
Resumen: El texto de Georges Ignoto es la historia de una vida que va de la experiencia de la Universidad de Vincennes, centro de la disidencia política y la vanguardia intelectual del París post-68, hasta el día de hoy, en la continuidad de una carrera artística dedicada enteramente al videoarte.

Esta crónica de un “borrón” cuenta la historia de lo que fue el videoarte en Francia en los años 80/90 y su posterior marginación en favor de un video más adaptado a las exigencias del mercado del arte contemporáneo. El gusto por la libertad, la búsqueda constante de una nueva escritura, legado de las vanguardias de los años 20 reinterpretadas al resplandor de la imagen electrónica, componen la materia.

El video fue una aventura colectiva. Una gran aventura, generosa e insolente. ¿Por qué habría de durar?

Palabras clave: desaparición - Nam June Paik - París 8 - política - videoarte.

[Resúmenes en inglés, portugués, francés y sueco en las páginas 147-148]

(*) Estudió Cine en la Universidad de París 8 y luego fundó un estudio de video experimental. Videoartista, Crítico y Docente.

No podría dar una fecha precisa. El año, tal vez, aunque no estoy muy seguro. ¿1981? Esta es la respuesta que doy lo más a menudo cuando me lo preguntan. Pero del mismo modo podría decir 1980, 1982 o 1983. Desde entonces, me mudé cien veces, otras tantas llené y vacié cajas, perdí papeles, tiré periódicos, extravié fotos... ¿qué es lo que queda? Algunas imágenes mentales que, con los años, se destiñen hasta convertirse en esos clichés que no sabemos si los hemos creado para fabricarnos una existencia o si son los rastros de una realidad pasada. Veo una sala de cine con asientos de terciopelo carmesí, media luz y, en escena, tres personajes cuyos nombres, sí, me quedaron grabados: Serge Daney, Pascal Bonitzer y Jean-Paul Fargier. Los *Cahiers du Cinema* en su apogeo. Mucho tiempo después de Bazin y la *Nouvelle Vague*, poco después del maoísmo y justo en el momento del video. Daney, el gran escritor de cine y televisión, Bonitzer teórico incisivo, Fargier el explorador, mi antiguo profesor de Vincennes.

Vincennes: La Universidad de París 8 estaba situada en el bosque de Vincennes, fuera de la capital. Había sido creada después de los acontecimientos de mayo de 1968 y constituía un foco permanente de protesta y de rebelión.

Resumiendo esta aventura, Frédéric Gausson escribió en *Le Monde*: “El Ministerio respondía a un desafío, que era mostrar a los revolucionarios de mayo que la imaginación y eficacia estaban del lado del poder, es decir, desarmarlos poniéndose en su propio terreno” (*Le Monde*, 10-11 de noviembre de 1968).

Los fundadores de esta utopía educativa fueron, entre otros, Hélène Cixous, Bernard Cas-sen, Alain Badiou, Pierre Dommergues, Michel Debeauvais, Raymond Las Vergnas (a los cuales hay que añadir para ser justos: Jean Baptiste Duroselle, luego Sylvère Monod y Jean Gattegno)

24 años después Raymond Las Vergnas recuerda haber dicho a E. Faure (Edgar Faure, el Ministro de Educación de la época) durante una reunión de trabajo el Lunes 5 de agosto de 1968: “Soñé con una universidad totalmente diferente donde nada sería como antes, una universidad experimental”. Se trata de establecer en París o en su periferia una universidad:

- abierta a los trabajadores, en particular a los que no tengan el bachillerato.
- co-dirigido por los estudiantes y los profesores
- brindando una enseñanza interdisciplinaria y mucho más flexible; los certificados, eliminados, serían remplazados por un sistema de ‘unidades de valor’
- reclutando profesores competentes en su área, que tengan o no los diplomas actualmente exigidos. (Faucherre, mai 1968 - janvier 1969).

Se encontraban en el Consejo de Orientación Barthes, Derrida, Canguilhem, Genette, Le Roy Ladurie, Vernant, y entre los profesores Gilles Deleuze, Michel Foucault y François Châtelet, que fundaron el departamento de filosofía, Jean-François Lyotard, Frank Popper, Maria-Antonietta Macciocchi, Daniel Caux, Henri Laborit, Toni Negri, Michel de Certeau, Judith Miller y una pléto-ra de otros grandes nombres del pensamiento francés. Dario Fo, Noam Chomsky, los Straub y muchos otros fueron invitados. Todos eran *a minima* de Izquierda. Duró diez años.

El ministro reaccionario que desmanteló esta bella experiencia en 1980 para transportarla a un lejano suburbio ‘rojo’, tuvo esta frase llena de desprecio: “¿De qué se quejan? ¿Sus nuevos edificios estarán situados entre la calle de la Libertad, la avenida Lenin y la avenida Stalingrado, y se encuentran en casa de los comunistas!”

Cuando llegué en 1973, el impulso inicial languidecía y cuando me fui en 1979, un año antes del desmantelamiento, la sustancia estaba agotada.

Entre estas dos fechas, sólo me preocupaba el cine y, antes que el cine, de orientarme en un paisaje completamente extraño. Por ignorancia, me perdí decenas, cientos de oportunidades que ofrecía la universidad. En mi defensa, es necesario reconocer que era un extraordinario desorden.

Por el contrario recuerdo muy bien el camino entre mi desván y la universidad. Quizás he aprendido allí tanto como en la facultad. Llegando a la estación de metro *Château de Vincennes* tenía la posibilidad de elegir entre el autobús y una caminata de unos veinte minutos a través del bosque. Siempre optaba por caminar. El camino por el bosque estaba bordeado por dos veredas: la izquierda para las prostitutas, la derecha para los jugadores de bochas. Ocurría a veces que un escuadrón de la Guardia Republicana a caballo atravesara diagonalmente el lugar. Pasaban cosas entre los arbustos. Recuerdo muy bien dos prostitutas negras surgiendo de los matorrales en persecución de un tipo al que trataban de ¡hijo de puta!. ¿Se trataba de un profesor, un empleado, un estudiante? A pesar de haberlo seguido hasta las puertas de la universidad, nunca lo supe. Encontrarme a los pocos minutos siguiendo un curso sobre cine revolucionario vietcong o palestino dictado por un apasionado de Barthes, convertía mi vida de entonces en una especie de collage incontrolable.

El último año, un técnico que volvía por la noche, mucho después de la salida del último autobús, fue apuñalado. El último año, una jovencita menor de edad hizo una sobredosis en los jardines. El último año, el profesor irrumpió apurado en la sala de montaje para preguntarme cómo se hacía un empalme. Decidí que ya era suficiente.

