



No. 13. MAY 2022.

ISSN: 2477-9199

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.v0i13.465

***Videocinta de vanguardia*, la primera exposición de videoarte en México**

“Avant-garde videotape”, first exhibition of video art in Mexico

Claudia Ferrer

Resumen: En julio de 1973, la Galería de Exposiciones Temporales del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (MAM) inauguró la muestra *Videocinta de Vanguardia. Video Art Estética Televisual*, bajo el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos. El evento fue el primer acercamiento del público mexicano con el videoarte (estadunidense), en una época en la que los recintos culturales continuaban priorizando a las artes visuales más tradicionales. El artículo ofrece una reconstrucción histórica de esta primera muestra escasamente revisada en otras fuentes, a través de la información obtenida de la documentación existente: las críticas publicadas por el teórico Juan Acha en la revista *Plural*, el suplemento cultural *Diorama de la Cultura* y las hojas que se conservan del único ejemplar del catálogo en el MAM. En segunda instancia, el texto aborda la exhibición en el marco de las coyunturas políticas, sociales y culturales de la época y la sitúa como el resultado de las diferencias entre el primer mundo y el tercer mundo.

Palabras clave: exposición, videoarte, video experimental, televisión, Juan Acha, genealogía, MAM, televisión.

Abstract:

In July 1973 the Museum of Modern Art, Temporary Exhibitions Gallery in Mexico City (MAM) opened the exhibition «Videocinta de Vanguardia. Video Art Estética Televisual», sponsored by the United States Embassy. This event was the first encounter of Mexican people with American video art, at a time when cultural institutional spaces privileged traditional visual arts. This article offers a historical reconstruction of the exhibition, that was scarcely documented in expert literature. Such reconstruction is based in sources, which are two critical reviews written by the Peruvian theorist Juan Acha, and the only available copy of the exhibition catalogue. The article approaches the exhibition in the light of political, social and cultural context in the First and Third World.

Key-words: exhibition, video art, experimental video, television, Mexico, Juan Acha, genealogy, MAM.

Biografía de la autora

Claudia Ferrer Mariano (Ciudad de México, México, 1983). Es licenciada en Ciencias de la Comunicación, maestra en Historia del Arte (área de Estudios Curatoriales) y candidata a doctora en Historia de Arte (área de Estudios Cinematográficos) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha laborado como coordinadora de comunicación y gestora cultural en instituciones públicas y privadas. En su práctica académica ha sido becaria por el Posgrado UNAM, el CONACYT y Erasmus. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires (2019) y la Universidad de Tübingen

(2017). A la fecha su labor converge entre la comunicación cultural y la docencia. Sus líneas de investigación son videoarte y televisión en México, medios audiovisuales, curaduría audiovisual, arte y política en Latinoamérica.

1. Introducción

El 12 de julio de 1973 la Galería de Exposiciones Temporales del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (MAM) inauguró una muestra con un tipo de arte que no había ocupado antes los recintos culturales del país. Bajo el título *Videocinta de Vanguardia. Video Art Estética Televisual* la exhibición, auspiciada por la Embajada de los Estados Unidos reunía, en veinte monitores de televisión, secuencias de experimentación con imágenes en movimiento que revelaban el uso que, desde las artes, se hacía del video. Cuestionamientos sobre sus cualidades técnicas, formales y los contenidos a los que se había destinado desde su origen, como soportes de grabación para los programas de televisión, fueron posibles gracias a que, entre 1964 y 1965, las marcas *Sony* y *Philips* sacaron al mercado el *Portapak*, el primer equipo portátil de video cámara y video grabadora. Su costo y accesibilidad técnica atrajo a los más diversos realizadores, desde documentalistas hasta artistas plásticos quienes, por primera vez, podían producir y exhibir imágenes hasta entonces centralizadas por la industria televisiva (Pérez, 1991).

