidad en el apartado de anexos, y la consulta del archivo fotográfico que Raúl Lomelí aún conserva, logré realizar una reconstrucción de cómo se gestó la organización y la serie de factores que influyeron en los resultados de aquel evento.

Los testimonios me llevaron necesariamente a analizar el contexto político y cultural de los años previos a la realización del IX Encuentro y I Nacional, lo que me permitió entender la conformación del Colegio Nacional de la Comunicación, el vínculo con el CAYC y el poderío de Televisa, erigida como el monopolio televisivo que logró consolidarse gracias al presidencialismo priísta y cuya influencia en la vida política del país era fuertemente señalada por una parte de los grupos de izquierda e intelectuales del país.

Finalmente, en un giro de suerte, en agosto de 2016 el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), de la UNAM, ofreció como parte de su programa Campus Expandido el

curso Video y cine experimental en México, impartido por Sol Henaro y el Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, en cuyo programa incluyó la visita el 03 de noviembre de 2016 de Elías Levin, quien además de su labor como videoasta había trabajado en el Museo de Arte Carrillo Gil. Durante su estancia, según comentó, el entonces encargado del centro de documentación del recinto le regaló el único folder que contenía información sobre el IX Encuentro Internacional de Video Arte, al considerar el material desechable tras la conocida inundación que dañó el espacio en el año de 1988, y que junto con el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, en el que se derrumbó la videoteca de Televisa que albergaba las cintas de registro del evento (que Lomelí había donado), habían condenado la preservación y existencia del archivo.

La anécdota de Elías terminó por convertirse, gracias a su apoyo al facilitarme los documentos, en la última pieza que me faltaba para concluir este proyecto, al permitirme aumentar algunos datos específicos; además de mostrar esos documentos que hasta ahora se consideraban perdidos y que tras el análisis de los mismos, la investigación, las declaraciones de los participantes y la lectura del contexto político social del momento, me permitieron cumplir el objetivo que tracé para este proyecto: reconstruir la primera exposición de videoarte en México y con ello evidenciar que su aparición

en la escena nacional lo colocó en la coyuntura de avances tecnológicos, intereses políticos, presiones empresariales y lecturas simbólicas de las políticas culturales y del acceso a las artes en nuestro país.

En ese mismo contexto consideré oportuno incluir la Primera Muestra de Video Arte: Video Art Nueva Estética Televisual que se llevó a cabo del 12 de julio al 12 de agosto de 1973, en la Galería de Exposiciones Temporales del Museo de Arte Moderno (MAM), que también referenciaba el citado número de Artes Visuales como un antecedente de la llegada del videoarte a las salas de exposiciones del país. Para entonces el MAM se encontraba bajo la dirección de Fernando Gamboa y la subdirección de Juan Acha, uno de los teóricos y críticos del arte contemporáneo latinoamericano más importantes, quien escribió sobre la muestra los artículos: “El arte del tele-ver” y “El arte del video-tape contra la tv”, publicados en la revista Plural y Diorama de la cultura, respectivamente, ambas editadas por el periódico Excélsior.

El hecho de que en ese momento ambos personajes dirigieran al MAM explica en parte que el rastreo de dicha exposición fuese mucho más viable, pues a la fecha el centro de documentación del museo conserva el catálogo. Además, en el marco de la celebración del centenario del natalicio de Acha, impulsada por el INBA y

la UNAM desde octubre de 2016, se realizó un programa de múltiples actividades, entre las que se incluyó la exposición “Juan Acha. Por una nueva problemática artística”, presentada en el MAM del 25 de octubre de 2016 al 22 de enero de 2017, a través de la que tuve conocimiento tanto del catálogo como del artículo de Diorama de la Cultura. Mientras que la apertura, también sumada a los festejos, del Centro de Documentación Juan Acha en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (UNAM) me permitió conocer el artículo publicado en la revista Plural, revista en la que también rastree la exposición de 1977 con la esperanza de que el crítico hubiese escrito una reseña sobre ésta; sin embargo, esto no sucedió.

Por otro lado, si bien el aporte principal de la presente investigación se centra en el segundo capítulo de ésta, consideré necesario plantear en el primer capítulo algunas consideraciones que me fueron útiles para la comprensión del videoarte, respecto a su origen como soporte para la televisión, su encrucijada entre arte y medio de comunicación, o ambas, y las características de su narrativa audiovisual.

Sírvase entonces para que este ensayo aporte a la construcción de la genealogía del videoarte en México, la cual es aún incipiente y plena de ausencias, características que labor de investigación nos permite ir subsanando.

Capítulo 1

El video y sus circunstancias, una historia que debió considerarse

En este capítulo se aborda el origen del video tape como un soporte para la televisión comercial, que gracias a su evolución tecnológica pudo volverse accesible, en la década de los 60, para ser utilizado como un medio de activismo frente a la guerra de Vietnam y los monopolios de las empresas de comunicación.

Los más diversos realizadores fueron atraídos por el novedoso invento, que pronto se colocó entre medio de comunicación y soporte para el arte, ya que creadores de distintas disciplinas se sumaron a la experimentación que terminó por configurar las especificidades del videoarte y su inclusión en los circuitos de exhibición de museos y galerías.

Como veremos en el presente capítulo, esta revisión es importante debido a que muestra el contexto histórico en el que surge el videoarte y los primeros debates que detonó su existencia, lo que permite establecer una comparación con lo acontecido en México y las especificidades de los eventos en nuestro país.

1.1

La dualidad del video: de medio de comunicación a soporte para el arte

La televisión es un medio técnico a través del cual se hacen llegar los más diversos contenidos comunicativos, lo que fue posible en 1956 gracias a la invención del *video tape*¹, pues antes de su llegada los programas debían ser transmitidos en vivo, lo que limitaba la oferta.

Una vez que se logró la grabación aumentó la transmisión al incluir también los materiales diferidos, que se sumaron a los en vivo “bajo una instancia o estructura superior a la que denomina *programática* y que vendría a funcionar como una especie de *supermontaje* capaz de producir toda

una serie de connotaciones a partir de la pura ordenación de los elementos (los programas) manejados”.² Es decir, la programación se configuró entonces como “la estructura superior del lenguaje televisivo”.³

La variedad de programas dio origen, a su vez, a códigos de identificación para su distribución, ubicación y exhibición, denominados géneros, que son “(...) modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocidos dentro de determinadas comunidades sociales (...)”.⁴ Los cuales que hicieron uso de

1 La televisión electrónica fue inventada en el año de 1927 por el ruso-norteamericano Vladimir Zworykin, pero la Segunda Guerra Mundial frenó la investigación respecto al nuevo medio que esperaría hasta la década de los 50 para iniciar su auge con la accesibilidad de sus equipos, la diversificación de sus productos y la popularización de su consumo. No obstante, su inmediatez se convirtió en un desafío pues la transmisión de programas en vivo no era del todo rentable, por lo que las investigaciones en el campo continuaron. Así, para 1956 la firma *Ampex* presentó el primer magnetoscopio o *video-tape-recorder*, que podía grabar la señal electrónica que producían las cámaras de televisión.

El invento volvió a dar un giro renovado a la televisión, cuyos contenidos además podrían difundirse con mayor facilidad en distintas regiones y realizar una mayor oferta programática con la incursión de más géneros.

2 Santos Zunzunegui, *op.cit.*, pág.201.

3 Véase Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa Audiovisual*, Editorial UOC, Barcelona, 2006, pág. 142.

4 *Ibid.*, pág. 104.

la herencia expresiva y semántica recibida “de otras manifestaciones artísticas y mediáticas, anteriores a la invención de la pequeña pantalla. La literatura, el periodismo, el teatro, la radio o el cine van a marcar algunas de las constantes que adaptará el discurso televisivo, adecuándolo a su propia naturaleza”.⁵

Lo que devino en la conformación de un lenguaje específico: fragmentado, heterogéneo y continuo⁶; características que “confluyen para dar lugar a la aparición de una peculiar estrategia espectacular dirigida a la constitución de la televisión como *lugar de reflejo*, no ya de realidad, sino del deseo del espectador medio (...) tal y como es reflejado a través de los *ratings* de audiencia”.⁷

El alcance y atracción que podía generar en los públicos, ya cautivos por el cine, pero posibilitados para llevar la pantalla a casa, fueron percibidos por los inversionistas privados quienes veían en el medio un nuevo escaparate para la

publicidad⁸. Lo que en un inicio se impulsó con dinero del Estado en muchas de las metrópolis más importantes del mundo, entre las décadas de los 40 y 50, terminó por desarrollar “(...) su dimensión económica al someter a las leyes de mercado no sólo sus equipos, sino también sus programas, haciendo estallar las barreras entre lo público y lo privado, entre lo político, lo económico y lo cultural”.⁹

Y sometiendo también sus especificidades usadas a conveniencia:

(...) el programa televisivo selecciona, rechaza, ordena, guioniza y concreta esos hechos para darles forma de relato informativo. Es decir, la televisión vehicula un conjunto de procesos mediáticos que conllevan ciertas manipulaciones de la realidad para su conversión en discurso(...), lo que conlleva una serie de elementos de puesta en escena y espectacularización.¹⁰

El carácter comercial, monopólico y hegemónico

5 *Ibid.*, pág. 106.

6 La característica de fragmentación hace referencia a que los contenidos de los formatos televisivos son continuamente interrumpidos por la inserción de otro relato al interior; es decir, un programa es cortado por otro relato publicitario o informativo, al igual que por la decisión del espectador que cambiar continuamente de un canal a otro (*zapping*). No obstante, esto no impide que el receptor sea capaz de seguir el relato de la historia que se le cuenta pues está estructurado para ser contado de forma fragmentada.

La heterogeneidad se refiere a la multiplicidad de formatos y la mezcla de géneros que se mencionó con anterioridad. Mientras que la continuidad es la ilación ininterrumpida de una serie de relatos y la permisión de la televisión de cubrir las 24 horas del día con contenido programático.

7 Santos Zunzunegui, *op.cit.*, pág. 208.

8 Las inserciones publicitarias también se realizaron en el cine, de hecho nacen prácticamente con éste pues ya en 1898 Georges Méliès realizaba sainetes cómicos en donde aparecían insertos los nombres de las marcas al final del relato. Véase “Spots publicitarios” en Ignacio Ramonet, *La golosina visual*, Debolsillo, Barcelona, 2001, pp. 69-105.

9 Albert, Pierre; Tudesq, Andre-Jean, *Historia de la radio y la televisión*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pág. 159

10 Inmaculada Gordillo, *Op. Cit.*, pág. 125.

de la televisión como parte de la industria cultural¹¹ fue el punto débil y el argumento de sus opositores, quienes apuntaban, y continúan haciéndolo, a que esa condición subordinada a los intereses comerciales “impide el desarrollo de las posibilidades que entraña a niveles de concepto, lenguaje, producción y distribución de programas”.¹² Más aún, “la televisión secundaria, cuando no determina, el gusto medio de la audiencia, adecuándose a las reglas de la oferta y la demanda, no respecto al público sino con respecto a los empresarios. La educación televisiva se realiza según las firmas de los anunciantes”¹³. Incluso puede afirmarse, que mediante ella se han replicado los discursos hegemónicos de otros grupos de poder.

Pese a los riesgos que algunos teóricos advirtieron en ese escenario, también hubo posiciones optimistas frente al desarrollo tecnológico¹⁴ una vez que, entre 1964 y 1965, las firmas *Sony* y *Philips* ofrecieron al consumidor el magnetoscopio portátil. Aparato de fácil trans-

portación y funcionamiento que utilizaba cintas (*videotape*) de media pulgada, a diferencia de las de la televisión que eran cintas de dos pulgadas, cuyos precios eran hasta veinte veces menor que la cámara más barata de televisión.¹⁵

Se abrió entonces la posibilidad de acercar esa labor a la realidad, bajo una mirada crítica hacia los grandes medios de comunicación y la promesa utópica, una vez más, del cambio a través del arte:

Los mensajes predominantes de los llamados medios populares han perdido su relevancia porque un sistema socioeconómico que sustituye la motivación de los beneficios por el valor de uso separa al hombre de sí mismo y al arte de la vida. Cuando estamos esclavizados a cualquier sistema, el impulso creativo se opaca y crece la tendencia a la imitación. Así surge el fenómeno del entretenimiento comercial bien diferenciado del arte, un sistema que gratifica temporalmente, sin satisfacer realmente, las

11 El objetivo de estudio de la Escuela de Frankfurt fue evidenciar y denunciar cómo el sistema capitalista dominaba los más profundos niveles de la cultura y penetraba en la psique del individuo para determinar sus valores, normas y deseos. Los medios de comunicación colectiva, articulados a los sistemas de educación formal, fueron denominados por ella como la industria cultural, que sirven como un vehículo eficaz de la “dominación de las consciencias, al estar ubicados dentro de la estructura económica del sistema capitalista”. Véase Theodor Adorno y Max Horkheimer, *La industria cultural*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013, 115 pp.

12 Joaquim Dolz Rusiñol, “Historia del audiovisual magnético televisivo: Televisió, TV, video”, en Lorena Rodríguez Mattalia, *Op. Cit.*, pág. 83.

13 Santos Zunzunegui, *Op. Cit.*, pág. 200.

14 Véase Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. La extensión del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1ª ed., 1996, 366 pp. y Gene Youngblood, *Cine expandido*, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, 2012, 447 pp.

15 Ese sólo sería el primer precedente pues en la década siguiente surgieron los primeros videocasetes que significarían una real popularización del medio, con lo que la producción audiovisual deja de ser propiedad exclusiva de los grandes capitales, entre ellos la industria televisiva y cinematográfica.

Pese a ello, es necesario mencionar que la tecnología del video tampoco estuvo, ni está, al alcance de todos, especialmente en los países en vías de desarrollo. La democratización es entendida más como una promesa de los grupos que lideraron la escena al conformar videoclubs contra informativos frente a la Guerra de Vietnam y de los artistas quienes efectivamente encontraron en el video un soporte más accesible que el cine.

necesidades experienciales de una cultura estéticamente empobrecida.

El público masivo insiste en el entretenimiento por sobre el arte con el objeto de escapar de un modo de vida antinatural en el cual las realidades interiores no son compatibles con las realidades exteriores. La vida se transforma en arte cuando no existe diferencia entre lo que somos y lo que hacemos. El arte es un intento sinérgico de reducir la brecha entre lo que es y lo que debería ser.¹⁶

Una creencia necesaria en un contexto que se agitaba en medio de las manifestaciones contraculturales de la sociedad estadounidense, la cual intentaba reconstruirse sobre los escombros de la decadencia humanista que se evidenciaba con el conflicto de la Guerra de Vietnam. La paz y el amor del movimiento *hippie* se corearon en distintas geografías.

La llegada del magnetoscopio portátil permitió generar nuevos canales de comunicación que dieron paso a la pluralidad, al permitir a diversos

grupos¹⁷ y comunidades, ajenos a las cadenas televisivas, crear y difundir información en respuesta a las demandas de la sociedad, mismas que se abordaban desde distintas posiciones: una con características más utópicas y otra con un mayor compromiso social que exigía de la participación de los sujetos.

La contracultura buscaba la *experiencia* (mística, sensorial, antiburguesa), en el sentido de una transformación de la vida del individuo, como expresión de una rebelión cultural; la teoría ideológica del cine, en cambio, quería producir un espectador activo en el horizonte de una lucha de clases por el poder y un nuevo modo de dominación política.

Por esto mismo, una se concibe como experimental y la otra como vanguardia. Lo experimental del cine expandido empieza por la estética (las potencialidades artísticas de los nuevos medios) para terminar en la experiencia empírica del individuo (y con ello, se creía, transformar el mundo).¹⁸

16 Gene Youngblood, *Op. Cit.*, p.58.

También puede revisarse el capítulo "Arte, entretenimiento, entropía", págs. 77-84.

Pese a que el autor parte de sus reflexiones en el campo del cine expandido, varias de ellas son aplicables a los preceptos sobre los que se construiría el videoarte pues también pertenece a dicho cine expandido. Más aún, él considera el análisis del video como formato, sus posibilidades y su incursión en la escena artística ya desde 1970, cuando se publicó por primera vez su texto.

17 Fue justo uno de esos primeros magnetoscopios, de la marca Sony, el que utilizó el artista Nam June Paik, quien formaba parte del grupo Fluxus, para grabar, el 4 de octubre de 1965, la visita del papa Pablo VI en la catedral de San Patricio de Nueva York. Gracias a la inmediatez del soporte Paik lo mostró esa misma noche en el *Cafe au Go-Go*. Ese momento es reconocido históricamente como el nacimiento del *video de creación*, que más tarde sería denominado *video experimental* y *videoarte*.

18 Bernini Emilio, "Utopía y olvido. Un fundamento tecnológico-místico para el cine experimental", en Gene Youngblood, *Op. Cit.*, p.28

Frente a la guerra transmitida en vivo y a todo color por la televisión¹⁹, grupos contraculturales, especialmente el movimiento *underground*, que para 1967 se había alejado de los preceptos pacifistas del movimiento *hippie* y adoptó una postura más contestataria, encontraron en el video, en ese momento más accesible aún por la salida al mercado del *Portapak* de Sony en 1967, un medio de contrainformación.

Surgieron entonces los colectivos de video militante²⁰ que realizaban a través de él su lucha política que incluía, entre otros preceptos, la democratización del sistema televisual a través de nuevas formas de producción y distribución para generar un verdadero cambio social, en que los actores de la colectividad fueran auténticamente participativos.

Las especificidades técnicas del soporte

posibilitaron la construcción de ese ideal, gracias a:

(...) la verificación inmediata del resultado de la grabación y en la posibilidad de borrado y de re-grabación de la cinta. En la fase de difusión (...) en la teledistribución descentralizada por cable hacia diferentes destinatarios separados entre sí. Y desde el punto de vista estético, la gran novedad del vídeo con respecto al cine reside en su diferente textura de imagen y en la labilidad de sus colores generados electrónicamente.²¹

La accesibilidad no tardó en seducir a los públicos más diversos (artistas, documentalistas, coreógrafos, ingenieros, activistas políticos) no especializados en la producción audiovisual, quienes vieron en el medio una posibilidad activa de creación de imágenes²², en un área

19 "La paz y el progreso no acababa de llegar para todos. La guerra de Vietnam no sólo chocó contra el generalizado sentido de pacifismo sino que avivó las insurrecciones de los estudiantes. La televisión, ahora en color, contribuyó a agudizar la repulsa de la sociedad norteamericana y de los telespectadores occidentales por aquella guerra, la primera en ser televisada, en dos o tres ediciones diarias.", en José Ramón Pérez Ornia, *El arte del video: Introducción a la historia del video experimental*, España, RTVE-SERBAL, 1ª Ed., 1991, p. 19.

20 A partir de la década de 1971 surgió la denominada *Guerrilla Televisión* "Este grupo se enfrentó abiertamente al *mainstream* televisivo, concibiendo una nueva forma de abordar la televisión. Buscaban cambiar radicalmente la cultura, la política, la sociedad, en definitiva, revolucionar el mundo. Diversos grupos y colectivos surgen durante esta época, con epicentro en Estados Unidos, como *Alternate Media Center*, *Global Village*, *Optic Nerve*, *People's Video Theater*, *Telethon*, *Open Channel*, *Video Free America*, y los más conocidos *Ant Farm*, *Raindance Corporation*, *Top Value Television* (TVTV) y *Videofreeex*, entre otros¹, aunque también con algunas experiencias como *Telewissen* en Alemania, *TVX* en Londres, y más tarde *Video-Nou* en Cataluña. No obstante, Holanda también posee una gran actividad al respecto en la década del setenta y ochenta, con colectivos como *Meatball* (The Hague), *Video Heads* (Amsterdam), *Open Studio* (Amsterdam), *Montevideo* (Amsterdam), *Lijnbaancentrum* (Rotterdam), *Time Based Arts* (Amsterdam) y *De Appel* (Amsterdam)", en Hernán Enrique Bula, *Creación audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI* (Tesis doctoral), [en línea] Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015, pág. 159, Dirección URL: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/59474/Bula%20-%20Creaci%F3n%20audiovisual%202.0%20como%20herramienta%20cr%EDtica%20de%20activismo%20social%20e%20intervenci%F3n%20pol%EDt....PDF?sequence=16>, [consulta marzo de 2017].

21 Román Gubern, *Op.Cit.*, p. 1.

22 Ya desde los años 40 varios aficionados habían experimentado con el cine de 16mm; sin embargo, sus costos eran considerablemente superiores a los del video, y su utilización sí requería de ciertos conocimientos profesionales. Aunado a ello, la limitación de no poder ver inmediatamente lo que se había filmado y su complicado proceso de edición serían otros elementos a considerar para que varios realizadores eligieran un cambio de formato.

de poder hasta entonces monopolizada por las empresas televisivas.

Los productos que entonces se realizaron desde el video activismo y la cultura *underground* fueron mayoritariamente documentales, aunque algunos poseían un lenguaje experimental. Las temáticas versaron:

“desde el video activista de «Raindance» y «Videofreex» y las acciones de los colectivos «T.R. Uthco» y «Ant Farm»; desde las posturas politizadas de Francesc Torres y Juan Downey, la crítica mass-mediática de Antoni Muntadas, o la reivindicación feminista de Ulrike Rosebach, Dara Birnbaum y Joan Jonas; desde las propuestas interactivas de Dan Graham, Peter Campus, Frank Gillette e Ira Schneider; desde la provocación irónica de Paik y Vostell en Fluxus, o de Vito Acconci, John Baldessari, William Wegman, Bruce Nauman... siempre se estuvo pretendiendo un utópico cambio social a través del arte”²³

vidad, no había una línea clara que diferenciara el trabajo de los artistas de los de otros sectores, ya que en la época el arte procesual y el compromiso político-social sostenía el discurso de las segundas vanguardias.²⁴ El video también quedó desdibujado entre soporte para el arte y medio de comunicación: “(...) El video iba a cumplir la esperanza de dar palabra a la gente frente a los medios de información hegemónicos y, paralelamente, minar la separación del arte y la sociedad atacando al mercado artístico.”²⁵ Además, se instrumentó como el denunciante de dos fuertes instituciones: la de los medios de comunicación y la de la institución artística.

Hacia la década de los 70 esa estrecha colaboración mermó, tanto por el cambio del contexto político y cultural, como por los rasgos distintivos del video como medio de información, que apela a la narrativa clásica para permitir la fácil asimilación del mensaje, así como al uso de los géneros periodísticos. Mientras que el video como soporte para la creación artística, demandaba experimentar con el tiempo y

En ese panorama de activismo y colecti-

23 Laura Baigorri, *El video y las vanguardias históricas*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997, pág.9

24 Desde un punto de vista histórico se entiende el concepto “segundas vanguardias” como aquellas emergidas a partir de finales de la década de los 50 y los 60; mientras que el complejo término “vanguardia” se lee aquí como un intento sucesivo de romper la estructura de la institución del arte y su maquinaria de producción, exhibición, recepción y operación. Por tanto la vanguardia se gesta con el objetivo de superar lo establecido y generar una crítica, y autocrítica, a los cánones establecidos y las instituciones que los soportan. Bajo ese entendimiento, que estipula características más allá de líneas temporales, se puede considerar que sólo las primeras vanguardias (década de los 20) que cuestionaron la institución artística y sus principios burgueses deben definirse bajo ese término; mientras que aquellas que se originan a posterior, como el videoarte, se consideran posvanguardias. Véase Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997, 189 pp.

También puede consultarse Hal Foster, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, 234 pp, quien realiza una relectura del texto de Bürger, para proponer el término neovanguardia.

25 Lorena Rodríguez, Mattalia, *Op. Cit.*, pág. 49.

el espacio, y la consiguiente posibilidad de establecer otras formas discursivas mediante el rompimiento con el realismo y las narrativas características de los géneros televisivos.

Lo anterior sólo pudo ser posible gracias a que el video fue acogido por las vanguardias artísticas, que en la década de los 60 y 70 cuestionaron el sistema del arte objetual y sus lineamientos obsoletos. Con lo que dieron paso al arte conceptual, accional y procesual, en los cuales “la hostilidad del objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-centralización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto sino también de un sujeto para el objeto (...)”.²⁶

Esas premisas determinaron muchas de las tendencias artísticas de las segundas vanguardias, varios de cuyos representantes fueron atraídos por las posibilidades del video. Así, artistas plásticos, escénicos y músicos fueron quienes mayoritariamente se sumaron a la práctica, y en menor medida los cineastas debido a que:

El videoarte, hecho por pintores, escultores

o músicos (pero raramente por cineastas), ha rehusado la tradición del cine hegemónico, negando:

- 1) El tradicional espacio de exhibición litúrgico, oscuro y envolvente, que crea una subordinación o dependencia cuasihipnótica en el espectador.
- 2) La *impresión de realidad* que verosimiliza las ficciones y coloca al espectador sugestionado y desarmado ante un eventual por el que cree atisbar un flujo de acontecimientos auténticos, que parecen proceder de una realidad objetiva y autogenerada espontáneamente.
- 3) Los géneros tradicionales del cine narrativo-representativo, incluyendo su acatamiento a las leyes de la narratividad.
- 4) El proceso de proyección-identificación psicológica del espectador con los personajes de la ficción representada.
- 5) Los imperativos del *star system*.²⁷

Frente a su rechazo hacia el cine y la televisión, de los que pese a todo no puede desvincularse puesto que comparten características esenciales como el lenguaje audiovisual, el video se configuró con varias de las características de las tendencias vanguardistas que interactuaban incesantemente unas con otras y que determinaron el devenir del nuevo arte.²⁸

²⁶ Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto: Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón, 1974, p.155.

²⁷ Román Gubern, *Op. Cit.*, pág.6.

²⁸ En *El video y las vanguardias históricas*, Laura Baigorri ofrece una revisión detallada de la herencia de éstas sobre el videoarte.

La utilización del video en múltiples prácticas artísticas, en la que se involucraron las más diversas disciplinas, aunque rica, delimitó ciertas posibilidades de realización para los videoartistas: 1) como registro de acción (en ésta el video funciona más como un soporte documental); 2) como investigación y experimentación sobre el espacio-tiempo; 3) como creador de espacio de experiencia integral para el espectador, es decir instalaciones.²⁹ Es así que:“(…) las cintas pueden construir una obra más (Richard Serra, Lawrence Weiner); pueden funcionar como parte de una estructura escultórica más compleja (Bruce Newman); pueden documentar un performance personal (Vito Acconci) o una crisis irreflexiva (William Morris); pueden ser actuaciones en el estudio que solo pueden ser realizadas a partir del video (William Wegman), etc.”³⁰

Por lo anterior, pueden considerarse a su vez dos categorías para los contenidos: la primera la de apropiación, que hereda varias de las herramientas del *found footage* a través de la manipulación de imágenes ya existentes en otros videotapes, o inclusive pueden prescindir

de la cámara y limitarse únicamente a la manipulación inmediata de la imagen televisiva. La segunda categoría se refiere a aquella en la que se generan nuevas imágenes, inéditas y no exhibidas a través de las cadenas televisivas³¹.

La distorsión de la imagen ocasionada por la experimentación, el cuestionamiento de la belleza y los nuevos preceptos estéticos basados en la ruptura del objeto canónico, fueron las herramientas que dotaron a los artistas para crear un momento de ruptura y contribuir en la nueva relación entre el artista, la obra y el público.

29 Véase Santos Zunzinegui, *Op. Cit.*, p.223 y Juan Acha, “El Video”, [en línea], Arte en Colombia, Bogotá, No.16, Octubre de 1985, págs. 32-37, Dirección URL: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1097190/language/es-MX/Default.aspx>, [consulta noviembre de 2016].

30 Harald Szeemann, “El video, los mitos y el museo”, en s/a, *Primera generación: Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, [en línea], Madrid, Ministerio de cultura-Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2006, p.80, Dirección URL: <http://anticlimacus.files.wordpress.com/2011/10/arte-e-imagen-en-movimiento.pdf>, [consulta: septiembre de 2013].

31 Véase Acha, Juan, “El Video”, [en línea], Arte en Colombia, Bogotá, No.16, Octubre de 1985, págs. 32-37, Dirección URL: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1097190/language/es-MX/Default.aspx>, [consulta enero de 2017]. En el artículo el autor hace una interesante revisión sobre las categorizaciones de del video en el arte: las videoinstalaciones, las videoperformances y las videocintas, así como del uso de la cámara o la ausencia de ésta para producir obras.

1.2

La narrativa audiovisual del videoarte, una determinante para su exhibición

El espacio y tiempo fueron temas comunes de la investigación que los artistas realizaron respecto al video. Muchos de esos planteamientos ya se habían realizado en el cine, desde las primeras vanguardias artísticas de inicios del siglo XX (surrealismo, futurismo, dadá...) ³² hasta el cine *underground*. No obstante, las especificidades técnicas del video abrieron nuevas posibilidades gracias a su inmediatez, mayor manipulación y aumento en la producción debido a sus costos.

La experimentación permitió que el video cuestionara e incluso transgrediera la preponderancia de las formas clásicas del relato audiovisual en el cine y la televisión, lo que propició el desarrollo de características distintivas frente a los productos comerciales de la televisión, que le valió su lugar en el arte

contemporáneo pues, en manos de los artistas, el video confrontó a los espectadores “con la creación de un espacio que no se encuentra limitado por la idiosincrasia de la visión humana” ³³. Ni de las reglas del mercado del entretenimiento pues la exploración del medio se extendió hasta sus condiciones de producción, distribución y exhibición.

El realismo de la imagen y el relato narrativo convencional fueron dejados de lado para forjar las características que le eran más propias al video como un ejercicio plástico: fragmentación, velocidad, manipulación y alteración de la imagen, inserciones de textos y sonido. “La noción de arte experimental, por tanto, es absurda. Todo arte es experimental o no es arte. El arte es investigación, mientras que el

32 Rosseti, Ricapito Laura, *Videoarte. Del cine experimental al arte total*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2011, 147 pp.

33 Santos Zunzinegui, *Op. Cit.*, pág. 227.

entretenimiento es un juego o conflicto.”³⁴

Para comprender las posibilidades narrativas del medio debe considerarse que el texto narrativo se articula en dos niveles: por un lado la historia que corresponde al qué se narra; y, por el otro, al modo de narrarlo (al cómo y a los elementos que se emplean para ese fin). El primero es el plano del contenido y el segundo el plano de expresión. “Dentro de cada plano se distingue entre forma y sustancia, tanto del contenido, como de la expresión. Así mismo, desde el punto de vista de la producción textual, se habla de enunciado, mientras que la enunciación corresponde al ámbito discursivo.”³⁵

Por tanto, la obra videográfica cumple con uno de los niveles de la narrativa: el aspecto modal, puesto que en el montaje de la obra audiovisual hay una selección de cómo utilizar los elementos del lenguaje en su construcción.

