

JOAQUIM DOLS RUSIÑOL
LA VÍDEO *PERFORMANCE*

Y en un principio fue Vertov, Dziga Vertov. En un principio fue octubre, el OCTUBRE por antonomasia, el de 1917, el de la revolución, ¿también la revolución por antonomasia?. En un principio fue la *agit/prop*, trenes y barcos de arte, y de propaganda, y de experimentación, el *Cosaco Rojo*, el *Revolución de Octubre*, el *Estrella Roja*. En un principio fue el *Kino-Glaz*, y los *Kinoks*, y los *Kinopravda*, y los *Kino-Nedelia*, y la *Kino-fot*, el cine-ojo, del ojo-de-la-cámara, y el cine-verdad, de la verdad del yo veo, *Kino-Glaz* (1924), *Txelovek kinoapparatom* (1929). En un principio fue Dziga Vertov, *kino* (cine) y *oko* (ojo), *kinok*, y el *kinoki Perevorot* (*La revolución de los Kinoks*), artículo fundacional, manifiesto de base, aparecido en el *Lef* de Maiakovski del mes de abril de 1923. El mismo número en el que Eisenstein, el otro padre, el otro gran precursor, publicaba su famoso texto sobre el Montaje de atracciones.

En un principio, que es detrás, que es en el fondo, trasfondo de la *performance* en vídeo, está la *proletkult*, concepto de cultura proletaria.

Y el *Proletkult*, organismo estatal. Y el *agitki*, cine de agitación. Y la *proletkino*, sección cinematográfica del *Proletkult*.

Dziga Vertov, el hombre que en 1923 defendió la idea de los cine-vagones del tren, y de los barcos-cine, y del cine-carromato, y del automóvil-cinematógrafo. De este último dice literalmente: «*Aparato técnico ultrarrápido, del estilo de los equipos de bomberos. Trabaja por encargo, cuando se necesita. Un proyector. El aparato de proyección*

lo mueve el automóvil en punto muerto.» Dziga Vertov, el autor del film *Cine-ojo*, del cual él mismo comenta: «Se trata del primer intento en el mundo de crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, decoradores, realizadores; sin utilizar estudio, decorados, vestuario. Todos los personajes continúan haciendo en la vida lo que hacen de ordinario.»

Vertov, «cine-ojo» y *proletkult*, el intento de aproximar a la realidad el cine, la cámara, la nueva visión tecnológica, de mezclarlos, imbricarlos con la realidad, en fin, de hacerlos realidad. El cine de Dziga Vertov ya no es cine, el cine espectáculo acostumbrado. Su cine es contra-cine, anti-cine, cine de información y expresión, cine de arte y ensayo. El cine de Dziga Vertov, el ojo de la cámara, es el antecedente más inmediato y completo del vídeo/arte, una opción anti-artística, anti-comercial, anti-estética. El vídeo anti-televisivo. La televisión viene a ser entonces el cine de los años veinte. Un vídeo-arte, pues de *happening*, de documento, de elucubración, de agitación política incluso. Un vídeo-arte todo *performance*.

El vídeo-arte, en su estado primero, bien puede considerarse así una fórmula más o menos libre del *kino-glaz* de Vertov.

En medio, que siempre hay lazos subsidiarios, el *Free Cinema*, del todo independiente de la escuela documentalista. Y también, más concretamente, el cine *underground*, asimismo norteamericano, e incluso la *nouvelle-vague* de la cinematografía francesa.

De hecho, buena parte de los primeros autores de vídeo-arte que trabajaron con una visión, digamos, no-televisiva, que lo era conceptual, *off-off*, *performance*, procedían de estas dos corrientes, el *underground* y la *nouvelle-vague*: Mekas, Jonas, Warhol, Emshwiller, de un lado; Goddard, de otro.

Esto sí, entendiendo siempre por *performance* algo que básicamente tenga que ver con la vida. Acción, acto, hecho, ejecución, pero por encima de todo, *live art*. Así, pues, *performance* y el concepto de en-vivo, en-directo, inmediato. Vídeo y *performance*, tanto como decir vídeo y vida. Una idea de vida como la de Vertov. Y la de Eisenstein también.