Las primeras cámaras portátiles de video abrieron la posibilidad de emitir mensajes plurales –tanto en forma como en contenido– e independientes a los discursos

hegemónicos, para retratar la convulsa realidad de finales de los años sesenta. Así el video pasó de ser un soporte, a ser un medio independiente, cuya utilización trascendió de lo comercial –supeditado a los intereses de los anunciantes– a lo contracultural y a lo artístico. No obstante, no en todas las latitudes se volvió realmente accesible.

Igual que otras tecnologías que precedieron al video, su llegada a América Latina fue, por varios motivos, diferente en cada uno de los países que conforman la región. En el caso concreto de México su uso, iniciado a principios de los años setenta, estuvo vinculado con la poderosa industria de la televisión comercial, mientras que solo unos cuantos artistas experimentaron con el video hasta finales de esa década.

Frente a ese escenario, el primer acercamiento del público en México con el videoarte inició con las obras producidas por grupos de California, Chicago y Nueva York. Este artículo propone una reconstrucción histórica de esa primera muestra a través de la información obtenida de la poca documentación existente: las críticas publicadas por el teórico Juan Acha en la revista *Plural* y el suplemento cultural *Diorama de la Cultura*, y las hojas que se conservan del único ejemplar del catálogo en el MAM. Esta operación de rescate histórico permite situar el evento exhibitivo en el marco de las políticas culturales y las coyunturas sociales de la época y como el resultado de las diferencias entre el primer mundo (pionero, realizador y emisor de discursos) y el tercer mundo (espectador).

2. La esquizoide apertura democrática

A inicios de los años setenta, la mayoría de los espacios museísticos en México seguían dedicados a la exhibición de las artes visuales más tradicionales, como la pintura y la escultura. En la escena nacional no se había gestado aun, una generación de videoartistas,

mientras la política cultural trataba de alinearse con la pretendida "apertura democrática" que impulsó el entonces presidente Luis Echeverría Álvarez.

Luego de los deplorables acontecimientos del año de 1968, que culminarían con la matanza de los estudiantes en Tlatelolco, la censura –y alienación– en los medios de comunicación, la espectacularización televisada de los Juegos Olímpicos –los primeros en realizarse en un país latinoamericano– tan solo unos días después de los asesinatos de estudiantes; Echeverría buscó construir una imagen conciliadora de un presidente que respetaba las disidencias y las libertades (González, 2015). Para ello el papel de los intelectuales resultaba indispensable.

La retórica de un cambio y una ruptura con el pasado régimen represor se reforzó mediante distintas acciones. Entre estas se puede contar la promulgación de leyes de protección al patrimonio cultural, la estatización del cine y el aumento de las producciones nacionales; el otorgamiento de becas y puestos burocráticos a intelectuales; el surgimiento de nuevas publicaciones culturales; la abierta crítica contra la televisión comercial; el llamamiento a los intelectuales que se habían ido de México en 1968 para reconstruir un país democrático (Vázquez, 2019). No obstante, los beneficiarios fueron, una vez más, los artistas y espacios culturales cercanos al círculo del poder, dispuestos a validar simbólicamente a Echeverría, aun cuando en el fondo, muchos de ellos no comulgaban con él ni con su proyecto.

La “apertura democrática”, aunada a una estrategia de cultura de Estado –sujeta a los presupuestos, pasiva o crítica en la medida de lo permitido– y a la continuación de prácticas de espionaje, encarcelamiento, tortura y asesinato de disidentes políticos,

configuraron un escenario complejo, casi esquizofrénico (Acéves, 2019). Pronto la clase intelectual se fragmentó. Esa disputa continuó a lo largo de la década y la división entre partidarios y opositores, muchas veces en los polos de la derecha y la izquierda, sería una constante en la discusión sobre el papel de los intelectuales frente al Estado.