Justo antes de partir, sin embargo, había tenido tiempo para seguir un taller de video propuesto por Jean-Paul Fargier.¹ Esto se desarrollaba en un sótano con paredes de bloques de hormigón. Un técnico había fabricado una extraña caja con un gran botón rojo; la caja estaba situada entre dos videograbadores de media pulgada en blanco y negro. El ejercicio consistía en retroceder diez segundos en cada grabador (reproductor y grabador) y, cronómetro en mano, presionar el botón exactamente a los diez segundos. El empalme se reflejaba generalmente por un salto en la imagen. Entre ese año y la creación de mi estudio de video experimental, había sido inventado el video en colores, los cassettes, las islas de edición, los mezcladores, etc...

Yolande Robveille (www.archives-vidéo.univ-paris8.fr), cuenta la historia de Vincennes en su película *Roman noir pour une université rouge*, basada en el testimonio de personalidades de la época. Katharina Belland (2005), fue al lugar, en ese bosque de Vincennes donde su madre había dictado cátedra y en el cual ella había ido al jardín de infantes. Buscó los edificios. No había nada, ni siquiera unos pocos escombros. Un obrero que había estudiado en la Universidad y que trabajaba a proximidad le mostró los tres robles y los dos pinos de entonces, perdidos entre cientos de otros árboles. Era todo lo que quedaba de la universidad. Se había arrasado con todo, más que arrasado, **borrado**.

Recién salido de mis estudios de cine en la Universidad de Vincennes, la más inspirada y la más caótica de las universidades, volví a mi casa en Bretagne. París no era para mí, yo no era ni Frédéric Moreau, ni Jacques Vingtras, aunque tenía un poco de ambos, como todo el mundo.

En Rennes, organicé de inmediato un simposio sobre Godard. El público estaba constituido por una decena de personas. El día anterior, en la radio, el periodista me preguntó si no temía ser elitista. Yo le había aconsejado no tomar a su público por idiotas. Fue mi primera y última emisión en esta radio. Pero al día siguiente, el mundo había cambiado. Para hablar de Godard, Jean-Paul Fargier había decidido compararlo con Nam June Paik.

Global Groove por un lado, *Six fois deux* del otro. No hay conocimiento sin comparación. Es un principio científico de base. Godard lo ha postulado también en sus conferencias en Canadá y se basó en este principio para realizar sus *Histoire(s) du Cinéma*. Inmediatamente, fui conquistado por Paik. Deslumbrado, debería decir. Era un espectáculo fantástico, un encantamiento, el asombroso descubrimiento de un mundo de formas y colores que no obedecían a ninguna ley establecida. Las ideas se formaban por colisiones, desgarramientos, multiplicaciones, alusiones, absorciones, escisiones, mezclas, sustracciones... todas posibilidades desconocidas en el cine. Un continente entero se ofrecía a explorar totalmente, y ese continente tenía las dimensiones de los sueños. Mis sueños, nuestros sueños, ya que al romper con el montaje cinematográfico, escapando a su ley tan estricta, abordamos fatalmente un pensamiento intuitivo y, por ello, infinitamente sensible. Podría citar, sobre esta primera impresión, lo que Nietzsche escribió acerca del sueño al comienzo de *Nacimiento de la Tragedia* :

la verdad superior, la perfección de esos estados del sueño en comparación con la realidad diurna que sólo es inteligible por fragmentos, la profunda conciencia que tenemos de que en el dormir y en el soñar la naturaleza ejerce su acción saludable y bienhechora, son la analogía simbólica de la facultad profética y, en general, de todas las artes que hacen la vida posible y digna de ser vivida (Nietzsche, 1872).

La imagen electrónica tiene esta particular sensibilidad, que hace sentir al espectador el más mínimo cambio de emoción. No hay necesidad de discurso alguno, sólo un rostro, en primer plano. Joan Logue, por ejemplo, supo utilizarlo con talento.

Desde un punto de vista más personal, *Global Groove* respondía precisamente a lo que yo buscaba a tientas desde hacía años. Ciertamente, tenía un verdadero amor por el cine, pero había algo que venía de más lejos: el collage que había practicado intensamente en mi adolescencia y la televisión que acompañó mi infancia. El vídeo conjugaba milagrosamente ambos. En fin, más concretamente, cuando el cine requería recursos financieros, un trabajo en equipo, una energía para convencer que yo no tenía, el video ofrecía soledad.

Si, como yo creo, lo que define el videoarte es su relación con la televisión, relación crítica y apasionada, si las obras más importantes son aquellas que, de una u otra manera, cuestionan la escritura televisiva, entonces, no existe límite formal para el arte vídeo mientras se relacione, de un modo u otro, con la televisión. Ya sea a fines de los años 60 o en la actualidad, no resulta fácil separar los activistas de los artistas. ¿Qué son Frank Gillette, Douglas Davis, Ira Schneider, Kit Galloway y Sherrie Rabinovitz, Paul Ryan, artistas o activistas televisivos? Ambos, se trata del mismo universo. *Television as a creative medium*, la exposición de Howard Wise, en mayo de 1969, en Manhattan, que marcó la historia del vídeo underground, trataba, como su nombre lo indica, de la **televisión**. Entre 1976 y 1986, *Vidéographie*, la emisión de la RTBF-Liège (Radio-Télévision Belge Francophone, estación de Liège) impulsada por Robert Stéphane y Jean-Paul Tréfois, difundía obras de artistas y secuencias de educación popular sobre video. La televisión para todos y por

todos. La *guerrilla TV* como titulaba en 1971 la tapa de la revista *Radical software* diseñada por Ant Farm.

Pero si los primeros treinta años –la edad de oro– fueron tan prolíficos y estimulantes es que aquéllos que se interesaron en el video no estaban formados, obviamente, en el video. Los Paik, Vostell, Emschwiller, Campus, Ashley, los Nyst, los Vasulka, Jaffrenou, Prado o Toti, venían de la música, la escultura, el cine experimental, la ilustración, la performance, la pintura, la mecánica, la escenografía, la antropología o la poesía, y colaboraban con bailarines (Merce Cunningham, Bill T. Jones, Twyla Tharp, Alvin Nikolais), músicos (John Cage, Philip Glass, The Residents), poetas (Allen Ginsberg), performers (Allan Kaprow), gente de teatro (Julian Beck, Judith Malina) o de televisión (Fred Barzyk, David Atwood...). En resumen, cada uno aportaba sus recetas al gran banquete. El día en que el video comenzó a ser enseñado en las escuelas de arte, el caldo devino soso. Robustecido con el descubrimiento de Paik, organicé el primer festival de video arte en Rennes. No me acuerdo bien cuántas ediciones hubo. 4 ó 5, tal vez. Jean-Paul Fargier Danielle Jaeggi, Dominique Belloir constituyeron el primer batallón venido a defender este nuevo arte. Hubo después Joan Logue, Danny Bloch, Chris Dercon, por una selección belga, Jeremy Welsh, por una selección británica, Nil Yalter, Philip Jones, del Ithaca Video Festival y luego, en otro marco, Dan Graham, Antoni Muntadas... y muchos otros que me disculparán por no haberlos citado.