El no narrar un relato con los modos clásicos no implica la inexistencia de una sucesión de imágenes que corresponden a significantes cuya decodificación puede realizar el espectador, por lo que múltiples imágenes desencadenan múltiples significados. Si consideramos que

el plano es la unidad mínima del relato audiovisual, la secuencia de ellos, aún sin corresponder a un relato tradicional, no puede catalogarse del todo como no narrativa pues para obtener esa clasificación “(...) tendría que ser no representativo, es decir, no debería ser posible reconocer nada en la imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estas relaciones percibidas conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa”.³⁶

Aunado a ello, el espectador tiende a significar pues ha sido educado para ello, y si bien hay obras audiovisuales a las que no les puede atribuir un relato, e incluso en las que hay fragmentos de imágenes que no puede reconocer o definir (existe video figurativo y abstracto), sí podrán atribuirles una experiencia estética o un simbolismo, y por ende una intencionalidad imputada al realizador, quien decidió así el montaje, por lo que regresamos al aspecto modal de la narrativa.

Definidas esas características de la práctica video artística, no es de extrañar que la televisión, heredera del relato audiovisual y

34 Gene Youngblood, *Op. Cit.*, p.84.

35 Francisco García García y Mario Rajas (coordinadores), *Narrativas audiovisuales: el relato*, icono14 editorial, Madrid, 2011, 1ª Ed., pág. 12.

36 Jaques Aumont, et al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós Comunicaciones, Argentina, 2008, 289 pp.

sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, lo desterrara.

“El video no tiene acceso a la iconósfera ya ocupada y reglamentada por el sistema político dominante para que sea monopolio de la T.V. comercial y oficial. Al video no le queda otra cosa, entonces, que asumir la marginalidad de que es objeto todo sistema de producción cultural verdaderamente innovador y poseedor de un sentido crítico racional”.³⁷

La creación artística del videoarte fue excluida no por su incompatibilidad con el medio, sino por la delimitación de la televisión como una industria, de modo tal que el video, con sus características innovadoras y su discurso crítico, nacido para ser difundido masivamente y lograr un cambio social, se

confinó, en su acepción artística, a museos, galerías y cineclubes.

Sin embargo, la televisión no ha dejado de ser mirada como el espacio natural de exhibición del video, aún al interior del museo. Más aún, desde la década de los sesenta hasta nuestros tiempos varios han sido los intentos por buscar un espacio de exhibición en la barra programática³⁸ que garantice un alcance masivo. Lo que se ha visto modificado sólo en años recientes con la llegada y el acelerado crecimiento de internet, que ha venido a reconfigurar los alcances de la difusión del videoarte. No sólo canales de giro cultural han incluido al videoarte en sus programaciones sino que museos, galerías y artistas independientes pueden difundir a través de la red su obra e incluso realizar curadurías a través de ésta.

³⁷ Juan Acha, *Op. Cit.*, pág. 4

³⁸ Un caso emblemático, por originarse aún en la década del nacimiento del videoarte, fue el realizado por Gerry Schum y Ursula Wevers, quienes en 1969 propusieron el proyecto *Television Gallery*, a través del cual intentaron convertir a la televisión en el espacio de exhibición de las producciones video artísticas específicamente realizadas para la televisión, con el objetivo de democratizar la recepción del arte a través del alcance masivo a distintos públicos. “Su intención era propiciar una redefinición de la función social de este poderoso medio de comunicación y al mismo tiempo ampliar los métodos de producción, distribución y presentación de las obras de arte (...), se podría sacar el arte del ámbito de la propiedad privada (coleccionistas, galerías, museos...), despojándolo de su condición aurática y elitista para ponerlo al servicio de una parte amplia de la sociedad”.

Sin embargo, el proyecto, de una sola emisión en la cadena pública alemana *Sender Freies Berlin* (SFB), fracasó pues el realizador se negó a explicar al público las obras, lo que cuestiona la idea de democratización del arte pues resultaban productos incomprensibles y de poco interés para las mayorías; aunado al bajo potencial comercial que las piezas poseían dentro de la barra programática convencional.

Como alternativa los artistas regresaron al autoexilio de los espacios independientes y las instituciones oficiales del arte. En el caso de Wevers y Schum crearon la *Videogalerie Schum*, un espacio dedicado a editar desde 1970 obras de artistas como Joseph Beuys, Richard Serra, Bruce Neuman, Klaus Rinke, entre otros, para que fueran distribuidas en video, con lo que lograron independizarse de la necesidad de asignación de un espacio televisivo y mantenerse en el circuito del arte, tan es así que el programa de la galería se presentó en la *Documenta 5* de Kassel (1972) y en la Bienal de Venecia. Lamentablemente la prematura muerte de Schum dio término a su labor.

Véase: s/a, “Listos para rodar. Galería televisiva Gerry Schum-videogalería Schum” (hoja de sala de exposición), [en línea], Centro Andaluz de Arte contemporáneo, del 06 de abril al 12 de junio de 2015, Dirección URL: http://www.caac.es/descargas/hoj_schum00.pdf, [consulta abril de 2014].

Aunado a lo anterior, es de destacar que los límites entre el uso del video como soporte para el arte y como medio de información se han borrado, nuevamente, en muchas de las obras que al día de hoy se realizan por artistas que ejercen crítica social, por lo que acuden a la narrativa tradicional del video informativo noticioso, mezclado con los modos (montaje) propios del video experimental.

A más de cinco décadas de su nacimiento el videoarte continúa siendo un medio de experimentación, en el que hay cabida a un sinfín de estilos y propuestas que se definen por cada uno de los artistas que decide utilizarlo como un medio de expresión.

Actualmente, las discusiones de su pertinencia se han encaminado más a su acceso y alcance en los espacios, a la conformación de públicos y a recuperar y trazar su historia. La cual aunque influenciada por su origen en una de las metrópolis del país más poderoso del mundo, se ha caracterizado, al igual que el video mismo, por su versatilidad acorde a las especificidades de la región, por lo que el videoarte en países como México tuvo un inicio distinto en su aparición en el mundo del arte.

Capítulo 2

Las primeras exhibiciones de videoarte en México, década de los 70

La llegada del videoarte en México se daría en la escena institucional del museo hasta la década de los 70. Primero con la muestra Video Art. Nueva Estética Visual, que se llevó a cabo en 1973 en el Museo de Arte Moderno. En ella se incluyeron únicamente obras de artistas pertenecientes a grupos estadounidenses, lo cual evidenció la falta de producción de videoarte a nivel nacional, y el poco interés de los espacios museísticos por exhibirlos pues tendrían que pasar cuatro años para que se realizara la primera exposición de videoarte en México.

No sin que antes la injerencia de la televisora más importante del país, Televisa, incluyera en su agenda el proyectar la idea de un México de vanguardia y tecnológicamente

avanzado. Lo cual se reflejó en el Primer Encuentro Mundial de la Comunicación, efectuado en 1974, que a su vez incentivó el entusiasmo para que un grupo de egresados de la Universidad Iberoamericana, y empleados de Televisa, fundaran el Colegio Nacional de la Comunicación.

Fue justamente ese órgano, bajo la presidencia de Raúl Lomelí, el que impulsó en el año de 1977 el IX Encuentro internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte, que logró conjuntar además al sector cultural nacional, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) – ya que el evento tuvo lugar en el Museo Álvaro y Carmen Carrillo Gil – y al Centro de Arte y Comunicación (CAYC, Argentina). Lo que permitió el acercamiento del público mexicano a esa manifestación artística.

El resultado del evento se determinó por una serie de factores: la exigua apertura en los museos, prevalecimiento de las “artes clásicas” en los espacios, discurso institucional nacionalista, difícil acceso a las nuevas tecnologías debido a sus costos, desconocimiento del tema, incipientes prácticas de documentación y archivo, ruptura entre el arte y la industria del entretenimiento comercial (cuya máxima exponente era Televisa), y rechazo de su injerencia en la actividad cultural por parte de un sector de artistas y agentes culturales.

Dicha coyuntura implicó como resultado una crítica por parte de algunos de los actores culturales del momento, y más aún en rechazo que podría leerse como la causa de que el evento quedara prácticamente en el olvido. Por lo que en el presente apartado se ofrece una reconstrucción, que ha sido posible gracias a la recuperación y rastreo de archivos y a las entrevistas con algunos de los participantes.

2.1

De norte a sur.

Video Art. Nueva Estética Visual, 1973, Museo de Arte Moderno

Como ha sucedido en otros momentos de la historia del arte, durante la irrupción en la escena internacional de las segundas vanguardias, éstas se visibilizaron en los centros del arte de los países del primer mundo, cuyas producciones eran privilegiadas en el espacio de exhibición de museos y galerías (terreno que fueron ganando poco a poco), y en donde la presencia de las obras latinoamericanas tenían más un dejo de exotismo que de inclusión.

En los países de la periferia la producción misma fue tardía, incluido el videoarte. En el caso específico de México, algunas de las revisiones en la materia³⁹ fechan el año de 1973 como el

primer acercamiento al nuevo soporte para el arte, pese a que el video de creación nació en 1965 en los Estados Unidos. No obstante la proximidad de una de las cunas del arte contemporáneo, esto no fue reflejo de un rápido acceso, experimentación y asimilación del video en la escena del arte nacional.

Pese a ello, el vecino país del norte fue quien promovió, a través de la Embajada de los Estados Unidos, el primer acercamiento oficial en México con el *videotape*⁴⁰ como herramienta de utilización experimental⁴¹, al llevar a cabo la Primera Muestra de Video Arte: *Video Art Nueva Estética Televisual*⁴², del 12 de julio al 12

39 Véanse: *Artes Visuales*, no. 17, México, Primavera de 1978, INBA, pág. 7; Juan Acha, "El arte del tele-ver", *Plural*, no.23, México, *Excelsior*, agosto, 1973, pág. 40; Juan Acha, "El arte del video-tape contra la tv", en *Diorama de la cultura*, México, *Excelsior*, 1973, pág.4; y Zapett Tapia Adriana; Aguilar Cancino Rubí, *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*, INBA, México, 2014, pág. 21.

40 "El vídeo (o, más correctamente, la video magnetofonía) es una tecnología de registro, conservación y reproducción de mensajes audiovisuales, grabados por procedimientos magnéticos en una superficie metálica(...), ha aportado como novedad la codificación electromagnética del mensaje audiovisual (...) Después de la aparición del magnetófono y de la cámara Polaroid, el vídeo culminó así la secuencia de tecnologías de la instantaneidad, generadas en una sociedad en la que el tiempo productivo es un valor cada vez más caro y que favorece por ello los procesos de aceleración productiva" en Román Gubern, "¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?", [en línea], *Telos*, nº 9, Madrid, marzo-mayo de 1987, pág. 1, Dirección URL: <http://es.scribd.com/doc/19126018/La-revolucion-videografica-es-una-verdadera-revolucion>, [consulta octubre de 2013].

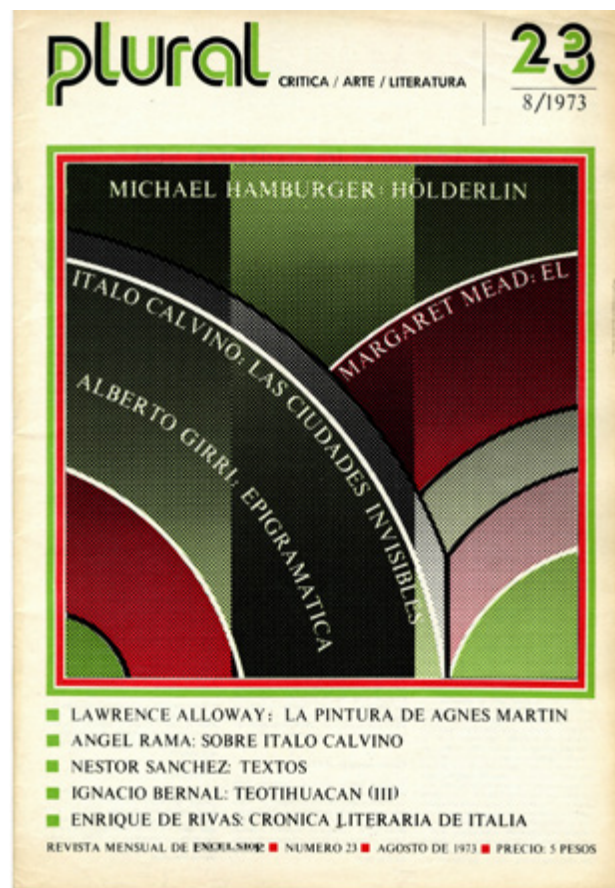
41 El uso de las distintas acepciones para lo que al día de hoy se ha unificado con el término *videoarte* se debe a que en el inicio todo producto realizado con un magnetoscopio (cámara de video) por un artista defendía su lugar como obra de videoarte, sin importar si se acercaba más al video documental o informativo, o a la experimentación de la imagen y el tiempo en las producciones electrónicas. Es hasta la década de los ochenta cuando se delimita como características propias al videoarte: la experimentación de la imagen electrónica y su carácter vanguardista y crítico; que finalmente terminaría exiliándolo a los espacios de museos y galerías y alejándolo de su lugar inicial de exhibición: la televisión.

42 El nombre de la exposición se encuentra mal referenciado en el no. 17 de la revista *Artes Visuales* y el libro *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*; sin embargo, el catálogo de la exposición que se encuentra en el acervo del MAM permitió clarificar el dato.

de agosto de 1973, en la Galería de Exposiciones Temporales del Museo de Arte Moderno (MAM).

Como muestra, la actividad correspondió a la exhibición, en 20 monitores, del trabajo de grupos de California, Chicago y Nueva York, para ofrecer al público una visión general de lo que se estaba realizando en la materia de videoarte en Estados Unidos. La selección de artistas incluía entre otros a: Ed. Emswiller, Nam June Paik, Dennis Oppenheimer, Eric Siegel, Michael Netter, Andy Warhol, J. Godfray, William y Louise Etra, W. Roarty y W. Rosenquist, S. Beck, D. Dowe y J. Hunt.

La sede no parece fortuita ya que para entonces el recinto se encontraba bajo la dirección de Fernando Gamboa, uno de los agentes culturales más importantes del país gracias a su cargo como comisario de muestras en el extranjero desde el año de 1958, lo que le permitió actualizarse sobre las tendencias mundiales del arte. Y si bien en las exposiciones que gestionó fuera del país preservó un discurso nacionalista plagado de alusiones a lo prehispánico,



Portada de la Revista Plural, no.23, publicada en México por el periódico Excélsior y bajo la dirección editorial del escritor mexicano Octavio Paz.

los triunfos posrevolucionarios y el folklore⁴³, su contacto con las últimas tendencias del arte internacional sí influyeron en su visión muse-

43 Respecto a las políticas culturales que se implementaron en México a partir de la década de los 50, dirigidas al extranjero: "Dos fueron las herramientas de tal proyecto, las exposiciones universales y las muestras viajeras; dos fueron los principales agentes estatales, el curador y museógrafo Fernando Gamboa, quien había fungido como director del Museo Nacional de Artes Plásticas, y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Su misión fue dar forma a una obsesión que se filtraba en cualquier discurso de los gobernantes de mediados del siglo: ingresar al concierto de naciones modernas, en condiciones de igualdad y obtener reconocimiento internacional...vía la aceptación del arte mexicano como un arte plenamente occidental, universal.

Dado que Europa fue el referente para la creación de la imagen de México, se le presentó como nación civilizada y antigua, creativa y productiva, estable y saludable, libre y liberal, soberana y democrática, idónea para la industrialización, la inversión y, por supuesto, la exploración turística", Ana Garduño, "Candil de la calle, oscuridad de su casa. Un museo itinerante para el exterior", [en línea], *Revista de la Universidad*, México, Abril de 2002, págs.68-69, Dirección URL: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15302/public/15302-20700-1-PB.pdf, consulta [noviembre de 2016].

gráfica y en el rumbo al que encauzó al MAM a partir de 1972, cuando sustituyó a la directora fundadora Carmen Marín, viuda de Barreda, hasta el año de 1981, fecha en que dejó el cargo.

Además, la subdirección del recinto era ocupada por Juan Acha, crítico peruano quien se ocupó de teorizar sobre el arte contemporáneo, y su necesario desarrollo en Latinoamérica, en la vasta bibliografía que compone su obra y en sus activas participaciones en coloquios y ponencias. Así como en sus colaboraciones en medios como las revistas *Diorama de la Cultura* y *Plural*⁴⁴, editadas en México por *Excélsior*, las cuales sólo constituyen una porción de las publicaciones en las que colaboró en distintos países.

Otra de las publicaciones a las que Acha se sumó como colaborador fue la revista trimestral editada por el MAM: *Artes Visuales* (AV), cuyo primer número fue publicado en el invierno de 1973, bajo la dirección editorial de Carla Stellweg y el diseño de Vicente Rojo. AV tenía por objetivo convertir el espacio editorial en una plataforma de reflexión y visibilización

Juan Acha, "El arte del tele-ver", *Plural*, no.23, México, *Excélsior*, agosto, 1973, pág. 40.

del arte del momento, dando cabida incluso a expresiones que aún no gozaban de gran inclusión en los espacios museísticos.

Pese a ello, en ese primer número no se dio cuenta de la muestra de videoarte que tuvo lugar⁴⁵, por lo que las impresiones de Acha, interesado en la disciplina, fueron vertidas en *Plural*, publicada por el *Excélsior* bajo la dirección editorial de Octavio Paz. En ella el teórico peruano aseguró que la respuesta del público frente al novedoso arte fue positiva: "Los 'hijos de la televisión' veían fascinados en las pantallas chicas unas formas a todo color que, en movimiento y acompañadas de sonidos, renuncian a las palabras e intenta renovar las emisiones del medio de información y esparcimiento más popular de los días que corren".⁴⁶

Más allá de este entusiasta enunciado que da una idea del cómo fue recibida la muestra,

44 Ambas publicaciones fueron sumamente relevantes como espacios de exhibición y manifestación artística. *Diorama de la cultura* comenzó a publicarse del 4 de diciembre de 1949 hasta el 3 de octubre de 1982. Mientras que la revista *Plural*, concebida por los escritores Octavio Paz y Carlos Fuentes, lanzó su primer número en octubre de 1971 y el último en junio de 1994.

Véase Virginia Bautista, "Diorama: semillero cultural", [en línea], México, *Excélsior.com.mx*, 18 de marzo de 2017, Dirección URL: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/03/18/1152673>, [consulta mayo de 2017].

Virginia Bautista, "Plural: joya cultural de Excélsior", [en línea], México, *Excélsior.com.mx*, 3 de abril de 2017, Dirección URL: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/05/26/961411#view-1>, [consulta mayo de 2017].

45 S/A, *Artes Visuales. Una selección facsimilar. En homenaje a Fernando Gamboa*, México, Museo de Arte Moderno, 2010, 319 pp.

46 Juan Acha, "El arte del tele-ver", *Plural*, no.23, México, *Excélsior*, agosto, 1973, pág. 40.



Jean Dubuffet 1961

presión de los estados de un espíritu hecho verbo pictórico. Aparece así en el panorama mundial del arte el grupo Cobra y luego artistas como Dubuffet, Giacometti, De Kooning, Bacon, Niki de Saint-Phalle, Baj y Hockney.

Como una muestra de los esfuerzos y logros neofigurativistas, tenemos actualmente en exhibición en el Museo de Arte Moderno una selección de obras muy representativas y de elevado nivel estético de los cuatro primeros de los artistas arriba mencionados, que lleva el título "4 Grandes Maestros Contemporáneos del Arte Figurativo".

Como es de suponer, la exposición tiene muchos atractivos para el público mexicano. No sólo porque —igual que en todas partes— la mayoría de los aficionados al arte sigue prefiriendo la figura, sino porque en México se desarrolló desde los treinta un figurativismo que ya anuncia y tal vez inicia lo que después se denominará neofigurativismo en el mundo internacional del arte.

Aludo al expresionismo de los muralistas, al primitivismo poético y colorista de Tamayo, las dualidades figurativas de Cuevas, los desdibujados personajes que Gironella saca de la pintura clásica. El sentido de forma, aislado y exaltado por el abstraccionismo, se combina aquí con la semántica de la figura; el principio de la diversidad se impone al de identidad y la visualidad pura a la empatía.

En el Museo de Arte Moderno, Dubuffet nos da la tónica del "art brut", la que viene respaldada por toda una práctica textural y abstraccionista. Recurre a lo temprano del hombre —niños y primitivos— para renovar su lirismo y mantener con ironía la actitud contracultural de sus escritos. Fiel al buen sentido de forma del espíritu francés, se acerca a la "bella pintura" (Rhetour au Mur del 45 y El Comercio Próspero del 61).

Pero se nos presenta brutal y verdaderamente renovador en las figuras de textura virtual. Ejemplo: "El Desnudo de Dama...", una venus de simbolismo prehistórico que sirve para desarrollar un cúmulo de nervaduras dinámicas. De la venus de Velázquez a ésta hay todo un mundo de desesperaciones, avances y nostalgias. Dubuffet es aquí un bárbaro que revoluciona.

Un poco menos brutal, pero todavía más renovador y sereno

en el ensamble de formas de color simplificado, pero brillante: "Le Lampeur" (1965) y "El Desnudo II" (1969), éste último un poliuretano de concepción muy moderna.

El artista más comprometido con el abstraccionismo (expresionista) es De Kooning. Contrapone la figura, la venus de nuestro tiempo, con los trazos y el bello entretejido cromático de tenor lírico. La poesía y la angustia se combinan. Y si la mujer es símbolo de maternidad en Dubuffet, en De Kooning es expresión de una torturada condición humana. Si bien se aleja de lo europeo en la improvisación de los trazos, lo conserva en el color y lirismo. Una lección de espontaneidad y fantasmagoría, de trazos y colores.

Y Bacon ¿qué debe al abstraccionismo y hasta qué punto conserva el sentido hedonista de la forma y lo combina con el dramatismo? Sus figuras humanas son descendientes directos del expresionismo, pero sus ágiles trazos y la conversión de la deformación en amorfía y descomposición, vienen del abstraccionismo. Por otro lado, su concepto de espacio y el uso puramente visual de grandes planos y rotundos colores, son hedonistas. Registramos agresividad en la figura, pero también refinamiento cromático y planimétrico.

Compárese "Estudio para un desnudo" con las venus de Dubuffet y de De Kooning, y saltará a la vista en Bacon lo espacial, el amor por el angustioso vacío. Los espacios son transparentes y se abren y cierran.

Giacometti, por último, uno de los escultores más importantes de nuestro tiempo, nos presenta un desnudo esquemático y cubierto de rugosidades. A fuerza de alargamiento y delgadez estilizada, se sitúa entre lo escultórico y lo pictórico, plano y volumen, alegoría y representación, columna y cuerpo humano. Sobre todo en "Caminante" el significado se ha hecho significativo.

Una magnífica exposición que viene a complementar la del surrealismo que tuvimos hace poco y que será complementada por la de Paul Klee, ya anunciada. Así el Museo de Arte Moderno nos habrá presentado una visión bastante completa de los problemas de la figura. ■

Juan Acha

EL ARTE DEL TELE-VER

Una gran cartida de jóvenes atrajo la exposición "Video Art Nueva Estética Televisual" en el Museo de Arte Moderno. Los "hijos de la televisión" veían fascinados en la pantalla chica unas formas a todo color que, en movimiento y acompañadas de sonidos, renuncian a la palabra e intentan renovar las emisiones del medio de información y esparcimiento más popular de los días que corren.

¿Es que ellos eran atraídos por la hipnosis subliminal, propia

de toda emisión televisiva, por la psicodelia adormecedora de la sucesión calidoscópica de formas y colores o verdaderamente veían algo distinto de lo que otras generaciones perciben: un arte nuevo? Porque también cabe esta última posibilidad, ya que los autores de las videocintas transmitidas en la exposición —todos ellos norteamericanos— propagaban un arte propio de la TV o, por lo menos, un arte hecho con los implementos televisuales, con el propósito de ir contra los vicios de la TV comercial.

Propiamente, estamos ante la intervención en la TV del artista tradicional, cuyas concepciones conocidas buscan nuevos recursos de ejecución o de transmisión. ¿Pretenden estos artistas del video renovar las artes visuales con el fin de que subsistan o buscan un nuevo público para detener la pérdida de importancia de su arte?

Ilusorio esto último, pues resulta imposible introducir las manifestaciones del arte denominado culto en la TV y al mismo tiempo conservar la popularidad de ésta. Ya se han hecho todos los intentos —incluso las transmisiones heliográficas— para utilizar la TV como transmisora de pinturas, óperas, teatro y demás artes tradicionales.

Las videocintas que se vieron en el Museo de Arte Moderno, revelaron claramente el espíritu abstracto-pictórico que las anima, aunque algunas veces se combina con el cinematográfico. Se transplanta, en suma, manifestaciones artísticas establecidas al mundo electrónico. El peso del espíritu tradicional varía —claro está— de artista en artista y el pionero Nam June Paik es quien se acerca a una concepción nueva.

Indudablemente, estamos en los prolegómenos de un arte nuevo: en la etapa de transición de lo viejo a lo nuevo, de lo pictórico y cinematográfico a lo específicamente televisivo. ¿En qué consiste, al final de cuentas, lo específico de la TV? Consiste, por cierto, en su capacidad de tele-ver. Obvia, perogrullesca la respuesta, pero ignorada: la imagen ya fue desarrollada por la pintura y la fotografía; el movimiento, por el cine, la tele-transmisión por el telégrafo. Si no ignorásemos esta capacidad, la TV transmitiría —como tarea importante— los hechos reales en vivo y de manera improvisada, directamente o vía telestar. Una TV totalmente programada, sería una aberración, en tanto no se pueden prever los hechos. En la capacidad de tele-ver reside el germen de un arte de la TV. Pero su brote exige un mundo nuevo y nuevos conceptos de los medios de información. Mientras tanto, seguirá siendo un medio nuevo para fines viejos, incluyendo los de las artes tradicionales. ■

J. A.

LA TÉCNICA NO LO ES TODO

Hace un año saludamos la aparición de un grupo de artistas

jóvenes (Alexandro Loyola, Alfredo Núñez, Ricardo Reina y Rubén Valencia —ver *Plural* No. 9) y decíamos que lo importante no era tanto las obras que exponían sino lo que esos artistas representaban dentro de unos años. Hasta la fecha, hemos tenido pocas noticias de ellos: no han sido lo suficientemente activos ni han presentado obras dignas de comentario. Ahora aparece otro grupo más joven, y tal vez con más talento —todos ellos estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, bajo un denominador común: son, en mayor o menor grado, discípulos de Manuel Felguérez, y son consecuentes, en mayor o menor grado, con una premisa similar: constructivismo. El grupo, formado por Ivette Fuertes, Susana Grimm, Gerardo Ruiz, Ignacio Salazar, Julio Snárez y Jacqui von Hoof, expone en la Galería Nabor Carrillo (Hamburgu 115) su producción de este año. Podríamos repetir lo que dijimos hace un año en relación al otro grupo, salvo que en el nuevo —los tiempos cambian— notamos una mayor perfección técnica y una mayor homogeneidad en el estilo, aunque cada uno de ellos ya ha escogido un camino diferente, dentro de una aparente similitud de voluntad artística. Su arte no es lo que podríamos llamar de ultra vanguardia y se sitúa dentro de un geometrismo riguroso, con —es natural— influencias evidentes de su maestro o de algunos otros, aunque pocos, mexicanos, o quizás de un Tomasello o de los minimalistas norteamericanos. A no ser por la perfección técnica (Salazar, Grimm) la exposición no sorprende a nadie, pero esto mismo, por tratarse de artistas jóvenes y novatos, es un mérito que debemos reconocer. No obstante, el dominio de la materia y de la técnica no basta por lo menos hoy en día para que el contenido de la obra nos llegue a plantear interrogantes o a sacudir nuestro medio adormecido ambiente artístico. Hay, en cambio, ciertos síntomas como para tener esperanzas en su evolución posterior, especialmente en Ivette Fuertes —tal vez la que expresa ideas más originales del grupo—, en Susana Grimm que prueba bastante satisfactoriamente los materiales extrapictóricos (luz de



Acha realizó un análisis más profundo y planteó varios cuestionamientos oportunos, para su tiempo, sobre la capacidad de ese público para asimilar el videoarte, o si bien fue sólo atraído por sus cualidades espectaculares. De igual modo, señaló como el objetivo de los artistas aquel en el que “propugnan por un arte propio de la TV, o por lo menos un arte hecho con los instrumentos televisuales, con el propósito de ir contra los vicios de la TV comercial”.⁴⁷

Acha, quien estaba al tanto de los avances en materia de video en otras regiones del mundo al ser un ávido viajero y un autodidacta, comenzó a realizar interesantes análisis que mostraban su acercamiento a otros teóricos⁴⁸ y su adecuada comprensión del videoarte, en el que apreciaba la herencia de muchos de los recursos de la televisión: “(...) estamos en los prolegómenos de un arte nuevo; en la etapa de transición de lo viejo a lo nuevo, de lo pictórico y cinematográfico a lo específicamente televisual”.⁴⁹

Paralelamente distinguía sus diferencias, como su carácter comercial y supeditado a grupos

hegemónicos de poder, que excluye por completo al nuevo arte de un lugar en la televisión “pues resulta imposible introducir las manifestaciones del arte denominado culto en la TV y al mismo tiempo conservar la popularidad de ésta”.⁵⁰

En lo que se refiere a las cualidades formales del medio logró ahondar con mayor claridad su análisis en otro artículo, esta vez publicado en la revista *Diorama de la Cultura*, también perteneciente al grupo *Excelsior*. En él planteó una distinción entre “el arte en la televisión y el arte de la televisión”, en la primera categoría considera el registro de obras de arte; mientras que la segunda: “(...) constituye una manifestación estética específica, cuya gestación encontrase todavía en sus preliminares y nadie sabe a ciencia cierta qué es y cómo se desarrollara. Lo único que sabemos es que necesita desarrollarse (...)”.⁵¹

Reitera además, las posibilidades del medio con relación a las otras artes y la conformación de un lenguaje propio que reconoce en la obra de Nam June Paik, quien ya daba muestras de por

47 Ídem.