Los agentes culturales y artistas debieron jugar en las áreas grises, como lo señala Carla Stellweg (2010) “sería fácil llegar a la conclusión de que nuestra generación aceptó voluntariamente ser cooptada por el sistema, sin embargo, es importante recordar que en aquel entonces el único patrocinio para las artes era el que provenía del Estado” (p. 25).

3. Los hijos de la televisión

Mientras que Echeverría buscaba el acercamiento con la clase intelectual, esta gestionó algunos espacios a su favor para generar debate desde el ámbito editorial, bajo la premisa de la libertad de expresión. Un caso emblemático fue la revista *Plural*, bajo la dirección de Octavio Paz y el auspicio del periódico *Excélsior*, cuyo primer número se publicó en octubre 1971 y en sus páginas reunió a los mejores periodistas e intelectuales de la época.¹ De la larga lista de colaboradores que participaron en la revista destaca, para fines del presente artículo, el historiador y crítico peruano-mexicano Juan Acha, quien también se desempeñaba como el subdirector del MAM; posición que utilizó frecuentemente para exponer sus ideas sobre las exhibiciones más novedosas del museo en las páginas de los distintos espacios editoriales en los que colaboraba. Si bien las

¹ El 8 de julio de 1976 Luis Echeverría consiguió el despido de Julio Scherer y de 103 periodistas. Ante el hecho Octavio Paz y su equipo presentaron su renuncia a la revista *Plural*. Pese a ello, la tenacidad de Scherer no se hizo esperar y el 6 de noviembre de ese mismo año publicó, bajo su dirección editorial, el primer número de la revista *Proceso*. Mientras que en un mes después, en diciembre, Octavio Paz daría a conocer la revista *Vuelta*, en cuyo consejo editorial incluyó a muchos de sus antiguos colaboradores. La revista dejó de publicarse en 1998, tras la muerte del poeta.

vanguardias tenían poca presencia en los museos auspiciados por el Estado, en las publicaciones los espacios se abrían para mostrar y analizar, la otra realidad de la praxis artística.²

En agosto de 1973 en la sección de Exposiciones de *Plural*, Acha publicó una breve reseña titulada *El arte del tele-ver*, en la que dio cuenta de la muestra *Videocinta de vanguardia. Video art. Estética televisual*, que se presentó del 12 de julio al 12 de agosto en el MAM:

Una gran cantidad de jóvenes atrajo la exposición ‘Video Art Nueva Estética Televisual’ en el Museo de Arte Moderno. 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.

¿Es que ellos eran atraídos por la hipnosis subliminal, propia de toda emisión televisual, por la sicodelia adormecedora de la sucesión caleidoscópica de formas y colores o verdaderamente veían algo distinto de lo que otras generaciones perciben: un arte nuevo? (p.40)

El teórico peruano, de inicio planteó un señalamiento a la televisión, a la que consideraba hipnotizante –o enajenante– debido a sus propiedades formales: imágenes electrónicas “psicodélicas” dotadas de movimiento y sonido. Es cierto, la televisión fue el medio de comunicación capaz de reunir la herencia de distintas manifestaciones artísticas y mediáticas que la precedieron: literatura, teatro, periodismo, radio, fotografía, publicidad,

² Otro ejemplo editorial destacado fue la revista editada por el Museo de Arte Moderno: *Artes Visuales (AV)*, editada por Carla Stellweg y diseñada por Vicente Rojo, que lanzó su primer número en el invierno de 1973.

diseño y cine. La cantidad de estímulos que de ella emanaban tenía poca competencia ya que, además la pequeña pantalla había logrado introducirse en el entorno cotidiano de millones de espectadores, quienes podían acceder por vez primera, a contenidos audiovisuales desde la comodidad de sus hogares.