La primera edición me dejó como enseñanza que las personas más receptivas eran los niños y los ancianos. Los primeros, porque la televisión era para ellos algo natural; los segundos porque admiraban todo lo que fuese novedoso. Los otros juzgaban y condenaban inmediatamente. Un día, por ejemplo, invité a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes a asistir a una proyección. Había *Global Groove* en el programa y además *Memories* de Dominique Belloir, *Notes d'un magnétoscopeur* de Jean-Paul Fargier y algunos otros videos. Nunca desde entonces he sido tan ferozmente abucheado. “¿Cómo se atreve a llamar a esto arte?”, “¿No se hace arte con una televisión!”, “¿En nombre de qué se proclama Ud. como artista?” lanzaban los estudiantes bajo la mirada divertida de sus profesores. Replicamos palmo a palmo pero la causa estaba perdida. Ahora que doy clases de video en una escuela de arte, recuerdo cada año este incidente a mis estudiantes, añadiendo que estaría muy sorprendido de que la humanidad hubiese progresado tanto en el ínterin, y que es probable que ellos mismos sean propicios a juzgar y condenar con igual facilidad.

Al mismo tiempo, pude convencer a la municipalidad de Rennes para financiar la creación de un taller de video en el marco de una asociación. Una isla de montaje U-Matic con mezclador-incrustador y, rareza hoy desaparecida: un colorizador Dupouy. Durante cinco años pasaron por ese taller la mayoría de los jóvenes artistas de mi generación. Jean-Michel Gautreau, Patrick De Geteere, Marina Renouf, Pierre Lobstein, Irit Bastry, pero también jóvenes del lugar atraídos por este nuevo médium o artistas con más experiencia como Joan Logue. Trabajábamos día y noche, desajustando obstinadamente las máquinas, a menudo descomponiéndolas, pero descubriendo, tarde en la noche, los efectos que nadie en el mundo había imaginado y que éramos totalmente incapaces de reproducir a la mañana siguiente.

Recuerdo tres lugares en París

El primero es el *American Center*, ubicado en el Boulevard Raspail, donde trabajaban Don Foresta y la inquietante Anne Marie Stein. Allí, a comienzos de los años 80, creo haber asistido a una proyección de obras de Max Almy, haber encontrado a Nam June Paik en compañía de Jean-Paul Fargier y haber concurrido a un taller dirigido por Bill Viola. En ese entonces Bill Viola aun no era papista. Fue en esta oportunidad que debo haber visto el segundo video decisivo de mi aprendizaje: *Reflecting Pool*. Al igual que el cine, el video, camina sobre sus dos piernas: Paik de en un lado, Viola del otro, como antes Méliès y los hermanos Lumière. Están aquéllos que se interesan sólo en la imagen y aquéllos que se interesan en lo real. Paik, Sanborn, Emschwiler, Toti, Nyst, Hall, por un lado, Viola, Kuntzel, Cahen, por el otro. Por mi parte, como buen hitchcockiano, no podía ser otra cosa que paikiano.

Ubicado en una antigua mansión rodeada por un parque, el American Center era un lugar magnético. Era allí que nos nutríamos de la cultura vanguardista norteamericana. Había todo tipo de cursos y talleres, y aún recuerdo unas bailarinas, percibidas entre puertas entreabiertas, mientras ensayaban frente a los grandes ventanales con vista al parque, bañadas de luz. El mismo día, tomé una foto Polaroid de la rotonda, en el primer piso, y la puse en un video. En ese mismo video, hay un extracto de *La Charge à la Machette* que, por alguna razón, siempre he asociado con ese edificio.²

No hay rastros de la mansión del American Center. Desaparecida, borrada. En su lugar se eleva ahora un edificio de cristal y acero construido por Jean Nouvel, la *Fondation Cartier*, una meca del arte contemporáneo en París.

El segundo lugar fue el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. Dany Bloch había expuesto a los jóvenes videastas franceses y yo formaba parte de la selección. En la historia del video en Francia, Dany Bloch interpreta el papel de la abuela cálida y cariñosa. Ella no era conservadora, pero es ella quien reveló en Francia gran parte de las experimentaciones de video de los Estados Unidos. En esto ella tomaba la delantera sobre casi todas las instituciones de arte francesas.

Un día, recibí una invitación urgente de parte de Dany. Era absolutamente necesario ir a París para una proyección de las obras de Gianni Toti. Yo no conocía nada de él. Cuando descubrí sus interminables *Valeriascopia*, *Encatenata alla pellicola* y *Cuor di Telema*, todas realizadas a partir de unas pocas decenas de metros de película filmadas por Mayakovsky y cedidas por Lilli Brick, el continente del video me pareció duplicar su superficie. Toti, es la ópera pariendo al video en una catarata de imágenes, sonidos, palabras. Es la herencia del constructivismo, el arte convulsionado por el discurso político, la energía inagotable. Quise mucho a Gianni Toti. Nos veíamos una vez al año, generalmente en Manosque, en los Instants Vidéo. Mil veces se enojó conmigo. Visité Roma con él y Helena, mi esposa. Escribí que era como visitar Atenas con Sócrates. Entrar en una iglesia y admirar dos Caravaggio. Escuchar la historia del drama que vivió una mujer que mató a su marido porque lo amaba demasiado. Ir donde Pasolini reclutaba a sus amantes. Descifrar las inscripciones sobre los monumentos. Escuchar las historias de la Guerra, en la cual él formó parte de la resistencia a los 17 años y, herido, se salvó de ser deportado al arrancarse él mismo sus

suturas con las uñas. Escuchar las historias de la mafia en el momento de la persecución de Salvatore Giuliano. Nunca me opuse a la fe comunista de Toti, porque no se discute a alguien que hizo la guerra. En sus últimos momentos, casi ciego, hizo tres videos magistrales *Tupac Amauta*, *Gramsciategui ou les Poesimistes* y *Trionfo della Morte*. Una trilogía inspirada en la última gran revuelta indígena contra los conquistadores españoles y que, para Toti, fue uno de los grandes genocidios olvidados por la historia. Nunca han sido presentados en un museo francés. Recuerdo que una conservadora del Museo de Nantes, después de que un amigo le mostrara un video de Toti, le preguntó: “¿No podría ser en Inglés? De ese modo no estaríamos obligados de escuchar...”

