

PERFORMANCE Y VIDEO: CULTURA DE CONSUMO, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y DECONSTRUCCIÓN NARRATIVA

Material docente

Dossier de trabajo segundo cuatrimestre

Asignaturas: Proyectos II. Técnicas en la creación artística y

Procedimientos audiovisuales de la escultura

Licenciatura: Bellas Artes

Curso: 5º

Grado: Bellas Artes

Curso: 2º

Años: 2008-2009 y 2010-2011

AUTORES:

Toni Simó Mulet

Jesús Segura Cabañero

Facultad Bellas Artes

Universidad de Murcia

Palabras clave: Arte performance, vídeo arte, docente, cultura del consumo, medios comunicación

Resumen:

Peter Campus, Douglas Davis, Dara Birbaum, Stan Douglas representan una selección de artistas que han trabajado en la performance y el video arte. Este trabajo es un recorrido por artistas que han incorporado la crítica a la cultura de masas y el consumo, utilizando los medios de comunicación y sus narrativas para justamente deconstruirlas.

Abstract:

Peter Campus, Douglas Davis, Dara Birnbaum, Stan Douglas are a selection of artists who have worked on performance and video art. This paper takes a look at artists who have joined the criticism of mass culture and consumption, using the media and their narratives to deconstruct them.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| 1. PETER CAMPUS: THREE TRANSITIONS | 6 |
| 2. DOUGLAS DAVIES: THE LAST NINE MINUTES, LIVE PERFORMANCE FOR INTERNATIONAL SATELLITE TELECAST, DOCUMENTA VI | 10 |
| 3. DARA BIRBAUM: TECHNOLOGY/TRANSFORMATION: WONDERWOMAN | 14 |
| 4. STAN DOUGLAS: MONODRAMAS | 20 |
| 5. LISTA DE ILUSTRACIONES..... | 22 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA | 23 |

INTRODUCCIÓN

En 1960 la televisión se convirtió en medio de masas dominante en el mundo, con un poder de opinión más extendido que la prensa y la radio. El término *mass media* actual fue acuñado por aquel tiempo. La prensa, la radio y el cine son medios de comunicación también, pero sólo la televisión parece encarnar ampliamente el concepto como una síntesis de sus efectos colectivos. Se tiende a tener connotaciones negativas, sobre el término. La televisión es de hecho el medio más desaprovechado de todas las artes. Que surgió y se desarrolló a sobre caminos que ya habían sido establecidos por los medios de comunicación. Hubo apenas una fase en que todo estaba abierto, permitiendo la investigación creativa para definir el medio. La única alternativa disponible era entre los principios comerciales de la película americana y el modelo europeo de las industrias de la radiotelevisión controladas por el estado.

Desde la década de 1920, el mundo de la radio y la televisión se han desarrollado de manera muy diferente en Europa y América. En EE.UU el modelo que ganó fue el de las emisoras comerciales financiadas por la publicidad, pero en Europa fue por lo general el estado el que estaba totalmente a cargo de los programas, lo que implica elevados objetivos culturales, así como la influencia política. El conflicto entre el comercio y la cultura continuó en la década de 1980 con los debates sobre la introducción de la televisión comercial en Europa, y terminó con el triunfo en todo el mundo el modelo norteamericano. Por lo tanto, las cifras de audiencia se convirtieron en el único criterio para el éxito o el fracaso.

A partir de 1970 el arte se convirtió cada vez más conceptual y relacionado con el contexto, también se desmaterializa, como dice Lucy Lippard. Pero la batalla material de las demandas tecnológicas que participan en una producción real de televisión estableció las condiciones para la irrupción del arte en este medio. Una serie de intervenciones en televisión empiezan responder a este dilema. Estas intervenciones no se anuncian como arte, sino que de repente e inesperadamente interrumpen el flujo del programa. Adquieren sentido sólo en el contexto de la emisión, no como algo grabado como en el vídeo. Y así como hemos llegado a esperar después de varios ejemplos de la sincronidad de los conceptos artísticos, estos actos también de intervención surgen casi al mismo tiempo, pero por lo general de forma independiente el uno del otro, en torno a 1971.

