
Resumen: Jean-Paul Fargier ha sido la referencia del videoarte en Francia gracias principalmente a sus artículos publicados en *Cahiers du Cinema* y su labor docente desarrollada en la Universidad de Vincennes. Autor de una monografía de Nam June Paik y un libro sobre Bill Viola, es en la actualidad el prolífico director de decenas de documentales realizados para la televisión.

Su texto narra con precisión la efervescencia del video militante de los años 70 y su evolución hasta los años 90.

Los años 70 vieron el florecimiento de colectivos de videastas comprometidos con las luchas políticas y sindicales. Huelgas, manifestaciones, panfletos, manifiestos... porque así es como empezó todo en Francia, por el cine político. Del cine al video, no había más que un paso, facilitado por el poco peso, el bajo costo y la eficacia del video. Luego, el discurso político dejó lugar a otra forma de protesta: la del lenguaje televisual dominante. El nuevo desafío consistía en inventar nuevas formas, una nueva estética.

Para que nada fuese borrado, era preciso dar los nombres, las fechas, los proyectos, las complicidades, los conflictos. Todo está allí. Innegable.

Palabras clave: activistas - artistas - festivales - grupos - videoarte.

[Resúmenes en inglés, portugués, francés y sueco en las páginas 159-160]

(*) Fue Profesor en la Universidad de París 8. Fundador de la revista *Cinéthique* y luego redactor en *Cahiers du Cinema* y *Art Press*. Colaborador del diario *Le Monde*.

Quando oigo la palabra video, saco mi pistola de dos caños. Un estallido, pum, *Mon œil !*, Otro estallido, pum, *Grand Canal*. Dos estallidos importantes de mi vida. ¡Ah nostalgia! *Grand Canal* reagrupaba a los artistas videastas, aficionados de las imágenes audaces, de colores extraños y ritmos entrecortados. *Mon œil !* reunía a varios grupos de activistas con sede en París, pero siempre listos a partir, cámara en mano, hacia los cuatro puntos cardinales del país y, a veces, al otro lado del globo. Contrariamente al consenso que prevalecía en los EE.UU., estábamos en Francia y, a partir del momento en que tomábamos una cámara, éramos *artistas* o *activistas*, pero difícilmente los dos al mismo tiempo, y dábamos nuestros videos para ser distribuidos ya sea a *Grand Canal* ya sea a *Mon œil !* Soy sin duda el único videasta que ha trabajado dentro de ambos grupos, no de manera

intermitente sino al mismo tiempo. Es por ello que, agrupando mis recuerdos, quisiera dar testimonio de la energía especial desarrollada por estas dos 'instituciones' entre los años 1970-1990. Y así preparar el trabajo de los futuros historiadores de la ola electrónica que se expandió sobre el mundo de las imágenes desde mediados de los años 60. Mientras que hoy, cualquiera puede poner *on line* sus producciones con asombrosa facilidad y rapidez, los pioneros del video para mostrar sus imágenes a los espectadores interesados, debían realizar actos físicos más bien agotadores, aunque ejecutados en la alegría y el buen humor de acceder a la nueva libertad de expresarse por medio del 'video liviano' (antítesis del *video pesado* de los estudios de TV).

A principios de los años 1980, luego de las hazañas solitarias o semi-colectivas de los años 70, la cuestión de aumentar la potencia de fuego del video comienza a plantearse. Existe un gran número de obras, pero circulan mal. En los comienzos, ya sea artista o activista, cada uno iba, con sus videos bajo el brazo, a mostrar el fruto de sus acciones a algunos curiosos que se daban cita en los lugares más insospechados: sótanos, altillos, depósitos transformados en talleres, cafés, universidades, fábricas en huelga, iglesias ocupadas por indocumentados, etc.

Era la época de la 'video carretilla', tal como lo reivindicaba con orgullo Dominique Garing, creador de *Saugeais TV*, una *televisión local* constituida no por emisiones hertzianas sino por el aporte motorizado en las escuelas, salas municipales, centros juveniles de algunos cantones del Doubs (formando el Saugeais), de videos realizados localmente por Garing y su equipo. Era lo mismo para los grupos parisinos, que dividían su tiempo entre los campos de batalla (huelgas, fábricas ocupadas, manifestaciones, y otras acciones 'cubiertas' con más asiduidad que los periodistas profesionales ya que la principal motivación de estas filmaciones era la empatía política), las salas de edición y los sitios de difusión, en su mayoría cerca de los lugares, si no idénticos, a los lugares de filmación.