Fue Marc Mercier quien me dio la noticia de la muerte de Gianni. No podía ser otro que Marc, inagotable. El que hace más de veinte años que lleva los *Instants Vidéo* por todo el mundo, que no duda en aventurarse en Palestina o en países bajo regímenes dictatoriales. En sus manos, el vídeo vuelve a ser aquello que nunca debió dejar de ser: un acto de resistencia. Gianni no decía otra cosa.

Un tercer lugar me da vueltas, que creo que se llamaba *Passage du Nord*. Varias personas involucradas en la difusión o la producción de videoarte en todos los rincones de Francia estaban tratando de organizarse. Sólo recuerdo a Jean-Marie Duhard, deberían estar también los de Heure Exquise! El único detalle que me queda de esta reunión es que la representante del Centro Pompidou vio rechazada su propuesta de ocuparse de la distribución del video arte en Francia, con el pretexto de que su institución tenía un comportamiento claramente imperialista. La palabra ‘imperialista’ me llamó la atención. Más tarde, una vasta red se organizó sobre la base de estructuras regionales. No hubo ningún otro ejemplo en el mundo. Se llamaba *Les 100 lieux* y su objetivo era crear 100 espacios de difusión del videoarte en Francia. La idea subyacente me parece que era la de crear un nuevo campo para la creación, fuera del mercado del arte, de la burocracia de la televisión y de la industria cinematográfica. A nueva estética, nueva organización social. ¡El lema de la vanguardia cinematográfica rusa, pero al revés! Aquí una sala comunal, más allá un cine o incluso la trastienda de un café... misioneros del videoarte llevaban las obras hasta los lugares más remotos. Hasta aquel Dominique Garing, inventor de la tele-carretilla, quien hacía televisión a través del Jura como el capitán Fracasse hacía teatro.

El Video ofreció a la primera generación de la era de la televisión una herramienta para competir con la autoridad de la ‘caja boba’, para reemplazar las simples distracciones y las imágenes negativas que la televisión daba de las protestas y revueltas de la juventud, por los valores de la contra-cultura y una realidad televisual nueva y original. Alimentado por la rebelión adolescente y los sueños utópicos, el video prometía una alternativa al mundo excesivamente formateado, comercialmente corrupto y en quiebra estética de la televisión (Boyle, 1997).

La utopía llevaba sus contradicciones, como cualquier utopía. Todavía estábamos con el espíritu del 68 y tal vez incluso en la lejana remanencia del futurismo. Uno de los argumentos de esta nueva práctica artística era que resultaba imposible determinar el precio

de una obra cuyo soporte físico (el video cassette) no valía casi nada y cuyo contenido era recopiable hasta el infinito. Abolición del valor de mercado, acceso de todos a los útiles de creación, cultura libre... hacer video era un acto estético y político al mismo tiempo.

Un detalle iba necesariamente a bloquear la máquina: ¿cómo remunerar el trabajo de un creador cuando todo es gratis? No hay duda de que sólo en Francia, donde los gobiernos han sido particularmente generosos con el videoarte, esta ilusión podía echar raíces y perdurar. Pronto, habría que pagar la factura.

Cuando visité la exposición de Pierrick Sorin en la Fundación Cartier, en 1994, y descubrí el aparato comercial que la acompañaba, un catálogo de lujo, un folleto más barato, un video del *making off*, etc... Comprendí que el mercado reaccionaba. Un año más tarde, se abrió la Oficina de Videos, una 'agencia' especializada en la venta de instalaciones y ediciones limitadas de obras de video. Los artistas comenzaron a publicar ediciones limitadas de sus obras. En un sistema capitalista alcanza con crear artificialmente escasez para engendrar valor. Al mismo tiempo, los Vasulka, en contra de la corriente, ponían sus videos disponibles gratuitamente en internet...

Aún quedan vestigios de los *100 lieux* en Normandía, en el Norte y en otras partes, probablemente. Queda, sobre todo, *Heure Exquise!* el distribuidor de todo el video experimental francés, realizando un trabajo de archivado y distribución (casi siempre) ejemplar. En los últimos años, en el marco del programa europeo Gama, festivales y 'centros de arte mediático' europeos se unieron para abrir un portal internet que permite el libre acceso a las obras de video en línea. La plataforma 24-25, que agrupa diversas instituciones francesas, hace lo mismo.

Recuerdo un lugar en el Este

He mencionado a Jean-Marie Duhard. De formación actor, Jean-Marie creó la manifestación internacional de video de Montbéliard con el apoyo de Jean-Paul Fargier. Con un entusiasmo inagotable, no dudaba en transportar su magnetoscopio y su monitor desde un edificio de departamentos hasta una casa en las afueras, para sensibilizar a la población a este arte emergente. Las dos o tres ediciones del festival a las que asistí fueron los momentos más emocionantes de esta época. Nadie faltaba. Artistas, difusores, críticos, todos aquéllos que de una forma u otra trabajaban por este arte se encontraban para hablar, imaginar, criticar, mirar, cenar juntos y construir lo que vendría. John Sanborn, Michel Jaffrenou, Robert Cahen, los Nyst, la banda de los Maîtres du Monde... hicieron los mejores momentos de Montbéliard.

En 1985, el festival le propuso a Jean-Paul Fargier organizar un debate que, hoy, parecería exótico. Su título era: *Video, ficción & Co*. Se trataba de hacer un análisis de situación sobre nuestra práctica del video. ¿Podemos imaginar hoy, que unas pocas decenas de artistas se reúnan para examinar conjuntamente el futuro de su arte? En ese momento, sin embargo, muchos pensaban que la experimentación formal llegaba a sus límites. Hacía veinte años que los artistas exploraban las posibilidades de la imagen electrónica. ¿Hacia dónde ir? ¿La ficción? Inventar nuevas formas de ficción, ¿por qué no? Pero ficciones nacidas de la

experimentación. Embriones de ficción, historias más fragmentarias, desconstruidas en relación a lo que ofrecía el cine, por ejemplo...