En palabras de Rodrigo Alonso (2015) “la gente se habitúa a los entornos mediales dejando de lado la relación distanciada que antes la vinculaba con la proyección fílmica o las fotografías de diarios y revistas. Las imágenes de los *mass-media* se multiplican y comienzan a invadirlo todo, generando una suerte de ambientación mediática generalizada” (p.41). Escenario que también influyó hacia los artistas, pues para la década de los sesenta el arte conceptual ya había generado una ruptura con la obra como objeto canónico y con la representación realista-figurativa.

Como ha sucedido con las tecnologías que la precedieron, la televisión fue objeto de experimentación desde mediados de los años cincuenta. Artistas como el surcoreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell –ambos del grupo Fluxus que empleó música, danza, teatro, poesía, pintura y escultura en sus *performances*–, intervinieron el aparato televisivo mediante la alteración de la imagen electrónica a través de imanes y el uso de monitores en varias de sus instalaciones como materia plástica. Esas obras pioneras estaban motivadas, por un lado, por la exaltación sensorial provocada por la imagen televisiva inmersa en las ambientaciones y por el otro, por la imagen como portadora de significados y el interés que a esto le ponía el estructuralismo. Así vista, la información transmitida por televisión medía la realidad percibida por el público. Sin embargo, su uso destinado a replicar las ideologías dominantes, determinó un posicionamiento crítico que los intelectuales asumieron y al que el propio Acha (1973) se sumó:

(...) los autores de las videocintas transmitidas en la exposición –todos ellos norteamericanos– 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.

Propiamente, estamos ante la intervención en la TV del artista tradicional, cuyas concepciones conocidas buscan nuevos recursos de ejecución o de transmisión (p.40).

En palabras del historiador de medios David Armstrong (1981) fueron "una generación en casa con tecnología, la bomba y el tubo de rayos catódicos, preparada para hacer un uso imaginativo del medio de comunicación para transmitir su mensaje de cambio" (en Boyle, 1997, p. 5. Traducción propia). Por primera vez, grupos ajenos a las cadenas televisivas, tenían la oportunidad de producir, exhibir y distribuir sus mensajes rompiendo la relación unilateral que se tenía con la televisión comercial.

Durante los primeros años, quienes pudieron acceder a la tecnología del video –no solo artistas–, realizaron las más diversas producciones, desde experimentos estéticos vanguardistas, hasta documentales y videos caseros de la vida familiar; sin una distinción entre arte y activismo. Prueba de ello son los heterogéneos perfiles de los participantes de la muestra *Videocinta de vanguardia*, en la que incluyeron a profesionales de distintas disciplinas: Jerry Hunt y Beck (composición electrónica), David Dowe y Don Hallock (dirección y producción de televisión), Richard Feliciano y Warner Jepson (música), Robert N. Zagone y Ed. Emshwiller (cine), Willard Rosenquist (diseño). A la par de pioneros del videoarte como Nam June Paik, Stephen Beck, W. Etra, L. Etra, Peter Campus, y artistas reconocidos como Andy Warhol.

Respecto a las obras en el catálogo de la muestra, conformado por 15 hojas escritas a máquinas, aparece un registro de obras que llega hasta el número 26 más una obra no numerada, por lo que puede inferirse que el número de piezas exhibidas fue de 27. El registro es inconsistente pues mientras algunas de las obras son descritas, en otras únicamente se encuentra un resumen curricular del artista, sin proporcionar ninguna información de lo que presentaron en la muestra colectiva. No obstante, las descripciones de algunas de las piezas muestran el amplio espectro de producciones que se denominaban bajo el término *videoarte*, cuyo rasgo común era el uso de la tecnología del video, por lo que las cintas iban desde el registro, hasta algunas experimentaciones formales con las posibilidades técnicas de la imagen electrónica.