«Se dice, habitualmente, que mi carrera cinematográfica comenzó con la dirección de la comedia de Ostrovski. Incluso el más sabio

se equivoca, en el teatro del Proletkult (Moscú, marzo de 1923), pero esto es al mismo tiempo exacto y falso. Es falso si únicamente se mira el hecho de que esta producción contenía una breve película cómica realizada especialmente para la puesta en escena (no separada, incluso en el plano del montaje, del espectáculo teatral). Es más cierto si se basa en el carácter de la puesta en escena, en la que ya se podían observar las características específicas antes mencionadas.»

Con estas palabras del artículo titulado *Del teatro al cine* (1934), se refería el propio Eisenstein al uso inicial que había hecho del cine como elemento subsidiario y como complemento. El cine incorporado a un montaje multimedial, en el que documentalmente sabemos que además empleó recursos propios del circo, la coral polifónica y el teatro de variedades. Y no fue un caso aislado. Cine dentro de un panorama multimedial. Cine concebido desde una perspectiva *mixed-media*. Teatro, cine, música, en una palabra: en vivo, en directo, *performance* al fin y al cabo.

Y el mismo Eisenstein acaba diciendo: «Estamos de acuerdo en admitir que la primera característica de la actitud cinematográfica es presentar los hechos con la mínima deformación posible, fijándose a la par en la realidad efectiva de los fragmentos.»

El padre del montaje, el teórico del montaje, ¡hablando de hechos! En aquellos momentos, comienzos de los años veinte, la línea de la *proletkult* era, sin duda, dominante. El cine lo veían fundamentalmente como un instrumento, un ojo, un testimonio. Algo lo más cercano posible al concepto del en-vivo, de lo que después se ha venido en denominar *real-time*. La famosa disputa entre Vertov y Eisenstein, acerca de la importancia superior de los hechos o del montaje, de la realidad o la poética, del *real-time* o del *edited-time*, en un primer momento no existía. En aquella fase revolucionaria inicial, las cosas iban sin duda por el lado de la realidad, de la vida, de lo inmediato. Del *real-time*, del *on-line*, de la *performance*.

La opinión histórica de Eisenstein, sin embargo, resultaría diferente, comprensiblemente diferente: «En el pulular de excentricidades de Hasta el más sabio se equivoca, en el que incluso se insertaba un breve fragmento filmado, ya se pueden entrever las primeras aproximaciones hacia un auténtico y verdadero montaje.»

«Multimedia», *mixed-media*, *real-time*, *on-line*, *performance*, *action*, los trabajos de la vanguardia soviética de los primeros años son de una modernidad absoluta y total. De una modernidad muy años sesenta, claro está.

Es así como, en cierta medida, podemos equiparar el cine *prolet-kult* al vídeo-arte. Vídeo-arte, trabajo en vivo, personalizado, sin editar, teatral. El papel que en los años veinte jugaba el cine establecido, comercial, clásico, en los sesenta lo cumplía la televisión, tópica, estandarizada. Y lo que la escuela soviética de cinematografía significó en su momento, después lo vino a representar la norteamericana del vídeo-arte. Una y otra, revolución proletaria y vanguardismo conceptualista, coinciden en el hecho de haber puesto la nueva imagen tecnológica, cine y vídeo respectivamente, al alcance de la gente, introduciéndola en su vida, lanzándola a su cara. Cine y vídeo, vídeo-arte anti-cinematográfico y anti-televisivo, lo cual equivale, en el fondo, a decir anti-espectáculo. Cine y vídeo-arte llevados hasta sus límites más extremos. Cine y vídeo-arte más allá del cine y del vídeo.

Vertov y Eisenstein, y Maiakovski, y Punin, y Shlovski, y Malevich, y Foregger, y Meyerhold, y Altman, y Tatlin, arte y técnica, experimentación radical, constructivismo, predominio de la estructura, reino del concepto *performance* como medida de todas las artes. *Performance*, *on live*, agitación y masas, participación de los espectadores, subversión de los valores tradicionales de las obras. La vanguardia soviética, en los primeros años de revolución, es la modernidad, el origen y triunfo de la modernidad. Arte más allá del arte, fuera de arte, contra el propio arte. El arte transformado en hecho artístico, en suceso, en acción. El arte de las no-obras, el arte de la vida, intervención, ensayo, cambio, el arte de la *performance*. Y el *happening*, y el *environment*, y la fiesta, y el juego, y la tecnología, y el diseño. Arte que no quiere ser arte, arte que ha rebasado las fronteras del arte, del viejo arte. Arte que reniega de su antigua condición de resultado, de pieza, de valor limitado y especulable. Vanguardia soviética y norteamericana, revolución y ruptura, política y experimentación, coinciden en la *performance*, en los trabajos efímeros, en el aprecio soberano de la vida, del suceso, del tiempo.