En 1969 dos producciones de Gerry Schum fueron los precursores de este tipo de intervención, Keith Arnatt con *Self Burial* y Jan Dibbet con *TV as a fireplace*. Peter Weibel y Valie Export fueron capaces de colocar una serie de intervenciones con la ORF desde 1969 hasta 1972, todos ellos relacionados directamente con la situación del espectador en casa. Para citar sólo dos ejemplos: en 1969 Weibel en *The Endless Sandwich* consigue que el teledicto final se ponga de pie, y en *Facing a Family* de Export hace que la imagen de la televisión se convierta en un espejo para la familia. En 1971, David Hall hizo la intervención poética *7 TV interruptions* y se emitieron en la televisión escocesa, uno de ellos hizo del televisor un recipiente de agua. Este tipo de

intervención casi se convirtió en un género por derecho propio, con ejemplos adicionales se extiende hasta el día de hoy. Por ejemplo, *Reverse Television* 1983 de Bill Viola muestra los cuarenta y cuatro telespectadores durante medio minuto cada uno. Estos fueron mostrados por WGHB en 1983 en forma de inserciones sin previo aviso, y los Monodramas 1991 de Stan Douglas donde emitió unos cortos poéticos sin sentido, entre bloques de anuncios.

Sin entrar en todos los ejemplos de esta intervención aquí es posible decir que algunos de ellos capturan la influencia de la televisión con gran precisión, e incluso anticipan su evolución futura. La transferencia simbólica de Export de la vida cotidiana de la familia en el medio se convirtió en realidad cuando realizar un programa de televisión involucrando a una familia. La aparición de los *reality shows* en la televisión de hoy muestra las consecuencias de esta ruptura de la barrera entre lo privado y público. La publicidad televisiva también ha adoptado la estrategia de la intervención inesperada en el medio emulando las primeras intervenciones artísticas en televisión.

Los mencionados actos de la intervención artística de 1971 se hicieron todos en colaboración con el canal de televisión en cuestión, con franjas horarias asignadas en su programa y también se hicieron cargo de parte de la producción. Pero esta estrategia intervencionista se hizo más radical. Cuando Chris Burden fue invitado a aparecer en un programa de entrevistas por su sensacional actuación *Shoot* en la que se había pegado un tiro en el brazo, tomó como rehenes a las azafatas del programa mientras que el show estaba en el aire y amenazó con cortarle la garganta si la transmisión era interrumpida. Siguiendo el modelo actual de secuestro de aviones terroristas, la acción *TV Hijack* tomó el control de un programa en vivo. El sentido de un inicio político renovado en la década de 1960 terminó en la radicalización de estas intervenciones y aquí tenemos un claro rechazo de cualquier utopía de participación pacífica y simbiosis entre el arte y los medios de comunicación. John Lennon y Yoko Ono rodaron la película de 1969 *Film No. 6*, *Rape* es igualmente radical. Fue producida y transmitida por ORF.

Nam June Paik debe ser el único artista de la generación pionera que nunca ha perdido la esperanza de que el trabajo artístico sea posible y necesario en el medio masivo de la televisión. Casi todos sus videos fueron hechos para la televisión. Su vídeo clásico *Global Groove* 1973 es como un manifiesto a favor de la televisión del futuro. En la secuencia de apertura que dice: “Esta es una visión de un mundo nuevo cuando se podrá cambiar de canal de televisión en todo el mundo y las guías de televisión serán tan grandes como la guía telefónica de Manhattan.” Recogiendo la visión de McLuhan de la “Aldea Global”, el vídeo es una invitación a un viaje de diversión a través de todo el mundo de la televisión, a una fiesta en la aldea global de la televisión. Por lo tanto, se está llevando a la utopía de la comprensión entre los pueblos proclamado por la radio en la década de 1920, y también en previsión de las utopías de la comunidad global de Internet en la década de 1990. Este fue el espíritu con el que Dziga Vertov apuntó su utopía de una combinación de radio y cine ya en 1925, para que todos los proletarios del mundo se pudieran ver y escuchar entre sí, creando así un sentido de la solidaridad internacional. Sin embargo, bajo la superficie de colores, anticipando el efecto de la

estética de los clips de vídeo, se esconde un concepto claro y comprometido que Paik había formulado ya en 1970. Paik vio en la parcialidad de las noticias nacionales de la televisión como motivo para la formación de la opinión política que conduce a las guerras y a los conflictos raciales.