Había en todos estos festivales una festiva sensación de estar a la vanguardia. Lo que no sabía entonces, es que el gusano ya se encontraba dentro del fruto. Al poco tiempo, de hecho, Jean-Marie Duhard fue eyectado en favor de un curioso personaje, Pierre Bongiovanni, quien cerró el festival e invirtió en la creación de un Centro Internacional de Creación Video, ubicado en una antigua casa de campo de la familia Peugeot en Hérimoncourt. Allí se instaló un estudio de edición digital ultra-moderno, habitaciones para alojar a los artistas invitados y una administración. El (perverso) proyecto era más bien el de un monasterio que el de un lugar de veraneo. El Estado financió masivamente, concentrando los recursos en una sola estructura, y empobreciendo simétricamente al resto de la red de video.

Recuerdo un lugar, más al Este aun, en Rumania. He contado esta historia cien veces. Éramos un grupo de artistas, Robert Cahen, Jérôme Lefdup y yo, llevados por Stephen Sarrazin a Bucarest. El régimen de Ceaucescu había caído. Había en esa época un sólo canal de televisión en Rumania, y que emitía unas pocas horas al día, en blanco y negro. Así que cuando, en el Instituto Francés, se mostraron nuestras producciones, que estallaban de colores y prodigios formales, la recepción fue entusiasta. Entre los espectadores, había uno que asistía a todas las funciones. Al finalizar la última, se presentó. Era un realizador de documentales. Nos invitó a visitar sus estudios. Todo el mundo se comprometió a estar presente ese día. Fui el único. Después de recorrer de arriba abajo los estudios de documentales de Bucarest, el realizador me invitó a ver sus películas, lo que acepté con mucho gusto. La proyección se hacía larga y, frente al panorama de los monasterios moldavos, terminé por quedarme dormido. Sin embargo, habiendo comprendido la alternativa que se le había ofrecido a este hombre a lo largo de su vida, entre el film de propaganda y el documental arqueológico, lo felicité. Me abrazó. “Toda mi vida, me dijo, soñé con un cine mental, con una proyección directa sobre la pantalla, de los sueños y pensamientos. Ustedes, ustedes han dado un paso en esta dirección”. Esta declaración me llenó de extrema confusión. Frente a este hombre que había pasado toda su vida resistiendo, a su manera, y realizando películas de una calidad bastante respetable, nosotros no éramos más que niños divirtiéndonos con los últimos artilugios de la tecnología occidental.

Recuerdo un lugar en el Sur: 1986. Julio. La *Grande Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon*. La más bella exposición de la historia del video en Francia. Verano en Provençe, un enorme edificio del siglo XIV, medios financieros hoy inimaginables, una edición especial de los *Cahiers du Cinéma* a la manera de catálogo y sobre todo la varita mágica de Jean-Paul Fargier. Desde entonces sostengo que, una buena exposición es ante todo un lugar determinado en un momento determinado, no se puede mostrar cualquier cosa en cualquier lugar; es necesario imaginar cada vez una situación, un momento.

Robert Cahen, Klaus Vom Bruch, Michel Jaffrenou, Thierry Kuntzel, Marie-Jo Lafontaine, Ko Nakajima, Nam June Paik, Bill Viola, Jean-Michel Gautreau, Patrick de Geetere y yo estábamos en la exhibición y, en el caso de los tres últimos, con dinero suficiente para producir una obra. Para ello, contraté a un pequeño equipo con el cual recorrí Europa

en todas direcciones, filmando en 16mm calles, trenes, jardines, plazas, apartamentos, es decir, todos los decorados de mi historia. Londres, Berlín, Trieste, Praga, Viena, París, el viaje terminó en una celda de la milicia yugoslava. Pero yo tenía mis imágenes y pude, en una docena de días, incrustar mis actores 'video' en los decorados filmados. En la *Grande Chartreuse*, elijo lo que nadie quería: el ático. 200 metros cuadrados bajo los techos y un calor sofocante. Allí construí un enorme laberinto de papel de calco tendido sobre listones donde instalé seis monitores. Seis fragmentos de una historia fragmentada. Seis luces para seguir los meandros del laberinto. Hubo una página en el diario *Libération*, bastante desagradable para la exposición, pero bastante halagadora para mí. A mi regreso a Rennes, todo el mundo me saludaba.

De esta exposición, guardo el recuerdo de Bill Viola, que acababa de terminar su *I don't know what it is I'm like*. Él había propuesto mostrarla a un pequeño grupo para recoger nuestras impresiones. Este video es sin duda uno de los más bellos de Viola. Me dejé llevar hacia un estado de semi-conciencia, una fascinación que es una manera de dejar que las imágenes y los sueños se junten. Lo que queda hoy de esta exposición es el número especial de *Cahiers du Cinéma* titulado ¿Dónde va el video? Que, luego del número de los *Cahiers* de Dominique Belloir, *Video art explorations*, y el libro de Anne-Marie Duguet, *Vidéo Mémoire au poing*, esta publicación dirigida por Jean-Paul Fargier sigue siendo la mejor herramienta para comprender los desafíos del videoarte. Más tarde, Jean-Paul Fargier publicó otras dos obras importantes: *Nam June Paik*, una monografía editada por Art Press y sobre todo *Reflecting Pool*, un estudio sobre el video de Bill Viola editado por Yellow Now. Pero el papel desempeñado por Jean-Paul Fargier a lo largo de los años 80-90 fue el de servir como punto de referencia para varias generaciones sucesivas de videastas. Al mismo tiempo que transmitía información sobre eventos, obras y artistas, su columna mensual en *Cahiers du Cinéma* elaboraba permanentemente nuevos conceptos para un arte que se constituía *in eius motus*. Art Press, *Libération*, *Trafic*, *Vertigo* y *Turbulences Vidéo* también publicaron sus artículos.³ La base teórica del video se formó, de esta manera, con la flexibilidad de un pensamiento constantemente cuestionado por su propio objeto. Ahora es *Turbulences Vidéo*, la revista de Gabriel Soucheyre, la que hace las veces de guía.

Recuerdo un lugar en el Norte. En Bélgica. En Presseux, cerca de Liège. Allí vivían Jacques-Louis y Danièle Nyst dos amigos maravillosos. Jacques-Louis fue uno de los pioneros del video en Bélgica. Cecilia Bezzan nos cuenta los comienzos:

Durante una velada de vídeo-performance en lo de Frédéric Nyst, el hermano menor de Jacques-Louis Nyst, y en la cual el invitado de honor era Otto Mühl, uno de los principales representantes del accionismo vienés, Jacques Lizène descubre la utilización del material videográfico en boga, el famoso portapak de Sony, a cinta de 1/2 pulgada, blanco y negro. Con Guy Jungblut, responsable de la galería *Yellow*, en Roture, hacen planes para una realización de vídeo en Liège que da como resultado, en noviembre de 1971, *Propuestas de artistas para un circuito cerrado de televisión*, la primera manifestación de videoarte en Bélgica que reúne a alrededor de cincuenta

artistas, entre los que se contaban Jacques Charlier, Jacques Lizène, Jean-Pierre Ransonnet, Jacques-Louis Nyst, Guy Vandeloise y Barbara y Michael Leigen, por nombrar algunos (Bezzan, *L'art même n°9*).