48 También puede deducirse que Acha ya había tenido posibilidades de conocer el pensamiento de otros teóricos respecto al cine y el video ya que como parte de su biblioteca personal, que actualmente conforma el Centro de Documentación Juan Acha, ubicado en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM (Ciudad de México), se localiza textos como: Youngblood Gene, *Expanded Cinema*, Nueva York, Dutton, 1970 y D'amico Margarita, *Lo audiovisual en expansión*, Caracas, Monte Ávila, 1971, entre otros. El catálogo de consulta del CCUT se encuentra disponible en la red LIBRUNAM.

49 Juan Acha, *op. cit*

50 Ídem.

51 Juan Acha, “El arte del video-tape contra la tv”, en *Diorama de la cultura*, México, 1973, pág. 4. Artículo localizado en la exposición *Juan Acha. Por una nueva problemática artística*, Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México, del 20 de septiembre de 2016 al 22 de enero de 2017.

qué se convertiría con el tiempo en uno de los videoastas más reconocidos a nivel mundial pues poseía una comprensión del nuevo medio en el que innovaba, incluso en relación con lo que estaban realizando sus contemporáneos:

En cuanto al mundo formal y el espiritual de las obras transmitidas durante la conferencia de prensa y en la inauguración, se puede advertir que se trata de pinturas en movimiento, salvo el caso de Emshwiller y Nam June Paik. El primero busca el cine y la pintura tradicionales y el segundo está animado de un espíritu más moderno y artístico-visual al ir hacia las deformaciones de personajes políticos, los juegos formales y la intervención de la palabra con intenciones de sátira y censura (...).

Ante los propósitos de llevar a la televisión las manifestaciones de una pintura abstracta, será inevitable preguntarse hasta qué punto se mejora, rebasa o adultera un

arte –como la pintura– concebido y desarrollado para ser estático y dar la sensación de movimiento. Al introducir el factor tiempo en las formas pictóricas de las video-cintas, parece que se pierden motivadores, en tanto a la TV no da tiempo para responder a los estímulos sensoriales: la sicodelia (alteración de la conciencia) es demasiado acelerada y adormece la imaginación.⁵²

Por otro lado, la exclusiva selección de obras pertenecientes a la escena norteamericana reflejó la división entre la producción del centro y de la periferia, en México aún no había una representación nacional que se visibilizara en la producción de video⁵³ ya que: “(...) Los implementos necesarios para la video-cinta tiene todavía un precio elevado y hacen imposible que los artistas de los países latinoamericanos produzcan arte con la TV y busquen el arte de la misma, estas manifestaciones de ‘Video Art’ nos llevan al problema de cómo contrarrestar

52 Ídem.

53 La década de los 70 en México se caracterizó más por la presencia de otro tipo de producción audiovisual: el cine en Súper 8. “La convocatoria del grupo las Musas en 1970, del Primer Concurso Nacional de Cine Independiente de ocho milímetros, con el tema ‘Nuestro País’ atrajo una gran participación de jóvenes realizadores. Los temas recurrentes fueron principalmente dos: la representación del imaginario de la juventud de la clase media capitalina y los que aludían directamente a la represión del movimiento estudiantil en Tlaltelolco. Todo este movimiento se cuestionaba cuáles tendrían que ser las tareas de la contracultura. Durante 1970 y 1974 se celebraron varios encuentros de cine Super8 en los que se presentaron más de 200 películas, casi todas realizadas por varones; a diferencia del video, un medio donde la participación de las mujeres ha sido muy activa desde sus inicios. Este movimiento del Super8 desató una radicalización que conformó dos bandos. Los jóvenes cineastas que expresaban una preocupación temática y formal contracultural *versus* los más preocupados por la temática social y política de denuncia.”, Sarah Minter, “A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto”, [en línea], en Baigorri Laura, *Op. Cit.*, Dirección URL: <http://videoarde.net/pdf/minter.pdf>, [consulta, febrero de 2015].

Hacia 1975 finalizó el breve auge de las convocatorias y festivales de cine en súper 8; pese a que la producción continuó a menor escala ya que varios de los realizadores buscaron otras vías de expresión, mientras que la nueva generación utilizó el soporte para manifestar nuevas inquietudes acorde a su realidad. Para mayores referencias, véase: Álvaro Vázquez Mantecón, *El Cine Súper 8 en México 1970-1989*, Filmoteca UNAM, México, 2012, 337 pp.

los abusos de la TV comercial y de cuáles son las posibilidades de mejorarla artísticamente”⁵⁴.

Es hasta finales de la década de los 70 cuando en México y Latinoamérica comienzan a surgir, precariamente, las condiciones (accesibilidad tecnológica, muestras, encuentros y exposiciones de videoarte, acercamiento entre artistas de la escena estadounidense y europea con América Latina, entre otras⁵⁵), que permiten el desarrollo del videoarte en esta zona⁵⁶.

Finalmente, Acha abre una importante reflexión que se traduciría en algunos de sus textos posteriores⁵⁷ respecto al nuevo medio:

Por lo pronto la visita al Museo de Arte Moderno nos lleva al convencimiento de que las artes tradicionales –como la pintura– son

Juan Acha, “El arte del video-tape contra la tv”, en *Diorama de la cultura*, México, 1973, pág. 4.

ineficaces para ir contra un medio nuevo. Parece ser que la TV tendrá que calar más hondo en su propia naturaleza y en la realidad desnuda del mundo que nos rodea, si es que quiere ser un arte y zafarse del peso de las artes visuales y del cine; lo cual no significa renunciar al uso de sus respectivos elementos y hallazgos. Al fin y al cabo, no solamente las artes tradicionales son hoy impugnadas, sino la idea misma del arte.⁵⁸

Además de la inaccesibilidad técnica y la complejidad del nuevo lenguaje, habría que sumar la escasa apertura en los espacios museísticos hacia el nuevo medio y el poco análisis e impulso de los agentes culturales de la escena nacional para con el video. Por lo que tendrían que

54 Juan Acha, *Op. Cit.*, pág. 4.

55 Es necesario señalar que las dificultades de los artistas latinoamericanos no quedaron superadas en la década de los 70, sino que continúa siendo una lucha: “(...) a la hora de evaluar la situación de su producción en video, el diagnóstico parece repetirse insistentemente: falta de apoyo oficial, desactualización tecnológica, ausencia de espacios de reflexión, marginalización, carencia de sistemas de producción y de fuentes financieras, indiferencia del sector comercial —cine, televisión, multimedios— por el destino de la producción electrónica experimental. Podría decirse, sin demasiada ironía, que si hay algo que une a la América Latina es la constancia de sus obstáculos y dificultades.

Esas dificultades no se circunscriben únicamente al circuito artístico. La urgencia de la realidad social parece golpear de una manera especial a los artistas latinoamericanos, y sus obras no son indiferentes a este hecho. De ahí el importante número de piezas de carácter abiertamente político, íntimamente enraizadas en las historias y los problemas particulares de cada región (...)”, Rodrigo Alonso, *Zona de turbulencia. Video Arte en Latinoamérica*, [en línea], Dirección URL: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/turbulencia.php>, [consulta octubre de 2015].

56 No obstante, no fue homogéneo ni puede hablarse de un estilo latinoamericano; paralelamente existía la influencia de los centros occidentales y las claras especificidades de las realidades de los países emergentes y de su diversidad cultural, que se reflejaban en los trabajos de los videoastas. “(...) Resulta demasiado arriesgado aventurar supuestas tendencias representativas de cada país, ya que la videoperformance y la videoinstalación, la experimentación formal con el lenguaje audiovisual, la (otra) experimentación comunicacional y el activismo contrainformativo y político se han dado, con mayor o menor intensidad, en todos los países latinoamericanos”, en Laura Baigorri, *Video en Latinoamérica: entretejiendo memorias*, [en línea], en Baigorri Laura, *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Brumaria, España, 2008. Dirección URL: <http://videoarte.net/pdf/baigorri.pdf>, [consulta, octubre de 2015].

57 Véase Juan Acha, “El Video”, *Op. Cit.*

58 Juan Acha, “El arte del video-tape contra la tv”, pág. 4.

el arte del video-tape contra la tv.

JUAN ACHA

EL ARTE en la televisión es un producto muy distinto al arte de la televisión. No sólo se diferencian notablemente, sino que pertenecen a mundos estéticos contrapuestos. Al menos, esto es lo que sostienen los adeptos a la televisión autodenominada subterránea, experimental, clandestina o de guerrillas. Ellos son los que proponen una TV contra la TV; esto es, el arte del video-tape contra la televisión comercial.

El arte en la TV lo conocemos millones de personas en el mundo, pese a que no todos los televidentes lo consumen. Consiste en utilizar este nuevo medio de información y esparcimiento para transmitir una ópera, un filme, una pieza de teatro, un ballet; en fin, cualquiera otra de las artes establecidas. Utilización que caracteriza a los programas de difusión cultural.

El arte de la TV o arte de la video-cinta, mientras tanto, constituye una manifestación estética específica, cuya gestación encuentra todavía en sus preliminares y nadie sabe a ciencia cierta qué es y cómo se desarrollará. Lo único que sabemos es que necesita desarrollarse, aunque gracias a nuestras experiencias estéticas, hoy podemos barajar algunas direcciones, constantes y fundamentales, tanto en el orden formal como en el espiritual. Y esto de buscar el arte de la televisión, es lo que pretenden los artistas norteamericanos, cuyas video-cintas podemos ver en los televisores de la exposición titulada "Video-Art-Nueva Estética Televisual" que presenta el Museo de Arte Moderno, en Chapultepec, y que fue inaugurada hace unos días.

Propiamente, los artistas de esta exposición realizan obras de un arte conocido, valiéndose de procedimientos e instrumentos propios de la TV (cámara, sintetizador y procesos electrónicos de laboratorio). Esto de realizar arte con la TV obedece ya a un criterio avanzado, pues se sitúa en una posición intermedia entre los dos anteriores. Tal criterio parece inevitable cuando se tiene entre manos un nuevo producto tecnológico de posibles usos artísticos, como la televisión. Aquí ya no se toma este medio como simple transmisor de obras de arte, sino como instrumento de las artes establecidas: de la pintura y de la cinematografía, las dos superficies artísticas que antecedieron a la televisión y de las cuales ésta tiene que librarse para encontrar su carácter artístico específico.

EN sí no hay nada nuevo en todo esto. Por un lado, la TV comercial emplea, como sabemos, al sintetizador para hacer pintura abstracta en movimiento: descompone la sigla o iniciales de un canal en sus elementos (bits) luminocromáticos y reestructurados en formas variadas y caprichosas. Qué decir de la cámara. Además, ambienta los noticiarios con un ensamblaje de imágenes tomado de las últimas manifestaciones artístico-visuales.

Por otro lado, el problema de buscar y desarrollar el arte que corresponda a un producto tecnológico nuevo, lo encontramos en un comienzo anclado fuertemente en el problema de los medios y los fines. Todo nuevo producto principia siendo un simple medio de fines conocidos y toma tiempo largo hasta que se le descubre el fin estético específico. Allí están para prueba el arte fotográfico y el cinematográfico que iniciaron su vida alimentándose de criterios artísticos conocidos y aún hoy pugnan por situarse en lo puramente específico. Y es que cuesta trabajo entender el postulado machibiano "el medio es el mensaje" (todo transmisor tiene su arte característico).

AL visitar la exposición en el Museo de Arte Moderno, el visitante se verá obligado a comparar estas transmisiones con las de la TV comercial y pensará en los abusos y logros de ésta. Entonces saldrá a su encuentro la cuestión de si no sería más conveniente buscar el arte de la TV en la realidad misma de sus informaciones y esparcimientos. En lugar de querer introducir variantes del arte culto en la televisión; o tal vez sería mejor aplicar el arte culto conocido en las manifestaciones visuales de la TV comercial. Porque las video-cintas presentadas son obras de artistas y consecuentemente constituyen intentos de salvar e imponer el arte como producto del individuo. De esa manera escaparía el artista tradicional de las presiones de la televisión comercial, al mismo tiempo que aprovecharía la popularidad de ésta; intenciones que, a mi juicio, son ilusorias.

En cuanto al mundo formal y el espiritual de las obras transmitidas durante la conferencia de prensa y la inauguración, se pudo advertir que se trata de pinturas en movimiento, salvo el caso de Emshwiller y Nam June Paik. El primero busca el cine y la pintura tradicionales y el segundo está animado de un espíritu más moderno y artístico-visual al ir hacia las deformaciones de personajes políticos, los juegos formales y la intervención de la palabra con intenciones de sátira y censura. Paik es por lo demás uno de los pioneros del arte de la TV y se caracteriza por haber sido uno de los primeros en actuar sobre el tubo catódico del televisor para deformar la imagen. (Entre las obras que integrarán los programas de los próximos días, se encuentran las de Dennis Oppenheimer, conocido por sus incursiones en el arte conceptual, y de Eric Siegel; había también una obra conjunta de Michael Netter y Andy Warhol).

EN cuanto a las obras transmitidas de J. Godfrey (Totalidades de un automóvil), William y Louise Etra (Papal Tapiz y Narcissicon), W. Roarty y W. Rosenquist (Vacías) y S. Beck (Concepción y Música Iluminada) son pictóricas en letra y espíritu. Exactamente abrevan en el abstracto expresionismo o informalismo cromático.

Sus formas caminan en una dirección (de derecha a izquierda o de arriba a abajo) sin el contrapunto de lo estático, convirtiéndose así en personajes de una anécdota tediosa. En algunos casos las formas se presentan como meras ilustraciones de la música. Se suprime la palabra, característica muy actual de las expansiones audiovisuales, y una de las obras es muda (Narcissicon), la cual utiliza por momentos largos una lenta sucesión calidoscópica un tanto reiterativa.

Algo nuevo y peculiar, no obstante el predominio del espíritu pictórico, es dable percibir en "Aur Resh" de D. Dove y J. Hunt, con su combinación de luces de color antes que de colores.

MUCHOS visitantes seguramente quedarán fascinados por el esplendor cromático. Sin embargo, habrá que aceptar que el artista de la TV experimental sólo es autor de la correlación de los colores, no así de la gama, puesto que cada televidente la elige o determina al regular su televisor. Sitúase el visitante en un ángulo desde el cual pueda ver varios televisores y registrará que cada uno de éstos transmite en una gama distinta. Por otra parte, esto le servirá para percatarse de la fascinación de la simultaneidad de imágenes o pantallas televisoras, que es mucho más intensa y artística que la visión de solamente una de ellas.

Ante los propósitos de llevar a la televisión las manifestaciones de una pintura abstracta, será inevitable preguntarse hasta qué punto se mejora, rebasa o adultera un arte —como la pintura— concebido y desarrollado para ser estático y dar la sensación de movimiento. Al introducir el factor tiempo en las formas pictóricas de las video-cintas, parece que se pierden motivadores, en tanto la TV no da tiempo para responder a los estímulos sensoriales; la síncopa (alteración de la conciencia) es demasiado acelerada y adormece la imaginación.

La cinta más lograda es, sin duda, "Scapemates" de Ed. Emshwiller, un cineasta. En ella se evidencia el contrapunto de lo móvil con lo estático. Principia

con unos espacios cúbicos que se mueven y cambian rodeados de vibraciones de color de tipo manchista y en los cuales aparecen unas manos que se desdibujan, convirtiéndose en manchas. Nos introducimos aquí en un mundo entre subrealista y ciencia-ficción, entre cine y pintura; a veces interviene ciertos elementos que recuerdan al Dali de la "Cena" y el "Cristo".

A continuación vemos en la cinta las escenas de dos bailarines que se deforman. La última parte es la más artística: en una complicada estructura geométrica, similar a las vigas de los rascacielos en construcción, se mueven tres o cuatro formas contrapuntísticas y simultáneamente. No cabe duda: la calidad estética de esta obra y su sugestivo y variado ritmo, descansan en la contraposición de lo móvil con lo estático. Aquí podemos ver claramente que unas formas moviéndose en un espacio determinado —cerrado visualmente—, no son anecdóticas como en el espacio abierto y en la uniformidad informalista, sea ésta abstractoexpresionista o lírica, formal o cromática.

No obstante que los implementos necesarios para la video-cinta tienen todavía un precio elevado y hacen imposible que los artistas de los países latinoamericanos produzcan arte con la TV y busquen el arte de la misma, estas manifestaciones de "Video Art" nos llevan al problema de cómo contrarrestar los abusos de la TV comercial y de cuáles son las posibilidades de mejoraría artística.

POR lo pronto, la visita al Museo de Arte Moderno nos lleva al convencimiento de que las artes tradicionales —como la pintura— son ineficaces para ir contra un medio nuevo. Parece ser que la TV tendrá que calar más hondo en su propia naturaleza y en la realidad desnuda del mundo que nos rodea, si es que quiere ser un arte y zafarse del peso de las artes visuales y del cine; lo cual no significa renunciar al uso de sus respectivos elementos y hallazgos. Al fin y al cabo, no solamente las artes tradicionales son hoy impugnadas, sino la idea misma de arte.



transcurrir 4 años para que gracias a la gestión de agentes particulares, en colaboración con instituciones gubernamentales, confluyeran en México videoartistas tanto de los centros como de las periferias en el denominado *IX Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte*, que ha sido considerada la primera exposición de esa disciplina artística en nuestro país. Su reconstrucción y el análisis de las circunstancias que propiciaron su realización ocupan al siguiente apartado que considero central debido a la escasa documentación que existe sobre el tema.

2.2

De sur a norte

IX Encuentro Internacional de Video-Arte. I Nacional de Videoarte, 1977, Museo Carrillo Gil.

2.2.1 Primer Encuentro Mundial de la Comunicación

En el año de 1949 el Estado mexicano decidió implementar el modelo mixto en la televisión, el cual permitía la existencia de canales permisionados (canales públicos que dependen del presupuesto federal) y concesionados (otorgados a empresas privadas para su explotación comercial, aunque la señal es propiedad de la Nación).

Ese mismo año se otorgó el canal 4 XHTV a Rómulo O'Farrill, en cuya programación inicial incluyó el IV Informe de Gobierno del presidente Miguel Alemán. En 1951 Emilio Azcárraga Vidaurreta obtuvo el canal 2 XEW. Un año más tarde al padre de la televisión a color, Guillermo González Camarena, se le otorgó la señal de canal 5 XHGC, que en 1955 se fusionaría con los canales 4 XHTV y 2 XEW para dar origen a la empresa Telesistema Mexicano.

Para la década de los 60 la empresa se había convertido en una poderosa televisora en México, característica que supo leer el entonces

presidente Gustavo Díaz Ordaz quien en un calculado gesto simbólico nombró al presidente de la televisora, Emilio Azcárraga Vidaurieta, como consejero en materia de radio y televisión, con el módico pago de una moneda de oro anual.

La acción no puede leerse sino como un deseo de mantener una relación cordial con el empresario, quien aunque se mostraba partidario del PRI, también había ganado fama por su fuerte personalidad, liderazgo y feroz defensa de sus intereses, que en ese año podían verse afectados con la decisión tomada por Díaz Ordaz de abrir la concesión para el canal 8 y 13, que representarían por primera vez una competencia para Telesistema Mexicano, y un intento del gobierno de restarle poder al medio de información de mayor penetración en el país. Finalmente, el canal 8 fue el único concesionado y formó la empresa Televisión Independiente de México; mientras que el 13 quedó en manos del Estado.

Frente a las protestas estudiantiles de 1968, que culminaron con la matanza de manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, el gobierno de Díaz Ordaz no se mostró del todo satisfecho con el proceder de Telesistema Mexicano y lo expresó a través de su Secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, quien en un discurso pronunciado en el mes de noviembre de ese fatídico año dio a entender que las televisoras habían actuado de manera irresponsable respecto a los contenidos que los jóvenes podían presenciar en su programación. Concretamente se refería a la fugaz cobertura que los noticiarios habían mencionado de la protesta estudiantil, que fue rápidamente acallada al decretar el 31 de diciembre de 1968, en la Ley que Establece, Reforma y Adiciona las Disposiciones Relativas a Diversos Impuestos Federales, un gravamen del 25% mensual sobre los pagos de las empresas que gozaran de concesiones federales para el uso de bienes de la Nación; es decir, el pago de ese porcentaje de las ganancias obtenidas por concepto de publicidad.

Después de cierta presión ejercida por el sector empresarial, el 1° de julio se dio a conocer, a través del Diario Oficial, que la Secretaría de Hacienda y Crédito Público quedaba autorizada para admitir el pago del impuesto con el 12.5% del tiempo diario de transmisión de cada estación, bajo previa solicitud del concesionario. Dicho tiempo no era acumulable

ni transferible, por lo que sin importar si el gobierno lo usaba o no, se aceptaba como pago. Si bien el Ejecutivo terminó cediendo frente a las presiones de la televisora, sentó un precedente de las relaciones ambivalentes que se darían entre ambos, a veces positivas y otras tantas en tensión, cada uno defendiendo sus intereses.

Dos años más tarde, dio inicio en nuevo periodo presidencia del que resultó electo el hombre de confianza de Díaz Ordaz: Luis Echeverría Álvarez, a quien la tarea le resultaría difícil después de los acontecimientos sociales del periodo presidencial anterior, por lo que buscó estructurar un proyecto que aprovechara el potencial televisivo para favorecer la imagen del Estado.

Una de las medidas para alcanzar su objetivo, fue la creación en 1972 de la Televisión Cultural de México, que tendría a su cargo la difusión de los programas producidos por el gobierno, algunos de la televisión comercial y otros más de los canales 11 y 13, ello en los tiempos que la ley confería.

En ese mismo año, tanto el presidente Echeverría como las autoridades involucradas en el manejo de la radio y la televisión iniciarán una lucha crítica en contra del funcionamiento de los medios electrónicos, e incluso anunciarían la creación de una nueva ley en la que se incluirían cambios sustanciales al régimen de concesiones.

Como respuesta a la postura gubernamental, en el año de 1973 las dos empresas que contaban con las concesiones, Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México, se fusionaron para crear la sociedad anónima: Televisa, bajo la dirección de Emilio Azcárraga Milmo. Con lo que lejos de disminuir su poder, la empresa televisiva logró afianzarse, no sin el beneplácito del Ejecutivo, quien debió calcular el beneficio de contar con un monopolio televisivo congraciado con su gobierno, de modo tal que pudiera fungir como un medio oficialista, tal y como ocurrió. Aunque la relación nunca fue del todo fácil y la excesiva dependencia del gobierno respecto a la televisora jugaría varias veces en su contra.⁵⁹

Lo acontecido en México no era específico al país, en realidad el creciente interés en los medios de comunicación, sus posibilidades e influencia en la vida política, cultural y social era un debate que inició en los 60 y alcanzó un auge importante en nuestro país hacia la década de los 70, periodo en el que aumentó la profesionalización de las ciencias de la comunicación, al ser incluidas en los planes de estudios de importantes universidades⁶⁰.

De ese contexto surgió un grupo de egresados de la carrera de Ciencias y Técnicas de la Información, de la Universidad Iberoamericana, que en 1974 fundaron el Colegio Nacional de la Comunicación, bajo la dirección de Raúl Lomelí Rodríguez, quien paralelamente colaborador en la empresa Televisa bajo las órdenes directas de Miguel Alemán Velasco, quien le encomendó formar parte del equipo de organizadores del Primer Encuentro Mundial de la Comunicación. Este evento se llevó a cabo del 20 al 26 de octubre de 1974, pocos meses después de la fundación del Colegio, bajo el auspicio de la televisora, en el puerto de Acapulco, Guerrero, que para entonces era uno de los destinos turísticos más reconocidos del país y uno de los más exclusivos, en donde se daban cita políticos, empresarios y actores de cine y televisión, tanto nacionales como extranjeros.

La programación del evento se centró en seis ejes temáticos: el futuro de las comunicaciones, la tecnología de la comunicación, la recepción y respuesta del mensaje, la ética de la comunicación, la transmisión del mensaje y la revolución de los medios. Los organizadores, Miguel Sabido, director del Instituto de Estudios de la Comuni-

59 Véanse: Florence Toussaint Alcázar (coord.), *¿Televisión Pública en México?*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 179 pp; y Claudia Fernández, *El Tigre: Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, México, Grijalbo, 2001, 670 pp.

60 En el año de 1949 fue fundada la escuela de periodismo Carlos Septién; en 1951 inician las actividades de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en cuyo plan de estudios se incluye la enseñanza del periodismo y hasta 1976 se incluye la carrera de Ciencias de la Comunicación.

En 1959 el jesuita José Sánchez Villaseñor propone la integración de la carrera de Ciencias y Técnicas de la Información como parte de la oferta académica de la Universidad Iberoamericana, que obtendría la validez oficial hasta 1974.

En 1971 fue el Instituto Tecnológico de Monterrey quien la incorpora y en 1977 el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

cación Humana, y Eulalio Ferrer diseñaron el programa para que:

(...) por las mañanas, y ante un público estudiantil de miles de personas, dos de los grandes teóricos de la Comunicación dialogarían y aceptarían preguntas del público; por la tarde, dos de los grandes comunicadores prácticos intercambiarían puntos de vista delante del público y, por las noches, se celebrarían cenas privadas entre todos los participantes para analizar la experiencia del día. Todas las actividades serían grabadas, con excepción de estas cenas.⁶¹

Para tal cometido la empresa debió contar con el sólido capital que le otorgaba el ser el monopolio de la televisión concesionada en México⁶², por lo que pudo sumar a la lista de ponentes a Marshall McLuhan, Wilbur Schramm, Abraham Moles, José Luis López Aranguren, Kenneth Galbraith y Umberto Eco, en el grupo de los teóricos; mientras que en el de los profesionales de la práctica estuvieron: Robert Lindsay, Jacques Fauvet, Jean Louis Servant-Schrieber, Roman Polanski, Liza Minnelli, Mario Moreno "Cantinflas", Sergio Leone, Joaquín Rodrigo, "Pelé", Amalia Hernández, Jacobo

Zabludowsky y el grupo "The 5th Dimension".

El evento fue ampliamente difundido gracias al complejo aparato de comunicación que respaldaba al encuentro, al que acudieron miles de estudiantes y periodistas. Además de incluir una exposición de los más recientes avances en tecnología de la información y una reunión privada del presidente Luis Echeverría Álvarez con varios de los más célebres teóricos de la comunicación.

Con un alto impacto mediático, el encuentro logró su objetivo:

"encontrar la manera armónica de unir la Teoría de la Comunicación con su práctica de forma tal que pudiéramos establecer hipótesis comprobables que nos permitieran realmente saber cuál era el efecto que producían los programas en cada individuo de la audiencia y qué podíamos hacer para que cada programa lograra un beneficio social comprobado sin perder ni un punto de 'rating'".

A la vez, funcionó como una estrategia publicitaria efectiva que evidenciaba las bondades de la televisión⁶³ y sus muchas

61 Miguel Sabido, "Umberto Eco: el banquete de Acapulco", [en línea], Confabulario, El Universal, 27 de febrero de 2016, Dirección URL: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/umberto-eco-el-banquete-de-acapulco/#respond>, [consulta noviembre de 2016].

62 Véase Fernando Mejía Barquera, et al., *Televisa el quinto poder*, Claves Latinoamericanas, México, 1989, 237 pp.

63 Un Segundo Encuentro Internacional de la Comunicación tuvo lugar del 23 al 29 de julio de 1979, nuevamente en el puerto de Acapulco. Un artículo del diario El País, sin autor, anotó: "En realidad, el encuentro fue, por un lado, un foro destinado en apariencia a la discusión neutral y desinteresada de la cultura de la imagen, como teorizara alguna vez Marshall McLuhan. Pero, por encima de especialistas como Abraham Moles y Wilbur Schramm, o escritores como Octavio Paz o Juan José Arreola, la concurrencia predominante

posibilidades, entre ellas la pluralidad de contenidos para atender a las más diversas audiencias, lo que fue debatido en el evento, pero que en la práctica ha escaseado.

El encuentro fue el inicio de un boom de acciones encaminadas a la profesionalización de las ciencias de la comunicación a nivel nacional, por lo que ese mismo año:

(...) se abre la carrera en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, con un perfil para crear 'estrategas de la comunicación', con énfasis en la investigación, análisis y crítica de las dimensiones políticas, económicas y semiológicas del proceso. Igualmente importante es la labor de asociación en ese año de las diez escuelas de comunicación más importantes, que derivó en la creación del Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC) en junio de 1976. Destacó la importancia del Centro de Documentación que el mismo Consejo inicia y que constituye la más completa base documental sobre la disciplina. La creación de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comuni-

cación en 1979 marca también este paso de lo emergente a lo instituyente.⁶⁴

Paralelamente el Colegio Nacional de la Comunicación se afianzaba en sus objetivos de congregar al gremio y propiciar la profesionalización del sector. Con eso en mente organizó, tres años más tarde, el *IX Encuentro Internacional de Video Arte, I Nacional de Video Arte*.

consistió en ejecutivos y gerentes de las grandes cadenas televisivas internacionales, especialmente las estadounidenses. No hay que olvidar en este cuadro que el organizador del evento fue el oligopolio mexicano Televisa, dueño de cuatro de los seis canales de México. Televisa es un consorcio del gran capital nacional, donde concurren grupos financieros, como el Alfa de Monterrey, y otros asociados. En una palabra: la burguesía, producto privilegiado de las condiciones para el desarrollo capitalista creadas por la revolución.", S/A, "Finaliza el II Encuentro Internacional de la Comunicación", [en línea], El País, 1º de agosto de 1979, Dirección URL: http://elpais.com/diario/1979/08/01/sociedad/302306405_850215.html, [consulta noviembre de 2016].

64 Jorge A. González, *Entre Cultura(s) y Cibercultur@ (s)*. *Incursiones no lineales*, UNAM-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, México, 2015, pág. 102

2.2.2 IX Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte, 1977, Museo Álvaro y Carmen Carrillo Gil.

En los años 70 los debates internacionales sobre las posibilidades de las nuevas tecnologías despertaron el interés en México de un selecto grupo, conformado por ejecutivos y empleados de Televisa, quienes en aquella década centralizaron una parte de las discusiones y los análisis sobre medios comunicación y video (aún en su carácter artístico), de modo tal que éstos se impulsaron desde la iniciativa privada.

De ese espíritu renovador y modernizante surgió el Colegio Nacional de la Comunicación que impulsó el *IX Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte*, llevado a cabo en el Museo Álvaro y Carmen Carrillo Gil⁶⁵ (actualmente Museo de Arte Carrillo Gil), de la Ciudad de México, bajo la dirección de Miriam Molinar, del 25 de noviembre al 15 de diciembre de 1977.