1. PETER CAMPUS

Three Transitions, 1973

El trabajo es una de las obras seminales en video. En los tres ejercicios cortos, Campus utiliza técnicas básicas de la tecnología del vídeo y su propia imagen para crear metáforas breves, casi filosóficas de la psicología del yo. En estas actuaciones concisas, emplea propiedades inherentes del vídeo como un vehículo metafórico para articular las transformaciones de las personalidades internas y externas, la ilusión y la realidad.

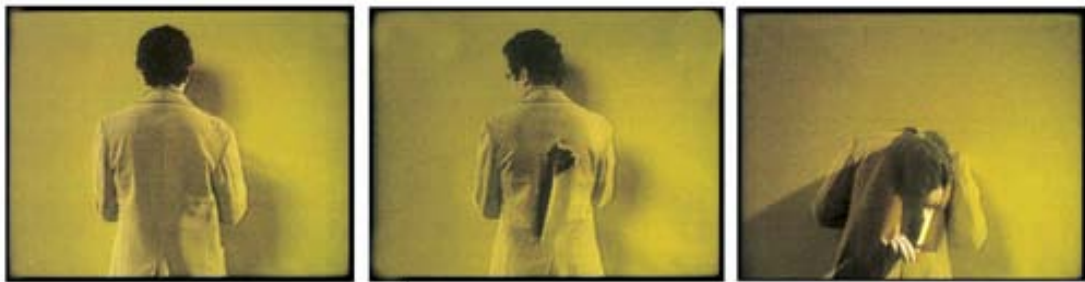
En la primera “transición”, Campus registra con dos cámaras simultáneamente a ambos lados de una hoja de papel para lograr una ilusión visual impresionante: parece que él mismo se apuñala por la espalda, sube a través de la ruptura de su cuerpo y surge completamente al otro lado. En el segundo ejercicio, Campus utiliza el efecto chroma-key para lograr un potente efecto metafórico. Se limpia su cara con la mano y, al hacerlo, “borra” su superficie —sólo para mostrar otra imagen de su rostro debajo. Por último, en una conclusión dinámica, aparece quemando la imagen viva de su cara (como si se tratara de una fotografía), dejando sólo la negritud.

En cada episodio, Campus desplaza una imagen de sí mismo y finalmente la erradica. Escribe que estas obras “tratan con dualidad y de forma irónica, también el espacio de vídeo con esta herramienta tecnológica. La cuestión del yo es importante, porque el performer intenta exponer las ilusiones que el artista ha establecido”. El formalismo preciso del vídeo y la simplicidad de ejecución avanzan el ingenio psicológico y el contenido simbólico. La primera de las obras del Campus que se presentará en WGBH-TV de Boston, es una articulación extraordinariamente potente de la tecnología del vídeo como un vehículo metafórico.

Peter Campus ha logrado un reconocimiento rápido por una serie de trabajos en video donde se exploran las cuestiones de la identidad/realidad y la subversión de la relación entre el espectador y la obra de arte. En un primer período, Campus había realizado obras de vídeo de canal único y de instalaciones interactivas de circuito cerrado de televisión. La primera cinta vídeo de Campus la serie de *Dynamic Field* (1971), utilizaba una cámara en suspenso por encima del artista al mismo tiempo que manipulaba sus movimientos con cuerdas mientras estaba acostado debajo. En *Double Vision* (1971), Campus utiliza dos cámaras y la superposición, marcando el comienzo de una experimentación más formal con el medio, una característica que se repite en su trabajo hasta el día de hoy. Estas primeras obras también muestran un interés en el desarrollo de Campus en el cuestionamiento de la realidad.

Sus aclamadas obras interactivas de circuito cerrado de televisión incluyen *Kiva* (1971), *Interface* (1972), *Stasis* (1973), *Shadow Projection* y *Negative Crossing* (1974), *Mem y Dor* (1975), *Mask Projections*, *Lus y Num* (1976) y *Aen* (1977). En la historia del vídeo arte, Chris Meigh Andrews describe estas como obras que buscaban “deliberadamente

confrontar al espectador con una imagen de sí mismo que desafió o cuestionó las expectativas normales. En un sentido importante, estos trabajos fueron escultórica y participativo en que invitó a o incluso requiere la participación del público. Empleó una amplia variedad de formatos de instalación, que incluye el uso de televisión comentarios en vivo en circuito cerrado, proyección, reflejo, distorsión de la imagen y proyección de la sombra. Las obras interactivas del Campus han recibido gran atención de la crítica y una amplia gama de diferentes interpretaciones críticas. Estas perspectivas incluyen la discusión de las complejas cuestiones de la identidad del cuerpo, realidad y virtualidad, cuestionamientos, presencia y ausencia, la relación del espectador con la obra de arte, que completa, la pasividad y la actividad en el espectador, el existencialismo, lo misterioso y el narcisismo.



1. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.



2. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.



3. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.

2. DOUGLAS DAVIES

The Last Nine Minutes: Live performance for international satellite telecast, documenta VI, 1977

Nacido en 1933 en Washington, D.C. (Estados Unidos); 1948-1950 estudió escuela de arte de Abbott, Washington, DC; 1952-1956 estudió en la American University, Washington, D.C., Licenciatura; 1956-1958 estudió en Rutgers estado Universidad de New Brunswick, Nueva Jersey, Maestría en Artes; 1976-1980 director artístico de la red internacional de las Artes de Nueva York; vive y trabaja en Nueva York (Estados Unidos).

Tras sus estudios, desde 1960 Davis fue activo como crítico de arte y editor de publicaciones como *Art in America* y *Newsweek*. Desde 1969, trabajó como pintor y a partir de 1967, creó presentaciones y eventos artísticos. Desde 1970 en adelante, sus obras incluyen cintas de vídeo y performances de vídeo. Las obras de Davis están arraigadas en Fluxus y el arte conceptual. Fue pionero en el uso artístico de emisiones de radio y televisión. Con *performances* en vivo en galerías y museos y vídeos de piezas de acción, instigó a diálogos con el espectador ante el monitor. El objetivo de sus piezas de acción es superar las prácticas de comunicación tradicional unilateral, a través de interacciones personificadas. Desde 1994, Davis utiliza Internet para sus piezas de acción artística.

Esta performance, *The Last Nine Minutes*, fue la primera transmisión por satélite presentada por la Televisión alemana y que marcó la apertura de la VI Documenta de Kassel en 1977, es una continuación de las obras de Douglas Davis en telecomunicaciones. Sus exhortaciones de los espectadores para establecer contacto con él a través de la pantalla de TV se hacen más presente por la distancia física entre los dos continentes. Davis fue precedido por dos performances de 10 minutos por Nam June Paik y Joseph Beuys, respectivamente.

En 1977, la Documenta 6 contó con la primera transmisión internacional en vivo vía satélite de artistas. *Performances* de Nam June Paik, el artista conceptual alemán Joseph Beuys, y Douglas Davis fueron transmitidas a más de veinticinco países. Paik y Charlotte Moorman se ven en directo desde Kassel en las *performances* de colaboración inspiradas en Fluxus como *TV Bra*, *TV Cello*, y *TV Bed*. Fusionan la música, la performance, video y televisión en un homenaje a las comunicaciones globales. Además de Kassel, Joseph Beuys presenta una acción directa al público, la elaboración de sus teorías utópicas del arte como “escultura social”, que eran cruciales para su proyecto conceptual. Desde Caracas, Venezuela, Davis lleva a cabo en los últimos nueve minutos, una pieza participativa en la que aborda la distancia del tiempo/espacio entre él y la audiencia de la televisión.

Como deconstrucciones de la experiencia de televisión, las primeras obras de Davis ejemplifican las investigaciones formales de la primera generación de artistas de vídeo. El trabajo pionero de Davis, que subvierte los supuestos de tiempo y espacio que funcionan en el marco de la televisión. Rompiendo la “cuarta pared” de la televisión, interactúa con el público directamente. Así su trabajo *Video Against Video*, 1975 muestra una entrevista con Davis por Russell Connor donde se intercalan extractos de varias obras suyas anteriores.

En una entrevista Davis habla sobre el medio y el mensaje de esta manera:

AB: El medio es el mensaje (Macluhan). El medio es el medio (Kaprow). ¿Cuál sería el su opinión al respecto?