Con su esposa Danièle, y apoyado tanto por Jean-Paul Tréfois, de la RTBF, y la *Galería Yellow Now*, de Liège, Jacques-Louis Nyst ha realizado, a partir de entonces, una labor esencial en la historia del vídeo. Una obra basada en el lenguaje, inspirada en la pintura (que Jacques-Louis Nyst jamás dejó de practicar en paralelo) y el cine. En los años 90, lo invité a dar una conferencia en Rennes. Decidí hablar de los charcos de agua en el cine. Al cabo de un cuarto de hora, todos estábamos convencidos de que el cine no era otra cosa que charcos. Los juegos de palabras, las analogías, los cambios semánticos, los pequeñas objetos que se vuelven grandes, todo en los vídeos de los Nyst traía una historia. Una historia un poco surrealista, medio alegre, medio melancólica y que, de video en video, fue constituyendo verdaderos personajes: Teresa, el profesor Codca, los puntos cardinales, etc...⁴ Es probable que no tenga ninguna importancia, pero yo también admiraba a los Nyst por su forma de ser. Se amaban con locura y vivían como si la vida fuese un lujo cotidiano. Es por eso que estaban constantemente al borde de la ruina.

Jacques-Louis murió el 12 de marzo de 1996. Una y mil veces había prometido ir a verlos en Bélgica. Danièle estaba inconsolable. En 1998, se me presentó la posibilidad de pasar por Presseux. Llegué por la noche, con Helena. El parque y la casa estaban sumergidos en la oscuridad. Avanzamos lentamente, impresionados por la opacidad del silencio y de la noche. Al cabo de un momento, una luz señaló una ventana. Llamé, grité, toqué bocina, nada que hacer, nadie respondía. Fuimos hacia otra granja, más abajo. Una pareja de ancianos nos abrió. Apenas había terminado de explicar el motivo de mi visita, que la señora me respondió: “¿Qué, no están enterados? Danièle murió hace una semana. Un accidente de autos.”

Recuerdo haber cedido al exotismo

Mi primera realización fue una adaptación de un extracto de *Burmese Days* de George Orwell. Mi afecto por este autor no ha cambiado desde entonces y *Burmese Days*, su primera novela, me ayudó a comprender que la explotación de los seres humanos es ante todo la de sus cuerpos y que se ejerce por igual en el trabajo o en la cama. Hice el viaje a Birmania y filmé en Super-8 las escenas que debían figurar en mi vídeo. Una amiga inglesa leyó el texto. Sin haberlo vuelto a ver desde entonces, conservo por este vídeo un cariño particular.

Vinieron luego, a un ritmo anual, una serie de vídeos girando en torno de esta misma idea del sexo y la política. Recorrieron, conmigo o sin mí, los festivales de video de la época, Montbéliard, Manosque, Clermont-Ferrand, Brest, La Haya, Tokio, Roma, Locarno, Belo Horizonte, Río de Janeiro, Tallinn, Bruselas, Casablanca... y eventos puntuales, cada vez más lejos. Viajé a los países Bálticos y a América Latina gracias al increíble Pascal-Emmanuel Gallet, del Ministerio de Relaciones Exteriores. Había inventado un festival franco-chileno de videoarte, en 1981, en Santiago, antes de extenderlo por el continente

sudamericano. Lo que había comenzado como una brecha en la dictadura de Pinochet, terminaba con una increíble circulación de obras y artistas a través del Atlántico. Esta aventura llegaría a su fin quince años más tarde, cuando los latinoamericanos decidieron liberarse de la tutela francesa abriendo sus propios festivales al mundo entero.

Como buen francés, me enamoré de Buenos Aires. El contrato consistía en la realización de un diario de viaje a cambio, precisamente, del viaje. Yo demoraba. Los diarios de viaje de mis colegas me parecían un poco convencionales. Un artista que aterriza en otro país es un turista como cualquier otro. Se necesita tiempo, mucho más tiempo. Así que decidí volver y trabajar sobre un tema: la historia de la *Aéropostale*, y más particularmente la de un piloto, Jean Mermoz. Alquilé un pequeño avión para cruzar los Andes siguiendo la ruta de los aviones de aquella época, a la misma altitud. La Fuerza Aérea Argentina me abrió sus archivos. Quedaban por descubrir los edificios de los años 20 y 30. Una tarde, desalentados después de horas en auto por los alrededores de Buenos Aires, habíamos tomado el camino de regreso cuando, de repente, percibí un techo y sobre ese techo los rastros de una inscripción: Aeroposta Argentina. Era el antiguo hangar de la *Aéropostale* convertido en depósito de metales. Nada era como entonces pero experimentábamos una fuerte emoción.

Fue hacia mediados de los años 90 que las cosas empezaron a ir mal. De toda Francia, la capital de Francia era una de las zonas más desfavorecidas con respecto al video arte francés. Curiosa contradicción que debía manejar la conservadora a cargo del video en el Centro Pompidou, Christine van Assche, a quien sólo le interesaban los artistas norteamericanos. Con la excepción de Thierry Kuntzel, el videoarte francés era ignorado por el museo más grande de Francia. Hacíamos lo que podíamos frente a ese provincialismo. Los museos (excepto, como ya lo he dicho, el Musée d'Art Moderne de la Ville de París) y galerías eran, en general, poco receptivos a la efervescencia del video arte en Francia.

Finalmente el animal despertó. Hubo una exposición que debió llamarse 'nuevo video francés' o algo por el estilo –y de la cual no he encontrado rastros– y que agrupaba a jóvenes artistas de los que nunca antes había oído hablar. Siguió la exposición Pierrick Sorin mencionada anteriormente. En cuanto al Centro Internacional de Creación Vídeo de Montbéliard, fue objeto de una estruendosa inspección del Ministerio de la Cultura y cerró en 2004.