El Colegio Nacional de la Comunicación se encontraba bajo la presidencia de uno de sus miembros fundadores: Raúl Lomelí, quien paralelamente se desempeñaba como asistente del director ejecutivo de Televisa, Miguel Alemán Valdez. Ese cargo le permitía viajar constantemente para estar al tanto de lo que en materia de comunicación y tecnologías ocurría en otras latitudes del mundo.

Fue en uno de esos viajes, en Caracas, Venezuela, donde coincidió con el artista y gestor cultural argentino Jorge Glusberg. Durante una conversación este último le habló de su labor y, a su vez, Lomelí dio a conocer su interés por vincular al Colegio Nacional de la Comunicación en actividades artísticas, por lo que así fue como México perfiló como la sede para el *IX Encuentro Internacional de Video Arte*, al que se añadió: *I Nacional de Video Arte*⁶⁶, porque en efecto sería la primera

65 El Museo de Arte Carrillo Gil fue fundado gracias al interés del Dr. Álvaro Carrillo Gil, poseedor de una importante colección privada que deseaba albergar en un recinto adecuado, por lo que solicitó al arquitecto Augusto H. Álvarez el diseño del museo y a Fernando Gamboa el proyecto de exhibición. No obstante, vicisitudes económicas retrasaron el proyecto se concretó en 1974, gracias a un acuerdo de venta-donación entre el gobierno y el coleccionista. El recién inaugurado museo quedó bajo la dirección de Fernando Gamboa, quien posteriormente propuso a Miriam Molinar para ocupar el cargo.

66 Los encuentros anteriores se realizaron en: Instituto de Arte Contemporáneo, Londres, 1974; Espace Cardin, París, 1975; Palazzo Diamanti, Ferrara, 1975; CAYC, Buenos Aires, 1975; Centro Internacional de Cultura, Amberes, 1976; Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, 1976; Fundación Joan Miró, Barcelona, 1977; Galería Continental, Lima, 1977; Museo Álvaro y Carmen Carrillo Gil, México, 1977; y Sogetsu Kaikan, Tokio, 1978. Véanse: Mariátegui, José Carlos, "Video-Arte-Electrónico en Perú 2.0",

exposición realizada en el país que pretendía tener un nivel internacional, al colocar a artistas latinoamericanos y extranjeros en el mismo espacio.

Glusberg había realizado ya VIII encuentros anteriores bajo el respaldo del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), del que era director y fundador con el objetivo de:

(...) promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en que vivimos.

Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comuni-

cación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas. Está formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos cuya tarea en común apunta a descartar la conducta y el desarrollo de los fenómenos de comunicaciones masivas y la ruptura de las formas tradicionales, para permitir la apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intenten perfilar los intereses plásticos del hombre del siglo XXI.⁶⁷

Para entonces Jorge Glusberg contaba con una red de artistas⁶⁸ y contactos dentro del sector cultural. Además de la experiencia a lo largo de los ocho años de operación del CAYC. Pese a ello la coordinación del evento quedó mayoritariamente en manos del país anfitrión, por lo que Lomelí se dio a la tarea de buscar el lugar propicio.⁶⁹

[en línea], PERÚ/VIDEO/ELECTRÓNICO: memorias del Festival Internacional de video/arte/electrónico, Lima, Alta Tecnología Andina (ATA) y Universidad Ricardo Palma editores, págs. 10-25, Dirección URL: <http://inca.net.pe/assets/objeto/video-arte-electronico-en-peru-207/>, [consulta mayo de 2017]; y Rodrigo Alonso "Hacia una genealogía del videoarte argentino", [en línea], en Baigorri Laura, *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*, Madrid, Brumaria, 2008, Dirección URL: <http://videoarte.net/pdf/alonso.pdf>.

67 "Qué es el CAYC = What is the CAYC.", [en línea], Argentina Inter-medios: Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria. Exh. cat., Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1969, Dirección URL: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/748013/language/es-MX/Default.aspx>, [consulta octubre de 2016].

68 El CAYC patrocinó a lo largo del tiempo a diferentes artistas y en el año de 1971 se creó el Grupo de los Trece, al que pertenecieron: Alfredo Portillos, Jacques Bedel, Luis Benedit, Juan Carlos Romero, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos Julio Teich, Horacio Zabala, Alberto Pellegrino y el propio Glusberg; no obstante, algunos de los artistas de inicio se separaron e ingresaron otros. Para 1975 se conformó el Grupo CAYC, en el que participaron Bedel, Benedit, Grippo, Portillos y Glusberg.

Como parte de la acción interdisciplinaria que se propuso el CAYC, desde sus inicios en 1969, gestionó la organización de cursos y seminarios impartidos por reconocidos intelectuales. Este perfil formativo ve su culminación en el año de 1973, con la fundación de la Escuela de Altos Estudios del CAYC.

69 En un contexto donde el videoarte aún era uno de los soportes poco utilizado por contados artistas en México y en el que los recintos institucionales de museos y galerías aún no daban cabida, o importancia, a esta "nueva" expresión artística, la labor no fue fácil, la ejecución fue deficiente y el registro es casi inexistente; por lo que reconstruir el proceso de gestión de esta exposición y dejar cons-

Los preparativos

Una de las primeras personas que figuran en la organización para el *IX Encuentro Internacional de Video Arte* es Carla Stellweg, quien entonces trabajaba con el Director del MAM Fernando Gamboa y era editora de la revista trimestral *Artes Visuales*, proyecto impulsado desde el propio museo que desde su primer número, publicado en 1973, fungió como un órgano de difusión y extensión del MAM. El diseño estaba a cargo del artista Vicente Rojo y en sus páginas publicaron una importante cantidad de artistas y críticos de la escena vanguardista. Su objetivo fue difundir principalmente el arte latinoamericano y dar cabida a propuestas que no necesariamente encontraban un lugar de exhibición en la escena nacional mexicana, como el diseño, la fotografía, el cine, el performance y el videoarte; temas de su interés gracias al acceso que le habían dado sus continuos viajes al extranjero:

Por un lado me ganaba el pan trabajando con Gamboa y por el otro hice muchos otros

proyectos de los cuales escribí en el *Excélsior*, que era de Julio Sherer y de Manuel Becerra Acosta, en ese momento.

Yo siempre estaba poniendo el dedo en la llaga de lo que estaba haciendo la vanguardia internacional, no me iba a repetir. Vine mucho a Nueva York de manera independiente, no como funcionaria del gobierno.⁷⁰

Pese a que ni Stellweg ni Lomelí recuerdan con exactitud cómo establecieron contacto, ambos coinciden en que él ya tenía el proyecto cuando la conoció, ella se interesó y lo comentó con Fernando Gamboa, pero “el MAM estaba ya todo programado y Miriam Molinar, que había trabajado ahí, dirigía ya el Carrillo Gil y tenía un hueco, entonces ahí se hizo”⁷¹. Lo que sucedió gracias a la recomendación de Gamboa, quien previamente había impulsado el nombramiento de la entonces directora de un recinto que atravesaba por un periodo de definición de su perfil, y que durante los años posteriores a su inauguración acogió las más diversas exposiciones⁷².

tancia de ella ha implicado escuchar la voz de algunos de sus actores: Carla Stellweg, entonces brazo derecho de Fernando Gamboa (director del MAM) y editora de la revista *Artes Visuales*, y Raúl Lomelí.

70 Entrevista a Carla Stellweg, Nueva York, 13 de noviembre de 2016.

71 Ídem.

72 En el periodo posterior a su apertura el museo siguió un rumbo ambiguo, como lo evidencian las exposiciones, de los más diversos ámbitos, desarrolladas tan sólo en los últimos años de la década de los 70: 1) Pintura Húngara del siglo XX; 2) IX Encuentro Internacional y I Nacional de Video Arte; 3) Exposición de pintoras, escultoras, grabadoras, fotógrafas, tejedoras y ceramistas; 4) Jaime Flore. Pinturas; 5) México textura. Diez objetos poéticos; 6) El retrato contemporáneo en México, No. 1; 7) Cuatro pintores de Goiás, Brasil; 8) Exposición Chubasscco; 9) Acuarelas de Oswaldo Muñoz Marino; 10) Pintura rumana contemporánea. 60 años de la formación del Estado Unitario Rumano; 11) Myra Landau; 12) El retrato contemporáneo en México, No. 2; 13) XX Aniversario de Casa de las Américas 1959-1979. Obra gráfica. Historia de la fotografía cubana; 14) Obra gráfica y escultura de Miguel Berrocal; 15) El camino de la tinta; 16) Presencia viva de Wolfgang Paalen; 17) Art Nouveau en Hungría; 18) Claroscuro de lo cotidiano. Retrospectiva 1975-1978.

Una vez que el encuentro y la *I Nacional de Video Arte* formaban parte del programa del museo, Lomelí tuvo acceso al círculo de artistas y gestores de la escena nacional mexicana, por lo que de la mano de Stellweg tendría su primer acercamiento importante con los actores del movimiento del videoarte en Nueva York, ciudad que recorrieron juntos:

Debido a mis viajes conocía a todos esos artistas que empezaron a usar el *portapack*, y fui testigo de todo este movimiento *underground* (...) En los *lofts* la gente proyectaba sus cosas, fue una gran revolución tecnológica, no sólo para los artistas, sino para el medio mismo.

Cuando vino Raúl yo vivía en México, la lista de artistas fue porque yo lo llevé a Nueva York, lo de John Baldessari eran mis amistades, Les Levins, Nam June, Shigeko Kubota, era gente que yo conocía.

De alguna manera están los artistas que yo presenté, pero la invitación formal no la hice yo pues no tenía la plataforma. Yo presenté a los artistas a Lomelí, esa es una tarea curatorial, y él siguió ese programa.⁷³

Aunados a los contactos de Carla se encon-

traban los del coorganizador, "Glusberg ya tenía varias cosas de gane, por ejemplo conocer a los padres del videoarte y tenía la experiencia de organizar esos encuentros (...) Las obras, algunas las determiné yo y otras Glusberg, unos fueron por default. Casi fueron sugerencias de Jorge y Miriam porque eran quienes estaban en el medio, luego ya se extendió la invitación por medio del CAYC".⁷⁴

Si bien el primer acercamiento se dio a través de Carla Stellweg y varios de los artistas que ella consideró fueron efectivamente invitados, los testimonios permiten inferir que fue una labor conjunta y que había nombres que todos los implicados consideraban como esenciales. De este modo la lista final de artistas incluidos en la exposición, de los cuales sólo algunos participaron en los encuentros y mesas de diálogo, conjuntó a figuras de la escena internacional como: Nam June Paik, Allan Kaprow, Shigeko Kubota, Roger Welche, John Baldessari, Les Levine, Amerigo Marras, Denis Oppenheim, Hermine Freed, Roger Welch; junto a la representación mexicana, que corrió a cargo de Pola Weiss, Ulises Carrión y Miguel Ehrengberg, además de algunos artistas sudamericanos, como Jorge Glusberg, Leopoldo Maler y Juan Downey⁷⁵. Lo que colocaba por

Fue hasta 1984, cuando Silvia Pandolfi toma la dirección que se definió con mayor asertividad el perfil del recinto. Véase: <http://www.museodeartecarrillogil.com/exposiciones/exposiciones-antiores>

73 Entrevista a Carla Stellweg, Nueva York, 13 de noviembre de 2016.

74 Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México, 5 de abril de 2016.

75 El listado de los artistas incluidos se ha organizado acorde con la consulta de varias fuentes documentales (Véase nota 2), revisión del

primera vez en un espacio institucional nacional a videoartistas provenientes del centro y la periferia, con las más diversas trayectorias.

Llama la atención que pese a la cercanía del *VIII Encuentro*, realizado en septiembre de 1977 en la Sala de Exposiciones del Banco Continental (Lima, Perú), la lista de artistas participantes haya sido tan distinta, pues en el caso del país del sur:

Se presentaron trabajos de artistas de presencia internacional como Nam June Paik (Global Groove), Valie Export (trabajos en torno de acciones corporales), Wolf Vostell (Desastres), Hervé Fischer (Higiene of Masterpieces), Martha Rosler (Semiotic of a Kitchen) y artistas latinoamericanos tales como Marta Minujín (La Universidad del Fracaso) y Víctor Grippo (Energía de las Papas) a los que se incorporó también Rafael Hastings con *Hola Soledad* y *What you really know about fashion*. También se presentaron algunos trabajos de poesía visual y documentales producidos por el CETUC.⁷⁶

La selección de artistas para México permite leer la injerencia de actores nacionales que

participaron en la organización y selección de los mismos. Pero más aún, los recursos del aparato museístico y privado que sostenían a la edición número IX del encuentro al poder incluir a varios de los videoastas más relevantes de la escena internacional, algunos de quienes además de exhibir obra viajaron a México con los gastos pagados para participar, durante veinte días, en las actividades que se programarían para el evento.

La ambiciosa edición del proyecto de Glusberg cumplía con el objetivo de realizarlo en diferentes ciudades del mundo, para mostrar lo mejor de la producción de los artistas más destacados provenientes de distintas geografías, e incluir a representantes del país sede, a quienes las invitaciones se les hicieron llegar a través del CAYC. Como lo muestra la efectuada a la mexicana Pola Weiss, quien recibió la suya con fecha del 2 de septiembre de 1977, a través de una carta firmada por el director del organismo.⁷⁷

La escasa inclusión de artistas mexicanos obedeció más que a un deseo de relegar, como afirmaron algunas críticas posteriores, a la poca producción que en México se realizaba de este

archivo de Pola Weiss y de los documentos proporcionados por Raúl Lomelí, así como las conversaciones con él y Carla Stellweg. La revisión se hizo necesaria pues no en todos ellos coinciden los mismos nombres; sobre todo los de quienes conformaron la delegación mexicana y sudamericana, ya que se han omitido frecuente, y convenientemente.

76 Rodrig Alonso, *op. cit*

77 La carta se encuentra en el archivo de la artista, que ha sido donado al Centro de Documentación Arkheia, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), de la Universidad Nacional Autónoma de México.

tipo de obra:

No hubo más artistas mexicanos porque todavía no llegaba a México. Los artistas que salían de La Esmeralda y de San Carlos que tenían ímpetu salían en grupos⁷⁸ a hacer tareas experimentales, irrupción del sistema; muchos de ellos estaban en Super 8. Pola Weiss aparece porque había sido una de las primeras figuras en experimentar ya que había tenido la posibilidad de salir del país y el dinero para adquirir esas cosas.⁷⁹

Efectivamente el caso de Weiss ejemplifica un perfil particular de quienes podían experimentar con el medio: universitarios de clase media alta y alta que tenían acceso a viajes en el extranjero. Ella cursó estudios en la Licenciatura en Comunicación y Periodismo en la UNAM, donde presentó su tesis de grado en

formato de video, enfrentando por vez primera las dificultades de desarrollar el medio y situarlo en el contexto nacional. En 1976 viajó a Nueva York donde conoció a Paik y Kubota, lo que la determinó para fundar su productora *arTV*.

Es de destacar que el acercamiento de Weiss con el video se realizó en la cuna misma del nacimiento de éste, y que sus posibilidades de acceder a una cámara en un país extranjero revelan que no era un equipo necesariamente accesible para cualquier interesado en el tema. Aunque menos costoso que una cámara cinematográfica, los precios aún eran elevados y la presunta democratización de la producción audiovisual, promesa del videoarte, era más un posicionamiento político frente a los monopolios televisivos que una realidad.

El acceso y conocimiento que Weiss tuvo gracias

⁷⁸ En la década de los 70 e inicios de los 80 “más de una decena de agrupaciones de artistas y teóricos –Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Marçó, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación Plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros- intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento. Los Grupos recogían de otras agrupaciones previas en la historia del arte mexicano, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP) la preocupación por un arte político, al tiempo que se diferenciaba de colectivos recientes, como el Salón independiente, que funcionaba como instancia de gestión para la obra individual. Pese a sus profundas diferencias formales, los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como neográfica) y realizaron diversos acercamientos con el arte conceptual.

Comúnmente se ha considerado al Movimiento Estudiantil de 1968 como el antecedente del trabajo colectivo desarrollado en los años setenta. Algunos de los artistas que posteriormente se constituyeron en Grupos (...) formaron parte de las brigadas de estudiantes de la ENAP o de La Esmeralda que elaboraron gráfica para el movimiento, aunque la mayoría de quienes pertenecieron a los Grupos eran niños o adolescentes en el 68; de manera que sería más adecuado afirmar que respondieron a un contexto político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco (...)

Pero no sólo fueron una respuesta a un contexto político y social. También, para la mayoría de los artistas que los integraron, los Grupos eran una respuesta al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovador.

Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en Debrois, Olivier, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, 2014, pág. 194.

⁷⁹ Entrevista telefónica a Carla Stellweg y Juan Ruiz Healy, 29 de diciembre de 2015.

a su formación y su encuentro en Nueva York con la producción videoartística del epicentro, la habían influenciado de tal modo que compartía muchas de las ideas de los artistas respecto a la televisión y el soporte del video tape:

(...) el fenómeno de la imagen televisiva ha establecido relaciones directas mucho más amplias con otros conceptos del conocimiento, como son los sistemas de producción, los económicos y políticos, la ideología de la simulación, la implementación de una “comunicación que incomunica”, la producción de neurosis sociales, y sobre todo, una televisión como antecedente histórico del automatismo en la civilización (...) Paralelamente, ha habido una constante en no otorgarle a la televisión sus triunfos técnico-artísticos y, por ende, la implementación de un lenguaje propio, muy exclusivo de esta electrónica audiovisual.⁸⁰

El resto de la comitiva latinoamericana tenía un perfil parecido al de Weiss. Miguel Ehrenberg realizaba cine; Ulises Carrión se encontraba ya en Ámsterdam produciendo arte conceptual, en el que exploró el video (aunque con el tiempo se inclinó por la experimentación editorial); el argentino Leopoldo Maler, pese a su formación como abogado, trabajó en Londres para la BBC y en su práctica logró importantes

méritos como artista visual y en su producción cinematográfica; mientras que el chileno Juan Downey fue uno de los pioneros del videoarte en su país por estar cercano al movimiento pues de 1965 residía en Nueva York.

El caso de Glusberg presenta además una particularidad, no sólo era artista y gestor, sino un empresario, labor que le permitían viajar y estar al tanto del mundo del arte. En esa faceta alcanzó importantes ganancias durante la última dictadura argentina encabezada por Rafael Videla, a través de los servicios de iluminación prestados por Modulor S.A durante el Mundial de 1978, cuando Argentina fue sede del afamado evento futbolístico, que se llevó a cabo del 1º al 25 de junio de ese año. La empresa consiguió los contratos para iluminar casi todos los estadios (salvo el de Vélez Sarsfield), el planetario, el edificio Argentina Televisora Color, las bajadas de las autopistas, el Aeroparque y el Aeropuerto de Ezeiza, varias cárceles, el Mercado Central y las escuelas de la gestión Cacciator.

Esa dualidad despertaba polémica y antipatías pues paralelamente era un activo gestor cultural que impulsó y proyectó el arte argentino a través del CAyC, incluyendo a algunos de artistas críticos del sistema.⁸¹ Pero su cercanía

⁸⁰ Pola Weiss, “La TV te ve”, México, Artes Visuales, no. 17, Primavera de 1978, INBA, pág. 20.

⁸¹ Después en su faceta como director del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, las polémicas continuarían, pues la empresa se convirtió en un proveedor habitual; lo que aunado a los supuestos fraudes de la empresa y a las denuncias de mal trato laboral por parte

con la dictadura generaba muchas suspicacias respecto a sus verdaderos intereses. Bien podía verse como una forma de mantener bajo control las críticas de los disidentes.

Con la participación del Glusberg en el evento Stellweg decidió desmarcarse:

Yo me quise mantener al margen cuando vi que entró Glusberg, porque yo tenía mis sospechas de las intenciones de éste, no sólo respecto al coloquio, sino respecto al teje y maneje del arte latinoamericano puesto que él estaba con la dictadura y se benefició a través de su compañía de iluminación (...) Y nosotros en México éramos muy blanco y negro, o estabas con la dictadura o no. Hasta después empezamos a entender que mucha gente se quedó por muchas otras razones, aún estando en contra de la dictadura.⁸²

El nombre de Glusberg, que pese a todo contaba con prestigio como impulsor del arte latinoamericano, no fue el único en levantar polémica. Cerca de la fecha del evento Lomelí decidió extender la invitación a participar en la exposición a dos personas cuyos nombres se

han omitido de los registros que se han hecho, como en la revista de Artes Visuales⁸³, y que corresponden a los del productor Raúl Araiza y el periodista Juan Ruiz Healy, ambos colaboradores de Televisa⁸⁴, quienes exhibieron piezas en video junto a las de los artistas pioneros de la escena neoyorkina y latinoamericana.

Lo anterior muestra que en ese momento en México no hubo debate sobre la pertinencia del videoarte, sobre sus características y su lugar en los espacios museísticos, sobre su historia misma. Por el contrario, en esa primera exposición se reafirmó la idea de que videoarte era todo aquello realizado por artistas (provenientes de otras disciplinas) sobre el soporte del *videotape*; sin importar si las características de la producción correspondían a la documentación noticiosa, registro de performance o manipulación de la imagen y experimentación.

En ese mismo sentido pareció extenderse la concesión hacia otros actores que manipulaban la cámara de video: los realizadores de televisión. En los documentos recuperados en esta investigación, en la que

de los trabajadores, tanto en el consorcio privado como en la institución pública, siguieron alimentando las críticas.

Para mayor referencia véase: "Los expedientes Glusberg", [en línea], Dirección URL: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHa103/4325b069.dir/r38_11nota.pdf, [consulta diciembre de 2016], compendio de las denuncias mediáticas y las acciones organizadas que se efectuaron en contra del funcionario.

82 Entrevista a Carla Stellweg, Nueva York, 13 de noviembre de 2016.

83 Véase *Artes Visuales*, no. 17, México, Primavera de 1978, INBA.

84 En la documentación oficial del museo también se incluye el nombre del periodista Jaime Maussan, quien ahora es conocido por sus investigaciones sobre vida extraterrestre, pero no se ha podido comprobar que efectivamente expuso sus videos y Lomelí tampoco pudo corroborarlo con su testimonio.

fuera la carpeta del Museo Álar y Carmen Carrillo Gil, se lee la semblanza de Juan Ruiz Healy, que indica: “proviene de la televisión privada de México. Es periodista electrónico y a través de sus videos presenta, en la televisión comercial, toda una problemática existencial que ahonda en el ser humano (...) Lo que busca encontrar es encontrar un estilo de comunicación estrictamente latinoamericano, a través de sus reportajes”⁸⁵.

De igual manera se incluyó la de Raúl Araiza: “ha logrado más de 25, 000 horas efectivas en televisión, dentro de las cuales se incluyen programas de tipo cultural, noticieros, musicales y dramáticos (...) Fue directos de las telenovelas históricas: La Tormenta, Los Caudillos, La Constitución y el Carruaje”⁸⁶.

Al igual que los artistas de la comitiva mexicana, los realizadores de televisión –y video- poseían una buena estabilidad económica: “nosotros viajábamos porque teníamos el dinero, los chicos de la Esmeralda y San Carlos no lo tenían”⁸⁷; y eran más cercanos al video como

soporte de producciones comerciales para la televisión abierta. Por lo que su interés en el videoarte responde más a un nivel socioeconómico en el que la experimentación con ese soporte se interpretaba como ser parte de la vanguardia, característica deseada para quienes participaban de la poderosa industria de la televisión en México.

Más aún, estos actores asumieron el video como un arte ya validado por los sólidos currículos de los artistas de la escena de Nueva York y otras capitales de los países más influyentes del arte contemporáneo, donde ya se incluía en sus programaciones, e incluso en sus colecciones (como en el caso del MoMA), al videoarte. La semblanza de Shigeko Kubota destacaba:

Graduada de la Universidad de Tokyo es Escultura en el año de 1960. Ha estudiado en la Universidad de New York, la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn.

Es vicepresidenta de Fluxus Organization en New York. Ha exhibido sus trabajos entre los

85 Tan sólo unos meses después de aquel evento, en 1978, Juan Ruiz Healy logró que Emilio Azcárraga Milmo aceptara producir el programa *60 Minutos*, como su homólogo estadounidense realizado por la CBS, que se emitió por Telesistema Mexicano. Este programa, cuyo conductor-reportero fue el propio Healy, se convirtió a finales de los años 70 y durante los años 80 en uno de los más importantes de la televisión mexicana por ser el primero que abiertamente emitió críticas contra el gobierno; pero, acorde con los intereses de la televisora. De modo tal que para 1988 transmitieron a través de su horario estelar de domingo el reportaje *La oposición*, en donde se planteó un perfil de los candidatos a la presidencia que favorecía claramente a Carlos Salinas de Gortari, quien finalmente asumió la presidencia en una de las elecciones más controvertidas en la historia del México reciente. Véase: La redacción, “El guionista de Juan Ruiz Healy revela cómo se fraguó ‘la porquería’, [en línea], *Proceso*, 13 de agosto de 1988, Dirección URL: <http://www.proceso.com.mx/151154/el-guionista-de-ruiz-healy-revela-como-se-fraguo-la-porqueria>, [consulta abril de 2017].

86 Carpeta inédita del Museo Carrillo Álar y Carmen Carrillo Gil, recuperado durante esta investigación.

87 Entrevista telefónica a Carla Stellweg y Juan Ruiz Healy, 29 de diciembre de 2015.

más importantes festivales, galerías y museos del mundo, entre los que se encuentran: el Festival de Berlín, MoMA de Nueva York, Festival de Video de Mujeres en París, La Bienal de Tokyo.⁸⁸

O el de Les Levin, en el que se detallaba:

Vive en la ciudad de New York y ha logrado exposiciones personales de sus trabajos, las cuales alcanzan un número de 80.

Es el precursor del Movimiento Conceptual. Introdujo los términos “Disposable Art” y Software Art”.

Produjo su primer video tape en 1965 y sus mayores éxitos se titulan: “Los problemas: un documento de un artista de Ulster”

Sus trabajos se han presentado entre otros lugares en: Beaubourg Museum, París; Metropolitan Museum of Art, New York; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia; The National Gallery of Canada.⁸⁹

La mayoría de los videoartistas extranjeros tenían una trayectoria en artes plásticas, años de experimentación con video, vivían bajo condiciones de austeridad y poseían una postura crítica frente a la televisión. A su lado

fueron colocados ese grupo de empresarios en un acto que puede ser leído como la búsqueda de validación en el ámbito cultural y artístico. Si bien la realización de ese evento a través de la injerencia del sector privado evidencia la influencia y poder que tenían a su alcance, la inclusión del ejercicio televisivo comercial como un acto artístico, no se consolidó. Por el contrario se generó el rechazo desde un importante sector de actores culturales, quienes serían las voces críticas posteriores al encuentro que encontrarían un espacio para manifestarse en la revista *Artes Visuales*, publicada en enero de 1978.

Muchas de las críticas posteriores se centrarían, como se detallará más adelante, en el desarrollo de las jornadas del IX *Encuentro* y el montaje de la *I Nacional*. Lo que en realidad sólo sería reflejo de lo que aconteció previamente: el oficio de recepción de obra fechado el 25 de noviembre de 1977, mismo día de la inauguración, y firmado por Miriam Molinar y Manuel Negrete, representante del Colegio Nacional de la Comunicación, incluye que 54 “cintas” fueron facilitadas por el CAYC. De igual forma se ha encontrado una segunda lista, con un formato distinto y anotaciones a mano con tinta azul, cuyos nombres difieren a los de la primera lista, por lo que es de suponer que fueron cintas facilitadas por otra instancia. Finalmente, en el

⁸⁸ Carpeta inédita del Museo Carrillo Álvar y Carmen Carrillo Gil, recuperado durante esta investigación.

⁸⁹ Ídem.

oficio de entrega del material, una vez finalizado el evento, Lomelí firmó haber recibido 53 “cintas” propiedad de Jorge Glusberg y 30 que estaban en lista del propio Lomelí.

Lo que hay que destacar de los datos obtenidos en la documentación encontrada, es la disparidad de nombres y lo numeroso del material, que es altamente probable no haya sido exhibido en su totalidad pues muchos de esos nombres no figuran en las notas de prensa ni en las revistas, por lo que no ha sido posible determinar la lista final de obra y de los artistas participantes en la exhibición colectiva.

También hay que considerar que difícilmente el museo habría tenido la capacidad de montaje para ese número de piezas. Los equipos con los que fueron exhibidas las cintas eran en su mayoría prestados gracias al patrocinio que el propio Lomelí consiguió y que, de acuerdo con los registros de la entrega de insumos⁹⁰, fueron pocos.

El hecho no sólo evidencia la deficiencia del registro de la exposición, sino problemas de organización que se vería reflejados durante el encuentro y la exposición, ambos caracterizados por una falta de programación, errores de

montaje y de un discurso curatorial. Críticas que en realidad señalan más la labor deficiente del museo, que del Colegio Nacional de la Comunicación que, como ya se ha enunciado, carecía de experiencia en la materia y dio peso a sus actividades habituales: las relaciones públicas, la convocatoria de medios y la emisión de un amplio comunicado de prensa. En este último señalaron como primer propósito el: “conjuntar a los estudiosos de la comunicación, así como a los artistas, críticos y personas interesados en el vasto campo de la comunicación humana en torno a uno de los nuevos medios de expresión artística y cultural denominado videoarte”.⁹¹ Así, el Colegio cumplía con su vocación de ser un órgano promotor de los estudios de la comunicación, a la que le daba un lugar primordial, por encima del arte.

No obstante, en párrafos posteriores el comunicado ofrecía una breve disertación sobre el origen del videoarte, fechado en 1965, y algunas de sus características. Aún cuando en el texto señalan más de una década de distancia entre el nacimiento y la fecha de realización del evento en México, se afirmó que: “El videotape como hecho artístico es prácticamente el gran enigma de nuestro tiempo, tal vez porque no se le conoce aún y por su carácter de

⁹⁰ Véase pag. 71

⁹¹ Carpeta inédita del Museo Carrillo Álvar y Carmen Carrillo Gil, recuperada durante esta investigación. El Comunicado de prensa no se encontró completo, falta la página 4 de las 5 que componían el texto. Véanse págs. 104-109.

C O N T E N I D O

Exposición: _____
 Sala: _____ Fecha: Nov-25 / Dic-16 1977

I.-	<u>DATOS GENERALES</u>	○
	Curriculum	●
	Textos	○
	Catálogos	●
	Fotografía	●
II.-	<u>CORRESPONDENCIA</u>	○
	Solicitud de préstamo	●
	Agradecimientos	●
	Otros	●
III.-	<u>DIFUSION</u>	○
	Cartel	●
	Catálogo	●
	Invitación	●
	Hemerografía	●
IV.-	<u>MUSEOGRAFIA</u>	○
	Guión Museográfico	○
V.-	<u>REGISTRO Y CONTROL DE OBRA</u>	●
	Catálogo de obra	○
	Seguro	●
	Recibo	●
	Contrarrecibo	●

COMENTARIOS: _____

JRH/ldr.