DD: “por supuesto creo –sé– el mensaje es el medio. Como para Macluhan también, con quien me reuní en los años 60, fue agradable, y ensimismado, a diferencia de una de sus hijas, con quien una vez discutí sobre sus verdaderos hábitos (rara vez veía televisión: pasaba la mayor parte de su tiempo en leer y escuchar música clásica como cualquier intelectual)... Escribí un libro entero contra sus teorías (los 5 mitos del poder de la televisión, o, por qué el medio no es el mensaje, 1993). Señala que casi nadie cree lo que se ve en la televisión, un hecho demostrado por estudios interminables, así como por el sentido común. Desafiamos regularmente a los medios de presentación de casi cualquier mensaje para extraer sus usos para nosotros, medios factuales o estéticos. La frase de Kaprow es igualmente absurda, aunque me sentía mucho más cerca de él –y todavía lo estoy– de otras maneras. Sus Happenings tenían todo tipo de normas y orientaciones que su público regularmente y felizmente violaba, extendía o improvisaba, como de hecho el quería –su trabajo sólo contradice su propia declaración.”¹

¹ < <http://www.afsnitp.dk/udefra/1/dd/mediumforart.html> > (05-05-11)



4. Douglas Davies, *The Last Nine Minutes: Live Performance For International Satellite Telecast*, Documenta VI, 1977.



5. Douglas Davies, *The Last Nine Minutes: Live Performance For International Satellite Telecast, Documenta VI, 1977.*

3. DARA BIRBAUM

Technology/Transformation: Wonder woman, 1976

Estallidos explosivos de fuego abren el video *Technology/Transformation*, una deconstrucción incendiaria de la ideología incrustada en la figura de la televisión y la iconografía de la cultura pop. Con la apropiación de las imágenes de la serie de televisión de la década de 1970 *Wonder Woman*, Birnbaum aísla y repite el momento real de la verdadera transformación de la “mujer simbólica” en la súper heroína. Atrapada en su metamorfosis mágica por Birnbaum, la *Wonder Woman* gira vertiginosamente como la muñeca de una caja de música. A través de la manipulación radical de esta mujer icono del Pop, subvierte su significado en el texto televisivo. Birnbaum detiene el flujo de imágenes a través de la fragmentación y la repetición, condensa el libro de cómic “Wonder Woman”, desvía las balas con sus brazaletes, “corta” la garganta en un salón de espejos –destilando su esencia para que surja el subtexto. En la deconstrucción textual Birnbaum explica la letra de la canción de la Wonder Woman en Discoland en la pantalla. Letras de dobles sentidos revelan la fuente sexual de la supuesta autonomía de la supermujer. Birnbaum afirma: “La narración abreviada –correr, girar, salvar a un hombre– permite que el tema de fondo salga a la superficie: la transformación psicológica en comparación con las producciones de televisión. Lo real se convierte en maravilla con el fin de hacer el bien en una sociedad inmoral.”

Technology/Transformation (1978-79) es un vídeo conciso, lleno de acción, y visualmente fascinante. Durante un tiempo de siete minutos vemos, una y otra vez, la transformación de la monótona secretaria Diana Prince en la súper heroína de Wonder Woman. Al aislar y repetir el momento de la figura de la transformación –que hace girar con los brazos extendidos– Birnbaum desenmascara la tecnología en el corazón de la metamorfosis. En este examen ilustrado de vídeo Birnbaum se sitúa en la evolución histórica del contexto de la apropiación posmoderna, el análisis de los medios de comunicación, y la política feminista y explora los intentos pioneros de la artista para abrir la capacidad transformadora del video como un medio.

La influencia de Birnbaum se sitúa en artistas como Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, y Candice Breitz, y el giro hacia los “procedimientos de postproducción” –la movilización de imágenes de archivo para usos innovadores. Hay un cambio fascinante en la historia en la recepción de los trabajos de Birnbaum: un movimiento a partir del énfasis en la deconstrucción de la ideología de la cultura de masas hacia una apreciación de su uso creativo de las imágenes de consumo. Birnbaum considera este vídeo un “estado alterado” que hace el espectador capaz de volver a examinar esas miradas que a primera vista parecen tan banales –un juego de niños de dispositivos rítmicos se inserta dentro de la beligerancia típica que es nuestra dieta televisiva diaria.