Real-time, *on-live*, *action*, éstos son tres de los principios básicos

que caracterizan tanto los años veinte soviéticos como los años sesenta norteamericanos. El cine de vanguardia y el vídeo arte. Vertov y Paik.

En medio, puentes de enlace inevitables. El cine *underground* por lo que respecta a la imagen cinematográfica. El *Nouveau Réalisme* plástico. El trabajo conceptualista de los grupos *FLUXUS* y *GUTAI*. Y el nuevo teatro norteamericano. Y la música experimental. Y el mismo *pop-art*. Y la nueva danza también norteamericana, quizá sobre todo la nueva danza. Todo un mundo de creatividad y especulación dominado por el principio de la participación, el principio de la *performance*. Verismo, realidad, inmediatez, participación, obra abierta, azar, desprecio de los resultados. Todo es real o metafóricamente *on-live*. Todo es en el fondo *event*. Suceso fugaz, caprichoso, inaprensible. *Event*, *action*, *performance* de los que, como máximo, se podrán conservar recuerdos, testimonios, productos derivados, pero que, en cualquier caso, no dejan de ser ellos mismos la auténtica obra. El valor de lo que es fugaz, inmaterial, simplemente de uso y aún consumo. El valor de aquello que por principio no puede valorarse, ni revalorizarse, ni convertirse al final en un bien bursátil. El valor del *potlach* en arte.

Real-time, las cosas tal como son, *on-live* o registradas, pero de tiempo y espacio respetados. El ojo de la cámara. El *underground* norteamericano rebosa magníficos ejemplos de este tipo de trabajos, de los que Warhol quizá sea su emblema: *Haircut* o el corte de pelo de un hombre filmado en su integridad: treinta y tres minutos; *Eat*, la filmación de la comida de un hombre: cuarenta y cinco minutos; *Sleep*, la filmación de un hombre durmiendo: seis horas y media, y la apoteosis final, *Empire State Building*, el edificio filmado en plano fijo durante ocho horas seguidas. Ausencia, muerte y asesinato del tema, del contenido, del argumento, del montaje.

Real-time, o como si lo fuera, *Real-time*, o como si del testimonio de una *performance* se tratase. O quizá fuera la asistencia a la proyección la *performance* propiamente dicha. *Real-time* y *on-live*, dos vertientes del mismo concepto. El concepto de lo que podría también denominarse la participación del antiguo espectador en lo que antes hubiese sido la obra.

Aburrimiento, estética del tedio y del aburrimiento, provocación por medio del aburrimiento. Del aburrimiento, pero también de los medios, y de los materiales, y del lenguaje, y de los lugares incluso.

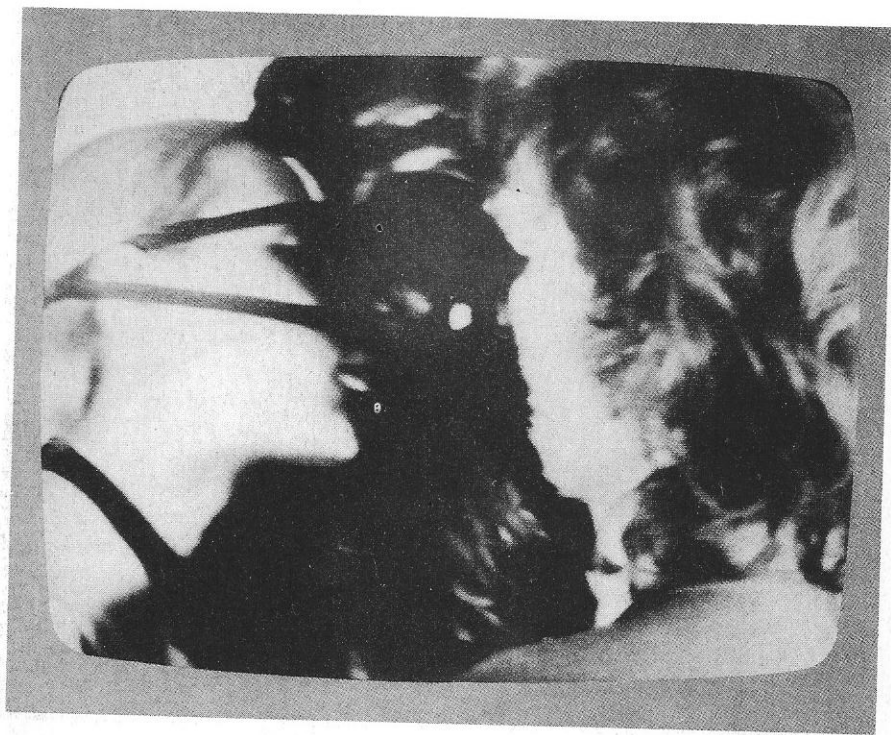
Estética *underground* de la realidad más real. La realidad sin ambages, sin metáforas, sin poesía. La realidad viva, fisiológicamente viva. Estética del *underground*, pero también de Ives Klein y sus *anthropométries*, pinturas realizadas mediante cuerpos desnudos y en vivo, en cierto modo una renovada versión del clásico *vernissage*. Y de Joseph Beuys, y de Daniel Spoerri, y de Kazuo Shiraga, y hasta del mismo Jackson Pollock; en todos los casos el cuerpo deviene protagonista e instrumento, el cuerpo humano, la vida, la realidad ejecutando obras, eventos, acciones en los que la condición *on-live* o bien se sobreentiende, o bien aparece explícita.