Formatos del Museo Álvor y Carmen Carrillo Gil, inéditos y recuperados durante esta investigación. En ellos se incluyen diversas listas de obras que fueron entregadas al recinto. No obstante, no ha sido posible conocer si todas ellas fueron expuestas. Dadas las condiciones en las que se desarrolló la exposición puede inferirse que no se contó con las condiciones necesarias para ello, por lo que sólo algunas se presentaron.

- 2 -

FRANCIA:

ALAIN HUBERT PIERRE
SICARD DANIEL

ITALIA:

BOERO RENATA
CORETTA PIETRO
GIOVANNI VAELNTIN
MAURI FABIO
MANCHETTI GIANFRANCO
SCOLAVINO MANASSE QUINTINO
WEISS POLA

JAPON:

BESSON
YAMAMOTO KEIGO

HOLANDA:

BOEZEM MARINUS
CHELLUM-VIDEO
JANSSEN SERVIE

MEXICO:

VIDEO COLOR
CARION ULISES

ISRAEL:

COHEN GAN PINCHAS

- 3 -

REP. FEDERAL DE ALEMANIA:

ODENBACHE MARCEL

SUIZA:

ABERHARD RENE & LANBLI
BAUERMEISTER RENE
MINKOFF GERALD
OLESEN MURIEL
OTTH JEAN



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SEP

MUSEO DE ARTE ALVAR Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL

Ave. Revolución No. 1608 C.P. 01000
Tel. 548-7467 y 550-3983

E.T. 4/1977

AUSTRALIA:

BALSAITIS JONAS

BELGICA:

MAYE UNE
LIZENE JACQUES

ESTADOS UNIDOS:

BREUMAN ARNOLD
BASIL MOCK RICHARD
DOWNSBROUGH PETER
DADALAND
DENONTAUT PHILIPPE
GUSELLA ERNEST
GUILLILAND M.
GRONK NICANDRO GLUGIO & GAMBOA JR. HARRY
KOSTELANETZ RICHARD
KULIK SHARON
LIPSKI DONALD
LABAT TONY
MILLER LARRY
PULIDO GUILLERMO
OSTERHOUT MIKE
SASAKI TOMIYO
SPANDORFER MERLE

México, D.F., a 25 de noviembre de 1977.

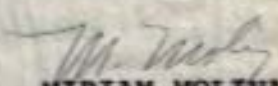
R E C I B I del señor Jorge Glusberg Director del C.A.Y.C de Buenos Aires, Argentina la siguiente lista de Video Tape preparados para el Festival de Video de México:

Cinta No.	Título	Artista
1	Kaleidoscope	K. Yamaguchi
2	The Osiris Tape	Robert Walker
3	First Artist soap box derby	Craig Shiller
4	Exploring video space Mask	Martha Dunn Craig Shiller
	Video Land scape	K. Yamaguchi
5	Video Mural Hand and water Water	Gerald Byerley Keigo Yamamoto " " " "
	Confirmation Relation	" " " "
6	Video Work Earth	Frederick Dolan Hakudo Kobayashi
7	The painter-The sculpter	James Edwards
8	Ocean tape Moog images Rusty Dyng Swan Toys Swings Running Cabes of beuty Bird, birds	Laurie Mc Donal " " " " " " Alan Powell " " Dennis Hlynsky " "
9	Christo's running fance This	Michael Asciutto Gerry-Jarucki John S. Gordon
10	Video Work Hommage to futurism	Frederick Dolan K Yamaguchi
11	TV songs Tai Chi Alpa Tala Mona Lisa	Jim Wiseman Richard Teitelbaum Toshio Matsumoto
12	Doris Chase Danceseries	
13	Culture et contre culture	

Cinta No.	Título	Artista
14	Correcting Horizontal split Sink A natural way to draw Toute fin correspond	Frances Torres Angel Ribe Vehicle Art Inc. Suzy Lake Commencer par/puisqu'a
15	Video snap Braun tube Hand for hand	Morio Imai " " S. Matsumoto
16	Dance art Visus Video Art at the University of Washington	Terry Mc Clade " "
17	Yelly	Setsu Miura
18	Sin Título	Angelo de Aquino
19	Free	Rick Salzman
20	La Ciudad es la gente	Grupo Videamus
21	Taos Humming Bathroom monitor	Diana Spodarek " "
22	Marca registrada Preparación In	Leticia Parente " " " "
23	Studies in myself	Douglas Davis
24	Arte, Acto 73	K.C. Irick
25	Work	Cerberus
26	Members of the Board	Hans Fleishner
27	The essence of 3 art	James Osher
28	Dance	Doris totten Chase
29	Sin titulo	Rafael Hastings
30	Natural Law	Kishio Suga
31	Lijnbaancentrum	Zusammen Fassung
32	The Santa Clara tape	Douglas Davis
33	Sugar and spikes Sin titulo Vanishing line	Ton Klikowstein Harvey J. Tarango K. Yamaguchi
34	Homage to futurism Static of an egg Fog over Knavlskar	K. Yamaguchi Fujiko Nakaya " "

Maly

Cinta No.	Titulo	Artista
35 ✓	Subjetive space Seconds	Ed Merrilis Goddamacch
36 ✓	Girl in vortex	K. Yamaguchi
37 ✓	Market day Terminal center	Jin Ippaimori Aki Yada
38 ✓	General Motors	Phil Norton
39	What women make	Mako Idemittu
40	Road kills	Tobe J. Carey
41	Thin Down	Uemura Yoshio
42	Designing a community	2nd. Generation
43	Sequence Performance	Guillermo Pulido " "
44	Eating	Kyoko Michishita
45	Letting it ride	Terence Mc Glade
46 ✓	Lady St. Clair	Visus
48	Document I up art	Yutaka Matsuzana
49	Document II up art	" "
50	Public art is a practical necessity	2nd. Generation
51	The fragile envelope environment	" "
52	Many people, many languages	2nd. Generation
53	Sin titulo	Donal Burgy
47	Another festival	Hans Fleishner


 MIRIAM MOLINA
 Museo de Arte Alvar y
 Carmen T. de Carrillo
 Gil.


 LIC. ERNESTO NEGRETE
 Colegio Nacional de la
 Comunicación A.C.



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil

Ave. Revolución No. 1608 México 20, D. F.

México, D.F., a 6 de enero de 1978.

R E C I B I del Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, el si guiente material que fué utilizado en la Exposición de Video Art:

- 53 cintas propiedad de : Jorge Glusberg
- 30 que estaban en lista de Raúl Lomelí
- 14 cintas sistema Pal europeo
- 2 cintas Raúl Araiza "Las canicas y los niños"
- 2 cintas Juan Ruiz Healy
- 1 cinta Jaime Maussan y Alejandro Echeverría "El Mundo Mágico del Ballet"
- 1 cinta Jaime Maussan "Y Matusha no quiso morir"
- 1 cinta Jaime Maussan "Crus Flores" : La vida de un torero niño"
- 1 cinta John Baldessari
- 1 cinta Les Levine "Les Levine's Cornflakes"
- 2 cintas Shigeko Kubota
- 1 cinta Suga Kishio
- 1 cinta Douglas Davis " The last nine minuts"
- 2 cintas Roger Welch "Niagara Falls" "Roger Woodward- Niagara Falls project"
- 7 cintas del C.E.A.C. de Toronto, Canada
- 79 transparencias de Roger Welch
- 1 película
- 1 copia lista de cintas de Jorge Glusberg

RECIBI



RAÚL LOMELI

VIDEO TAPE (REEL TO REEL) NTSC

Hoja 1

Nº.	TITULO OBRA	NOMBRE ARTISTA	PAIS
① 1 <i>Desnudo</i>	✓ Camera Camera: Monitor Minor Hermie's Light	Donald Lipski <i>Epis. 6 min 2º 9 min</i> Cello B y N	Estados Unidos
2	✓ Sound Poem Performance	<i>retrato de una lección de poesía/sonido DADA</i> Dadaland <i>6/8 30 min</i>	Estados Unidos
3	✓ Fashionable Confessional	Gluglo Gronk Nicandro & Harry Gamboa Jr. <i>30'</i>	Estados Unidos
③ 4 <i>Desnudo</i>	✓ Drawing Toward An Entity Sound Being A Point of Departure Existing Connection Biochemical Evolution	Sharon Kulk <i>23 min.</i> Cello blanco y negro	Estados Unidos
⑤ 5 <i>Desnudo</i>	✓ Dios, Muertos, Diablos y Angeles	Guillermo Pulido <i>Cello B y N 19 min</i>	Estados Unidos
6	✓ Besson 1976	Besson <i>Cello 8 min Sin Sonido</i>	Japón
7	✓ School Days Tapes-'77	Mike Osterhout <i>B y N - 23 min</i>	Estados Unidos
⑧ 8 <i>Desnudo</i>	✓ Sleep Deep	Larry Miller <i>3 1/2 min - cello color</i>	Estados Unidos
⑨ 9 <i>Desnudo</i>	✓ Catastrophe	Philippe Demontaut <i>Cello c y n - 33 min</i>	Estados Unidos
⑩ 10 <i>Desnudo</i>	✓ Portraits	Richard Basil Mock <i>3 min 8/8</i>	Estados Unidos
11	✓ Scarlet Ibis	Selena Whitefeather <i>3 min 8/8</i>	Estados Unidos
⑬ 12 <i>Desnudo</i>	✓ 'April 23, 1977'	Tomyo Sasaki <i>Cello B y N 20 min</i>	Estados Unidos
⑭ 13 <i>Desnudo</i>	✓ Landscape II	<i>8 min - B y N</i> Merle Spencer/Arnold Breunlin <i>Paris</i>	Estados Unidos

CASSETTE U-MATIC PAL

Hoja 1

<u>ORD.</u>	<u>TITULO OBRA</u>	<u>NOMBRE ARTISTA</u>	<u>PAIS</u>
1 ✓	Make-Up Transit Academic Video	Jean Otth	Suiza
2 ✓	Processed Process	Jonas Balsattis	Australia
3 ✓	Breathing Upon The Tube	Marinus Boezem	Holanda
4 ✓	A Book	Uliases Carrion (mexican)	Holanda
5 ✓	"A Gentle Breeze in May" 1971	Marinus Boezem	Holand
6 ✓	"I love you, . . . I love you and I Think you love me Too"	Video-Chellum	Holanda
	✓ "The Soup is Delicious"		
	✓ "Starring Anne"		
7 ✓	Aspiration-Débit	Una Maye	Bélgica

Recom - ① fue cosica

para WEISS - 15 min.
video - color

Mexico

Cartel del IX Encuentro Internacional de Video Arte, I Nacional
de Video Arte. Archivo: Raúl Lomelí

Todas las imágenes del Primer Encuentro Internacional
de Video Arte son cortesía de Raúl Lomelí, para
fines exclusivamente académicos de la presente
investigación. Por lo que su reproducción requiere su
explícita autorización.

IX ENCUENTRO INTERNACIONAL

**VIDEO
ARTE**

**PRIMERO NACIONAL
NOVIEMBRE 25 A DICIEMBRE 15
MUSEO ALVAR Y CARMEN CARRILLO GIL
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

1977

F. EHRENBERG

CENTRO DE ARTE Y COMUNICACION (ARGENTINA)

**COLEGIO NACIONAL DE LA COMUNICACION A.C.
MEXICO**

experimentación"⁹². Lo que se lee como una carencia de información respecto a la escena del videoarte a nivel internacional y la poca injerencia de Glusberg, quien sí estaba al tanto de ello como lo demuestra la realización de los ocho encuentros previos, por lo que se sumó un pubirrelacionista más que como un gestor cultural o un curador. Si bien utilizó la red con la que había contado para promover las otras ediciones del *Encuentro Internacional de Video Arte*, la labor de organización recayó más sobre el Colegio Nacional de la Comunicación, que por tanto actuó en consecuencia con sus intereses.

De la inauguración al encuentro

A través de una rueda de prensa encabezada por Miriam Molinar, Raúl Lomelí y Antonio de Noriega (vicepresidente del Colegio de la Comunicación), se dio la noticia del *IX Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte*, que se llevarían a cabo del 25 de noviembre al 15 de diciembre en un horario de 11:00 a 13:00 y de 16:00 a 17:00 horas, en el Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil.

Durante el evento protocolario de inauguración a Molinar, Lomelí y Noriega se sumaron Francisco Marín (quien acudió en representación de Margarita López Portillo, hermana del entonces presidente José López Portillo y directora



1. Inauguración a cargo de Juan Ruiz Healy (Periodista de Televisa), Miriam Molinar, no identificado, Raúl Lomelí, Francisco Marín, Miguel Alemán Velasco (Vicepresidente ejecutivo de Televisa), Óscar Urrutia (Director de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes) y Jorge Glusberg
2. Inauguración del IX Encuentro Internacional de Video Arte
3. Norma Herrera (actriz de Televisa) y Raúl Araiza (Productor de Televisa), junto a Raúl Lomelí

92 Ibid. Véase pág. 105.



Invitación oficial del IX Encuentro Internacional de Video Arte y I Nacional de Video Arte. Carpeta inédita del archivo del Museo Álar y Carmen Carrillo Gil. Cortesía: Elías Levin

general de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación), Miguel Alemán Velasco (vicepresidente Ejecutivo de Televisa), el Arquitecto Óscar Urrutia (director de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes), Jorge Glusberg y Juan Ruiz Healy (encargado de dar un discurso sobre el videoarte). El evento debió ser una larga bienvenida al concurrido y ecléctico público conformado por actores de la escena cultural, artistas participantes y figuras públicas de Televisa.

La presencia del jefe de Raúl Lomelí en Televisa, Miguel Alemán Valdés, y de varios de los colaboradores de la empresa, despertaron fuertes especulaciones y críticas sobre la participación de la televisora.

“De no haber sido porque el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, que goza de un aura de prestigio en el extranjero, se asoció con el consorcio Televisa a través del Colegio Mexicano de la Comunicación A.C y escogió a México como sede del IX Encuentro Internacional de Video Arte (Museo A. y C. Carrillo Gil/INBA) Bellas Artes jamás hubiera sabido si quiera enunciar un Primer Encuentro de Video Arte, como lo representó el mencionado evento”.⁹³

Al respecto Raúl Lomelí ha negado que la empresa haya participado en la organización del encuentro, “claro que uno no se puede desdoblar, pero Televisa no tuvo nada que ver; obviamente invité a mi jefe a que asistiera porque además era un individuo muy inquieto

93 Felipe Ehrenberg, Carta, *Artes Visuales*, no. 17, Primavera de 1978, INBA, pág. 22.

y era una personalidad". Más aún, señala que contó con patrocinios obtenidos desde el Colegio Nacional de la Comunicación, lo que determinó algunas de las carencias con las que contó el montaje de la exhibición: "estuvo muy improvisado respecto a la programación, yo no tenía todo el aparato que a lo mejor se hubiera necesitado para hacer algo más profesional. Yo creo que lo que se hizo fue lo mejor que se pudo, con el mayor de los esfuerzos porque tampoco teníamos un presupuesto muy amplio"⁹⁴, algo que asegura no habría sucedido si en verdad Televisa hubiese invertido dinero en el evento.

Lo que sí es irrefutable es que la configuración misma de la lista de voceros oficiales⁹⁵ que dieron la bienvenida a la inauguración, reitera una vez más que entendían al videoarte como medio de comunicación e indirectamente colocaban la labor de una empresa televisiva con la escena artística vanguardista pues incluyeron no sólo a los representantes del Museo Álvaro Carrillo Gil, del INBA y del Colegio Nacional de la Comunicación, sino de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y de Televisa.

Además, aunque Lomelí señala que el evento fue enteramente cubierto por el Colegio Nacional

de la Comunicación con el presupuesto aportado por los miembros de ese órgano, no fue modesto pues basta ver la lista de artistas internacionales que acudieron al *IX Encuentro* y que permanecieron en México durante las tres semanas que duró, lo que implicó disponer de un fondo importante para asegurar esa presencia y las actividades, dentro y fuera del museo, a las que los artistas eran invitados:

Entonces, se hace la exposición y el mundo social era increíble, estábamos Carla, yo, Allan Kaprow, John Baldessari, Les Levin, todos bailábamos rock and roll en el parque donde está la delegación en San Ángel, había enfrente una discoteca, ¡imagínate!

En mi departamento, al que fue Carla y Raul, abríamos botellas, fue el derroche total y Shigeko feliz tomando whisky. Pero Nam permanecía sentando, era un tipo tan introvertido y nos veía como diciendo: "*Where am I?*" Había fiestas todas las noches.

Y Raúl tenía vehículos donde llevaban a los artistas, es donde yo sí pienso que pudo haber un interés político en juntar a los artistas mexicanos.⁹⁶

También hay que considerar los costos de producción, envío de obra, montaje, rueda de prensa, inauguración, clausura y desmontaje.

⁹⁴ Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México, 8 de mayo de 2016.

⁹⁵ Véase pág. 92

⁹⁶ Juan Ruiz Healy, *op. cit.*



El artista estadounidense Roger Welch, Raúl Lomelí y Carla Stellweg

Lo que no por entero debió ser saldado por el Colegio ya que el recinto como museo del INBA contaba con un presupuesto para la actividad; aunque dado su perfil no debió ser alto.

No queda muy claro el apoyo económico del papel del CAYC, de lo que se deduce que únicamente aportó la idea e hizo algo de labor en cuanto a la selección de artistas y entrega de materiales. Lo que sí es que Glusberg permaneció durante las tres semanas como

parte activa de los encuentros pues se le puede ver en casi todas las fotografías.

Más allá de las especulaciones relacionadas con el apoyo económico de Televisa en el evento, no hay documentación probatoria⁹⁷ de que en efecto haya sucedido; por el contrario, hay que considerar que ni antes ni ahora la empresa Televisa se ha caracterizado por sumarse a causas de las que no pueda vanagloriarse (el logo no aparece en ningún documento), menos

⁹⁷ Raúl Lomelí declaró en entrevista que había donado las cintas del encuentro a la videoteca de Televisa debido a que trabajaba ahí; sin embargo, el material se perdió durante el terremoto de 1985 ocurrido en la Ciudad de México, por lo que su consulta fue imposible. La lectura que se hace de la no participación de la televisora de manera oficial en el evento se ha deducido de los documentos con lo que se cuenta, en los cuales no hay mención de ella.



1) Miguel Alemán Velasco y Juan Ruiz Healy durante la inauguración; 2) Miguel Alemán Velasco, Raúl Lomelí y Jorge Glusberg; 3) Pola Weiss durante la inauguración, una de las representantes del videoarte en México y 4) La artista japonesa Shigeko Kubota.

si se toma en cuenta el *I Encuentro Mundial de la Comunicación*, donde dejó clara su injerencia y su interés por exaltar las bondades de la televisión. Para 1977 el videoarte aún no perfilaba en la escena del arte mexicano como para conseguir a través de él algún tipo de validación ni respondía a la agenda de intereses de la empresa. Por lo que la vinculación se lee más como un acto de relaciones públicas que de

una verdadera participación en el evento.

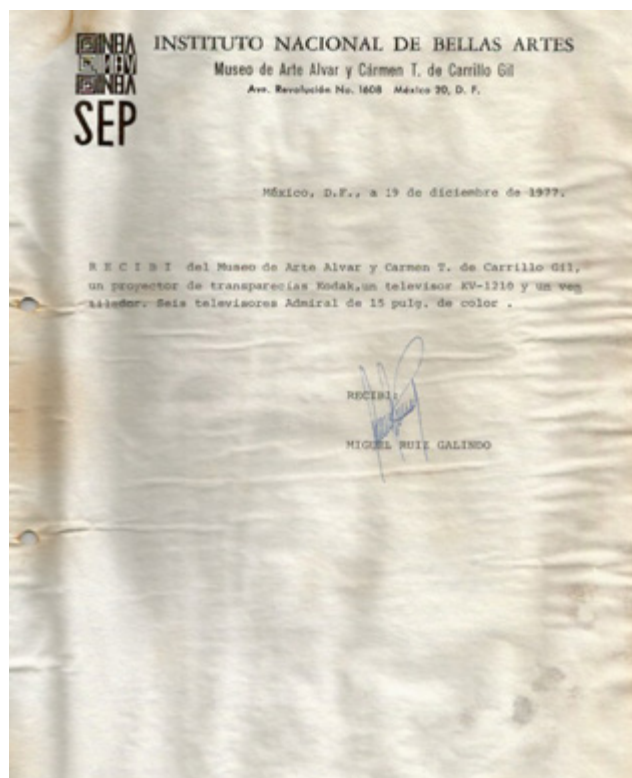
Mientras que el rechazo de la comunidad artística y cultural frente a la presunta participación de la empresa se sitúa en un contexto en el que sus integrantes eran francos opositores no a la televisión como medio, sino al poder que la empresa Televisa representaba, a sus discursos oficialistas que

se habían traducido en la historia reciente en silencio, y complicidad, frente a la matanza de estudiantes en 1968.

Por otro lado, no puede negarse que una de las figuras claves en la organización, Raúl Lomelí, tenía la visión de un empresario de televisión comercial y era desde ese lugar donde estaba interesado y tratando, o no, de comprender el videoarte, por lo que no es de asombrar la lista de invitados personales que acudieron al evento y la falta de perspectiva de las necesidades que requería esa causa. Sin embargo, no era el único implicado, y actores de la escena cultural, como Miriam Molinar y Jorge Glusberg, tampoco supieron responder a ellas.

En medio de la improvisación, nada detuvo el cometido. Durante el recorrido por la exposición se pudieron apreciar sencillos montajes con un solo monitor, como el de la pieza de Pola Weiss, *Flor Cósmica*, la primera que produjo bajo el sello arTV. Hasta algunas más complejas como la de Shigeko Kubota: *Nude descending a staircase* o la instalación *Video Distribution* de Les Levine.

Cada una de las piezas significó un reto, no sólo porque las televisiones, proyectores y aparatos tecnológicos en general fueron prestados bajo el “patrocinio de la empresa *A Aldo Comunicaciones for education*, y *Sistemas de Audio y Video*, ambas



El documento confirma que Miguel Ruiz Galindo, dueño de *A Aldo Comunicaciones for education*, proporcionó equipo para la I Nacional de Video Arte; no obstante, sólo corresponde a siete televisores, que resultan insuficientes para el número de la muestra. No fue posible constatar que haya sido todo el material prestado o si hubo más patrocinios ya que Lomelí sólo señaló a esta empresa como colaboradora. Carpeta inédita del archivo del Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil.

propiedad de Miguel Ruiz Galindo (quien debía recogerlos antes de vacaciones, por eso la exposición duró sólo tres semanas y porque el museo se iba de vacaciones)”⁹⁸, que significó una limitante para conseguir equipos específicos que requerían algunas piezas, como monitores a color. Aunado a ellos el personal del museo



Pola Weiss junto a su pieza "Flor Cósmica", con la que participó en la I Nacional de Video Arte en México.

En la invitación para la presentación se lee:

La televisión no ha señoreado sus recursos. Medio complejo, apenas germinan sus tendencias y posibilidades.

Reproductora, no productora, sus empleadores se han considerado técnicos, comunicadores pero no artistas ni creadores. La radiodifusión, el teatro, la cinematografía, la prensa le han heredado empleos y servicios.

Pola Weiss tiene otra actitud y estima de la imagen televisiva. Las señales luminosas, la vastedad de una dinámica regida por el placer de la visión, el momento mismo de la percepción de la icografía, todo esto es el afán primero, la búsqueda de la comunicóloga mexicana.

En su producción La Flor Cósmica se presentan estos empeños. La música como compañera de las imágenes y no éstas a su cuidado. En una lógica de la liberación, en un discurso icónico libérrimo, Pola se centra aplicando la sentencia de Bachelard: la imaginación como una factura de deformar las imágenes. Breve, graciosa, irónica, la grabación expone –muestra y riesgo– un juego pariente político del 'action painting'.

La pantalla como un ámbito en donde ocurren fiestas visuales, tal la concepción del trabajo de Pola. Es temprano para echar las campanas al vuelo o para suponer hallazgos del todo nuevos o logrados. Pero el gozo que suscita, el interés en seguir el rapto imaginario de la creadora de visiones, legitiman al aserto de que Pola ha encontrado un veta que ya centellea.

contaba con poca experiencia en el montaje de ese tipo de obras:

La exposición sí me pareció muy buena, a los artistas se les dio en el Carrillo Gil toda la ayuda y atención a sus exigencias. Por ejemplo, Les Levin pidió kilos de cereal, entonces en México donde sabían instalar cuadros y fotografías, todo enmarcadito, todo nivelado, ahora tenían que hacer esto.

Hubo las limitaciones acostumbradas en un país que todavía no estaba exhibiendo *video tapes*.⁹⁹

Pero esa visión no fue compartida por todos los asistentes a los que la propia Stellweg les dio espacio para manifestar su descontento en la *Revista Artes Visuales*, en la que después del encuentro se recuperaron algunas de las impresiones de quienes acudieron:

Tal vez haya tenido lugar algo que se pretendía que fuera la primera exposición importante de videoarte. Es difícil saberlo. Habiendo pasado cinco días en la Ciudad de México, desde la inauguración el viernes por la noche hasta el martes siguiente, sin haber podido ver las instalaciones terminadas, un programa definido de seminarios y talleres,

o siquiera las fechas de la exposición, yo, lo mismo que varios otros observadores curiosos, entre los que se contaban los artistas invitados a exhibir sus obras y a participar en el programa de una conferencia, nos quedamos meneando la cabeza asombrados.

(...) se podía suponer que por lo menos uno de los dos hombres tendría una comprensión básica de por lo menos el aspecto técnico del arte que iba a mostrarse. Pero, a pesar de las instrucciones enviadas por los artistas, que indicaban en líneas generales el tipo de equipo necesario y las dimensiones del espacio para las instalaciones, éste y aquél fueron tan inadecuados que hubo necesidad de descartar por completo la proyección de varias cintas de video, en tanto que otras fueron proyectadas tan tremendamente fuera de contexto que se perdió la gran mayoría de sus cualidades.

La pregunta obvia es por qué se intentó la muestra. En último término pareció tener menos que ver con el videoarte que con darles publicidad a quienes se pusieron a traer a México otra cosa más "por primera vez".

Hay un error de concepción que perpetúan aquellos que tienen un conocimiento limitado del videoarte: para ellos, se trata de arte de la televisión.¹⁰⁰

99 Entrevista a Carla Stellweg, Nueva York, 13 de noviembre de 2016.

100 Sandra Shaul, *Op. Cit.*, pág. 23

Pese a ello la opinión de Stellweg no es una concesión, sino un conocimiento real del contexto del arte nacional en el que para entonces la curaduría y museografía de ese tipo de exhibiciones aún se encontraban en gestación pues no había tal; como ya se mencionó anteriormente, aún no estaba familiarizado con este tipo de obra ni con la figura propiamente del curador que pudiera generar un discurso de unidad entre las piezas exhibidas y que persiguiera un objetivo más allá de la muestra de obras de artistas renombrados. Tampoco parece haber contado con un presupuesto adecuado asignado desde la institución museo ya que no entraba en la agenda cultural del país, y efectivamente tuvo lugar a través de la mediación de instancias particulares.

Las críticas fueron más allá de la exposición y se extendieron al *IX Encuentro Internacional de Videoarte*, del que no hubo una programación planeada.

La idea era celebrar la exhibición en combinación con el IX Encuentro Internacional de Video, un congreso en el que, supuestamente, se hubieran reunido los artistas del video de América del Norte y del Sur, para discutir los aspectos ideológicos y técnicos de esta forma de arte. En realidad, pareció que la conferencia estaba tratando de hacer resaltar la obra de varios artistas norteamericanos muy consumados que acudieron en esta ocasión (...)



Jorge Glusberg durante el IX Encuentro Internacional de Video Arte



Durante el IX Encuentro se dieron cita los artistas que participaron en la I Nacional y algunos otros que no exhibieron su trabajo pero se sumaron a la discusión, como Felipe Ehrenberg, quien en la imagen aparece junto a John Baldessari, Roger Welch, Jorge Glusberg, Nam June Paik, Shigeko Kubota y Leopoldo Maler



1) Nam June Paik durante una de sus intervenciones en el IX Encuentro; 2) Felipe Ehrenberg, quien no fue invitado a la I Muestra, pero participó en el IX Encuentro; 3) John Baldessari al centro; 4) Shigeo Kubota.

Dado que escasamente hubo oportunidades de encuentros durante el “Encuentro”, las discusiones artísticas más valiosas tuvieron lugar en reuniones informales a la hora de comer, en bares o en giras turísticas. Sean los que sean los beneficios que hayan obtenido de ahí los artistas, quedó totalmente excluido el público, del que se suponía que iba a entrar en contacto

con esta innovadora forma de arte.¹⁰¹

En efecto, los protagonistas fueron los artistas extranjeros, mientras que la delegación latinoamericana no aparece en el registro de imágenes, salvo Glusberg y Felipe Ehrenberg, este último pese a no ser invitado a participar en la exposición, se sumó activamente a las

101 *Ibid.*, pág. 24.

VIDEO ARTE: Hacia una genealogía del videoarte en México. Década de los 70

MUSEO DE ARTE ALVAR Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL, MEXICO, D. F.

Sandra Shaul, "Videoarte. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, D.F.", México, Artes Visuales, no. 17, Primavera de 1978, INBA, pág. 23-24.

Tal vez haya tenido lugar algo que se pretendía que fuera la primera exposición mexicana importante de video arte. Es difícil saberlo. Habiendo pasado cinco días en la Ciudad de México, desde la inauguración el viernes por la noche hasta el martes siguiente, sin haber podido ver las instalaciones terminadas, un programa definido de seminarios y talleres, o siquiera las fechas de la exposición, yo, lo mismo que varios otros observadores curiosos, entre los que se contaban los artistas invitados a exhibir sus obras y a participar en el programa de una conferencia, nos quedamos meneando la cabeza asombrados.