En el contexto de las bellas artes en el sentido restringido, la deconstrucción analítica es sin duda el más importante de las estrategias. Un exponente típico de análisis de los medios deconstruktivos es Dara Birnbaum, que sometió a la televisión como estilo a un examen muy preciso desde 1977 hasta 1980. El significado psicológico y cultural de las técnicas de imagen y edición se revelan en una lógica disección y nuevo montaje de material de televisión. El más conocido de estos videos es *Technology/Transformation*. Se trata de un nuevo montaje de los elementos clave de la serie de televisión estadounidense “Wonder Woman”. Una mujer se transforma, con efectos especiales de flash, de una secretaria típica al equivalente femenino de Superman. Este evento se repite constantemente, lo que lo convierte en el centro y punto de partida de una nueva estructura narrativa. Birnbaum, comenta que en una presentación pública del video en Nueva York los espectadores se molestaron, confundieron el vídeo con la serie de televisión familiar y esperando la historia del capítulo. Una sobredosis hace que los elementos de identificación crucial en la serie de televisión, que sugirió a cada espectador femenino la posibilidad de escapar de la monotonía cotidiana con la transformación en “Wonder Woman”, y en rituales que son tan vacíos como fascinantes.

En sus videos e instalaciones de la década de 1980, Birnbaum utiliza principalmente imágenes suyas propias, pero para una instalación para el gran público, trabajó con las imágenes de televisión apropiadas. *Río Videowall* (1989) se realizó en el centro comercial de Atlanta RIO como parte de un concurso, y fue la primera instalación de vídeo de larga duración en un espacio público. Dara Birnbaum utiliza veinticinco monitores de gran tamaño para combinar imágenes del paisaje antes de que el centro comercial RIO fuera construido, con imágenes de televisión en vivo de la CNN, que fue fundada por Ted Turner en Atlanta. También se utiliza una cámara de vídeo, que superpone siluetas de los transeúntes con las imágenes de televisión y la naturaleza. Las imágenes en constante cambio de la emisora de noticias veinticuatro horas al día, los recuerdos de los paisajes antiguos y los contornos de los transeúntes de nuevo apuntan al contraste entre lo privado y el medio público. Un enfoque ampliado por la adición de una dimensión histórica y *sitespecific*.



6. Dara Birbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1976.



7. Dara Birbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1976.

4. STAN DOUGLAS

Monodramas, 1991

Los *Monodramas* de Douglas son diez vídeos de 30 a 60 segundos de 1991, concebidos como intervenciones en la televisión comercial, interrumpieron el flujo normal de la publicidad cuando se emitieron cada noche en la televisión de la Columbia británica durante tres semanas en 1992. Estas micronarrativas imitan las técnicas de edición de la televisión, pero como núcleos de una historia que se niegan a ser consecuentes. Son relatos de disfunción y dislocación, misantropía y malentendidos. Cuando los videos fueron emitidos sin previo aviso durante las pausas comerciales, los espectadores llamaron a la televisión para indagar acerca de lo que vendía, sus respuestas fueron: demostrar cómo los medios de comunicación pueden reenfocar la atención desde el contenido al consumo.

Stan Douglas utiliza formas de entretenimiento popular, cine y televisión, para desestabilizar las narrativas que representan a la sociedad como un frente unificado, homogéneo con una historia, un conjunto de deseos y el sistema único de valores. Emular las noticias de la noche durante los disturbios raciales de 1968, o recomponer una escena de Marnie de Alfred Hitchcock, en el trabajo de Douglas siempre hay una interrupción provisional de los sistemas de representación mediante la introducción de elementos inquietantes de la diferencia. Cuestiones de raza y clase se infiltran en su proyecto.

La instalación de cine *Der Sandmann* investiga la intersección de la historia y la memoria como testigo contra el telón de fondo de la Alemania post-guerra fría. Filmada en película de 16 mm en los antiguos estudios Ufa cerca de Potsdam, la pieza fusiona el cuento homónimo de E.T.A. Hoffmann, y la cita de Freud “The Uncanny”, su estudio de de represión y repetición, así como los impulsos sociales detrás de la planificación urbana de la Alemania del siglo XIX, que instituyó la Schrebergärten, parcelas de tierra que se podían alquilar en la que los pobres podrían cultivar sus propios alimentos. Proyectado como dos vídeos separados pero interseccionados que muestran el jardín en diferentes puntos cronológicos: su uso durante la década de 1960 y como un sitio de construcción unos 20 años más tarde, *Der Sandmann* contempla la temporalidad y los efectos transformadores de la historia.

Del mismo modo, *NuTka* utiliza la bifurcación de la imagen, esta vez para explorar la historia de colonización en la isla de Vancouver, donde en las flotas inglesas y españolas se enfrentaron por las rutas comerciales en el siglo XVIII. Películas del paisaje se superponen en una pantalla de tal manera que el material de archivo aparece duplicado. Este efecto formal es repetido por la banda sonora, que incluye fragmentos de diarios de los capitanes de mar, que cada vez son más irracionales y paranoicos. En los momentos claves en la descripción de todos los elementos visuales y verbales estos se ven juntos en una claridad exquisita.