En los inicios, comienzos de los años sesenta, el vídeo-arte era fundamentalmente *performance*. Y quien dice *performance*, dice *mixed-media*, y *off-off*, y *out-out*, al margen de los circuitos establecidos, de los cánones imperantes, incluso de los locales habituales. Un teatro y una danza nuevos en los que se combinaban toda una serie de recursos y lenguajes. Un teatro y una danza que son *environments*, y *happenings*, y *actions*, y sobre todo *performance*. La estética de la integración de las artes, de unas artes que sobrepasan voluntariamente los viejos límites del arte. La estética del anti-espectáculo, del *no-show-bussiness*. En los inicios, el vídeo-arte es intrínsecamente *performance*. La vía de la obra, de la cinta como pieza de creación, nuevo cuadro, nuevo film, surgiría un poco después, segunda mitad de los mismos sesenta, aunque no alcanzase un papel primordial hasta mucho después, al final de los años setenta, justo con la aparición de la postmodernidad y el acceso al medio de una segunda generación de autores que no tendrían ya nada que ver con las posiciones conceptualistas.

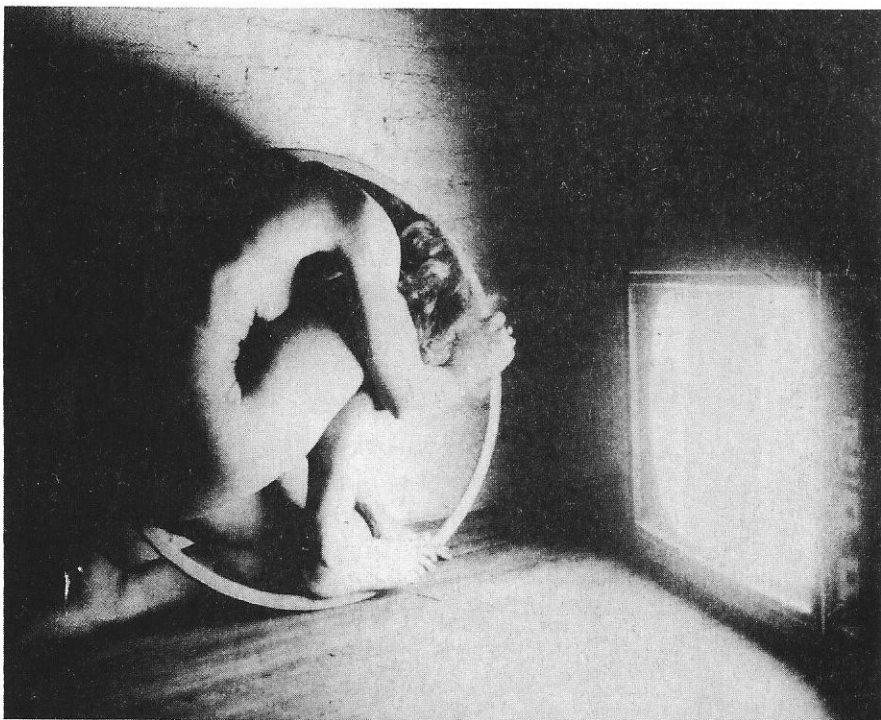
El caso de Nam June Paik, considerado en general como el padre y el pionero del vídeo-arte, es en este sentido de lo más representativo. Autor de lo que suele considerarse como el primer trabajo de vídeo-arte de la historia, concretamente el día 4 de octubre de 1965, a menudo se olvida o calla que aunque fuese una grabación, es decir, una cinta, se trataba fundamentalmente de una *performance*, o si se prefiere, del testimonio documental de una *performance*: un paseo por la ciudad de Nueva York en un taxi, justo el mismo día en que Pablo VI visitaba el edificio central de las Naciones Unidas. No era, pues, una pieza de creación de montaje. Era un trabajo *de real-time*. Procesual. Y anti-televisivo, básicamente anti-televisivo. Esa misma mañana, Paik había conseguido hacerse con el primer *portapack* comercializado por la Sony,