La Galería de Exposiciones Temporales fue ocupada por trece monitores donde se mostraban videocintas de "imágenes sin el uso de cámaras" mediante el uso de un sintetizador de video (*Conception* por Stephen Beck); "un acercamiento sensible para interpretar música con solamente tocar la mano de un arpista, usando múltiples pases de videotape y superimposiciones" (*Linearity* por Robert N. Zagone y Richard Feliciano, 13 minutos); "un estudio de interacción propia" (*Narcissicon* por William y Louise Etra); "dentro del monitor se ve un par de manos cortando a través de la superficie del plástico" (*Dynamic field series, Field #9* por Peter Campus); "una pieza compleja en la cual las acciones de los bailarines se mezclan con imágenes electrónicas en una dramática combinación de formas reales y abstractas" (*Scapemates* por Ed. Emshwiller); "fotografías con color añadido para mostrar la relación del artista y su padre en varias etapas de sus vidas" (*The father* por Don Hallock); "la pieza fue compuesta en un estudio de televisión convencional. Es un ejemplo prematuro de la fusión de talentos de un músico y del

encargado de mezclar el video (...) Este videotape incluye múltiples pasos y retraso de la cinta. La persona encargada de mezclar el video se compenetra en el tiempo y forma parte de la obra" (*Westpole* por Richard Feliciano y Robert N. Zagone), entre otras.

La información del catálogo hace evidente que la aproximación al video se daba desde distintos abordajes. Existían aquéllos que lindaban la frontera con otras disciplinas como la televisión y la fotografía llegando hasta la ingeniería; áreas que convergían en el video como un modo de experimentación formal acorde a los preceptos del arte conceptual de la época.

En un texto mucho más amplio, *El arte del video-tape contra la tv*, publicado en el suplemento dominical *Diorama de la Cultura* del periódico *Excélsior*, Juan Acha (1973) centró gran parte de su crítica a las obras en concreto:

En cuanto al mundo formal y el espiritual de las obras (...) 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 (...).

En cuanto a las obras transmitidas de J. Godfray (*Tonalidades de un automóvil*), William y Louise Etra (*Papel Tápiz y Narcissicon*), W. Roarty y W. Rosenquist (*Vacas*) y S. Beck (*Concepción y Música Iluminada*) son pictóricas en letra y espíritu. Exactamente abrevan en el abstracto-expresionismo o informalismo cromático.

(...) 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.

La cinta más lograda es, sin duda, “Scape Mates” de Ed Emshwiller, un cineasta. En ella se evidencia el contrapunto del móvil con lo estático (p.4).

La obra *Scapemates*, a la que le dedica la mitad de su artículo, fue realizada en el año de 1972, con una duración de 6:14 minutos, en color y con sonido. En los créditos del video aparecen como escritor y narrador el reconocido crítico de arte Brian O’Doherty, y agradecimientos especiales a *The National Center for Experiments of Television*, *The Television Laboratory at WNET/13*, *WNET Educational Television* y David Ross, curador de video arte en el Everson Museum. La corta experimentación con el video como medio artístico atrajo, en los Estados Unidos, muchos proyectos e iniciativas que apoyaron el desarrollo de la “nueva televisión”. Esas estructuras educativas y culturales –y hasta las eventuales incursiones en la televisión– dieron soporte a la experimentación con la nueva tecnología, que le valió su lugar dentro de la escena artística; aunque con el tiempo limitó su exhibición a museos y galerías. No obstante, el interés y apoyo inicial hacia esas primeras experiencias permitieron el desarrollo de un lenguaje específico y el surgimiento de una generación de videoartistas desde finales de los años sesenta en los países del primer mundo; mientras que, en el denominado Tercer Mundo, las primeras experimentaciones surgieron más a modo de constelaciones y con poco o nulo apoyo institucional, hasta finales de la década de los 70.