Recuerdo, por mi parte, como miembro del colectivo *Cent Fleurs*, difusiones intensas, exaltadas, fantásticas en Cerisay, en Deux-Sèvres, de *Cerisay, elles ont osé* (1973) y en Péderneq, en Côtes d'Armor, de *Ceux de Péderneq* (1974). Las imágenes y sonidos obtenidos durante las luchas volvían a las luchas: esta era nuestra principal satisfacción. Nos poníamos al servicio de los comités de huelga y de los trabajadores movilizados en acciones ejemplares (ocupación de los lugares de producción, lanzamiento de una producción 'salvaje' auto-gestionada) contra la violación del derecho sindical (en Cerisay, una delegada había sido despedida) o contra el cierre de la planta (en Péderneq, eran los comienzos del pollero Doux). Esa primera proyección en los lugares de la acción junto a los protagonistas del film tenía un valor *imprimatur*. Esperábamos la aprobación de los rebeldes para 'popularizar' sus acciones. Luego de las difusiones locales venían las proyecciones en toda Francia: a veces se enviaba la cinta, a veces se nos pedía que fuésemos a mostrarla y hablar después. Corríamos a Besançon, Toulouse, Montrouge, Orleans, al Larzac... Compartíamos el trabajo pero el cansancio era importante. Éramos una docena de 'grupos video' que trabajábamos de esta manera. La idea de conjugar nuestros esfuerzos comenzó a emerger. Desde ya intercambiábamos imágenes (Los Roussopoulos daban a *Cent Fleurs* secuencias de Lip, nosotros les dábamos secuencias de las muchachas de Cerisay), o llevábamos a la provincia las cintas realizadas por otros, y al volver intercambiábamos nuestras impresiones. Y es así que nació *Mon œil* !¿Cuándo exactamente? No sabría decirlo, pero abro el libro

de Anne-Marie Duguet, *Vidéo, Mémoire au poing*, publicado por la colección literatura de Hachette en febrero de 1981, nuestra Tucídides, nuestra Salustio o nuestra Comines, todos a la vez, reportando nuestras guerras al mismo tiempo que se iban desarrollando, y encuentro esta datación, p. 62: 'otoño 74'.

Mon œil ! fue creado por la reunión de cinco o seis nombres históricos del vídeo militante: *Vidéo Out* (Carole y Paul Roussopoulos), *Les Muses s'amuse* (Jo Wider, Delphine Seyrig, Nadia Ringhart), *Les Cent Fleurs* (Danielle Jaeggi, Jean-Paul Fargier, Annie Caro), *Vidéo 00* (Yvonne Mignot-Lefebvre y Michel Lefebvre), *les Loulous* (Anne Papillault, Jean-François Dars), *VidéA* (Anne-Marie Faure, Syn Guérin) y algunos otros grupos, como *Vidéo Débat* (Charlotte Silvera y Hervé Liatard) o *Nombrelles* (Anne Faisandier y cia). Thierry Nouel, otro pionero del vídeo liviano institucional libre también estaba en la lucha pero se me olvidó bajo qué bandera. Tendiendo como lejano modelo al *Vidéographe* de Montreal, del cual conocíamos el dinamismo ya que algunos de nosotros lo habíamos visitado, el acto fundacional se llevó a cabo en la hermosa casa de los Roussopoulos, que quedaba frente a la que, en los años treinta, Anaïs Nin y Henry Miller, se amaban, al fondo de la cortada Seurat, en el distrito XV de París. Carole nos había invitado e inmediatamente explicó su plan: como frecuentemente nos quejábamos entre nosotros, el peso de la difusión se hacía cada vez más pesado y estábamos buscando una solución colectiva al problema... Bueno, ella tenía la solución: se trataba de confiar nuestras cintas a un par de viejos activistas políticos, que vivían cerca de su casa y, ya jubilados, tenían mucho tiempo para recibir el correo, responder, hacer los paquetes, establecer los programas con los difusores ocasionales, cobrar los alquileres y distribuir el dinero a los diferentes grupos. Marcel Moiroud y su esposa Marcque formaban un alegre tandem, pleno de energía, con un formidable pasado político (ver <http://laurent.bloch.1.free.fr/spip.php?article165>). Conocían la mayoría de nuestras 'obras' por haberlas visto en diversas reuniones. Se habían acercado a los Roussopoulos no sé en qué ocasión, tal vez fue Paul quien había 'enganchado' a Marcel al final de una reunión en la que éste insistía con sus preguntas, sus críticas, ya que el Padre Moiroud, como le llamábamos, tenía un agudo sentido de la crítica, tanto política como artística.

Quizás esta connivencia se afianzó durante la operación *Télé Libre* que habíamos llevado a cabo en los locales de un centro cultural protestante, cerca del Parc Montsouris, siempre en el distrito XV. Habíamos anunciado que nosotros (varios videastas activistas) íbamos a difundir una 'emisión libre' en esta zona de París desde un emisor clandestino. Nos habíamos dado cita en el centro protestante para un seguimiento público de la recepción, desde donde se realizaría la puesta en el aire. De hecho, el transmisor estaba en un edificio cercano y cuando llegó la policía para apoderarse del material en el centro protestante sólo podía secuestrar un falso equipo de transmisión. O más bien un magnetoscopio que reproducía una grabación idéntica a la enviada a través del aire hacia los televisores de la gente del barrio. ¡Doble júbilo! Creo que Marcel ya era parte de la maniobra. Mientras que *Mon œil !* (me parece) aun no existía.

¿Cómo encontramos este nombre? ¿Fue Carole, Danielle, Delphine, Jo, Paul o yo que lo habíamos propuesto? Fue aprobado por unanimidad.