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



Máscara Horn, Máscara de plumas de pollo, 1976.



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



Jack Krueger y Paula Barr, *Sonya*, 1976

el famoso VR100, el aparato revolucionario que ponía a disposición de los particulares una tecnología que hasta entonces había pertenecido, en exclusiva, al poder televisivo. Una cinta fue el resultado de dicho paseo, que luego enseñaría esa misma noche en el Café a Gogó, del Greenwich Village. Una obra que realmente resultaba una no-obra, realizada con unos medios hasta entonces televisivos, pero de acuerdo con unos planteamientos anti-televisivos, y en la que el trasfondo era de índole claramente experimental, participativo y procesualista. Lo que valía era lo que había sucedido. Lo que valía era la realidad. Doble, si se quiere, de la vida, *on-live*, y de la cinta, *real-time*.

On live y real time, pues, otra vez como manera de decir *performance*. Y es que Nam June Paik era conocido en aquellos momentos como un *performer*, un músico *performer*. Licenciado en estética por la Universidad de Tokio con una tesis sobre Schönberg, trabajó posteriormente con Stockhausen y Cage, dos de los grandes impulsores del movimiento moderno de música experimental. Formando parte del grupo *FLUXUS*, llevó a término toda una serie de *conciertos-performances* durante los primeros años sesenta, siempre muy tecnológicos. Paralelamente desarrolló su faceta de creador de imágenes, asimismo muy tecnológicas, basadas casi exclusivamente en el principio de la distorsión de emisiones televisivas por medios electromagnéticos; tal fue su *Exposition of Music-Electronic Television*, en la galería Parnass, de Wuppertal (1963). Y de la *magnetic-tape* y el *collage-décollage* de imágenes televisivas al vídeo-arte, no había sino un paso, y este paso lo dio junto con Charlotte Moorman, violoncelista con la que empezó a trabajar recién llegado a los Estados Unidos en 1965. Al principio fueron *performances* como *Robot K-456*, para violoncelo y el robot que había diseñado él mismo junto con Shuba Abe, artificio mecánico capaz de emitir sonidos y moverse. Después vinieron, entre otras, *Videotape, Study* (1966), *TV Cross* (1966), *TV BRa for Living, Sculpture* (1969), *TV Cello* (1971), *TV Glasses* (1971), *Train Cello* (1973), *Fluxus Sonata* (1974), *Fish Flies on Sky* (1976) y la *performance* para la Documenta 6 de Kassel (1977). La producción de Nam June Paik, extensa y compleja, abarca realmente cintas y también programas televisivos, pero básicamente está integrada por instalaciones y *performances*, sobre todo *performances*. Vídeo-musicales, imagen y sonido, el audiovisual, el *movie* en el fondo.

Nam June Paik, así pues, el gran pope del vídeo-arte, en realidad es un *músico-performer* que ha empleado de manera sistemática la tecnología videográfica, aunque no más que la informática. Se entrevistó que la tradición del Cabaret Voltaire se encuentra detrás de su obra, que se mueve también bajo la influencia del Zen. La obra de Paik se compone básicamente de lo que podríamos denominar no-obras: un centenar de éstas, *performances* e instalaciones, frente a tan sólo unas veinte *video-tapes*. Las cifras a veces resultan ya en sí mismas significativas. El vídeo-arte como un trabajo eminente *on-live, performance*; éste es un criterio no tan sólo válido para Nam June Paik, sino asimismo para la globalidad del sector. Del vídeo-arte propiamente dicho, o sea, años sesenta y comienzos de los setenta, porque al aparecer la segunda generación de autores, postmoderna, los criterios cambiaron y de la actitud antitelevsiva y procesualista, se pasó a un planteamiento totalmente contrario, dedicado a producir obras para el medio televisivo.