En el ensayo *Notes from the video Underground*, que aparece traducido al español en el catálogo de la muestra del MAM, cuya inclusión promovió el propio Juan Acha pues utiliza algunos de los argumentos del autor en sus críticas, Neil Hickey (1972) señala:

Los activistas de la Nueva Televisión son verdaderos apasionados de la televisión. Están plenamente convencidos de que la “difusión es demasiado importante para dejarla a los difusores”. Están embelesados con su medio de información y desconcertados por el mensaje que ha sido transmitido durante 25 años en sus programas de entretenimiento y noticias. Son los hijos de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan, convencidos de que todos vivimos en una aldea global donde la “información” (palabra favorita de los entusiastas del video) que necesitamos para alimentar nuestras mentes y nuestras almas está disponible para toda la gente en todo momento.

Sin embargo, a inicios de la década esa libertad de subvertir el aparato, ser emisores de mensajes descentralizados e intervenir en la praxis social, estaría determinada por las especificidades económicas, políticas y sociales de la región, donde podía o no, ejercerse esa práctica artística, según lo expuso Acha (1973):

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

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 del arte (p.4).

La promesa de una nueva televisión más democrática que despertara a los pasivos telespectadores y los volviera sujetos activos, así como la perspectiva de la televisión como “la mejor esperanza que tenemos de hacer contacto con cada uno de nosotros y con el mundo”, desapareció en la siguiente década cuando el uso de la televisión comercial y sus intereses continuaron dominando el ámbito de las comunicaciones. En 1985, en un artículo titulado *El Video*, Acha profundizó sobre este tema:

El video se propone contrarrestar los efectos nocivos de la televisión. Pero se lo propone sin tener ninguna posibilidad material de llegar a las mayorías demográficas, que son las consumidoras de la T.V y las receptoras de los efectos nocivos de ésta.

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 (p.32).

La creación artística del video arte fue excluida de la televisión no por su incompatibilidad con el medio de comunicación, 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. El exilio del videoarte, salvo en canales públicos, educativos y algunas apariciones esporádicas en canales comerciales, se explicaba, según Acha (1973), debido a que “resulta imposible introducir

las manifestaciones del arte denominado culto en la TV y, al mismo tiempo, conservar la popularidad de ésta.”

El video, en manos de los grupos contraculturales y artísticos, surgió como una expresión crítica a la televisión como medio de comunicación preponderantemente de uso comercial, pero la renovación “del medio de información y esparcimiento más popular de los días que corren” (Acha, 1973) no podía darse al interior de un espacio cultural. Para que la utopía de algunos de los artistas que iniciaron el videoarte hubiera podido cumplirse, la exhibición de las obras tendría que haber ocurrido solo en el tiempo de la barra programática, cooptada por los intereses comerciales de los dueños de los medios y los anunciantes.

En ese sentido, es pertinente comenzar a comprender la revolución del videoarte como la de la imagen electrónica pues, aunque la pantalla de televisión fue el lugar intrínseco de exhibición de esta manifestación artística, la experimentación de los artistas devino en un nuevo lenguaje que, si bien compartía el carácter fragmentado y heterogéneo de la televisión, se distanció de sus relatos hegemónicos y sus intereses económicos.

Para ello el video experimental, de creación o videoarte, generó imágenes sobrepuestas, solarizadas, repetidas, abstractas, en colores psicodélicos, con encuadres cortados, inserción de textos, sonidos anempáticos y movimientos abruptos, como una provocación propia del arte conceptual frente al objeto canónico: la obra de arte. Esa experimentación es el carácter no-objetualista, en el sentido usado por Acha (1981) desde la década de los ochenta que, llevado al espacio-tiempo del cine tradicional o de la imagen

televisiva, se genera con la ruptura del relato y la narrativa más convencional para originar un nuevo lenguaje específico a las posibilidades del video.

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” (Zunzunegui, 2010, p. 227); aunque esta subversión del medio se generaría de manera desigual entre el primero y tercer mundo. El acceso a las tecnologías y su implementación en las artes estaba, y continúa estando, condicionado por las posiciones de poder establecidas desde los ámbitos económicos, que determinaban las formas de producción, distribución, consumo y hasta de preservación de la historia.