Su ironía expresaba perfectamente nuestra postura anti-televisión. La combinación de desconfianza (en francés *mon œil* –mi ojo–, *mon p'tit œil* –mi ojito– = no es cierto, lo que dicen en sus lucernas oficiales) y promoción de subjetividades combativas (*mon œil*

-mi ojo- = es mi visión lo que expresa mi película), ese grito de desafío fue rápidamente reconocido. Presentamos los estatutos para beneficiar de las ventajas (IVA, descuentos postales) de una asociación del tipo de la Ley 1901. Todos queríamos que Delphine Seyrig (excelente videasta, este es un hecho poco conocido) presidiese la asociación, ella sólo acept  el cargo de vice-presidenta, y todos me empujaron a asumir esta función suprema, puramente administrativa, ya que todas las decisiones eran, obviamente, tomadas por unanimidad. La casa de los Moiroud (una de las últimas en las que, al parecer, subsistía en los años 50 una vaca en el jardín del fondo) rápidamente se convirtió en una colmena : durante unos diez años, allí nos reuníamos, mirábamos juntos las nuevas cintas que cada grupo iba produciendo a medida de sus compromisos combativos, hacíamos los resúmenes que Marcel corregía y luego imprimía con su mimeógrafo heredado de anteriores batallas. Una abundante correspondencia (cartas, paquetes, mini catálogos) partía de *Mon C il* ! Abundante correspondencia que también all  recibíamos.

Un día, Marcel abrió una carta distinta a las otras: una citación para comparecer ante un tribunal. Por difamación. La denuncia venía de parte de *Editions Des Femmes*. Como presidente de *Mon C il* ! me encontraba, por la ley, en primera línea. La convocatoria se intitulaba: juicio *Des Femmes* contra Fargier, no contra *Mon C il* ! o contra Carole, Jo y compa a.  La razón de esta intimación? Un video realizado por Carole, Delphine, Nadia, Jo, para denunciar ciertas prácticas editoriales de la banda de Antoinette Fouques, fundadora del grupo feminista Psicoanálisis y Política, y directora de la Librería y del Movimiento *Des Femmes*. Esta hábil denominación, que bajo el disfraz del artículo indefinido, *des*, pretendía tener representatividad sobre la totalidad *des femmes* militantes, nunca había sido aceptada por la totalidad de las feministas. Una guerra de guerrillas entre las diversas tendencias feministas se desarrollaba desde la creación de Psi & Po. Al registrar en un video las quejas de varias autoras publicadas por *Des Femmes*, que finalmente terminaron por oponerse al autoritarismo de Antoinette, Carole y sus amigas continuaban esta guerra ideológica. El juicio quizás esperado por ellas, debería dar aun más brillo a su rebelión.

Nuestro abogado era el famoso Roland Dumas. Nuestras adversarias eran defendidas por el célebre Georges Kiejman. Dos futuros ministros de François Mitterrand. Los testigos, de ambos lados, no eran menos conocidos. Me acuerdo de un agitado cara a cara, en el estrado, entre Kiejman y Chantal Ackerman, la realizadora belga que había hecho triunfar a Delphine Seyrig en *Jeanne Dielman*, y que, por supuesto, se había aliado con Delphine y sus amigas, contra Antoinette, Des Femmes y cia. Chantal, diminuta, se alzaba en puntas de pie para tomar la toga de Kiejman, la que sacudía diciéndole : "Georges, usted no tiene derecho a apoyar esta vil maniobra de una secta que ha desviado el movimiento de liberación femenina en favor de intereses muy particulares, etc.". Incluso creo que lo tuteaba, al Georges, nuestra Chantal. Estábamos 'entre nosotros', ¡y no nos perdon bamos nada! Roland ganó la primera ronda contra Georges: por un vicio de forma. El segundo partido nos fue fatal, y yo fui sentenciado a pagar un franco simbólico y la publicación del fallo del juicio reconociendo que Fargier había difamado a Des Femmes.  Gracioso? No tanto. La habilidad de Antoinette (y de Kiejman) fue argumentar que sus adversarias que se decían feministas estaban en realidad bajo el mando de un hombre, por definición, anti-mujeres, hombre que las manipulaba, evidencia de que no eran de ninguna manera las mujeres

liberadas que pretendían ser. Jugaron bien. En el juego sesgado del pequeño detalle es siempre el más perverso quien gana.

Aparte de este pasquín, *Mon Œil !* ¿qué difundía? ¿Cuáles eran los títulos más solicitados en nuestro catálogo? Dependía de los períodos. De acuerdo con la actualidad de las luchas, algunas cintas salían más que otras. Los primeros ensayos de Roussopoulos se referían a la lucha de las mujeres por la libertad de abortar, de los cuales el más bello sigue siendo *Y a qu'à pas baiser*,¹ que incluso hoy sigue siendo un éxito cada vez que aterriza frente a una audiencia. La lucha de los homosexuales en los años 70, está magníficamente evocada por el video *Pour le FHAR* (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria) donde se pueden escuchar discursos que resisten el paso del tiempo por el brío de sus fórmulas, la belleza juvenil de aquéllos y aquéllas que las proclaman.