La idea era celebrar la exhibición en combinación con el IX Encuentro Internacional de Video, un congreso en el que, supuestamente, se hubieran reunido los artistas del video de América del Norte y del Sur, para discutir los aspectos ideológicos y técnicos de esta forma de arte. En realidad, pareció que la conferencia estaba tratando de hacer resaltar la obra de varios artistas norteamericanos muy consumados que acudieron en esta ocasión: Nam June Paik, Shigeo Kubota, Roger Welch, John Baldessari, Allan Kaprow y Les Levine, que tiene algo de canadiense. Un número simbólico de artistas sudamericanos, además de Amerigo Marras del Centro de Arte Experimental y Comunicaciones, de Toronto, redondeaban las filas.

Dado que escasamente hubo oportunidades de encuentros durante el "Encuentro", las discusiones artísticas más valiosas tuvieron lugar en reuniones informales a la hora de comer, en bares o en giras turísticas. Sean los que sean los beneficios que hayan obtenido de ahí los artistas, quedó totalmente excluido el público, del que se suponía que iba a entrar en contacto con esta innovadora forma de arte.

Jorge Glusberg, aparentemente uno de los más destacados acumuladores sudamericanos de arte contemporáneo, y Raúl Lomelí, Director del Colegio Nacional de la Comunicación de México, que es también alto ejecutivo de Televisa, codirigieron la producción. Se podía suponer que por lo menos uno de los dos hombres tendría una comprensión básica de por lo menos el aspecto técnico del arte que iba a mostrarse. Pero, a pesar de las instrucciones enviadas por los artistas, que indicaban en líneas generales el tipo de equipo necesario y las dimensiones del espacio para las instalaciones, éste y aquél fueron tan inadecuados que hubo necesidad de descartar por completo la proyección de varias cintas de video, en tanto que otras fueron proyectadas tan tremendamente fuera de contexto que se perdió la gran mayoría de sus cualidades.

La pregunta obvia es por qué se intentó la muestra. En último término pareció tener menos que ver con el video



Público en el IX Encuentro Internacional de Video, Museo Carrillo Gil, México.

arte que con darles publicidad a quienes se pusieron a traer a México otra cosa más "por primera vez".

Hay un error de concepción que perpetúan aquellos que tienen un conocimiento limitado del video arte: para ellos, se trata de arte de la televisión. Los films, incluso los documentales, se consideran siempre como una ilusión. El "cinéma vérité" se sirve de la ilusión del film para tratar de recrear una situación de la vida real. En cambio, se aceptan los documentales y noticiarios televisados como una reproducción de la verdad instantánea y sin distorsiones. No hay ninguna ilusión, ningún sesgo, salvo la aparición de los puntos de vista particulares de los reporteros.

Para algunos, esta forma común de percibir la televisión se ha extendido al campo del video arte. La imagen de video es aceptada como verdad o como el intento del artista de mostrar exclusivamente la realidad sin el estorbo de la ilusión que normalmente está conectada con el arte. Muchos de los sudamericanos presentes en el museo parecían estar celebrando el video como una nueva forma de arte de masas o popular, dado que sus imágenes pueden difundirse con una rapidez que es proporcional al número de televisores en el país. Parecían pensar que, dentro del contexto del arte que trata la condición social de una sociedad particular, su mensaje podía llegar a un número inmensamente mayor de espectadores y lograr un nivel de realismo nunca antes concebido. Desgraciadamente esta manera de ver el video arte no va más allá de las nociones de la televisión.

En América del Norte y en Europa el video arte comenzó desde un nivel parecido. Hace diez años nos bombardeaban con imágenes de video que esencialmente eran juegos de palabras sobre la televisión o ataques morigerados a ella y a la cultura que entraña, pero seguían los formatos convencionales de la televisión con variaciones muy sencillas. Pero, en



Nam June Paik



Jorge Glusberg



John Baldessari



Shigeko Kubota



Allan Kaprow

retrospectiva, era más bien un ejercicio necesario para liberar a la imagen de video de sus asociaciones limitantes con la televisión, con el fin de explorar sus propias posibilidades. En otras palabras, tenemos de nuevo que el problema del artista sigue siendo elegir el medio que mejor realice la obra de arte que está creando, y el video es ahora una alternativa más. Ningún artista puede considerar seriamente el video como medio para "elevar" el arte de la ilusión a la realidad. De hecho, se puede considerar a la imagen de video como una extensión de las nociones de la realidad en el arte que se iniciaron con el empleo de artículos cotidianos en el *collage* o con el reexamen de los objetos cotidianos denominados

"ready-mades" (hechos de fábrica). Los acontecimientos, opiniones e imágenes registrados "on the spot" (en el acto), que en parte forman el contenido de una cinta de video, tienen sus propios factores temporales y espaciales, sus propias realidades e ilusiones, que se deben tomar en cuenta. Cuando se yuxtaponen a imágenes tomadas de otro medio, con su conjunto individual de características, se pueden estudiar sus diferencias y efectos combinados, como con cualquier otra obra hecha con medios múltiples.

Aunque la posibilidad de exhibir el video arte en transmisiones públicas ciertamente lo expondría a un público potencialmente enorme, el video como medio no tiene nada intrínseco que lo vuelva de pronto más comprensible para todos los miembros del público. Esta es una ilusión creada por la TV. Se ha confundido la accesibilidad con la comprensión. La posibilidad de que un número grande o pequeño de personas aprecien una obra de video arte sigue dependiendo de su complejidad tanto formal como intelectual.

Quizá los organizadores de la exhibición de México opinaron que, si establecían varias áreas para espectadores equipadas con uno o más monitores, aquellos podrían sentarse a contemplar el "arte televisado". Para desgracia de los canadienses, la idea fue llevada a tal extremo, que se pasaron en blanco y negro cintas grabadas a colores. El resultado de este enfoque fue análogo a lo que se tiene en una sala de televisión, adoptando una noción restringida del arte como contenido narrativo sin importar su forma o su interpretación. Esto sería equivalente a juzgar un retrato al óleo sobre la base de la valoración de los atributos físicos de la persona retratada.

La televisión es un medio de comunicación de masas. Su única relación visible con el video arte es que los dos se sirven de cintas de video. Está exponiendo un tema sociológico o no, el video arte no tiene un atractivo más amplio que cualquier otra forma del arte contemporáneo. Los gastos que supone el equipo necesario para producir las cintas automáticamente lo convierten en una forma elitista de arte. Después de todo, parece que en toda la Ciudad de México no fue posible reunir el equipo suficiente para mostrar siquiera apropiadamente las obras presentadas.

En un país como México, en que el desarrollo tecnológico es asombrosamente atrasado, donde la pobreza está tan extendida y un pequeño grupo de gente tiene la riqueza, el video arte en vez de ser una forma de arte potencialmente para las masas, es más bien una lujosa bofetada a la gran mayoría de la población. A pesar de esto, un pequeño grupo de personas debe tener la satisfacción de saber que, gracias a ellas, México está ahora un poquito más "al corriente".

improvisadas conversaciones que tuvieron lugar:

El encuentro me pareció fallido, no hubo alguien que tomara las riendas, no hubo una plataforma muy enfocada de los temas a desarrollar... era una especie de despliegue promocional.

El evento fue muy casual, se levantaba alguien, por ejemplo Juan Ruiz Healy, y decía cualquier cosa que se le ocurría acerca de lo que es el videoarte o lo que podía ser y después venía otro. Nunca se me olvida que Nam June se sentó a meditar en medio de las participaciones; decía tres o cuatro palabras, todo muy conceptual.

La palabra encuentro tiene una connotación muy directa que la gente tenía que haberse encontrado. Era un desencuentro, que hubiera valido la pena analizar o volver a hacer otro con miras a realmente tener uno, quién iba a encontrarse con quién, tenía que tenerse en mente.

(...) Mi injerencia era con todos los invitados, yo conversaba con ellos antes, durante y después. Platicábamos de las ideas que surgían y cómo se sentían al estar en México



Raúl Lomelí y Nam June Paik

y cómo veían al público; pero no me quise meter durante el coloquio a hacer preguntas capciosas porque no era, para mí, entablar un debate (...) Los artistas se divirtieron horrores y les pareció muy exótico estar en México.¹⁰²

Contrario a esas opiniones Raúl Lomelí considera que “fue exitoso porque tomamos la oportunidad de hacerlo, se movió, fue gente interesante; quizás faltó que hubiera más seguimiento, pero fuimos novedoso.”¹⁰³

¹⁰² Entrevista a Carla Stellweg, Nueva York, 13 de noviembre de 2016.

¹⁰³ Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México, 8 de mayo de 2016.



Durante varios días se llevaron conversaciones improvisadas, sin un programa concreto ni moderadores, que correspondieron al IX Encuentro



colegio nacional de la comunicación a.c. México
centro de arte y comunicación buenos aires

ix international encounter (international)
on video • mexico

PRESIDENTE DEL COLEGIO NACIONAL DE LA COMUNICACION A. C., DE MEXICO

- LICENCIADO RAUL LOMELI

DIRECTOR DEL CENTRO DE ARTE Y COMUNICACION DE BUENOS AIRES

- INGENIERO JORGE GLUSBERG

DIRECTORA DEL MUSEO ALVAR Y CARMEN CARRILLO GIL DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES, DE LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

- SEÑORA MIRIAM MOLINA

COMITE ORGANIZADOR

PRESIDENTE

LICENCIADO ANTONIO DE NORIEGA

VICE-PRESIDENTE

LICENCIADO JAVIER PEREZGROVAS

COORDINADOR

LICENCIADO ERNESTO NEGRETE

DIFUSION

LICENCIADO RICARDO IGLESIAS

RELACIONES PUBLICAS

LICENCIADA GINA GONZALEZ V.

COORDINADOR TECNICO

SEÑOR MIGUEL RUIZ GALINDO JR.

COORDINACION ARTISTICA

LICENCIADO JUAN RUIZ HEALY y
LICENCIADO HECTOR MARTINEZ VARA

Noviembre 1977



COLEGIO NACIONAL DE LA COMUNICACION A.C.

BOLETIN DE PRENSA

El Colegio Nacional de la Comunicación, A. C. de México y el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires han organizado el IX Encuentro Internacional, I Nacional, sobre Video - Arte con el propósito de conjuntar a los estudiosos de la comunicación así como a los artistas, críticos y personas interesadas en el vasto campo de la comunicación humana en torno a uno de los nuevos medios de expresión artística y cultural denominado video - arte.

El video - arte aunque poco conocido en México tiene ya más de una década de existencia; a partir de 1965 el video arte nace gracias a los artistas cuyo esfuerzo por adaptarse a las características tecnológicas y fenomenológicas del medio, intentan una interpretación crítica de éste, de su entorno y en términos generales, de sí mismos.

El videotape como hecho artístico es prácticamente el gran enigma del arte de nuestro tiempo, tal vez porque no se le conoce aún y por su carácter de experimentación. Se puede señalar que el video - arte no es un fenómeno de moda, sino una apertura hacia



COLEGIO NACIONAL DE LA COMUNICACION A.C.

... 2

un medio creativo único: el videotape.

En cuanto a las diferencias existentes entre el cine y el video - arte podemos señalarlas de la siguiente manera: la cámara de televisión ha hecho ya una de las operaciones más difíciles de la visión: la descomposición en elementos simples de la imagen y la traducción de ésta en una señal electrónica fácil de manipular, de transformar y de almacenar. El videotape logra una imagen estable y susceptible de borrarse (cosa que no sucede con el celuloide), se presenta como el soporte ideal de una información que se descompone en líneas sucesivas y que luego podrá restituirse mediante una lectura, parecida a la de una grabadora de audio.

En resumen, el video no necesita de las laboriosas operaciones de que hace uso el cine. El registro y la conservación de una imagen por medio del video es mucho más sencillo. El video toma directamente las señales a la salida de la cámara, las conserva sobre una cinta magnética y las restituye en el momento deseado para su lectura.

En la actualidad a pesar de la seducción que este nuevo me-



COLEGIO NACIONAL DE LA COMUNICACION A.C.

... 9

dio provoca en el artista y no olvidar los notables trabajos de Stephen Beck, Nam June Paik, Acconci, Agnelli, Monique Lepouye, Gerard Paris, Peter Kassovitz, Serra y otro más, el video-arte se encuentra en una fase de adaptación y despegue.

Pero el video-arte no solamente tiene un aspecto artístico, sino también uno técnico-comercial. Como botón de muestra: se encuentra la enorme cantidad de compañías fabricantes de aparatos electrónicos que han diseñado sus propios equipos de videotape, llamándolos inclusive de distinta forma: JVC le denomina U-Matic y Vidstar, RCA SelectaVision, la Sony de Japón le llama Videocassette U-Matic o Betamax y la CBS de Estados Unidos le denomina EVR (Electronic Video Recording). Así las principales empresas electrónicas del mundo actualmente se encuentran en competencia para lograr los mejores aparatos entre otras: JVC, CBS, RCA, Sony, Toshiba, Matsushita, Phillips, Telefunken, Ampex, Avco, Arving, American Photocopy Equipment, etc., etc.

Para 1980 sólo en los Estados Unidos de Norteamérica se calcula que el negocio de los videocassettes será del orden de mil millones de dólares anuales.



COLEGIO NACIONAL DE LA COMUNICACION A.C.

... 5

del evento asistirá como invitada especial la señora Doña Margarita López Portillo, Directora General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, quien hará la declaratoria inaugural de este evento el viernes 25 de noviembre a las 19:30 horas.

* Se anexa Currículo de los expositores

*mgr



COLEGIO NACIONAL DE LA COMUNICACION A.C.

... 4

Por otra parte, la producción de videocassettes resulta hasta cierto punto mucho más barata que la producción para televisión o cine, dado que para empezar no requiere de tantísimo personal como los otros dos medios ni de especiales instalaciones para operar. Así pues, asistimos al descubrimiento del arte de uno de los medios de comunicación más revolucionarios del siglo.

En el Encuentro de Video Arte, los artistas expositores abarcan las distintas gamas y tendencias dentro de el nuevo medio de expresión artística, destacando la presencia de algunos de los pioneros del video-arte, tales como Nam June Paik, Allan Kaprow y Las Levine. Asimismo expondrán sus obras artistas de Europa, Oriente y América, entre otros: Dennis Oppenheim, Shigeo Kubota, John Baldessari, Roger Welch, etc. Latinoamérica estará representada por Raúl Araiza, Héctor Martínez Vara, Leopoldo Maler, Felipe Ehrenberg y Juan Rutz Healy.

El IX Encuentro Internacional, I Nacional, del video-arte, se llevará a cabo del 25 de noviembre al 15 de diciembre de 1977 en el Museo "Carrillo Gil" del Instituto Nacional de Bellas Artes, sito en Av. Revolución 1608, esquina con Altavista. A la inauguración

PERIÓDICO: LA PRENSA
PÁGINA: 46
FECHA: NOVIEMBRE 18, 1977

Conferencia de Video-Arte en el Museo Carrillo Gil

El video arte es actualmente un puntal artístico utilizado en diversas ramas de la era electrónica.

El vital medio realizado a través de cintas magnéticas es necesario como lo han sido hasta ahora el lienzo, el papel, la piedra y otros objetos descubiertos por el hombre.

Por tanto, el Colegio Nacional de la Comunicación A. C., de México y el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires ofrecerán una conferencia de prensa hoy a las 11 horas en el Museo Carrillo Gil del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En su exposición ante los medios informativos, los miembros del Comité Organizador del IX Encuentro Internacional, Primero Nacional Sobre Video Arte, explicarán el origen y razón de este acontecimiento.

Para el citado IX Encuentro que se llevará a cabo del 25 de este mes al 15 de diciembre próximo, han sido invitados algunos pioneros del video arte como Nam June Paik, Allan Kaprow, Les Levine, así como artistas jóvenes, entre los que destacan Shigeo Kubota, Dennis Oppenheim, Roger Welch y otros.

Representando a América Latina se encuentran: Hector Martínez Vega, Paul Araiza, Luigi Lentini y Leopoldo Maler.

PERIÓDICO:

EXCELSIOR

PÁGINA:

18 C

FECHA:

NOVIEMBRE 21, 1977

Realizarán Aquí el IX Encuentro del Video Arte

Para el IX Encuentro Internacional del Video Arte, que se llevará a cabo del 23 de noviembre al 25 de diciembre de 1977, han sido invitados a participar en los debates del video arte, como Nana June Pohl, Allen Kaprow, Leo Levine, así como artistas más jóvenes, tales como Ryszard Kucinski, Dennis Oppenheim, Roger Welch, John Baldessari y Hermine Fried. Representando América Latina en este evento, Leopoldo Maldonado, Felipe Echeverría, Luigi Lentini, Paul Argente y Hector Stalder Vaca.

Durante la muestra se efectuará simultáneamente un coloquio sobre el video arte en el que participarán artistas, críticos y otros interesados en el tema. El programa de los diálogos será dado a conocer a través del Museo Carrillo Gil.

El hecho artístico contemporáneo hoy día exige que las obras y acciones como por sus características. El video arte es básicamente aquel hecho artístico que se realiza por medio de una cámara magnética, siendo éste el elemento básico hasta donde se usen el sonido, papel, pintura y otros objetos.

El video arte es también un elemento alternativo en el que los diferentes lenguajes del arte ofrecen una fusión, de esta manera el video arte incorpora el espectáculo, el documental, la pintura, la escultura, la fotografía realista o abstracta, la danza, en fin una multiplicidad tan amplia de expresiones artísticas que no pueden ser representadas desde una perspectiva estética si no existiera la moderna tecnología sobre este medio de comunicación.

PERIÓDICO: EL HERALDO DE MÉXICO
PÁGINA: 22 A
FECHA: NOVIEMBRE 21, 1977

El Video-Cassette, Nueva Forma de Convertirse en Cineasta

por Ricardo Pasillas

¿Ha soñado usted con ser actor de TV, o productor, o director de cámaras? ¿Es usted de los que critican los programas y comerciales, piensa que sus ideas son buenas y deberían tomarse en cuenta? ¿Cuando se instala ante su televisor se convierte en un sujeto pasivo que acepta todo lo que le dicen? Tal vez le interese saber que ahora puede actuar, producir y dirigir para la TV en su propia casa. Sus ideas

severán plasmadas en la pequeña pantalla y usted será parte activa en ese proceso de comunicación que constituye la televisión. Un reciente desarrollo técnico hace posible todo esto: el video-cassette.

En un espacio reducido, con un costo incomparablemente más bajo que los estudios de los canales de TV, es posible lograr manifestaciones de amplia calidad en lo educativo, lo artístico y lo recreativo.

MÉXICO, D. F. - Lunes 28 de Noviembre de 1977



Enrique Jacobi, Raúl Lomeli, Francisco Marini y Miguel Alemán en el IX Encuentro Internacional de Video-arte



Irma de la Garza

Video-Arte, una Nueva Expresión

Por Mireya FOLCH

Una nueva expresión de las artes visuales, modalidad poco conocida en México a pesar de tener ya más de una década de existencia, el Video-Arte, fue mostrado por fin a gran escala en el Museo Carrillo Gil.

Con el propósito de conjuntar a los estudiosos de la comunicación así como a los artistas,

Pasa a la Página 2



Videocassette de Jorge González Mir



Magda Negrete



Oscar Urrutia, Jorge Glusberg y Luis Antonio Noriega

La improvisación prevaleciente en el evento, así como la atención puesta en los artistas consagrados y la consiguiente invisibilidad de los latinoamericanos, no hizo sino evidenciar a un sistema cultural con poca experiencia en la exhibición de las últimas vanguardias artísticas.

Así como, el nacimiento reciente de un grupo de artistas que encontrarían en el video el soporte para su creación y que tendrían que enfrentar durante años un contexto adverso no sólo en los espacios, sino frente a los grandes públicos, que excluidos de ese grupo de organizadores aún no estaban preparados para recibir esa manifestación artística. La cual habría tardado más en incursionar si el Colegio Nacional de la Comunicación no hubiera “tomado la oportunidad”, pese a que ni sus integrantes ni los actores culturales del país pudieron darle continuidad a lo que iniciaron.

Clausura

Tres semanas después, el 15 de diciembre, tanto el encuentro como la exposición llegaron a su fin, mismo que se efectuó con una clausura tan protocolaria como la inauguración. Nuevamente se dieron cita los personajes que durante días habían confluído dentro y fuera del museo y en las charlas que se habían originado en torno al evento, que aunque criticado logró atraer la atención de un selecto grupo, bastante distante de la vocación del museo de acercar las



Pola Weiss y Raúl Lomelí durante el evento de clausura.

expresiones artísticas al público en general.

En un país como México en el que el desarrollo tecnológico es asombrosamente atrasado, donde la pobreza está tan extendida y un pequeño grupo de gente tiene la riqueza, el videoarte en vez de ser una forma de arte potencialmente para la masas, es más bien una lujosa bofetada a la gran mayoría de la población. A pesar de esto un pequeño grupo de personas, debe tener la satisfacción de que,

gracias a ellas, México está ahora un “poquito más al corriente”.¹⁰⁴

Pero no serían los asistentes al evento los únicos en coincidir, el propio Raúl Lomelí señala que “el público no estaba preparado para recibir el videoarte en México, salvo los que viajaban y ya conocían, por lo que sigue siendo muy elitista. El grupo que se considera intelectual sigue siendo un grupo muy cerrado, entonces, no sé por qué, pero los mexicanos no estamos abiertos a discutir.”¹⁰⁵

Finalmente, otro de los aspectos que pasaron por alto, posiblemente porque la institución había cumplido con su agenda de favores al abrir las puertas al encuentro, fue el registro del evento. De él se conservan únicamente las fotografías que Lomelí posee (los videos fueron donados a la videoteca de Televisa y en el terremoto del 85 se perdió ese material), la carpeta recuperada en esta investigación del Museo Álvaro y Carmen Carrillo Gil y la edición No. 17 de la revista *Artes Visuales*, que Carla Stellweg tuvo a bien en realizar. En la publicación encontraron espacio las voces reflexivas de los artistas en torno al video, y el de aquellas críticas, incluida la de Felipe Ehrenberg, para entonces miembro del Grupo Proceso Pentágono, que cuestionó no sólo el encuentro sino el papel que jugaba

la publicación del MAM y las instituciones culturales en México, al aseverar que:

En general, el contenido de AV ha sido enfocado –intencionalmente o no– a acrecentar nuestra dependencia de los modelos de producción y consumo impuestos desde las metrópolis, como suelen llamarle a los centros mercantiles del arte en el extranjero.

(...) El carácter de retaguardia y dependencia de AV se manifiesta una vez más con la convocatoria que hace para el número sobre Video Arte.

El video ha sido utensilio cotidiano de un número cada vez mayor de comunicantes visuales en el occidente desde hace más de una década.

El único artista plástico mexicano que ha usado el video como parte íntegra de un aspecto de su investigación desde hace un lustro, he sido yo (...)

En nuestro país, el lenguaje enunciado por el medio es y del dominio público y contamos con importantes videopioneros que han laborado y laboran ajenos a toda artisticidad (...)

¹⁰⁴ Sandra Shaul, *Op. Cit.*, pág. 24

¹⁰⁵ Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México, 8 de mayo de 2016.

REVISTA ARTES VISUALES
MUSEO DE ARTE MODERNO/INBA
Paseo de la Reforma y Ghandi
Chapultepec; México 5, D.F.
A T E N C I O N :
Beatriz Moyano, Asste. Edit.

Xico, Ver., a 26 de enero, 1978

Apreciable Beatriz:

Atento a tu carta (13/I/78) en la cual me pides que conteste en no más de tres — cuartillas el cuestionario destinado al número que piensan ustedes dedicarle al Video Arte, me permito contestarte lo siguiente:

1.- He seguido con cierto detenimiento la trayectoria de Artes Visuales desde su fundación hasta la fecha. La conclusión a la que he llegado es que la función de A.V. — está tajantemente divorciada de las necesidades y condicionantes de nuestra latinoamericana cultura, y en especial, claro, la de México.

En general, el contenido de AV ha sido enfocado —intencionalmente ó no— a acrecentar nuestra dependencia de los modelos de — producción y consumo impuestos desde las metrópolis, como suelen — llamarle a los centros mercantiles del arte en el extranjero.

Los escasos intentos hacia algo distinto de esta línea han sido capados por el contexto en el que aparecen y sirven solamente — como paliativos ante el peso de la política editorial de AV.

2.- No es la primera vez que AV me pide una colaboración (y en vista de la presente, me imagino que será la última; por lo menos bajo el equipo que la dirige). Se me invitó a colaborar en el número dedicado a la escultura, en el número dedicado a la poesía visual, y recientemente, como miembro del Grupo Proceso Pentágono, en el número que AV preparaba sobre la presencia de México en la X Bienal de París y que no se realizó.

Ninguna de estas invitaciones podría ser considerada como un — favor en vista de mi comprobada labor en éstas y otras especialidades de la comunicación visual.

Ninguna de estas invitaciones fue acompañada por el elemental — ofrecimiento de honorarios.

Artes Visuales, recalco, es órgano oficial de y patrocinado — por el Museo de Arte Moderno/INBA, se vende a un público pudiente —



CENTRO
REGIONAL
DE
EJERCICIOS
CULTURALES
S.C.S.C.A.N.R.
APDO. POSTAL 27
XICO, VERACRUZ
MEXICO



LIBRO ACCION LIBRE
EDITORES

////////

Aclaración: El Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, realizó del 12 de julio al 12 de agosto de 1973 la primera muestra de videoarte en México: Video art —nueva estética televisual, en la que grupos de California, Chicago y Nueva York proyectaron sus cintas por 20 monitores.

a través de suscripciones y en librerías, permite un respetable ingreso por concepto de publicidad vendida a galerías, casas editoriales y diversas empresas de afilido capital.

resulta por lo tanto incomprensible que AV pretenda conseguir, y logre hacerlo, material para su contenido en forma gratuita, ofreciendo a cambio —aunque no le diga— el cuestionable prestigio internacionalista que siempre tiene fuerte.

Resulta también inaceptable, que AV pague las colaboraciones de críticos, estudiosos y comentaristas de las artes plásticas, pero que solicite gratis las colaboraciones de los propios productores plásticos. Esta actitud refleja el paternalismo explotador que caracteriza al control que tradicionalmente ha ejercido la élite pudiente sobre los productores plásticos y que mediatiza su producción.

En los países que imponen el modelo que AV pretende emular, hasta la foto usada para remeñir la labor del creador se paga. Esto se constata por experiencia: todas las revistas europeas especializadas que han ilustrado sus reseñas de el trabajo o en las que he colaborado, me han pagado de acuerdo a cuotas establecidas.

3.- Por último, el carácter de retaguardia y dependencia de AV se manifiesta una vez más con la convocatoria que hace para el mismo sobre Video Arte.

al video ha sido utensilio cotidiano de un número cada vez mayor de comunicantes visuales en el occidente desde hace más de una década.

El dicho artista plástico mexicano que ha usado el video como parte integral de un aspecto de su investigación desde hace un lustro, ha sido ya (véanse las innumerables muestras y exposiciones internacionales de video en que ha representado a México).

en nuestro país, el lenguaje enriquecido por el medio es ya — del ámbito público y cotidiano — con importantes videopercepciones que han laberados y laboren ajnos a toda artilidad. Aprovecharé — estas líneas para rendirle homenaje — seguramente al primero — a Manuel "Loco" Valdés, el padre conceptual del videoarte mexicano.

Lo que quiero recalcar aquí es que ha sido precisamente la falta de visión de los llamados expertos (críticos, editores y comentaristas) innamurados tan dependientes de modelos extranjeros — pero su labor de difusión, lo que permite que apenas a estas alturas se le presta atención al video como medio de expresión.

habrá de poder negar que ni el sistema galerístico, ni las instituciones culturales que lo sirven, como el MAC/INBA, han podido responder, siquiera esporádicamente, a los cambios que se efectúan en la producción visual. No sólo esto, sino que se pretenda a detener el desarrollo de la producción.

De no haber sido porque el Centro de Arte y Comunicación - (CAyC) de Buenos Aires, que goza de un aura de prestigio en el extranjero, se asoció con el comercio Televisa a través del Colegio Mexicano de la Comunicación A.C., y escogió a México como sede del IX Encuentro Internacional de Video Arte (Museo A.C. de G. Carrillo Gil/INBA) tal vez antes jamás hubiera sabido siquiera sommar un Primer encuentro de Video Arte, como lo representó el mencionado evento.

Y solamente después de realizado el encuentro, se le ocurre a AV hacer su número antológico.

En resumen, el AF realmente quiere responder reflejando las condiciones que se le exigen a la producción de video al cine (ya sea toda producción artística de vanguardia), lo que es a las declaraciones hechas por el grupo de cineastas — que existieron en el momento y cuya grabación obra en manos del Sr. Raúl Román, Presidente del Consejo Mexicano (Televisión de Comunicación)..... es que este licenciado accede a mostrar las tan solicitadas cintas.

Me es imposible considerar al cuestionario que ustedes -- formularon sin antes elegirlos -- como documento oficial que con- que plantearon públicamente lo arriba expuesto, que dicho sea de paso, apenas es la punta del iceberg.

agradeciéndole de antemano las atenciones que se sirva dar-
le a esta carta, quedo muy

2010年12月25日

Threnberg
Felipe Threnberg N.

C.C.P.: Sra. Raquel Tibol, México D.F.
C.C.P.: Sr. Jorge Glasberg, CAYU, Argentina
C.C.P.: Sr. Prof. Alberto Hilar, México D.F.
C.C.P.: Grupo Proceso Pentágono, México D.F.



Raúl Guerrero (Cortesía Galería Thomas-Lewallen, Santa Mónica, Cal.)

Lo que quiero recalcar aquí es que ha sido precisamente la falta de visión de los llamados expertos (críticos, editores y comentaristas) tan dependientes de modelos extranjeros para su labor de difusión, lo que permite que apenas a estas alturas se le preste atención al video como medio de expresión.

Nadie me podrá negar que ni el sistema galerístico, ni las instituciones culturales que lo apoyan, como el MAM/INBA, han podido responder si quiera esporádicamente, a los cambios que se efectúan en la producción visual. No sólo esto, sino que se prestan a detener el desarrollo de la producción.¹⁰⁶

Carla Stellweg tenía otro objetivo, y percepción, del proyecto:

(...) en general, la visión que le daba forma a Artes Visuales correspondía a los conceptos de centro y periferia. Al no formar parte de los centros en los que se encontraba el *mainstream* del arte contemporáneo y sin que hubiera ninguna puerta abierta esperándola en NY o en alguna capital del arte en Europa, también quedaba claro que Artes Visuales representaba una visión periférica que correspondía al tercer mundo (...)