4. Conclusiones

Videocinta de Vanguardia. Video Art Estética Televisual fue la primera exposición de videoarte en México, y la primera oportunidad de mostrar esa práctica de vanguardia con tecnología electrónica, al interior de un museo público nacional, en un momento en el que las políticas culturales continuaban impulsando las artes plásticas dentro de las estructuras institucionales del arte.

La muestra permitió apreciar un ejercicio que, hasta entonces, estaba cooptado por la industria televisiva en México, el de producir –con la tecnología creada para el medio de comunicación– discursos audiovisuales independientes, cercanos a las prácticas conceptuales que cuestionaban el objeto canónico del arte y sus representaciones realistas-figurativas, e incluso, los modos tradicionales de mirar.

El videoarte, con una tecnología más accesible en costos y usos, abrió la promesa de una "nueva televisión" más democrática, impulsada por diversos realizadores que cuestionaron la centralidad de la creación de imágenes en movimiento y sus modos de representación. No obstante, a menos de una década de su aparición, la accesibilidad a esa tecnología y a su potencial experimental y revolucionario, estaba restringido solamente a algunas geografías, las del primer mundo.

La libertad de subvertir el aparato, de ser emisores de mensajes descentralizados e intervenir en la praxis social, quedó lejos del alcance de los artistas de la región denominada tercer mundo. En el caso concreto de México, sería hasta finales de los años setenta cuando comenzarían a aparecer algunas experiencias de videoarte entre artistas nacionales y, en la década siguiente, cuando se comenzaría a gestar una generación de videoartistas.

Referencias

Acha, J. (agosto de 1973). "El arte del tele-ver", *Plural*, (no.23), pp. 40.

Acha, J. (1973). "El arte del video-tape contra la tv", *Diorama de la cultura*, (pág. 4).

Artículo localizado en la exposición *Juan Acha. Por una nueva problemática artística*, Museo de Arte Moderno (MAM), Ciudad de México. También puede encontrarse en el *Fondo Márgenes Conceptuales, La era de la discrepancia*, ARKEHIA, MUAC.

Acha, J. (octubre de 1985). "El Video", *Arte en Colombia*, (no. 16), pp. 32-37. Recuperado de:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1097190/language/es-MX/Default.aspx>

Acha J. (1981). "Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina". *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Art No-Objetual*, Museo de Arte de Medellín.

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1088533#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-241%2C0%2C3930%2C2199>

Acéves Sepúlveda, G. (2019). *Women made visible. Feminist Art ans Media in Post-1968 Mexico City*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Alonso, R. (2015). *Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna Editores.

Armstrong, D. (1981), *A Trumpet to Arms: Alternative Media in America*, en *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. Nueva York: Oxford University Press.

Boyle, D. (1997). *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. Nueva York: Oxford University Press.

Camnitzer, L. (2009), *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEC.

Flusser, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja negra.

- González de Bustamante, C. (2015). *"Muy buenas noches": México, la televisión y la Guerra Fría*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hickey, N. (diciembre de 1972). "Notes from the video Underground", *TV Guide Magazine*, pp. 6-10.
- Pérez, J. (1991), *El arte del video: Introducción a la historia del video experimental*. España: RTVE-SERBAL.
- Stellweg, C. (2010). "Documentando lo indocumentado", en *Artes Visuales. Una selección facsimilar. En homenaje a Fernando Gamboa*. México: Museo de Arte Moderno.
- Vázquez Almanza, P. (2019). *Aquellos que dejamos de ser: Ficción y nación en México*. México: Siglo XXI.
- Videocinta de Vanguardia. Video Art Estética Televisual*, México, Museo de Arte Moderno y Embajada de los EUA en México, 1973. Catálogo de la exposición. Ciudad de México: MAM: julio a agosto de 1973. Centro de documentación del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton.
- Zunzunegui S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Catedral/Universidad del País Vasco.