Todos los testimonios sobre la lucha de los Lip (trabajadores del famoso relojero de Besançon), incluso después de la recuperación de la fábrica con un nuevo patrón (Bidegain, creo que se llamaba) tuvieron igualmente un éxito prolongado. La ejemplaridad de las formas de lucha elegidas por los Lip (ocupación de la fábrica con reanudación de las tareas y producción autogestionada), la gran personalidad de algunos líderes (Charles Piaget, Monique Pitton) tuvo mucho que ver, inspirando otras luchas (la de las muchachas de Cerisay o de los empleados de los mataderos Doux, a los cuales se agregaron *Les Cent Fleurs*, véase más arriba). Pero el estilo de Carole era sumamente importante, privilegiando la escucha, la palabra espontánea de héroes proletarios gritones, de verbo florido e ideas inéditas. Después de cubrir la lucha de los Lip, los Roussopoulos produjeron documentos sobre la rebelión de las prostitutas, la ocupación de Chipre por los turcos, la resistencia vasca al franquismo, los Panteras Negras, la Baader Meinhof, y Carole unió varias veces sus astutos esfuerzos a las *Muses s'amusement* para realizar panfletos feministas como *Miso et Maso vont en bateau* o el *Scum Manifesto*, lectura por Delphine y Carole del texto de Valerie Solanas. Delphine Seyrig firmaba, sola, un hermoso ensayo sobre el machismo hollywoodense con *Sois belle et tais toi*, serie de entrevistas con famosas actrices americanas.

Pioneros de la ecología, los Lefebvre alimentaban el catálogo de *Mon Œil !* con fuertes documentos sobre tecnologías ecológicamente racionales y las primeras acciones anti-nucleares (en Bugey, en Flamanville). Los problemas de la ciudad, vivir de otra manera, también dieron lugar a películas (como *Communes: le temps de l'autogestion*) firmados como *Vidéo 00*. Esta sigla, señálemoslo ya que echa luz sobre la filosofía del grupo, era un homenaje a la crónica que Gebe entregaba a *Charlie Hebdo*: El año 01, en la cual concretizaba a través de sus dibujos una nueva vida basada en los principios de la Ecología (energía solar, agricultura sostenible, trabajo compartido, disminución del crecimiento, vida en comunidad, etc.). Por esta referencia al Año 01, *Vidéo 00* proclamaba que sus producciones se inscribían en las huellas de las ideas defendidas por Gebe o más bien en los prolegómenos de esta edad de oro con la que nos hacía soñar cada semana : antes del Año 01, había necesariamente un Año 00, a construir.

El movimiento feminista se manifestaba a través de todo tipo de ensayos que *Mon Œil !* acogía con entusiasmo ya que una mayoría de mujeres, todas feministas, lo constituía, y que los «tipos» que eran sus compañeros, cuando no eran lesbianas, adherían a los principios del feminismo, y hasta habían participado en las acciones iniciadas por las feministas

en el comienzo de su historia². En esta ola, habría que distinguir dos tendencias: la primera, a menudo articulada con luchas del momento, formulaba reivindicaciones sociológicas, daba forma a discursos de lucha, ejemplificaba acciones; la segunda se basaba en una experiencia personal, subjetiva. Si *Y a qu'à pas baiser* era el hit de la tendencia colectiva, *Mon tout premier baiser* de Danielle Jaeggi ha sido durante mucho tiempo el más grande suceso de la segunda corriente. Basado en su diario de jovencita, la película de Danielle mostraba la trampa juguetona que le tendía al hombre con quien, cuando él era un muchacho y ella una jovencita, tuvo su primer beso 'con la lengua'... La confusión del hombre, devenido un conocido periodista científico, escuchando las frases de la muchacha que narra un levante del cual él no conserva ningún recuerdo, es muy cómico y conmovedor; el posterior diálogo con su triunfante víctima, muy orgullosa tanto de su audacia de joven virgen y de su logro de videasta, despliega todos los temas del feminismo naciente pero sin el peso retórico de los oradores de asamblea. El éxito de esta cinta (que figura en numerosas colecciones, en particular la del MOMA) ilustra la necesidad de un discurso verdadero que estalla en los años 70 después del torrente de consignas... Que *Mon tout premier baiser* forme parte además del catálogo de *Grand Canal* indica también un cambio de época en la práctica del vídeo militante: varias realizadoras y realizadores pasarán de las películas puras y duras (políticamente) a los ensayos artísticos (pero siempre comprometidos intelectualmente). *Mon œil !* seguirá siendo el puerto para las obras directamente políticas, *Grand Canal* abrirá una vía para las fantasías *arty*, que pronto reclamarán la bandera del Videoarte.