Artes visuales se caracterizaba por ser un proyecto incluyente. Aquello que los demás críticos excluían porque no correspondía a los discursos del arte contemporáneo, era incluido en *Artes Visuales*, convirtiendo a esos trabajos en parte de la cultura visual con la que vivimos y trabajamos.¹⁰⁷

Pese al discurso de apertura, y muy posiblemente las claras intenciones de visibilizar el arte latinoamericano y las expresiones vanguardistas que se estaban generando en estas latitudes, el vínculo intrínseco del MAM como institución cultural gubernamental en una década en que se les percibía al servicio del Estado (presidencial) determinaba en cierta medida sus políticas culturales. Basta con leer el reconocimiento que, por formalismos o no, debió darse a la figura del Ejecutivo:

También hay que mencionar que las ideas editoriales que le dieron forma a Artes Visuales correspondían a la política cultural nacional del Presidente Luis Echeverría. Una de las intenciones de esta política era abrir los espacios dedicados al arte y la cultura, a la experimentación y la innovación. Por otra parte, el arte experimental no sólo era una propuesta del MAM, también formaba parte del proyecto de Echeverría en general:

106 Felipe Ehrenberg, Carta, *Artes Visuales*, no. 17, Primavera de 1978, INBA, pág. 23.

107 S/A, *Artes Visuales. Una selección facsimilar. En homenaje a Fernando Gamboa*, págs. 22-23.



Evento de clausura

un retorno a los ideales democráticos, a los derechos humanos fundamentales y a la libertad de expresión. Después de la represión y la masacre estudiantil de 1968 y la anulación de los derechos democráticos y constitucionales, Echeverría dio inicio a una época en la que se hacía énfasis en todas las formas de

democracia. El presidente visitaba el MAM con regularidad.¹⁰⁸

Frente a ese contexto, para la década de los 80 fueron aún más difundidos los cuestionamientos que tanto artistas como críticos realizaron sobre el papel de las instituciones culturales

108 Íbid., pág. 25.

A este respecto habría que recordar la cercanía de Luis Echeverría con el ex presidente Gustavo Díaz Ordaz, en cuyo gobierno fungió como Secretario de Gobernación, lo que explica su postulación presidencial por el PRI; además de los lamentables sucesos de la matanza de 1971, cuando Echeverría ya era presidente, en contra de un grupo de estudiantes que fueron atacados por el grupo paramilitar Los Halcones y en el que la policía no intervino por no tener órdenes al respecto. Pese a que Echeverría se desmarcó de los hechos, prometió esclarecerlos y castigar a los responsables, esto no sucedió.

frente al medio de creación audiovisual pues había una percepción generalizada entre los pocos realizadores nacionales al respecto:

(...) el medio artístico de México es un mercado de bienes y raíces más que de arte, porque se preocupa más bien por mercantilizar un producto para los que compran “arte ortodoxo”; no se tiene la mínima idea ni cómo vender el video producto o cómo crear salidas económicamente viables. El videoarte resulta ser un trabajo ingrato: de altos costos y de escasa o nula retribución (“¡500 pesos por mostrar un video en la UAM: olvídenlo!”). En consecuencia existe el riesgo de que el videoarte se convierta en un objeto de uso al alcance de grupos privilegiados o elitistas que puedan costar sus obras¹⁰⁹.

Lo que pareció una premonición, no es sino una característica prevaleciente en el mercado de arte y no es en lo absoluto exclusiva al video, aunque es cierto que ha sido uno de los soportes que más difícilmente reeditó a sus creadores y que tardó mucho en ser incluido en la agenda cultural y del que apenas, a medio siglo de su nacimiento, comienza a escribirse la historia en países como México.

Oficio de entrega del material proporcionado por Raúl Lomelí. Pese a que el catálogo estaba considerado y comenzó la gestión para su publicación, ésta no se efectuó acorde con lo investigado pues no hay registro de su existencia.

¹⁰⁹ Felipe Ehrenberg, citado por Dominique Lévy, “El Video Arte, en México, requiere de sacrificios y de muchos esfuerzos por la carencia de elementos”, *Uno más uno*, martes 15 de diciembre de 1981, Pág. 24, Archivo Pola Weiss, centro de documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (UNAM).

México, D. P., a lo. de Febrero de 1978.

SR. JORGE GLUSBERG
CAYC
CENTRO DE ARTE Y COMUNICACION
Elpidio González 4068/77/84
Buenos Aires, 1407
ARGENTINA

Estimado Jorge:

Por medio de la presente quiero hacer de tu conocimiento un cambio de último momento en la lista de créditos del Instituto Nacional de Bellas Artes, que como habíamos hablado, debe incluirse en el catálogo. Debe aparecer el Lic. Fernando Solana Morales como Secretario de Educación Pública, en lugar de Porfirio Muñoz Ledo y el resto queda en igual forma que te lo había hecho saber a través de los catálogos que te proporcioné.

Esperamos tener conocimiento de la impresión del catálogo - lo antes posible, pues nos lo han solicitado.

Agradezco la atención que des a este asunto.

Recibe un saludo afectuoso.

*Carta
Hecha X Malena*

M. Molina
MIRIAM MOLINA
Museo de Arte Alvar y
Carmen T. de Carrillo
Gil.

c.c.p. Arq. Oscar Urrutia.- Director de la Dirección de Artes Plásticas.

Conclusiones

Aportar a la construcción de una historiografía del videoarte en México representó, en primera instancia, tener un acercamiento al origen del medio, su evolución y las especificidades que lo colocaron en un inicio como un soporte para la televisión, y posteriormente como uno para el arte.

Sin embargo, como sucede con otras manifestaciones artísticas, las particularidades de los contextos donde el video incursionó -considerando en éstos los escenarios y artistas locales, así como el clima institucional en el que se le dio cabida o no- determinan un acercamiento particular del videoarte como objeto de estudio.

En el caso de México, la complejidad, y el interés, sobre el tema se caracterizó por la falta de bibliografía y fuentes publicadas sobre la que se consideró la primera exposición de videoarte en nuestro país. Como respuesta, la búsqueda de fuentes primarias y el trabajo de archivo fueron dos herramientas fundamentales para fijar el objetivo del presente ensayo: la reconstrucción del *IX Encuentro Internacional de Video. I Nacional de Videoarte*, como una aportación significativa a la naciente genealogía del videoarte en México. Lo que a su vez permitiera develar el perfil de la producción artística nacional de esa disciplina en sus orígenes, sus actores: tanto artistas como curadores y gestores culturales, y el contexto que determinó su especificidad dentro de la escena nacional. De modo tal que la obra y su exhibición fueron abordadas como el resultado de coyunturas políticas, sociales y culturales.

Bajo la influencia de estancias particulares en coordinación con estancias gubernamentales, el *IX Encuentro Internacional de Video* y la *I Nacional de Videoarte* sentaron un precedente en la historia del videoarte en nuestro país sobre aproximaciones superficiales (casi *espectacularizadas*) a las vanguardias artísticas. Frente a ese escenario, las críticas posteriores a ambos eventos son de especial consideración

ya que pusieron en evidencia algunas de las características que acompañarían al videoarte en México y que dificultarían su acceso: su distancia con el público; su mal comprendida vinculación con la televisión, una relación complicada que pasaría del repudio al interés por verla como un espacio natural de exhibición y democratización; las dificultades de acercar sus discursos; sus especificidades de exhibición; sus requerimientos curatoriales; su relego entre las artes que lo condenaría a gozar de cierto auge y apertura en las instituciones nacionales hasta la década de los noventa.

De igual modo esas críticas a la primera exposición de videoarte revelaban las políticas culturales nacionales de la época, que se caracterizaban por: lo limitado de los espacios nacionales para exhibir obra de vanguardia; los lineamientos de los países del centro que se replicaban en Latinoamérica y que otorgaban un papel central a los artistas que producían en las “metrópolis”, mientras las periferias se relegaban al sitio secundario y a las comparaciones que las colocaban en ese sitio; el aparente descuido que hubo en el montaje de las piezas. Esto último tiene una relación directa con el rezago de la llegada del videoarte, pues en realidad el video como medio de expresión artística tenía más de una década de haber nacido, y aún más si consideramos la experimentación que se hizo con el aparato televisivo previamente. No obstante, parecía primar un desconocimiento nacional desde la institución museo, lo que se vincula directamente con la apreciación del video como un arte de la televisión, una visión totalmente reduccionista para un arte con varios años de historia, que pareció haber sido ignorada.

Bajo dicho escenario, debe reconocerse que en una suma de aciertos y desaciertos este primer evento consiguió reunir en México a algunas de las figuras que marcarían la historia del videoarte no sólo a nivel internacional, sino nacional. Y que puso en el centro de la discusión la exclusión en

los espacios institucionales de las vanguardias artísticas más recientes; el malestar de los artistas que poco representados se sentían; el poderío de los medios de comunicación; y la necesaria crítica que, no obstante, permaneció callada durante años después del encuentro.

Pese a ello, es innegable el esfuerzo que los impulsores realizaron para poder efectuarlo, la carga simbólica que hay en los actores implicados y las circunstancias que rodearon a ambos eventos. Inclusive los recursos para llevarlos a cabo y el acercamiento, cargado de desconocimiento, que caracterizó a su organización y que evidencia el contexto del arte en México durante finales de los años 70, el cual, en lo que toca al videoarte no sufriría un cambio tan radical pues lejos de ser un precedente, el Encuentro quedó casi en el olvido y el videoarte fue relegado nuevamente al no haber continuidad ni espacios para su exhibición:

En 1973 el Museo de arte Moderno realizó la primera Muestra de Video Arte en México, en la que se presentaron cintas de grupos estadounidenses. En 1977, el (novenio) Encuentro Internacional de Video Arte, en el Museo Carrillo Gil, reunió artistas del video de América del norte y del Sur, entre ellos estaban Nam June Paik, Les Levin, Jorge Glusberg, Leopoldo Maler, Juan Downey, Amerigo Marras y Pola Weiss, que fueron invitados a exhibir sus obras y a discutir los aspectos ideológicos y técnicos de esa forma de arte. Desde entonces hasta la fecha no se ha suscitado ninguna otra manifestación de esta índole en México.¹¹⁰

Esas ausencias de memoria constituyen aún un cuerpo de investigación del que este texto sólo contribuye como una primera aproximación y un punto de arranque

¹¹⁰ Felipe Ehrenberg, citado por Dominique Lévy, "El Video Arte, en México, requiere de sacrificios y de

para reconstruir la historia del video en la década de los 80, de las que puntualmente valdría rescatar la exhibición de *Intervalo ritual* (Casa del Lago, 1978), la *Primera Muestra de Videofilme* (Librería El Ágora, 1986) y la *Primera Bienal de Video* (Cineteca Nacional, 1990), ésta última por ser el inicio de una década en donde los artistas asumirían un papel más activo no sólo en la producción de video, sino en su análisis, teorización y preservación.

muchos esfuerzos por la carencia de elementos", *Uno más uno*, martes 15 de diciembre de 1981, Pág. 24, Archivo Pola Weiss, centro de documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (UNAM).

ANEXOS

29.12.15

Entrevista a Carla Stellweg y Juan Ruiz Healy

Desde su residencia en Nueva York Carla Stellweg respondió, el 26 de octubre de 2015, al primer correo electrónico que le envié con el fin de poder conversar con ella. Gracias a Skype y después del intercambio de varios mensajes logramos fijar la fecha de una llamada el 29 de diciembre, en plena víspera de año nuevo. En esa ocasión ella estaba acompañada de su amigo Juan Ruiz Healy, quien la visitaba en aquellas fechas.

Pese a que al día de hoy Carla decidió residir en el país del norte y sus colaboraciones en la escena del arte nacional son esporádicas, es bien conocida en el medio ya que fue una de las figuras clave de la gestión del arte en México durante la década de los 70 y 80, gracias, entre otros motivos, a su cercana colaboración con Fernando Gambo en el MAM, en donde fundó y editó la revista *Artes Visuales*, la primera en la que había hallado algo de información sobre el *IX Encuentro Internacional del Video Arte* y *I Nacional de Video Arte en México*, y de la que supuse algo podría compartirme después de mis infructuosos esfuerzos de localizar mayor documentación sobre el hecho.

Lo que no esperaba, y fue una suerte, fue contar también con el testimonio de Juan Ruiz Healy, quien también había participado en el *Encuentro* al ser un cercano amigo del organizador: Raúl Lomelí, con quien entable contacto gracias a su mediación.

Así, luego de superar algunos detalles de conexión logramos conversar aquel día, alrededor de las 19:00 hrs de la Ciudad de México. Lo que en un inicio planeé como una entrevista, devino en una suerte de conversación entre Carla y Juan, quienes apelando a su memoria trataron de reconstruir, en un discurso anecdótico, cómo se gestó aquel evento, que tras cuarenta años no había sido revisado a profundidad.

Juan Ruiz Healy (JRH): Quisiera aprovechar esta conversación como una presentación. Ya le avisé al organizador en México, Raúl Lomelí quien era el presidente del Colegio Nacional de la Comunicación, que él formó, no Televisa; aunque él trabajaba como el brazo derecho de Miguel Alemán Velasco.

Es un asunto muy interesante que debes de observar porque el grupo de los “izquierdosos”, como Felipe Ehrenberg, decían: “¿qué hace Juan Ruiz Healey aquí?”, como si fuera yo qué, porque trabajaba yo en Televisa y había estudiado en la Ibero.

El ataque fue porque yo presenté un video, en cámara lenta de una corrida de Eloy Cavazos y Ehrenberg se burló de mi trabajo porque los artistas contemporáneos piensan que cualquier cosa que tenga que ver con la burguesía, llamémosla así, es pendeja.

Carla Stellweg (CS): Creo que lo que ella quiere es regresar al momento en que comienza el video en México.

Claudia Ferrer (CF): Sí, justamente. ¿Cómo inició la propuesta para realizar esa exposición, por qué en ese museo y cómo se establecieron los vínculos para que participaran tanto el Carrillo Gil, como el Colegio Nacional de la Comunicación y el CAyC? Yo no logro, con base en la poca documentación, atar estos cabos.

JRH: Para mí, el que te va a dar toda la información, aparte de Carla, es Raúl Lomelí.

En lo que corresponde a mí, yo venía mucho a NY en ese momento porque estaba buscando la forma de hacer algo original en televisión en México, yo ya había terminado la carrera en la Ibero¹ de cinematografía y televisión.

Nosotros fuimos una generación extraordinariamente preparada, el programa de la Ibero era brutal, nos formaban para entrar a la televisión y hacer un cambio en ella, una televisión que cambiara a la sociedad, que cambiara al país. . El *video art* para mí fue una especie de inspiración para hacer 60 minutos².

Entonces yo era de esta idea y voy a Nueva York en donde veo un letrero en la pared que dice “*video art*” y pregunto “*what is video art?*” y me informan que hay algo en el MoMA, esto debió ser por el 76. Al acudir, en la tienda del museo encuentro un libro que se llama *Video art*...

KS: De Douglas Davis, quien era también un crítico de News Week y un video artista. La historia acá es que llegaron los de Sony con su Beta, con el invento del

1 Hace referencia a la Universidad Iberoamericana.

2 En 1978 Juan Ruiz Healy logró que Emilio Azcárraga Milmo aceptara producir el programa *60 Minutos*, como su homólogo estadounidense realizado por la CBS, y que se emitió por Telesistema Mexicano. Este programa, cuyo conductor-reportero fue el propio Healy, se convirtió en la década de los 70 y 80 en uno de los más importantes de la televisión mexicana por ser el primero que abiertamente emitió críticas contra el gobierno; pero, acorde con los intereses de la televisora. De modo tal que para 1988 emitieron a través de su horario estelar de domingo el reportaje *La oposición*, en donde se planteó un perfil de los candidatos a la presidencia de aquel año que favorecía claramente a Carlos Salinas de Gortari, quien finalmente asumió la presidencia en una de las elecciones más controvertidas en la historia del México reciente.

portapack que era fácil, con el que se quitaron el problema de cargar. Entonces invitaron a ciertos artistas clave, que ya estaban en la vanguardia, entre ellos Bill Viola, Nam June, Les Levine y por eso es que yo me conectó con ellos y entonces fue ahí donde yo llevé a Lomelí.

Yo iba y venía a NY, la primera vez que yo me quedé fue por dos años, pero también estuve con Fernando Gamboa en Japón, todavía no en el MAM, pero en ese momento era el director de las Ferias Internacionales e hicimos el pabellón del 67 cuando yo fui muy joven, después HemisFair, 68, en San Antonio, Texas y después Expo '70 en Osaka, Japón y en medio de eso la Bienal de Venecia con Rufino Tamayo, La Bienal de Sao Paolo y yo iba y venía a través de Nueva York.

Por un lado me ganaba el pan trabajando con Gamboa y por el otro hice todas las otras cosas, de las cuales escribí en el *Excelsior*, que era de Julio Sherer y de Manuel Becerra Acosta, que en ese momento era una cooperativa.

Para no hacer el cuento largo yo siempre estaba poniendo el dedo en la llaga de lo que estaba haciendo la vanguardia internacional. Yo vine aquí de manera independiente, no como funcionaria del Gobierno. Cuando vino Raúl yo vivía en México, pero ya tenía este *loft* en Nueva York e iba y venía.

En México cuando los artistas jóvenes tenían ganas, no como Juan que venía de otro rumbo, que es el de la Ibero, salían tradicionalmente de La Esmeralda y de San Carlos y solían en grupos, de los que hice un número especial para Artes Visuales, para hacer tareas experimentales, irrupción del sistema. Muchos de ellos estaban tratando de hacer algo parecido en video, pero en Super 8. Los Superocheros aspiraban a ser videoastas.

JRH: Espérame, hay otro factor. Tú podías viajar porque tenías dinero, ganas bien y todo era mucho más barato en esa época y, además, viajabas como funcionaria del hombre más importante de la cultura en ese momento.

CS: No, cuando iba con él viaja con él, pero cuando yo venía a Nueva York lo pagaba con mi dinero.

JRH: Y yo tenía el dinero porque yo era reportero en la televisión y entonces ganábamos, pero los chicos de la Esmeralda y de San Carlos no lo tenían.

CS: No, aquí vinieron los del *No Grupo*, estuvieron 2 semanas, en 79 u 80, con el afán de querer pasar de súper 8 a video, pero regresaron a México y nunca más le dieron continuidad.

Yo te voy a decir una cosa rápida: yo no creo que hubo un movimiento de videoarte en México, punto. Yo creo, al contrario, que hubo un deseo de llegar a ser video artistas, pero que fue un proyecto utópico, aunado a la esperanza de tener un México moderno.

JRH: Porque el gobierno y las galerías todavía estaban en la pintura.

KS: ¡Y siguen, y siguen!

JRH: Yo sí creo que ha habido un movimiento de videoarte en México y lo ha habido, lo que pasa es que hay que investigarlo.

KS: Hubo deseo de un movimiento. Movimiento quiere decir por lo regular Juan, en la historia del arte, que hay un manifiesto, que hay un grupo, que hay un sitio donde van, donde trabajan, donde se juntan, donde discuten.

JRH: ¿Cómo se llamaba? Había una chica que andaba deambulando por ahí

KS: Pola Weiss, ¡horribles!

JRH: Bueno, ¿por qué dices horrible?

KS: Porque era una cosa espantosa, porque lo volví a ver en el MAM y estaba horrendo. Eso para mí no es videoarte.

JRH: Bueno, esa es tu opinión. Lo que yo estoy en contra es que siempre tiene que haber un movimiento, yo creo que hay videoartistas en México que te sorprendería de ver lo que hicieron. No tuvieron la oportunidad, pero algo hubo. Yo soy periodista. No porque no esté escrito quiere decir que no pasó nada, y la historia del arte está llena de ejemplos que se redescubren siglos o momentos después.

KS: Fueron intentos

JRH: Ustedes son historiadoras del arte y por eso están totalmente prejuiciadas. Retomando, Carla fue la guía de Raúl Lomelí en Nueva York.

CF: ¿Tú cómo tuviste contacto con Lomelí, Carla?

KS: No recuerdo si conocí a Raúl por Mathias Goeritz o por Bellas Artes. Esto cercano a fechas posteriores a las olimpiada culturales³, entonces Matías tenía muchas personas pidiéndole favores y ya durante la olimpiada me había pedido que llevara, a no me acuerdo quién, a Nueva York y se me ocurrió que había que invitar a Christo y Jeanne Claude al Monumento a la Revolución. Y llegamos al loft de Chisto y Jeanne Claude...

3 Las Olimpiadas Culturales a las que hace referencia con las del año 1968, en las que Mathias Goeritz desarrolló el proyecto escultórico de *La ruta de la amistad*. Por lo que es quizás en esa época cuando Carla Stellweg lo conoce y entabla una amistad con él, de ahí que en los años 70 fuese el intermediario para conocer a Raúl Lomelí. Lo cual no ha podido ser corroborado, debido a que ni Carla ni Raúl recuerdan exactamente cómo se conocieron, pero es lo que puede inferirse de sus narraciones.

JRH: Lo cual era un insulto para el gobierno mexicano en ese entonces.

KS: Sí imagínate, yo lanzaba ese tipo de cosas, yo era una provocadora e irreverente bajo el lema de “vamos a hacer grandes cosas en el arte y traer a gente famosa”, que además Christo ya había envuelto el *Pont Neuf*⁴ y estaba en Nueva York. Resulta que no lo pudimos lograr, aunque se aprobó, porque él era un inmigrante y estaba pidiendo refugio y su nacionalidad estadounidense, pero no la había recibido; entonces había perdido la nacionalidad búlgara y no tenía pasaporte y no se logró. ¡Gracias a Dios porque me hubiera llevado por envolver el Monumento a la Revolución! Sólo Mathias, yo y su gente pensábamos que era un gesto fantástico, pero en lo que terminó la olimpiada con Tlatelolco. ¡Yo hubiera tenido que irme a Siberia después de eso!

Tratando de recordar, fue alguien a través de Mathias, pero no me acuerdo quién, o bien pudo haber sido alguien del INBA a través de quien llegó Raúl Lomelí, porque ¿quién iba a llevar a alguien dentro de la estructura del INBA a Nueva York a conocer la vanguardia? No había nadie.

CF: Entonces, ¿cómo surgen la idea de hacer la muestra que impulsó Lomelí?

KS: Lomelí fue el que impulsó la muestra porque tenía el dinero, yo conseguí el lugar, o sea, las puertas abiertas del Carrillo Gil porque la directora era Miriam Molinar, la ex mujer de Manuel Becerra Acosta, y Fernando había impulsado su nombramiento en el Carrillo, entonces nos debía muchos favores. Fernando le habló y le dijo: “mira Carla tiene este proyecto, escúchala y a ver si puedes programarlo”.

CF: ¿Entonces la propuesta de realizar la exposición fue tuya, Carla?

KS: No fue mi propuesta, fue Lomelí.

JH: El famoso argentino, Glusberg, había hecho en Argentina el primer show de este tipo. Y él conoce a Raúl Lomelí y deciden hacerlo en México. Como Raúl era el brazo derecho de Alemán y Televisa obviamente era una puerta interesante Raúl Lomelí; sin embargo, El Colegio de la Comunicación, que es el que hace el evento, no es Telesistema Mexicano, es la Ibero y exalumnos de la Ibero que Raúl Lomelí, como político de la iniciativa privada que es, crea el Colegio Nacional de la Comunicación, del que fuimos varios de nosotros los fundadores, cada quien dio un donativo y se hizo con ese dinero. Y Raúl consigue algunos patrocinadores. Pero la izquierda va a acusar a Raúl de haber sido Televisa la que estuvo detrás de este evento.

KS: Los izquierdosos porque ni son de izquierda. El Colegio Nacional de la Comunicación a mí me suena, por lo que tú acabas de decir, a lo que Glusberg creo

4 Las fechas no coinciden, debido a que la narración se centra hacia el año de 1976 ó 1977 y Christo envolvió el *Pont Neuf* de París hasta el año de 1985; no obstante el proyecto comenzó a desarrollarlo en 1975, peor le tomó una década lograr la autorización para efectuarlo.

en Argentina durante la dictadura, que se llamaba el Centro de Arte y Comunicación, el CAYC. La relación que tenía Glusberg con el gobierno argentino fue tremenda, él era un empresario que monopolizó la iluminación en el país, todo estaba en sus manos, entonces cuando fue el mundial de fútbol bajo la dictadura, Glusberg iluminó los estadios y todo, pero a la vez le dio por hacer el CAYC y mantuvo a los artistas, digamos, más irreverentes y a quienes el gobierno más hubiera censurado: al Grupo de los Once.

Con esto, lo que estoy tratando de decir, por lo que dice Juan, es que me acabo de dar cuenta que había una ideología compartida entre Lomelí y Glusberg.

JRH: Es muy posible que el Colegio Nacional de la Comunicación se haya creado para tener contentos a los intelectuales. Yo me acerco a pensar en eso porque el papá de Raúl Lomelí había sido un famoso periodista del periódico Excelsior, que se llamaba Raúl Beethoven Lomelí, y cuando truena Excelsior corren a su papá, entonces Raúl se vuelve un político dentro de la industria privada, entonces yo creo que tenía que ver. Seguramente hubo negocios.

El dato que tú aportas respecto a que Glusberg tenía el monopolio de la iluminación exterior en Argentina, imagínate el dinero que tenía, con ese dinero era una especie de CONACULTA que tenía a los artistas en paz, contentos, no me hagan escándalos. Como lo es hoy en día CONACULTA y las famosas becas de FONCA, que crea Echeverría.

KS: No, no fue Echeverría, fue después.

JRH: Ok, pero Echeverría tenía otra fórmula, los tenía en la nómina, a José Luis Cuevas, por ejemplo.

KS: El gobierno mexicano, de una u otra manera, coacciona a toda la inteligencia.

JRH: Pero no la coacciona, la tienes que tener bajo control, sino acabamos en una revolución.

En nuestro país el videoarte y la televisión eran vistos como sinónimo de Telesistema Mexicano y por tanto, el control de la derecha.

Pese a ello sí hubo varios artistas que hicieron video. Que no fue un “¡movimiento!”, no, porque no hubo el respaldo político, social, económico, el mercado, etcétera.

Bueno, para seguir con la línea. Yo me encuentro a Raúl Lomelí y me dice: “voy a hacer algo de videoarte” y yo le respondí: “acabo de regresar de Nueva York y tengo el libro de videoart”, a lo que él me contestó que él también y que le ayudara.

El hecho es que se hace el encuentro y a mí me toca dar la plática inaugural del encuentro. Nadie sabía lo que era el videoarte, más que él y yo, por lo que me basé en el libro de Douglas y hago un pequeño *speech* introductorio. Obvia-

mente los izquierdosos diciendo: “¿Quién es este pendejo de la Ibero hablando de videoarte, si nosotros somos los intelectuales? Los de la Ibero no pueden ser intelectuales

CF: ¿Quiénes fueron los más críticos?

JRH: Conmigo, Ehrenberg. Fue sumamente crítico de que yo estuviera ahí y presentara un trabajo.

Yo hubiera podido ser video artista, pero no lo fui porque yo vengo de una familia muy acomodada y cuando vi cómo vivían Nam y Shigeko en Nueva York dije: “yo no quiero estar tan jodido”: Además tenía yo una imagen pública muy fuerte.

Entonces, se hace la exposición y el mundo social era increíble, estábamos Carla, yo, Allan Kaprow, John Baldessari, Les Levin, todos bailábamos rock and roll en el parque este donde está la delegación en San Ángel había enfrente una discoteca, ¡imagínate!⁵ En mi departamento, al que fue Carla y Raúl, abríamos botellas, fue el derroche total y Shigeko feliz tomando *wisky*. Pero Nam permanecía sentado, era un tipo tan introvertido y nos veía como diciendo “*Where am I?*” Había fiestas todas las noches.

Y Raúl tenía vehículos donde llevaban a los artistas, es donde yo sí pienso que pudo haber un interés político en juntar a los artistas mexicanos.

CS: Hubiera sido fantástico que sí hubiera un intercambio, si la gente se hubiera podido conectar a modo de *networking*... y no pasó nada.

JRH: También no pasó nada porque Bárbara London⁶, del MoMA, nunca hizo nada por jalar un artista latinoamericano ni mexicano. Ella estaba con Nam June Paik, con Shigeko. Yo creo que hubo una gran culpa de esa mujer tuvo mucha culpa, algo tenía en contra de México y América Latina.

CS: Era como toda la gente en MoMA: eurocéntrica. Ella estaba bajo el mandato del discurso del MoMA que en ese momento era: que todo lo que se hiciera reforzara lo “moderno”, entendido como lo euro-americano. En ese término se preguntaron todos ¿qué era americano? ¿Latinoamérica no era parte de América o cómo? Y de ahí empezó esa discusión, a la que ella no tuvo a bien sumarse.

JRH: Ahora, otra cosa que habría que considerar es que en ese momento los medios izquierdosos discriminaban a la gente como yo, hubo periódicos que no mencionaron ni a Raúl Lomelí, ni a Juan Ruiz Healy, ni a otras personas que éramos, llamémoslo de la derecha. Haz de cuenta que no existíamos nosotros, sólo existían Ehrenberg and *whatever*.

5 Hace referencia a la Plaza de San Jacinto, Álvaro Obregón, Ciudad de México.

6 Bárbara London es una curadora estadounidense que fundó la colección de videoarte y el programa de exposiciones de esta disciplina en el MoMA de Nueva York. Actualmente es curadora asociada en el Departamento de Medios y Performance del mismo museo.

Yo conocí a los artistas en los cocteles, todos bebíamos y echábamos relajo...

CS: Nadie pensaba que esto iba a ser históricamente importante.

JRH: Yo regresé a Nueva York cinco, seis veces y es cuando yo vivo y convivo en el departamento de Shigeko y Naum June Paik en Mercy Street y ahí conozco la obra en serio de Nam, la pobreza en la que vivían, que tenían la beca tal, hacía un frío espantoso en el departamento.

CS: Faltaban varios ladrillos en una pared, chiflaba el viento. Nam decía que no hacía falta calefacción, que era enseñanza de Buda.

JRH: La zona era realmente underground y no costaba nada rentar, entonces ahí tenían sus estudios. ¿Tú participaste en la selección de artistas?

KS: De alguna manera están los artistas que yo presenté, pero la invitación formal no la hice yo pues no tenía el dinero, ni la plataforma. Yo presenté a los artistas a Lomelí en NY, esa es una tarea curatorial, y él siguió ese programa.

Luego de una hora de conversación Carla y Juan deben retirarse a cenar, no sin que antes ella cierre con un consejo para la iniciada labor: "Si te dicen que no hay archivo en el museo, no aceptes el no".