Hacia falta una justificación teórica para tales malos modales. Fue una universitaria quien se ocupó del asunto con un libro titulado *Vidéo, un art contemporain*. El título por sí solo habla del programa, o mejor dicho, del compromiso. 'Vídeo' en lugar de 'videoarte', seguido de 'contemporáneo'⁵, lo que significa, por un lado, que el vídeo no tiene autonomía como arte, por otro lado que el video depende del arte contemporáneo, o sea del mercado del arte. En la introducción la autora adapta una frase de Walter Benjamin: "Nos agotamos en vanas sutilezas tratando de decidir si [la videografía] era arte o no, pero no nos habíamos preguntado ante todo, si la invención en sí misma no transformaba la naturaleza general del arte." Aparte de un clásico desprecio por la televisión (la cual es presentada como una 'trampa' para el vídeo), el contenido del libro es digno de la estrategia de la goma de borrar, tan utilizada por ciertos regímenes políticos. Muchos de los artistas que he mencionado aquí, son eliminados o reducidos a

un nombre, una fecha, un título (Ko Nakajima, Richard Skryzak, Jeremy Welsh, Mark Wilcox, Emma Abadi, Elsa Cayo, los hermanos Dardenne, Koen Theys, por ejemplo. El video latinoamericano es globalmente ignorado. El video inglés reducido al mínimo. Gianni Toti, John Sanborn, Juan Downey, Jacques Louis Nyst son reducidos a una mención. Danièle Nyst no existe). Otros, productos del arte contemporáneo, aparecidos más tarde, son por el contrario sobrevalorados (sin sorpresa: Pierrick Sorin, Pierre Huyghe, D. Gonzalez-Foerster, Steve McQueen, Douglas Gordon, por ejemplo...). Reescritura manifiesta de la historia cuyo único objetivo es hacer entrar, por las buenos o por las malas, el vídeo en la esfera del arte contemporáneo, comenzando por negarle cualquier especificidad. Se necesitaba un video 'plástico' y no 'televisual', tal como había habido antes una fotografía 'plástica' y como habría más tarde un cine 'expuesto' o 'artistas sonoros'. Después de todo, como el video trajo la posibilidad de borrar imágenes y sonidos, la posibilidad de verme borrado pendía de un hilo. Es por eso que, habiéndome borrado, por lo tanto, convertido definitivamente en videasta, decidí a partir de entonces ocupar mi lugar y escribir bajo un seudónimo.

¿Y ahora? (*Et maintenant?*, título de una canción de Gilbert Bécaud)

Internet ha propulsado la televisión más allá de la pequeña pantalla. Ahora cada uno puede hacer su propia televisión con un teléfono móvil o una webcam y una conexión a internet. Como una formidable extensión de las exhortaciones de Fluxus, todo el mundo hace video. Lo que da otras formas, otros acoplamientos. Hablaría incluso de un arte-youtube, que sería la prolongación del arte vídeo. Máquinas increíbles, dispositivos sorprendentes, dibujos en movimiento, ingeniosos videos, todo esto tiene corta vida, pasado el efecto de sorpresa, vuelve rápidamente al olvido, pero, en el intervalo, habrá sido visto por tantos y tantos que, al final, las obras son vistas por muchos más espectadores.

Hay en este arte géneros y subgéneros. El *time-lapse*, por ejemplo, el *lipdub*, leas *web-cams*, el arte *peer-to-peer* son categorías del arte youtube. Cualquier crítico de arte o curador le dirá que estas imágenes no pertenecen a la esfera del arte. Hice la prueba con mis estudiantes, convencido de que serían tan reacios a estas formas de creación como sus predecesores lo habían sido con el video. El test no falló. ¿Por qué? Tal vez debido a que los autores de estas obras youtube no respetan los códigos del mercado del arte. Según mis estudiantes, no habría más que prodigio técnico en los dispositivos de Daniel Wurtzel e incluso algo de mal gusto cuando acompaña con una melosa canción su *Pas de deux* loie-fullerisante.

No habría más que divertido bricolaje cuando el grupo OK Go instala un dispositivo a la Fieschli y Weiss al comienzo de su video clip *This Too Shall Pass*. Los códigos del arte, me dicen los estudiantes, no son respetados. ¿Qué son entonces los insectos gigantes y móviles de Theo Jansen? Y cuando Anders Weberg lanza su *101010* en peer-to-peer y lo borra inmediatamente de su disco duro para que la obra exista solamente en, y a través de, su circulación, ¿no lleva el efecto de directo televisual hasta su última (y provisoria) consecuencia? El video arte se llama desde ahora, arte *youtube* y está hecho por todos y para todos. Una goma de borrar no suprime la utopía.

Notas

1. “La Universidad de París 8 - Vincennes en Saint-Denis ha sido pionera en las filmaciones en vídeo (pero también en muchas otras áreas...). Desde su apertura en 1969, el Centro Universitario Experimental (implantado en pleno Bois de Vincennes) estaba equipado con un estudio de vídeo “pesado” (con grabadora Ampex 1 pulgada) utilizado únicamente por técnicos. En 1973 fue creado un segundo estudio más “liviano” que permitía una utilización directa por parte de los profesores y estudiantes. Incluso si este equipo se “desplazaba” a veces a un anfiteatro para captar un evento, todas las filmaciones quedaban desesperadamente atrapadas entre cuatro paredes.

Con la aparición de las primeras grabadoras portátiles (o más bien, transportables...) con una norma de grabación reconocida y propuesta por varios fabricantes japoneses (estándar ½ pulgada EIAJ) se hizo posible grabar en video “extramuros”. Pero esa norma, presentada como “institucional” era, es preciso decirlo, más bien de un nivel “aficionado”. A pesar de todo, el servicio común audiovisual, pero también algunos departamentos de enseñanza de la universidad, se equiparon con este material a partir de 1975. Utilizadas por técnicos, pero también obviamente, por los profesores y estudiantes, estas “portátiles” permitieron la realización de varias películas, incluso si muchos documentos quedaron en estado de rushes.” Patrice Besnard, Director del Laboratorio VAO - Facultad de Artes de la Universidad París 8, marzo de 2010.

2. “Los nostálgicos recuerdan el American Students and Artists Center, ubicado en Montparnasse en los años 30, a la sombra de un cedro plantado, dicen, por Chateaubriand. El decano de la Iglesia Americana de París deseaba hacer un hogar para jóvenes yanquis en perdición en la capital, un ‘refugio contra las mujeres y la bebida’. Pero a partir de los años 60, el 261 del boulevard Raspail se convirtió en el buque insignia de la cultura del otro lado del Atlántico, donde se daban cita escritores y artistas de vanguardia, de Merce Cunningham a John Cage. Hasta 1987, cuando, por problemas de orden financiero, sus locales, ya vetustos, fueron vendidos.” (Annick-Colonna Cesari en l’Express del 22 de febrero de 1996).