En mi recuerdo, *Grand Canal* fue fundado durante una reunión convocada por Hervé Nisic en una empresa de publicidad en la que tenía sus contactos, por la calle Daguerre. Nisic era desde hacía rato el más profesional de nosotros. Había sido consejero en una compañía de trucajes en video, de la cual el DRH era Patrick Sobelman, futuro fundador (con Hervé) de la sociedad *Ex Nihilo*, que *Canal Plus* iba a propulsar a la categoría de primer productor de creación videográfica, al confiarle la dirección de un programa dedicado a este tipo de imágenes, y que tenía como jefe de redacción a Jean-Marie Duhard. Pero volvamos a los comienzos de *Grand Canal*, en 1981 o 1982 (en todo caso, después de la publicación del libro de Anne-Marie Duguet, en el que no habla del tema). De acuerdo con la página web de *Grand Canal* (escribir: ¡Gran Canal histórico vídeo!) dirigida por Alain Longuet, la fundación de esta cooperativa de difusión de obras artísticas se realiza a partir de la fusión de otros dos grupos que ya existían desde hacía algunos años, *Vidéo Composite* (Anne Lainé, Jean-Louis Le Tacon) y *Vidéo Ciné Troc* (Pierre-Olivier Bardet). Los pioneros del video de creación (Dominique Belloir, Robert Cahen, Patrick Prado, Patrick Morelli, Alain Longuet, Hervé Nisic, Philippe Truffaut, Nil Yalter, Nicole Croiset, Orlan, y muchos otros como el pionero de los pioneros Roland Baladi, pero también los jóvenes ex-alumnos de las escuelas de bellas artes o universidades como Alain Bourges, Alain Jomier o Jean-Michel Gautreau) son inmediatamente integrados en esta nueva organización que les permitirá mostrar mejor sus realizaciones. Estoy invitado a esta operación por tres motivos: como miembro activo de *Mon Œil !*, como artista debutante (acabo de firmar mis primeros ensayos artísticos, las *Notes d'un Magnétoscopeur*, que fueron expuestos en la Bienal de París del otoño de 1980) y, por último, como crítico de video con artículos en

los *Cahiers du Cinéma*, desde 1977, en *Le Monde* y en *art press*. Al leer la historia de *Grand Canal* en su sitio web, tengo el placer de encontrar uno de mis textos de entonces, *La vidéo est un art de moins*, integrado en el prefacio del catálogo 1983, catálogo que dicho sitio reproduce en su totalidad.

Y no sólo el catálogo 83 reproduce el sitio, sino que da acceso a un gran número de obras que la *asociación* difundía en sus comienzos. De ello se desprende que, contrariamente al capítulo *Mon Œil !*, para la historia del cual nada está aun definitivamente establecido, dedicarse a entregar sus recuerdos sobre la actividad de *Grand Canal* lleva a confrontar su propia memoria a aquélla oficializada en el sitio. Pero hay un problema. Que los textos del sitio estén en su mayoría escritos por Patrick Prado, destila poco a poco la impresión de que es él la columna vertebral de la vida de *Grand Canal*. Esto es normal: cada uno recuerda sobre todo lo que ha vivido. Habría que confrontar una docena de historias, necesariamente subjetivas, para lograr una alta probabilidad de objetividad histórica.

Al evocar *Grand Canal* en mi memoria, veo ante todo una asamblea numerosa de videotas reunidos para elegir el nombre de una organización que algunos (Belloir, Prado, Le Tacon, Longuet, Nisic, Morelli) acaban de crear no sé después de qué negociaciones (pero el sitio web me enseña que se trataba de prolongar y superar el poder de difusión que tenían separadamente *Vidéo Composite* y *Vidéo Ciné Troc*, fusionando sus fuerzas y proponiendo a otros elementos –pertenecientes a otros lugares, yo por ejemplo, a *Mon œil !* o Geneviève Hervé y Marc’O al *Ina*– unirse a la nueva estructura). Estamos allí, contentos de estar juntos y buscando un nombre para la asociación. Lluven docenas de nombres. Creo que propongo *Canal moins* (ya que *Canal plus* es la novedad del sector audiovisual y que nosotros tenemos la intención de oponernos a la Máquina TV) como un guiño a mi teoría, expuesta por primera vez en *art press*, del videoarte como *arte de menos* (pero ya diez años antes, en *Cinéthique*, yo había definido la película de Pollet *Méditerranée* como ‘una película de menos’). Y me parece que es Prado quien, retomando esta tentativa de jugar con la palabra Canal, sugiere: *Grand Canal*. Aplausos generalizados. Aprobado por unanimidad ¿Fue la misma noche u otra?, pero en todo caso fue en el mismo lugar (una sociedad de producción de films publicitarios a la que Nisic tenía acceso): todavía nos veo reunidos para descubrir los videos que Nisic ha traído de Montpellier, donde viene de participar en unos encuentros en la escuela de bellas artes, son los de Agathe Labernia (*Je ne veux pas rentrer seule à la maison*). Estamos anonadados, entusiasmados, y votamos la entrada de las cintas de Agathe a nuestro catálogo. Más tarde, al comienzo de los años 90, Agathe será famosa como presentadora en *Canal...plus* del programa *Avances sur Images*, patrocinado por Alain Burose (responsable en *Canal plus* de los programas cortos) y dirigido por Jean-Marie Duhard (quien, después de haber hecho del *Festival international d’art vidéo de Montbéliard* el Cannes del video, ahora trabaja como productor en *Ex Nihilo* bajo la protección de Patrick Sobelman).