Monodramas, es una producción temprana del artista Stan Douglas (1960, Canadá), fueron desarrollados específicamente con los parámetros de la televisión, no de video arte. Fueron diseñadas unas viñetas extremadamente cortas para *Monodramas* debido a las irregularidades en el tiempo de programación que deja un espacio de pequeñas lagunas que ocurren entre programas de televisión. El carácter singular de estas obras, cortos de televisión puede verse complementado y informado por el trabajo curatorial de Douglas del mismo período sus *Beckett teleplays* (1988).

Monodramas y *Beckett teleplays* pueden considerarse en conexión con los aspectos de una tradición post-estudio y la postproducción canadiense en cuanto a la definición abierta del artista como productor, con discursos específicos en la representación e identidad política vinculada a la narrativa en los medios de comunicación.

Su trabajo abre una brecha entre minimalismo y Pop que se concentra en registrar a través de la figura del artista, un tema en común, compartiendo un espacio público de la sociedad, trazada a través de una sintaxis filosófica de la ausencia o la presencia. Una nueva posición artística, que toma Hollywood como un modelo de producción, con el trabajo donde se encuentra el sujeto en la frontera de los deseos vinculados a la ideología de los años ochenta del espectáculo y las nuevas tecnologías.

Douglas formula claramente en sus producciones una posición con el papel del artista como productor y también define una sintaxis que constituye y articula la cultura y la sociedad en términos de diferencia y representación, donde la noción de identidad se refracta constantemente a través de una perspectiva participativa de medios multiculturales de los años 90. Los primeros trabajos de Douglas establecen una definición orientada a una institución cotidiana, nacional/pública y su modelo de producción: la televisión. Como artista trata de encontrar modelos de producción de medios específicos y las interfaces que son capaces de desarrollar una sintaxis contemporánea viable y ampliar la definición de la práctica artística.



8. Stan Douglas, *Monodramas*, 1991.



9. Stan Douglas, *Monodramas*, 1991.

5. LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.
2. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.
3. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.
4. Douglas Davies, *The Last Nine Minutes: Live Performance For International Satellite Telecast, Documenta VI*, 1977.
5. Douglas Davies, *The Last Nine Minutes: Live Performance For International Satellite Telecast, Documenta VI*, 1977.
6. Dara Birbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1976.
7. Dara Birbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1976.
8. Stan Douglas, *Monodramas*, 1991.
9. Stan Douglas, *Monodramas*, 1991.

6. BIBLIOGRAFÍA

Blessing, Jennifer, Trotman, Nat (2010) *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, Guggenheim Museum Publications, 208 p.

Combalía Dexeus, Victoria, Rego de la Torre, Juan Carlos (2005) *Desvelar lo invisible: Videocreación contemporánea/Unveiling the invisible: Contemporary video art* Consejería de Cultura y Deportes, Madrid.

Davis, Douglas y Simmons, Allison, ed, (1977) *The New Television: A public/private Art*, Cambridge, MA/Londres.

Demos, T. J. (2010) *Dara Birnbaum: Technology/Transformation: Wonder Woman*, Afterall Books

George, Adrian ed. (2003) *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Tate Publishing, Liverpool.

Goldberg, RoseLee (2001) *Performance Art: from Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson.

Goldberg, Roselee, Anderson, Laurie (2004) *Performance: Live Art Since the 60's* Thames & Hudson, 240 p.

Gudrun Inboden (2007) *Stan Douglas: Past Imperfect Works 1986-2007*, Hatje Cantz

Heathfield, Adrian (2004) *Live: Art and Performance*, Routledge, Londres, 240 p.

Jones, A. (1997). "Presence in absentia: Experiencing performance as documentation". *Art Journal*

Kaye, Nick (2007) *Multi-media: Video, Installation, Performance*, Routledge, Londres 272 p.

Kuspit, David (1988) *Douglas Davis*. New York, NY: Solomon R. Guggenheim Museum.

Rubin, David S. (1988) *Peter Campus: Selected Works 1973-1987*. Freedman Gallery.

Schreuder, Catrien (2010) *Pixels and places: video art in public space*, NAI, cops. Rotterdam.