E, insisto, el caso de Nam June Paik resulta ejemplar. De hecho, la mayoría de los *video-workers* de los inicios, que así se solía denominar a los vídeo-artistas, o bien procedían de ámbitos de la interpretación musical, teatral, corporal, o bien empleaban el recurso de la *performance* de una manera sistemática. Así, la utilización del vídeo, en *events, actions, environments, happenings, etc.*, fue mucho más abundante que su utilización para producir cintas, la mayoría de las cuales, además, eran documentos testimoniales a su vez de *performances* o trabajos en general de *body-art, concept-art, land-art, etc.* La comercialización de vídeos de creación, que es como años después se llamaría al vídeo-arte, de hecho no es anterior a 1970. Con el hundimiento del movimiento conceptual, el vídeo-arte se fue ocupando más de la obra, de la cinta, de la pieza. A pesar de todo, la vertiente *on-live* de instalaciones y *performances*, sigue conformando una de las líneas básicas, todavía hoy en día, del vídeo-arte, vídeo de creación, o como prefiera denominarsele.

Y esto resulta evidente si repasamos el resto de los iniciadores del vídeo-arte: Rauschenberg, Hay, Whitman, Morris, Cage, etc. La vertiente norteamericana, en peso, de la nueva danza y la música experimental. Detrás del vídeo-arte hay ingenieros, pintores y cineastas, cierto, pero quizá aún hay más gente del teatro. Del teatro del no-teatro, claro está. O del espectáculo del no-espectáculo, si así se prefiere. En el fondo, el Black Mountain College, y la New School for Social Research, y

los Avant-Garde Festivals, y la Dancer's Workshop Company de San Francisco, y el Judson Dance Group, lo cual es tanto como decir Merce Cunningham, y Allan Kaprow, y Jim Dine, y Yoko Ono, y Trisha Brown, e Yvonne Rainer. El vídeo-arte de los años sesenta fue eminentemente una enorme y constante *performance*.

De esta manera, cuarenta años después, aunque con otra cultura y una situación ideológica diferente, se volvió al teatro. Al hecho teatral. De Eisenstein a Rauschenberg, que es tanto como decir de la vanguardia analítica al vanguardismo provocador.

El camino se había recorrido, claro está, paso a paso. Primero fue la incorporación del cine al escenario, que casi nunca era un escenario. Más tarde fueron las proyecciones de diapositivas. Todo muy en la línea cinematográfica de las producciones clásicas de Hollywood: imágenes de un África desconocida delante de la cual Tarzán monta su número; la carretera peligrosa que se desliza detrás del detective medio drogado. Films y diapositivas que seguirán siendo, años después, habituales en los conciertos de rock, los ambientes psicodélicos de discoteca e incluso en el efecto *blue-box* de tantos y tantos musicales televisivos. Films, diapositivas y láser, en el fondo todo viene a responder a la misma finalidad: producir mediante una tecnología dura imágenes con respecto a las que actuar. En una palabra, creación de ambientes e interacciones. *Performance*, *environment*, *action*, modos de decir el arte, procesualismo, modos de hacer el arte del *mixed-media*.

Dejando de lado el caso del Black Mountain College, de inicios de los cincuenta, más que nada el precedente histórico que todo movimiento tiene y necesita, es a partir de finales de la década, concretamente en 1958, cuando se puede empezar a hablar con propiedad de nuevo teatro y de nueva danza, de *performance* y de *environment*. No obstante, quizá fue 1965 el año si no decisivo, por lo menos significativo, sobre todo por lo que respecta a producciones teatrales, y para-teatrales, en las que se utilizan medios tecnológicos digamos duros. Fue el año de *Variations V*, una *performance* audiovisual de John Cage en colaboración con Merce Cunningham, Barbara Lloyd, David Tudor y Gordon Mumma, en la que los movimientos de los bailarines desencadenaban efectos de sonido e imagen, ésta por medio de células fotoeléctricas. Y también fue el año de *Prune Flat*, de Robert Whitman, una *performance* cinematográfica en la que se mezclaban imágenes

filmadas, imágenes proyectadas en circuito cerrado, imágenes distorsionadas mediante luz ultravioleta, imágenes reflejadas por espejos e imágenes reales de los propios *performers*. Y el año asimismo de *Waterman Switch*, de Robert Morris con la colaboración de Yvonne Rainer y Lucinda Childs, una *performance* en la que se combinaba la proyección de diapositivas con la iluminación de los bailarines a través del mismo proyector.