Debemos aquí abrir un paréntesis sobre esta ola de festivales que se desarrollan a partir de comienzos de los años 80, ya que *Grand Canal* y sus miembros desempeñan a menudo un papel importante. El inicio de esta ola se sitúa en Belfort, en 1980, al margen del Festival de Cine Joven. Su directora, Jeanine Bazin, decide añadir a su ‘programa de primeros films’ un ‘programa de video experimental’, que confía a la sagacidad de Jean-Marie Duhard y a

mí mismo (porque, viuda de André Bazin, Jeanine tiene una afectuosa inclinación hacia todo lo que proviene de los *Cahiers du Cinema*, donde publico mis crónicas del video militante y artístico, que ella había leído). Al año siguiente, el programa de vídeo se separa de Belfort para incrustarse en Montbéliard. Baladi, Beauviolla, Shigeko Kubota están en el Jurado, Joan Logue, invitada de honor, firma vídeo-retratos de los habitantes de Montbéliard: es un éxito. Que se amplifica el año siguiente, y seguirá creciendo hasta comienzos de los años 90. A mediados de los 80, otras ciudades fundan prestigiosos festivales: Herouville-Saint-Clair (en Normandía y en otoño), Clermont-Ferrand (en Auvergne y en primavera), Estavar (en verano en el país catalán), Manosque (en Provençe y en otoño), Montpellier (en Languedoc y en primavera), pero también Saint-Etienne, Rennes, Grenoble, etc. Crean cada uno su especialidad (en Manosque la poesía, las artes plásticas en Hérouville, en Estavar las expresiones territoriales, en Montpellier la relación con la foto, en Saint-Etienne las promesas de la tecnología digital, etc.) y se esfuerzan por durar. Hoy, sólo resisten *Vidéoformes* en Clermont-Ferrand gracias a la valentía de Gabriel Soucheyre y a Marseille por la magia de Marc Mercier (ya que el alcalde de Manosque dio término a su famoso festival) los *Instants Vidéos poétiques et numériques*. Estos festivales suscitaron, a menos que fuera lo contrario (nos encontramos en los mejores años del primer gobierno de Mitterrand y de la política cultural de Jack Lang), la proliferación de nuevos espacios de exposición (en Lille, *l'Espace Croisé*; en Mons-en-Baroeul *Heure Exquise !*, por ejemplo), de estructuras culturales, de grupos de intervención... El vídeo se convierte en un adjetivo: festival de vídeo, arte vídeo, activista vídeo, instalación vídeo, grupo vídeo, performance vídeo. Y por supuesto: proyección vídeo, difusión vídeo.

Gracias a *Grand Canal*, cuyos miembros figuran en los programas de todos los festivales, en Francia y en el extranjero³, no sólo aumenta la difusión de videos sino que también se intensifica la producción. Dominique Belloir y Alain Longuet obtienen, del Ministerio de la Cultura, apoyo financiero y un lugar (los locales situados en la calle Geoffroy l'Asnier): se instalan islas de edición, a disposición de los miembros de la asociación. Vemos la llegada de nuevos autores, con muchas ganas de experimentar: Jean-Christophe Bouvet, Xavier Moher, Catherine Ikam, Christian Boustani, Jérôme Lefdup, Patrick De Geetere, Dominik Barbier, André Ligeon-Ligeonnet, Yann N'guyen Minh, Jean-Michel Gautreau, Alain Bourges. Thierry Kuntzel, producido por el INA, es un artista cercano a *Grand Canal* pero sus cintas son distribuidas por su organismo productor. Robert Cahen se encuentra en la misma situación, pero consigue dar algunos títulos a *Grand Canal*. Jaffrennou y Bousquet, con sus *Totologiques*, son inmediatamente parte del proyecto. *Grand Canal* deviene rápidamente proteiforme. Más aun teniendo en cuenta que la televisión se interesa en los videastas y que muchos tratarán y lograrán hacer algo en el seno de los canales de TV. Cahen, Nisic, Jaffrennou, Ikam, Lefdup, De Geetere, logran integrarse más o menos en la programación de Canal Plus, de Antenne 2 o de FR3. También es mi caso. En 1985, para el año de Victor Hugo, realizo 50 clips para TF1 (aún no privatizada) y el INA con Michel Piccoli leyendo extractos de *Choses vues*. Al año siguiente es *Robin des Voix*, con Jean-Claude Gallotta en el papel del poeta Armand Robin, para Antenne 2 y el INA (conducido por Thierry Garrel). Y esto no se detiene. Me está gustando el film documental (de artes, de ciencias, de sociedad, de historia), me llegan encargos, se espera que aporte al documentalismo un aire de videoarte. Me divierto inventando dispositivos digitales de enunciación.

Acepto los encargos y aprovecho para tratar de encontrar en cada uno de ellos la manera de hacer lo que a mí realmente me interesa.

Paralelamente, ejerzo autoridad periodística en los temas relativos a este nuevo medio. Me convierto en un especialista en artes electrónicas. Escribo en varios soportes de prensa. A veces sirvo de asesor para programas de televisión sobre el vídeo (comenzando en 1980-81, por *Video 2* dirigido por Catherine Ikam en *Antenne 2*). Participo en numerosos festivales como artista y como crítico, en Francia y en el extranjero (numerosos viajes a Italia, América Latina, New York, Londres). Adquiero una visión general de lo que se practica en el mundo dentro de este sector. También enseño la historia del videoarte en la Universidad París VIII, y dirijo talleres de realización para los estudiantes. Por todas estas razones (universidad, prensa, televisión), me alejo de la vida activa de Grand Canal, pero continúo apoyando, con mi pluma, cada vez que sus miembros se manifiestan juntos o por separado. Realizo cada vez menos obras personales, sin embargo, algunas instalaciones (*L'échelle de Joyce*, *La Visitation*, *L'annonciation*, *la Marianne intégrale*). Me consagro sobre todo a la teoría. Sin renunciar por ello a diversificar mi práctica.