3. Parte de ellos ha sido recogida en dos volúmenes *TiVi ou TiVi pas?* publicado por Editions Acharnistes y *Ciné et télé vont en vidéo (avis de tempête)*, publicado por éditions De l’Incidence.

4. “El redescubrimiento de la obra de Jacques y Danièle Nyst nos muestra en qué medida la historia reciente del arte es un palimpsesto. Mientras que el vídeo ha perdido su especificidad para mezclarse con otros medios artísticos, mientras que muchos artistas practican el video en grados diferentes, mientras que el vídeo tiende a confundirse con las prácticas multimedia, la época de Jacques y Danièle Nyst aparece como excepcional debido a que el video tenía esa unicidad y sus practicantes especializados.

La memoria artística reciente es a menudo sacrificada en función de las exigencias de la actualidad y de la promoción. Interesarse por Jacques y Danièle Nyst es una manera de mostrar que el video, visto en la actualidad como una obviedad, constituyó una situación excepcional de 20 años de creación en Europa, sus actores son a menudo mantenidos en el limbo del olvido, mientras que han participado en la construcción de nuestro imagina-

rio y de nuestros horizontes estéticos.” Stéphane Trois-Carrés, en su presentación de una retrospectiva de los Nyst en la Société Civile des Auteurs Multimédia, el 12 de diciembre de 2006.

5. Cuando utilizo el término ‘contemporáneo’ en este artículo nunca es en su sentido habitual, según la definición del diccionario, sino en el sentido que le ha dado la crítica de arte, es decir, según algunos, dentro de una práctica particular heredada de Marcel Duchamp.

Referencias Bibliográficas

- Belland, K. (2005). *Le Vent de Vincennes*. Producciones VLR. Disponible en: www.archives-vidéo.univ-paris8.fr
- Bezzan, C. (s/f). La Création vidéo en Belgique, en *L'art même* n°9, Ministère de la Communauté française de Belgique.
- Bourges, A. (2008). *Contre la télévision, tout contre*. Saint-Etienne: Editions de la Cité du Design.
- Boyle, D. (1997). *Subject to change. Guerrilla Television revisited*. New York: Oxford University Press.
- Faucherre, R. (mai 1968 - janvier 1969). *Préhistoire de l'Université de Saint-Denis: la naissance de Vincennes*. Disponible en: <http://www.ipt.univ-paris8.fr/hist/>
- Le Monde (del 10-11 de noviembre de 1968). Citado por Rémi Faucherre en su Tesis de Maestría en Historia Atypie-Utopie, Vincennes, naissance d'une université, Mai 1968-janvier 1969. Tesis realizada bajo la dirección de Michelle Perrot del departamento de Geografía - Historia y Ciencias Sociales de la Universidad Paris 7 - Diderot, 1991-92.
- Nietzsche, F. W. (1872). *Nacimiento de la Tragedia*. Leipzig: E. W. Fritzschn.
- Robveille, Y. *Vincennes, roman noir Université rouge*. Producción de Zarafa Films. Disponible en: www.archives-vidéo.univ-paris8.fr

Summary: The text of Georges Ignoto is the story of a life that goes from the experience at the Vincennes University, the center of political dissent and intellectual vanguard of the Paris of post-68, until today, in the continuity of a career devoted entirely to video art.

This chronicle of a “stain” tells the story of what was the video art in France in the 80s/90s and its subsequent marginalization in favor of a video that best suits the needs of the contemporary art market. The taste of freedom, the constant search for a new writing, a legacy of the vanguards of the 20s reinterpreted at the glare of the electronic image, compose the subject.

The video was a collective adventure. A great adventure, generous and insolent. Why it would last?

Key words: disappearance - Nam June Paik - Paris 8th - policy - video art.

Resumo: O texto de Georges Ignoto é a história de uma vida que vai da experiência da Universidade de Vincennes, centro da dissidência política e a vanguarda intelectual do Paris post-68, até hoje, na continuidade de uma carreira artística dedicada integralmente ao vídeo arte.

Esta crônica conta a história do que foi o vídeo arte em França nos anos 80/90 e sua posterior marginalização em favor de um vídeo mais adaptado às exigências do mercado da arte contemporânea. O gosto pela liberdade, a procura constante de uma nova escritura, legado das vanguardas dos anos 20 re-interpretadas ao resplendor da imagem eletrônica, compõem a matéria. O vídeo foi uma aventura coletiva. Uma grande aventura, generosa e insolente. ¿Por que deveria durar?

Palavras chave: desapareição - Nam June Paik - Paris 8 - política - vídeo arte.

Résumé: Le texte de Georges Ignoto est le récit d'une vie entre l'expérience de l'Université de Vincennes, haut lieu de la contestation politique et de l'avant-garde intellectuelle dans le Paris de l'après-68, jusqu'à aujourd'hui, dans le prolongement d'une carrière artistique entièrement consacrée à l'art-vidéo.

Cette chronique d'un "effacement" décrit l'histoire de ce que fut l'art-vidéo dans la France des années 80/90 puis sa marginalisation au profit d'une vidéo plus conforme aux exigences du marché de l'art contemporain. Le goût de la liberté, la recherche permanente d'une nouvelle écriture, héritage des avant-gardes des années 20 revues à la lueur de l'image électronique, en composent la matière.

La vidéo fut une aventure collective. Une belle aventure, généreuse et insolente. Pourquoi aurait-elle duré ?

Mots-clés: art-vidéo - effacement - Nam June Paik - Paris 8 - politique.

Sammandrag: Georges Ignoto text är berättelsen om ett liv mellan erfarenheten av Vincennes Universitet, högsätet för politiska stridigheter och intellektuella avant-gardet i Paris efter -68, och sträcker sig fram till idag, förlängd i en konstnärlig karriär fullkomligt vigd till konstvideon.

Denna krönika över ett "försvinnande" beskriver historien av vad konstvideo var i Frankrike under 80- och 90-talen, dess marginalisering till fördel för en video mer anpassad till samtidskonstens marknad. Stoffet är uppbyggt av smaken för frihet, den eviga sökan efter ett nytt språk, arvet från 20-talets avant-garde återskapat i skenet av den elektroniska bilden.

Videon blev ett gemensamt äventyr. Ett vackert äventyr, generöst och oförskämt. Varför skulle det få fortgå ?

Nyckelord: konstvideo - Nam June Paik - Paris 8 - politik - utsuddande.
