

---

## Secció oberta

---

Crònica subjectivada de la lectura multimèdia de la tesi doctoral *De la pràctica artística a la comunicació audiovisual i multimèdia*,<sup>1</sup> a partir del guió de la dissertació del doctorand

*per Antoni Mercader*

Professor associat dels estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat de Barcelona i de la Universitat Pompeu Fabra

1. Antoni MERCADER (2000), *De la pràctica artística a la comunicació audiovisual i multimèdia*, Barcelona, UPF. Director de la tesi: Dr. Jordi Pericot i Canaleta.

Sovint sentim expressions de l'estil de que tal cosa segueix «la lògica de». Aquest seria el cas de fa uns dies en la presentació d'un diccionari; la persona encarregada de fer-ho (una reconeguda sociòloga) va dir que el llibre en qüestió seguia la *lògica d'Internet* perquè —va puntualitzar— és una obra plena de fitxes de requadrats de cites, de notes i de remarcats (ressaltats).

Així va començar la introducció a la lectura de la tesi *De la pràctica artística a la comunicació audiovisual i multimèdia*, defensada públicament el passat 20 de març de 2000, interactuant sobre l'original de la mateixa ubicada —amb suport CD-ROM— en l'ordinador de la taula de doctorands. El senyal visual es veia en la pantalla gran de la sala d'actes dels Estudis de Comunicació Audiovisual de l'edifici Rambla de la Universitat Pompeu Fabra per al públic i en els monitors de la taula de presidència pel tribunal; el so es va monitoritzar per a tots els assistents a través del servei de megafonia.

Amb un clic de ratolí vam anar del *menú principal* a la *relació de peces* documentades en la tesi. Es van seleccionar dues fotografies: *Distorted TV*, de Nam June Paik (videoescultura de 1963 on es veu distorsionada la emissió televisiva per efecte d'un electroimant) i *Confrontations*, d'Antoni Muntadas (videoinstal·lació presentada el 1973 on es confronten tres projeccions de diapositives dels carrers de Nova York amb tres gravacions dels programes de tres canals de TV del mateix moment i indret). Aquestes fotografies representen dues propostes artístiques relacionades amb la *lògica de la televisió*, entenent el terme *lògica* com la consecució de la normalitat; en aquests casos, la mateixa que des de pressupòsits de l'art va ser transgredida justament al moment de començar la comunicació electrònica. Es van exemplificar la transgressió del senyal de televisió i la confrontació entre «realitat» televisiva i imatge fotogràfica.

Es van continuar mostrant imatges i esquemes de la instal·lació *Present Continuous Past(s)* de Dan Graham, en la que es pot entreveure un joc entre el temps real d'un mirall i el temps electrònic d'una gravació en vídeo retardada que ens il·lustra la *lògica de les jugades repetides*.

A continuació es van passar dos vídeos: *Global Groove*, de Nam June Paik, de 1973 (un programa experimental per a la televisió pública de Nova York), i *Vídeo 50*, de Robert Wilson, de 1978 (un assaig de petits acudits audiovisuals), en els que la fragmentació del *tempo* del programa es fa evident seguint el que en podríem anomenar la *lògica del zà-ping*.

Es van visionar dos fragments de les obres *30 Second Spots*, de Joan Logue (artistes visuals i músics fan una actuació de trenta segons davant la càmera) i *Happenstance* (una composició textual es va transfigurar), de Gary Hill, de 1982 i 1983 respectivament, articulades sota el que ara entenem i tipifiquem com a *lògica del videoclip*, en les que que-

den patents unes estructures formals associatives molt pròpies del moment.

Tot seguit, la *lògica del caixer automàtic* i del videojoc, és a dir, de la interactivitat, es va fer evident mostrant un extracte del treball *Bachdisc* realitzat per Juan Downey (1988) que deixa clares les possibilitats d'interacció en un conjunt d'interpretacions visuals d'una fuga de Bach en el que l'usuari pot intervenir i canviar l'ordre seqüencial.

A continuació es van oferir imatges extretes de les pàgines de la web *The File Room* (1994) d'Antoni Muntadas, una de les primeres propostes específicament d'art per xarxa o *net-art*, corresponents a una *lògica d'Internet* que, a mode d'escultura pública, recull i ordena els casos de censura cultural i artística que hi aporten els internautes.