Al igual que muchos videastas, mantengo vínculos con la célula de vídeo del Centro Pompidou, que produce el show *Paradis Vidéo*, una lectura por Philippe Sollers de su libro, puesto en imagen por mí en directo.

Es también en el Centro Pompidou que Jaffrennou (sin Bousquet, quien partió para dirigir una librería) construye el decorado electrónico de su fabuloso *Vidéo Circus*, que combina tres actores en vivo y docenas de pantallas sincronizadas. Aun más fuerte, o mejor dicho más grande: Catherine Ikam pone en escena en Beaubourg una ópera escrita por uno de los residentes del IRCAM basada en una novela de Philip K. Dick, *Valis*. A lo que responde Jaffrennou en 1989, pero en la Grande Halle de la Villette, con una *Vidéopérette* gigantesca, un actor frente a un aluvión de efectos especiales en una docena de inmensas pantallas. Ligeon-Ligeonnet, que había sido el primero en Francia en introducir el video en una puesta en escena de teatro (*Woyzeck*) vuelve como maestro de ceremonias para ocuparse de los efectos electrónicos de un desfile de modas de Elisabeth de Séneville. Todo esto se inserta entre eventos firmados Bob Wilson (los spots de *Video 50*), Nam June Paik (*Tricolor Video* o *Good morning, Mr Orwell*), Bob Ashley y John Sanborn (*Perfect Lives*). En cuanto al vídeo, siempre ocurre algo en la Refinería de Beaubourg. Lo que a menudo da programas (derivados) para la televisión. Es una época de intensa actividad. Los años 80 son la época dorada del video (en Francia, pero también en otros lugares).

Podríamos continuar con el inventario de las exitosas colaboraciones de los artistas de *Grand Canal* con tal o cual canal de televisión. Longuet, Cahen y un técnico de efectos especiales del INA, Stéphane Hutter, fabrican durante varios años viajando por el mundo una colección de *Cartes Postales*, que constituirán magníficos intercalares para muchas emisoras. De Geetere realiza numerosos clips para Canal Plus, igualmente Lefdup antes de dirigir el programa *L'œil du Cyclone* en los años 90. La danza y el vídeo se unen para bien o para mal, y algunos 'video danza' hacen estallar la pantalla del televisor con su belleza inusual, como el *Waterproof* de Jean-Louis Le Tacon y Daniel Larrieu. Philippe Truffaut, brillante ilustrador, es llamado por los fundadores de *Arte* como director artístico de la gráfica visual. Michael Gaumnitz se impone por sus series y retratos diseñados por computadora, en *Canal Plus* como en *Arte*. Cahen filma Boulez para France 3. Etc.

La dispersión de los pioneros del vídeo llega a su punto máximo a mediados de los años 90. Muchos han sido integrados como profesores en escuelas de arte. Otros se esfuerzan por vivir de los encargos de la televisión. No siendo ya necesario, *Grand Canal* interrumpe sus actividades. Dominique Belloir sin embargo logra conservar una asociación de producción y de post-producción, mudando las máquinas de la calle Geoffroy l'Asnier cerca de su departamento, en la calle Linné. La distribución de las cintas se transfiere a *Heure exquise!*, un nuevo organismo de difusión, de gran dinamismo, con sede en las afueras de Lille, nutrido con subvenciones regionales y nacionales, al que acaban de asignarle cómodas instalaciones en la antigua fortaleza militar de Mons-en-Baroeul.

La última operación (a la manera de fuegos artificiales) que puede reivindicar *Grand Canal* es su participación como proveedor de servicios técnicos para la 'compilación', producida por la Scam (société des compositeurs et auteurs multimédia) *Il était trois fois la vidéo*. Tres veces ya que este inventario está firmado por tres pares de ojos especializados en la programación: Alain Burosse, Jean-Marie Duhard y yo mismo. Significativamente esta selección y montaje de extractos comienzan con un video de Carole Roussopoulos sobre Jean Genet, que data del 71 o 72. Luego vienen otras buenas cintas tomadas del catálogo de *Mon œil !* A continuación, todos los hits del catálogo de *Grand Canal*. Como si, fuera de alguna de estas dos instituciones, nada hubiera sucedido. Sin embargo sí, pero eso es otra historia, y no soy yo quien la contará. Al menos hoy. Ya que hoy decidí recurrir nada más que a mis recuerdos, a lo que he vivido. Ya lo he dicho, pero quiero decirlo de nuevo a modo de conclusión : para llegar a una cierta verdad, muchas historias del vídeo deben ser trazadas. ¡Se necesitan cientos de líneas para componer una imagen catódica! ¿Catódica? ¿Eso qué es? Vuelvan a la escuela, *geeks*...