Las primeras utilizaciones de la tecnología videográfica en el ámbito teatral, para-teatral de la *performance* y el *environment*, datan de este período, mediados de los sesenta. Dos de las obras más significativas al respecto son *Grass Field*, montaje de Alex Hay basado en el principio del circuito cerrado de (vídeo) televisión, y *Nine Evenings: Theater and Engineering*, de Robert Rauschenberg y B. Klüver, en la que además se utilizaban cámaras de infrarrojos. Ambas son del año 1966.

Así pues, 1965 es el año del primer trabajo (oficial) de vídeo-arte y 1966 el de las primeras obras teatrales, para-teatrales (oficiales) de *video-performance*. Coincidiendo con todo ello, 1964 es el año de la comercialización por parte de la Sony Corporation de la primera máquina videográfica portátil, el famoso *portapack*.

¿Antes?, porque siempre hay un antes, siempre; pues antes están los trabajos de Wolf Vostell, *décollages* televisivos los llamaba, como el de la Smolin Gallery (1963) de Nueva York. Y también los *environments* de Kienholz, en uno de los cuales, *The Big Eve* (1961), había introducido el uso del televisor. E incluso los *fluxus* ya citados de Nam June Paik o los montajes objetuales del propio Vostell, como *Deutscher, Ausblick* (1958), en los que el lenguaje y la tecnología televisiva eran los auténticos protagonistas.

El vídeo y la *performance*, así pues, sendos hechos artísticos casi inseparables desde los proto-inicios cinematográficos de los años veinte —la Rusia soviética, entre el ojo de la cámara y el *mixed-media*— hasta la consolidación histórica de los años sesenta, —los Estados Unidos de la nueva frontera entre el *off-off* y el *out-out*— y, finalmente, la definitiva expansión: cine expandido, plástica expandida, arte expandido.

Luego, con posterioridad a aquellos años fundacionales, esenciales para la historia del vídeo-arte, el alud fue notable. El conceptualismo,

antes una actitud que no un movimiento y aún menos un estilo, fue en buena medida responsable de ello. *Performances*, todo eran *performances*. *Events*, *actions*, *happenings*, *evirontments*, todo eran trabajos *on-live* y *real-time*, procesualistas, puros. El vídeo intervenía en ellos como un instrumento que no dejaría resultados, es decir, empleado esencialmente como un circuito cerrado, o a lo sumo como un testimonio fiel y homogéneo del suceso. Cintas propiamente dichas hay bien pocas estos años. Años de concepto, de mensaje, de experimentación radical. La cuestión era participar, estar, vivir, no producir obras de arte, objetos, artefactos que pudieran caer en el pozo maligno del mercado del arte, de la especulación. Hacer, vivir, mezclar, implicar, en el fondo mucho Eisenstein, mucho Maiakovski, mucho Vertov. Siempre mucho Vertov en todo.

Así fue cómo aparecieron todos los grandes: Les Levine, *Iris* (1968); y Aldo Tambellini, *Black TV* (1969); y Keith Sonnier, *Video Wall Projection* (1970); y Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972); y Vito Acconci, *Command Performance* (1974); y Dan Graham, *Two Consciousness Projection (s)*, 1974; y Joseph Beuys y Juan Downey, y Bill Viola, y Robert Wilson, y Peter Campus, y Linda Benglis, y Ulrike Rosenbach, y Jean Otth, y Paul Kos, y Rebeca Horn, y Wolf Kanlen, y Michael Druks, y General Idea, y Ant Farm, y T. R. Uthco. Vídeo-arte y *performance*, de alguna manera durante algunos años, ocho, diez, ésta fue la historia. Una historia de deseo de vida, de anhelo de realidad, de búsqueda de la inmediatez. Porque al hablar de vídeo, de vídeo-arte, siempre vuelve la idea básica del *real-time*, del *on-live*, de la vida.

En un principio fue Vertov, Dziga. Y Eisenstein también. Después, cuarenta años después, devendría el vídeo-arte. La *performance* hecha vídeo arte.