5 de abril de 2016

Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México

Desde el primero contacto con Raúl Lomelí, que llevé a cabo el 30 de marzo de 2016 vía email gracias a la mediación de Juan Ruiz Healy, se mostró amable e interesado en conversar respecto al *IX Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte*. Así, la primera entrevista se concretó rápidamente para el día 5 de abril de 2016 en la calle Dr. Roberto Gayol 1219, en la Colonia del Valle de la Ciudad de México.

En el edificio de tipo corporativo me dieron acceso para la cita de las 4:30, Raúl llegó puntual y nos dirigimos a una sala de juntas, donde pudimos iniciar la conversación. Una vez más, no tardé en darme cuenta que las respuestas concretas que esperaba vendría solamente después de una serie de anécdotas que permitirían ir reconstruyendo la historia.

Raúl Lomelí (RL): Esta la considero una primera reunión para ir ubicando, porque yo tengo los recuerdos, pero muy borrosos porque esto fue en el 77, ya van a ser 40 años.

Yo en esa época trabajaba en Televisa y mucha gente la satanizaba, lo siguen haciendo por diferentes motivos. Yo allá tenía mis oficinas y en el 85 se cayó el edificio y entonces perdí todos los videocasetes Beta que tenía, de Nam June Paik, Shigueko Kubota, Les Levin, ¡todo!

Un día me habló Juan, hace unos años, “oye que se están cotizando en no sé cuánto”, “pues mucho gusto porque ya no hay nada”.

Te voy a decir cómo fueron las cosas, hay que distinguir de una manera sumamente clara que una cosa era Lomelí trabajando en Televisa y otra como profesional de la Comunicación, carrera que estudié en la Ibero. Por esa formación trabajé primero con Jacobo Sabludowsky, luego entré a Telesistema Mexicano y luego estuve en la fundación de Televisa, que se realizó el 16 de diciembre del 72 y empezó a operar el 8 de enero del 73. Ahí colaboré hasta 1989.

Por mis inquietudes personales fundé el Colegio Nacional de la Comunicación en

1974 e hicimos muchos eventos, en él estuvimos muchos egresados de la misma universidad. La idea era que el Colegio Nacional de la Comunicación fuera un organismo colegiado como el Colegio de Arquitectos, el Colegio de Ingenieros, etcétera.

Esa inquietud la tuve porque yo pertenecí a las primeras generaciones de la carrera de Comunicación que se fundó en la Iberoamericana, y la primera propiamente en el país, que se fundó por iniciativa del Dr. José Sánchez Villaseñor, que la registró en 1959 en Ciencias y Técnicas de la Información, en la Secretaría de Educación Pública. Fue tal el éxito del proyecto que se hizo famosísimo, se volvió moda y empezaron a existir carreras similares en otras universidades.

Es muy claro que la televisión tiene que ver con todo y con todos, fue el medio por excelencia en penetración e influencia. Yo tuve el honor de trabajar en las más altas esferas de Televisa y me di cuenta que los dueños no eran unos ogros, como se decía afuera; por el contrario, siempre estaban buscando cómo mejorar.

Entonces, yo tenía mis inquietudes sociales, personales e intelectuales y por eso fundé el Colegio, para darle una dimensión más firme a la carrera.

Ahora, nadie nunca va a ser el mejor ni el peor, todos cometemos aciertos y errores, pero dentro de los grandes aciertos de mi vida profesional fue ser colaborador directo, durante 18 años, del Lic. Miguel Alemán en la tele y fue lo mejor que me pudo pasar, sobre todo por la apertura de mente. Él me puso a viajar por todo el mundo.

Todo esto lo digo porque hay que distinguir lo que era el trabajo propiamente dicho y lo que la gente cree como el: “te vendiste”, o todas esas cosas que ya están hasta pasadas de moda.

Mi formación y mi trabajo me permitieron tener la inquietud de usar de manera constructiva la oportunidad de tener un cierto nivel e ingreso. De esa manera aprovechaba lo que aprendía en los viajes que yo hacía por mi trabajo en Televisa, que pertenecía a una organización internacional que se llamó *International Broadcast Institut* (IBI), que luego se transformó con el nombre a *Internacional-institut off Communication*, que a la fecha aún existe y su sede está en Londres.

Esa organización internacional tenía cada año una reunión mundial de todos los asociados, que se hacía en diferentes partes del mundo. A la primera que yo fui, en 1973, fue a Chipre. Mi ex jefe me dijo: “consigue que la próxima sea aquí”. Lo hice y se realizó en México en 1974. Ese mismo año, por otro lado y por otras inquietudes, también se hizo el *Encuentro Mundial de comunicación*, que organizó Televisa. También en mayo del 74 yo fundé el Colegio.

Después de una de esas reuniones del IBI conocí a Jorge Glusberg, el del CAYC de Argentina. Automáticamente nos caímos bien y comenzamos una amistad. En el 75, si mal no recuerdo en Kioto, Jorge me dijo del *Encuentro Internacional de Video Arte*. Yo la verdad de videoarte no tenía ni idea, pero dije vamos a hacerla por medio del Colegio. Él me empezó a platicar de sus exposiciones internacio-

nales, ya llevaba siete, luego vino la VIII y de esa la IX para México. Entonces dije perfecto, el tuyo va a ser el noveno, pero el nuestro va a ser el primero. Por eso es Noveno Encuentro Internacional de Video Arte. I Nacional de Video Arte.

Glusberg vivía entonces en Venezuela y varias veces nos encontramos ahí. Él tenía varias cosas de gane. Primero conocer a los padres del video arte, Nam June Paik, Shigeko Kubota, Les Levin y todos ellos. Además, tenía la experiencia de ya haber organizado varias reuniones anuales, o casi anuales. Entonces él vino y nos decidimos hacerlo y eso lo organizó el Colegio, cabe subrayar.

Claro, uno no se puede desdoblar, ahora eres Raúl Lomelí de Televisa, ahora ya no soy, Pero Televisa no tuvo nada que ver. Obviamente invité a mi jefe Miguel Alemán a que asistiera al encuentro porque, en primer lugar, es un individuo muy inquieto, un promotor, y el hecho de que él fuera a algo ya daba una categoría.

Claudia Ferrer (CF): ¿Cómo se determinó que fuera en el Museo de Arte Carrillo Gil que se pudiera albergar la exposición?

RL: Yo ya no me acuerdo, no sé si por Miriam Molinar.

CF: ¿Tuvo algo que ver el MAM en todo esto?

RL: No, fue sólo el Colegio Nacional de la Comunicación, Museo Carrillo Gil y el CAYC; primero CAYC

CF: ¿Y quién fue el curador, Glusberg?

RL: En parte él y en parte yo.

CF: ¿Y por qué te interesó la exposición, cuando tú ya viste videoarte te hizo sentido?

RL: Yo me la pasaba viajando, era entre comillas fácil hacer amistad si había interés, entonces yo fui y los artistas me llevaron a sus estudios. Yo sabía mucho de televisión porque yo había visto el desarrollo de la televisión desde Telesistema Mexicano. Conocí a don Emilio Azcárraga Vidaurreta, Azcárraga Milmo.

CF: Carla me comentó eso, que visitaron juntos los estudios en Nueva York.

RL: Sí, yo tengo el mejor recuerdo de eso y la estimo. Es más, si tienes tiempo, y quieres, vienes a mi casa y te enseño el álbum de fotos. Aquí traigo algunas sólo para que te des una idea, en casi todas salgo yo porque es un árbol es un álbum personal.

Mientras continuamos la conversación una serie de fotos tomadas de manera

rápida con una tablet, que el propio Raúl trae, se descubren ante mis ojos. Esa era la primera vez que vería un número importante de imágenes en las que reconocí a destacados personajes que participaron en el encuentro. La emoción se hizo evidente debido a que representaba el hallazgo que había estado esperando para poder reconstruir aquella exhibición.

La conversación continuó de manera más fluida y la información comenzó a tener un orden.

RL: Son varias fotos que saqué, aquí está Carla, Felipe, Juan yo. Mira aquí estoy en la inauguración. Ahí está Juan Ruiz Healy, Miriam Molinar, este señor, ahorita se me olvida pero el representante de Hank que era el regente de la ciudad, lo que ahora sería el jefe de gobierno. Sigo yo, este otro señor era el representante de Margarita López Portillo, quien era la mera, mera de RTC en el gobierno de su hermano, pero era una señora supersticiosa y ese día su sobrino me dijo que había visto su carta astral y de plano no se levantó de la cama y entonces mandó a este señor. Este es el licenciado Miguel Alemán y este es un arquitecto, creo ese sí era del MAM, pero bueno necesito revisar en los papeles para no darte mal la información.¹

CF: Entonces conoces a Glusberg, te gusta la idea, conoces a los artistas y visitas Nueva York. ¿Esto fue también por el Colegio o fue una inquietud personal?

RL: Es que te digo no te puedes desdoblar, yo viajaba mucho por mi trabajo en Televisa y si de pasaba podía conocer lo hacía.

CF: ¿A estos artistas los conociste antes de la exposición?

RL: Sí, sí, me dieron hasta cenas y todo.

CF: ¿Y tú los elegiste o Glusberg te los sugirió?

RL: No, unos eran por default y luego ya se extendió una invitación a través del CAYC porque él ya tenía el directorio. Entonces vamos a decir que Nam, Shigeo Kubota, Les Levin, John Bandesari, y no recuerdo quiénes otros, eran como los de cajón. Aparte como ya eran unos encuentros recurrentes del CAYC tenía que seguir la lista de él, porque además yo no tenía todos esos contactos. Así fue como vinieron personas de Canadá, Sudamérica, Argentina, Venezuela y se incluyó a Pola Weiss, quien también fue un contacto de él. Es más casi podemos decir que fueron sugerencias de Jorge y de Miriam², porque aparte eran los que

1 Después de investigar y en una segunda entrevista pude determinar que las personas que aparecen en la conferencia inaugural fueron: Margarita López Portillo, hermana del entonces presidente José López Portillo y directora general de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación), Miguel Alemán Velasco (vicepresidente Ejecutivo de Televisa), el Arquitecto Óscar Urrutia (director de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes), Jorge Glusberg y Juan Ruiz Healy (encargado de dar un discurso sobre el videoarte)

2 En este sentido, y dados los datos que arrojaron las entrevistas, Molinar no parece haberse involucrado en dicha selección. Considerando que fue Carla Stellweg quien lo guio en Nueva York y le presento a los

estaban en el medio.

Yo me confieso un ignorante completo en ese momento de ese tema, pero no por ignorante, por no conocerlos, no vi la importancia del hecho y del potencial. E hice lo necesario para que ocurriera, yo conseguí patrocinadores, los aparatos fueron por un intercambio de publicidad. El esfuerzo no nada más fue mío, sino de todos los que estábamos en el Colegio.

CF: ¿Cómo fue la respuesta de la gente, hubo gran convocatoria, tú recuerdas un poco el día de la inauguración?

RL: Sí, vas a ver las fotos, estaba atiborrado de gente. Mira aquí está Jorge Glusberg, Miguel Alemán y yo, y ve cómo está lleno. Parece que fue ayer y no – ríe -el año que entra van a ser 40 años.

Justo en ese momento alguien llama a la puerta, Lomelí tiene prevista una junta y ha llegado la hora de comenzar. Nos despedimos no sin antes acordar en vernos nuevamente pues aunque el hecho ha comenzado a esclarecerse, paralelamente han surgido muchas preguntas más. Él se muestra en la mejor disposición para rescatar sus memorias y finalizar una labora que quedó pendiente cuatro décadas atrás.

artistas tiene validez la aseveración que ella mismo hizo en entrevista: “De alguna manera están los artistas que yo presenté, pero la invitación formal no la hice yo pues no tenía el dinero, ni la plataforma. Yo presenté a los artistas a Lomelí en NY, esa es una tarea curatorial, y él siguió ese programa”. Véase entrevista a Carla Stellweg y Juan Ruis Healy.

Aunque, igualmente válida es la observación de Lomelí sobre la gestión de Glusberg respecto a la lista de artistas, pues varios de ellos ya habían participado en las ediciones anteriores del Encuentro.

8 de mayo de 2016.

Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México

Luego de un intercambio de correos y llamadas Raúl Lomelí y yo logramos concretar la segunda entrevista. En esta ocasión me dirijo hasta su casa en donde guarda su álbum personal de fotos del Encuentro. La idea de acceder a este material me entusiasma debido a que estoy segura que revelará información que hasta ahora no ha sido mencionada.

Después de un saludo, él no tarda en mostrarme el álbum de varias decenas de páginas, antiguo, de hojas gruesas sobre las que se pegaron las fotografías numeradas y en orden cronológico. Sin embargo, la conversación inicia por el número 17 de la Revista Artes Visuales, que Lomelí encontró en su biblioteca personal. La publicación recogió, en un par de páginas, algunas de las impresiones críticas sobre el IX Encuentro Internacional de Video Arte.

Raúl Lomelí (RL): Que escriben ahí, hay unos que no tienen la menor idea de lo que era la televisión en general, por qué, por qué los que eran mexicano, los que vivían aquí, no tenían ni la menor idea porque la televisión en el mundo era muy distinta. Porque México lo que hizo fue tomar el modelo de la televisión norteamericano comercial, entonces había tres sistemas de televisión nada más: o la televisión comercial, la televisión pública y la televisión estatal, como la de los países socialistas. Si nosotros somos vecinos de los norteamericanos era lógico el modelo.

Si tu relees esto te darás cuenta de quién escribe, la canadiense vive en su realidad con un modelo muy parecido al norteamericano. Ella no conocía esta realidad. De lo de las proyecciones en blanco y negro, pudo haber sido, la verdad yo no me acuerdo. También dependía mucho de cómo mandaban ellos los materiales porque teníamos limitantes técnicos,

Ahora, todo eso ha tenido una evolución, la televisión y los aparatos no eran lo que son ahora. Varios señalan mucho que el videotape no es arte, y no es arte a menos que le des una orientación artística.

Yo tuve la enorme oportunidad de ir a Nueva York, donde se estaba haciendo todo esto.

En México no había quién lo hiciera. Entonces, lo que tienes que hacer es situar la parte tecnológica, el cómo se hizo en Estados Unidos y cómo se hizo nuestro país.

En una de mis visitas en el *International Broadcasting Institut* conocí a Glusberg, creo que fue en Kioto porque en esa época los equipos más económicos se conseguían en Japón. Entonces, si mal no recuerdo, en una de las mesas redondas del programa el habló algo de video arte y yo me le acerqué. Él me habló del CAYC y luego ya nos vimos en el Encuentro en el 76 en Venezuela, fue cuando formalizamos. Luego vino a México y fijamos la fecha para noviembre.

Realmente el que tenía todos los contactos con los padres del videoarte era Jorge, entonces era una unión natural y a él le interesaba mucho traer el videoarte a México para darle más proyección, porque era un país importante en América Latina.

Claudia Ferrer (CF): ¿Glusberg supo desde el principio que tu trabajabas en Televisa y que por otro lado presidía el colegio?

RL: Sí claro, yo le platiqué. Yo el colegio lo fundé en 74 entonces yo no podía, ni lo iba hacer por Televisa porque no tenía nada que ver. Glusberg me dijo estar interesado en hacerlo en México y yo le dije que tenía la organización ideal para eso, que era el Colegio, que no era de Televisa. Quizás si sí lo hubiera hecho Televisa hubiera quedado besado por el diablo para siempre, en cambio si no, y aunque haya críticos y todo, no lo organizó Televisa. Lo que pasa es que Televisa es de esos corporativos tan poderosos que es muy difícil que puedas disociar cuando haces dos actividades.

CF: ¿Televisa no participo con presupuestos, ni nada por el estilo?

RL: No, para nada. Si hubiera participado hubiera tenido todos los equipos habidos y por haber, por ejemplo. Sí yo invité a mi jefe Miguel Alemán a que fuera y fue, pero nada más. Si ves no tiene mayor participación.

CF: Entonces, empiezan finalmente la organización. ¿Cómo se coordinan para un evento que finalmente se estaba realizando a distancia, porque está Glusberg en Argentina, tú en México y los artistas en Nueva York?

RL: Jorge estaba muy inmerso en lo del videoarte y viajaba constantemente a Nueva York; por lo tanto, podía pasar por México. Yo también viajaba mucho, nos pudimos encontrar en distintos lados y aprovechamos. También nos pudimos coordinar por teléfono.

CF: ¿Y porque la elección de artistas mayoritariamente extranjeros y se incluyen a muy pocos mexicanos y latinoamericanos?

RL: Eso yo creo que fue porque era el *IX Encuentro Internacional* y los importantes

internacionales les aportó Glusberg, Por eso yo pensé en aceptar porque me di cuenta que era una gran oportunidad de conocer a los más relevantes a nivel internacional. Por otro lado, yo me acerqué, como Colegio, a Miriam Molinar que era la directora del Museo de Arte Carrillo Gil. No me acuerdo con quién sugirió la idea porque estaba relativamente recién abierto ese museo, por lo que era una buena alternativa porque se estaba acreditando en ese momento, entonces Molinar estaba muy abierta a aceptar propuestas. Y ella es la que contactó a Carla, a Ehrenberg, a Pola Weiss, ella fue la que contactó al sector cultural de México¹.

CF: Tengo una duda, ¿son dos eventos porque por un lado tenemos el nombre *IX Encuentro Internacional de Videoarte* y por el otro *Primera Nacional de Video Arte*?

RL: Más o menos era el mismo evento, pero era la primera vez que se hacía un encuentro en México.

CF: ¿Entiendo que a ti te pareció una gran oportunidad porque obviamente como Encuentro tenían que venir los artistas a platicar con la gente y que todo lo que ocurrió en el Museo de Arte Carrillo Gil?

RL: Sí, fueron tres semanas del evento. Yo no recuerdo con exactitud pero es lo que dice el documento.

CF: La ausencia del programa de mano continúa y con ello es muy difícil rastrear cuáles fueron realmente las actividades que se desarrollaron durante el encuentro.

RL: Es que estuvo muy improvisado, en ese sentido sí estuvo muy improvisad, porque yo no tenía la relación y todo el aparato que tal vez hubiera necesitado para hacer una cosa más profesional. Pero bueno yo creo que lo que se hizo fue lo mejor que se pudo hacer, con el mayor de los esfuerzos porque tampoco teníamos un presupuesto muy amplio.

CF: Y en cuanto a la exposición, ¿recuerdas cuánto tiempo estuvo abierta, solamente estas tres semanas o se queda más tiempo?

RL: Sí, solamente esas tres semanas porque Miguel Ruíz Galindo, quien facilitó los equipos a través de la empresa a *Aldo Communications for Education* y Sistemas de Audio Video, debía recoger los equipos antes de vacaciones, que iniciaban el 15 de diciembre. Además, ya cerraba también el museo. Ellos fueron quienes aportaron todos los equipos como patrocinadores, no Televisa.

CF: ¿Y cómo fue el proceso de curaduría de la exposición, cómo se determinó qué piezas, en qué lugar?

1 Acorde con las declaraciones de Stellweg infero que, aunque Lomelí no lo recuerde, en realidad fue ella quien realizó la vinculación con Miriam Molinar, gracias a que Fernando Gamboa intercedió.

RL: Eso lo definieron Molinar y Glusberg. Yo participaba como coordinador porque creo que él no conocía a Miriam y yo los presenté. La que sabía de los espacios era Miriam y el que sabía qué necesitaban los videoartistas era él.

De los mexicanos estuvo Pola, estuvo Ehrenberg.

CF: Pero la obra de Ehrenbergt no se presentó, el sólo participó en el encuentro, ¿no?

RL: Yo no lo recuerdo.

CF: En la carta en *Artes Visuales* él dice que no, que no expuso.

RL: Bueno, si él dice pues no, pero de que participó, participó, ahí están las fotos y de que protestó, protestó. Pero si por eso quieren insinuar que hubo censura o algo así, eso no ocurrió.

CF: Cuando ustedes comienzan con la organización, ¿en realidad estaban abiertos a recibir propuestas?

RL: Sí, el Colegio, que no tenía nada que ver con Televisa, al año siguiente, en el 78 traje a los nuevos filósofos franceses. Ese era el objetivo del Colegio: acercar ese tipo de propuestas a México.

Si bien no tuvimos los máximos recursos, sí hubo la disposición, la atención a lo nuevo y hacer un esfuerzo por traer lo nuevo, como la base de un camino del arte que incluía la, entonces, nueva tecnología. Que ahora se ve superado porque las nuevas tecnologías han democratizado mucho, ya no se necesita gastar tanto.

CF: En términos generales, ¿consideras que fue un encuentro exitoso y positivo?

RL: Yo creo que fue un encuentro muy positivo, porque quizás faltó que hubiera más seguimiento, pero fuimos tan novedosos que la gente no entendió, no porque no les permitiéramos entrar, en el museo se abrían las puertas y tú podías ir.

CF: Pero, ¿realmente había un público preparado para ver el videoarte en México?

RL: El público no estaba preparado para recibir el video arte en México, salvo los que viajaban y ya conocían, por lo que sigue siendo muy elitista, el grupo que se considera intelectual sigue siendo un grupo muy cerrado, entonces no sé por qué pero los mexicanos no estamos abiertos a discutir.

Para mí fue exitoso porque tomamos la oportunidad de hacerlo, se movió y fue gente interesante.

La entrevista se vuelve anécdotas y finalmente concluye. Gracias a las memorias de Carla, Juan y Raúl, y a las fotografías el Encuentro empieza a tener sentido y puedo visualizar a los jóvenes participantes, que a finales de la década de los 70 intentaron visibilizar el videoarte en México.

Mesografía

Bibliografía

- Adorno Theodor y Max Horkheimer, *La industria cultural*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013, 115 pp.
- Albert, Pierre; Tudesq, Andre-Jean, *Historia de la radio y la televisión*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 169 pp.
- Aumont, Jaques, et al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós Comunicaciones, Argentina, 2008, 289 pp.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997, 1989 pp.
- Baigorri, Laura, *El video y las vanguardias históricas*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1997, 92 pp.
- Baigorri, Laura, *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Brumaria, España, 2008, 275 pp.
- Buchloch, Benjamin, *Formalismo e Historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, 245 pp.
- Boris, Buden y otros, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, Traficantes de sueños, 2008, 1ª Ed., 241 pp.
- Cremoux, Raúl, *La legislación mexicana de radio y televisión*, México, UAM Unidad Xochimilco, 1982, 191 pp.
- Debrois, Olivier, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, 2014, 501 pp.
- Foster, Hal.; Krauss Roselind; Bois, Yve Alain; Buchloh Benjamin, *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, 704 pp.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, 234 pp.
- Garduño, Ana, Fernando Gamboa. *El arte del riesgo*, México, INBA-Museo Mural Diego Rivera, 2009, 124 pp.
- Gallardo, Cano Alejandro, *Curso de Teorías de la Comunicación*, México, Editorial Cromocolor, 1998, 169 pp.
- García, García Francisco; Rajas Mario (coordinadores), *Narrativas audiovisuales: el relato*, icono14 editorial, Madrid, 2011, 1ª Ed., 384 pp.
- Gordillo, Inmaculada, *Manual de narrativa televisiva*, Síntesis, Madrid, 2009, 264 pp.

La Ferla, Jorge (comp.), *La revolución del video*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996, 210 pp.

Marchán, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto: Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón, 1974, 359 pp.

Martin, Silvia, *Videoarte*, Taschen, Madrid, 2006, 96 pp.

McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996, 366 pp.

Mejía Barquera Fernando, et al., *Televisa el quinto poder*, Claves Latinoamericanas, México, 1989, 237 pp.

Pérez, Ornia José Ramón, *El arte del video: Introducción a la historia del video experimental*, España, RTVE-SERBAL, 1ª Ed., 1991, 191 pp.

Ramonet, Ignacio, *La golosina visual*, Debolsillo, Barcelona, 2001, 223 pp.

Rodríguez, Mattalia Lorena, *Arte Videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*, Editorial UPV, Valencia, 2008, 311 pp.

Rosseti, Ricapito Laura, *Videoarte. Del cine experimental al arte total*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2011, 147 pp.

Rush, Michael, *L'art vidéo*, Thames & Hudson, Londres, 2007, 256 pp.

S/A, *Artes Visuales. Una selección facsimilar. En homenaje a Fernando Gamboa*, México, Museo de Arte Moderno, 2010, 319 pp.

S/A, *Primera generación: Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, Madrid, Ministerio de cultura-Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, 2006, 428 pp.

Sánchez, Navarro Jordi, *Narrativa Audiovisual*, Editorial UOC, Barcelona, 2006, 169 pp.

Toussaint Alcázar, Florence (coord.), *¿Televisión Pública en México?*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 179 pp.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *El Cine Súper 8 en México 1970-1989*, Filmoteca UNAM, México, 2012, 337 pp.

Youngblood Gene, *Cine expandido*, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, 2012, 447 pp.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, Catedra/Universidad del país vasco, Madrid, 1998, 260 pp.

Hemerografía

Acha, Juan “El arte del tele-ver”, *Plural*, no.23, México, *Excélsior*, agosto, 1973, pág. 40.

Acha, Juan, “El arte del video-tape contra la tv”, en *Diorama de la cultura*, No. , México, *Excélsior*, 1973, pág. 4

Fuentes electrónicas

Acha, Juan, “El Video”, [en línea], *Arte en Colombia*, Bogotá, No.16, Octubre de 1985, págs. 32-37, Dirección URL: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1097190/language/es-MX/Default.aspx>

Alonso, Rodrigo, *Zona de turbulencia. Video Arte en Latinoamérica*, [en línea], Dirección URL: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/turbulencia.php>, [consulta octubre de 2015].

Bautista Virginia, “Plural: joya cultural de Excélsior”, [en línea], México, *Excélsior.com.mx*, 3 de abril de 2017, Dirección URL: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/05/26/961411#view-1>, [consulta mayo de 2017].

Hernán Enrique Bula, *Creación audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI* (Tesis doctoral), [en línea], Universitat Politècnica de València, Valencia, 2015, pág. 159, Dirección URL: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/59474/Bula%20-%20Creaci%F3n%20audiovisual%202.0%20como%20herramienta%20cr%EDtica%20de%20activismo%20social%20e%20intervenci%F3n%20pol%EDt....PDF?sequence=16>, [consulta marzo de 2017].

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, “Listos para rodar. Galería Televisiva Gerry Schum-videogalería schum”, [en línea], Dirección URL: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/programa/schum00/frame.htm>, [consulta febrero de 2015].

Expósito, Marcelo, “Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros”, [en línea], Dirección URL: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_abajolosmurosdelmuseo.pdf, [consulta febrero de 2015].

Garduño, Ana, “Candil de la calle, oscuridad de su casa. Un museo itinerante para el exterior”, [en línea], *Revista*

de la Universidad, México, Abril de 2002, págs.68-73, Dirección URL: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15302/public/15302-20700-1-PB.pdf, consulta [noviembre de 2016].

Gubern, Román, “¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?”, [en línea], Madrid, *Telos*, n° 9, marzo-mayo de 1987, Dirección URL: <http://es.scribd.com/doc/19126018/La-revolucion-videografica-es-una-verdadera-revolucion>, [consulta febrero de 2015].

La redacción, “El guionista de Juan Ruiz Healy revela cómo se fraguó ‘la porquería’, [en línea], *Proceso*, 13 de agosto de 1988, Dirección URL: <http://www.proceso.com.mx/151154/el-guionista-de-ruiz-healy-revela-como-se-fraguo-la-porqueria>, [consulta abril de 2017].

Mariátegui, José Carlos, “Video-Arte-Electrónico en Perú 2.0”, [en línea], PERÚ/VIDEO/ELECTRÓNICO: memorias del Festival Internacional de video/arte/electrónico, Lima, Alta Tecnología Andina (ATA) y Universidad Ricardo Palma editores, págs. 10-25, Dirección URL: <http://inca.net.pe/assets/objeto/video-arte-electronico-en-peru-207/>, [consulta mayo de 2017].

S/A, “Finaliza el II Encuentro Internacional de la Comunicación”, [en línea], *El País*, 1° de agosto de 1979, Dirección URL: http://elpais.com/diario/1979/08/01/sociedad/302306405_850215.html, [consulta noviembre de 2016].

S/A, “Qué es el CAYC = What is the CAYC.”, [en línea], Argentina Inter-medios: Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria. Exh. cat., Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1969, Dirección URL: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/Registro-Completo/tabid/99/doc/748013/language/es-MX/Default.aspx>, [consulta octubre de 2016].

Sabido, Miguel, “Umberto Eco: el banquete de Acapulco”, [en línea], *Confabulario*, *El Universal*, 27 de febrero de 2016, Dirección URL: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/umberto-eco-el-banquete-de-acapulco/#respond>, [consulta noviembre de 2016].

Sedeño, Ana, “Revisión general sobre la videocración en México”, [en línea], en *Razón y Palabra*, Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/Sedeno.pdf>, [consulta octubre de 2015].

Senado de la República, LIX Legislatura, “La Televisión en México”, [en línea], *Boletín Informativo*, año V, núm. 35, México, enero-febrero 2005, Dirección URL: http://www.senado.gob.mx/content/sp/memoria/content/estatico/content/boletines/boletin_35.pdf, [consulta: diciembre de 2013].

Taquini, Graciela, “Tiempos del video argentino”, [en línea], Dirección URL: <http://www.graciela-taquini.info/pdfs/tempos.pdf>, [consulta mayo de 2017].

Weiss, Pola, “La TV te ve”, [en línea], México, *Artes Visuales*, no. 17, Primavera de 1978, INBA, pág. 20,

Dirección URL: http://static1.squarespace.com/static/53211690e4b03b7284463ca8/t/542d9c-bfe4b09c33fcc635c3/1412275391034/av17_19.pdf, [consulta febrero de 2015].

Zapett Tapia, Adriana; Aguilar Cancino, Rubí, *Videoarte en México. Artistas nacionales y residentes*, [en línea], INBA, México, 2014, 97 pp, Dirección URL: http://www.cenidiap.net/biblioteca/libros/Videoarte_en_Mexico.pdf, [consulta octubre de 2015].

Archivo

Archivo de Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

Archivo personal de Raúl Lomelí.

Carpeta inédita del Museo Carrillo Álvar y Carmen Carrillo Gil, recuperado durante esta investigación.

Entrevistas

Entrevista por Skype a Carla Stellweg y Juan Ruiz Healy, 29 de diciembre de 2015.

Entrevista a Carla Stellweg, Nueva York, 13 de noviembre de 2016.

Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México, 5 de abril de 2016.

Entrevista a Raúl Lomelí, Ciudad de México, 8 de mayo de 2016.

Ciudad de México, noviembre de 2017.