Notas

1. Nota del traductor: *alcanza con no coger*.
2. En una reunión para celebrar la memoria de Carole Roussopoulos, que había desaparecido, un coro de alabanzas fue dirigido a Paul, su marido, incluso Christine Delphy, la más radical de las feministas lesbianas, lo calificó como el hombre menos machista que se pueda imaginar.
3. Fuera de Francia, se festivaliza bastante. Locarno, La Haya, Roma, Bonn, Berlín, Londres, San Sebastián, Montreal, Sydney, San Pablo, Santiago de Chile, Buenos Aires, Bogotá, Montevideo, sin olvidar Las Palmas (en las Islas Canarias), por mencionar sólo aquellos en los que participé. Algunos sólo tuvieron una edición, otros lograron durar unos cuantos años.

Summary: Jean-Paul Fargier has been the referent of video art in France thanks mainly to their articles published in Cahiers du Cinema and teaching developed at the University of Vincennes. Fargier is the author of a monography on Nam June Paik and of a book on Bill Viola; also he is currently the prolific director of dozens of documentaries made for television. His text accurately tells the effervescence of militant video in the 70s and its evolution to the 90s. The 70s saw the flowering of collective videographers committed to political and union struggles. Strikes, demonstrations, pamphlets, manifestos...because that's how it all began in France, for political cinema. From cinema to video, there was only a step, facilitated by the low weight, low cost and effectiveness of the video. Then political discourse gave way to another form of protest: the dominant televisual language. The new challenge was to invent new forms, new aesthetics. To prevent anything being deleted, it was necessary to give the names, the dates, the projects, the complicity, the conflicts. Everything is there. Undeniable.

Key words: activists - artists - festivals - groups - video art.

Resumo: Jean-Paul Fargier foi um referente do vídeo arte em França devido a seus artigos publicados em Cahiers du Cinema e seu valor docente desenvolvida na Universidade de Vincennes. Autor de uma monografia de Nam June Paik e um livro sobre Bill Viola, é na atualidade o prolífico diretor de dezenas de documentais feitos para a TV.

Seu texto narra com precisão a efervescência do vídeo militante dos anos 70 e sua evolução até os anos 90.

Nos anos 70 proliferaram videastas comprometidos com as lutas políticas e sindicais. Greves, manifestações, panfletos, manifestos... porque é assim como começou tudo em França, por o cinema político. Do cinema ao vídeo, não havia mais que um passo, facilitado por o próprio peso, o baixo custo e a eficácia do vídeo. Depois, o discurso político deixou lugar a outra forma de protesta: a da linguagem televisual dominante. O novo desafio consistia em inventar novas formas, uma nova estética.

Para que nada fosse borrado, era preciso dar os nomes, as datas, os projetos, as cumplicidade, os conflitos. Tudo está ali. Inegável.

Palavras chave: ativistas - artistas - festivais - grupos - vídeo arte.

Résumé: Jean-Paul Fargier fut le repère l'art vidéo en France notamment grâce à ses articles publiés dans les Cahiers du Cinéma et à son enseignement à l'Université de Vincennes. Auteur d'une monographie de Nam June Paik puis d'un ouvrage sur Bill Viola, il est à présent le réalisateur prolifique de dizaines de documentaires pour la télévision.

Son texte narre très précisément le bouillonnement de la vidéo militante des années 70 et son évolution jusqu'aux années 90.

Les années 70 voient la floraison de collectifs de vidéastes impliqués dans les luttes politiques et syndicales. Grèves, manifestations, tracts, manifestes... car c'est ainsi que tout a commencé en France, par le cinéma politique. Du cinéma à la vidéo, il n'y a eu qu'un pas, facilité par la légèreté, le faible coût et l'efficacité de la vidéo. Ensuite, le discours politique a laissé place à une autre forme de contestation : celle du langage télévisuel dominant.

Inventer de nouvelles formes, une nouvelle esthétique est devenu le nouvel enjeu. Pour que rien ne soit effacé, il fallait donner les noms, les dates, les projets, les complicités, les conflits. Tout est là. Indéniable.

Mots clef: activistes - art-vidéo - artistes - collectifs - festivals.

Sammandrag: Jean-Paul Fargier blev referensen i konstvideo i Frankrike särskilt tack vare hans artiklar som publicerades i Cahiers du Cinéma och genom hans undervisning på Vincennes Universitet. Han är författare till en monografi över Nam June Paik och ett verk om Bill Viola, han är idag en omfattande regissör av ett tio-tal dokumentärer för televisionen. Hans text berättar med precision om den sjudande, militanta videon under 70-talet och dess utveckling till och med 90-talet.

På 70-talet blommar videokollektiv i politiska och fackliga strider. Strejker, demonstrationer, flygblad, manifest... för det var så allt började i Frankrike, med den politiska filmen. Från film till video var det bara ett steg, påskyndat av lättheten, den lilla kostnaden och videons effektivitet. Sedan, lämnade det politiska anförandet plats för en annan form av stridighet: det dominerande televisuella språket. Den nya satsningen blev att hitta på nya former, en ny estetik.

För att inget skulle försvinna, var alla namn, datum, projekt, complicité, konflikter tvungna att vara med. Allt är med. Onekligen.

Nyckelord: aktivister - festivaler - kollektiv - konstnärer - konstvideo.