És a partir d'aquests supòsits que es va plantejar situar la hipòtesi de treball, llegint —i mostrant en pantalla a través de les opcions interactives del menú— l'enunciat de l'*objecte de demostració*:

Mitjançant l'estudi de fenòmens que ja comencen a ser recollits per la historiografia de l'art més recent, es pretenen detectar, analitzar i descriure les relacions d'aparellament i els episodis de contagi entre la pràctica artística i la comunicació audiovisual i multimèdia en el context de canvi de la societat cultural dels darrers trenta anys. La metodologia que s'utilitzarà en la recerca dels trets que més han marcat i marquen aquelles relacions consistirà a implicar ordres de tipus tecnològic i sociològic, cercar un basament teòric *ad hoc*, procurar una recerca documental adequada i treballar el vessant terminològic i lexicogràfic. Sota una ordenació sincrònica els procediments d'interrogar-se pel què (detecció), de veure on i què ha suposat (anàlisi) i de conèixer com i de quina manera (descripció) es contrastaran diacrònicament i s'encreuaran transversalment amb referents del camp de l'art mateix, i de l'àmbit més general de la mediació.

Extreure una valoració d'aquest conjunt complex d'esdeveniments i d'interrelacions i arribar a unes interpretacions suficientment contrastades de les aportacions fetes per l'art a la comunicació audiovisual és el que pretenem.

Per evidenciar la *metodologia* emprada en bastir i articular la tesi, es va desplegar el *diagrama* interactiu annex (on es pot veure tot el mapa de l'hipermèdia amb tots els enllaços, els nodes, les línies de flux...) i es van anar senyalant els circuits, les ramificacions diacròniques i sincròniques i les relacions entre el *marc metodològic*, el *marc referencial* i el *corpus epistemològic* (vegeu les zones ombrejades del diagrama general de l'annex 2 de la tesi que l'acoten).

Es van activar, un a un, en el propi diagrama, els lligams del *marc metodològic* per aconseguir una transversalitat immediata, sincrònica, entre els tres procediments d'interrogació a tres ritmes o moviments d'e-

xecució: *detecció* (descobrimet del què), *anàlisi* (què ha suposat, on), *descripció* (com, de quina manera) i la corresponent diacronia referencial (anys). Senyalem el joc que donen les àrees de servei (a l'estil de les barres de menú de qualsevol sistema interactiu) de color gris a l'inici i al final de cada node. Es va exemplificar el node *Descripció (1963)* mostrant les singularitats encarrilades a fer operativa la navegació, a la vegada que es presentà el *marc referencial* diacrònic, d'ordre sectorial i d'ordre sociotecnològic, constituït en sis estadis temporals de 1963 a 1994.

Es va mostrar, fent moure el punter del ratolí per sobre els esquemes del diagrama, el *corpus epistemològic* que s'ha anat constituïnt a través del coneixement hermenèutic d'una antologia de textos, el fonament gramàtic d'un estudi terminològic *ad hoc* i l'aprehensió discursiva de les obres (peces). Alhora es puntualitzà la singularitat del mateix de mantenir-se sensible a l'anada i al retorn (bidireccionalitat) de les relacions generades (interactivitat) alhora que es va sotmetre al contrast amb els ítems sectorials (com, per exemple, determinats esdeveniments periòdics molt coneguts de l'art contemporani) i amb els ítems sociotecnològics (episodis que han marcat els avenços de la comunicació audiovisual i multimèdia de consum).

Amb la finalitat de fer visible aquest coneixement hermenèutic d'interpretació, d'explicació d'una antologia de textos, mostrem la relació de peces i es féu clic sobre un dels enunciats sensibles de les *modalitats temàtiques i conceptuals* estudiades, de manera que en pantalla es podia veure a què es referia i el llistat de les peces concretes implicades.

Es va exposar, doncs, la corresponent a:

*Memòria i realitat*: es refereix a la utilització dels mitjans audiovisuals com a crònica o exercici de la facultat de rememorar i evocar la realitat, el món físic i tot allò que és real i té existència efectiva. Va des de l'assaig personal de documentació a la recerca de tractaments originals en el llenguatge i en l'expressió.

Agrupa les peces:

*Four More Years* (1972), de TVTV.

*Confrontations* (1973-1974), d'Antoni Muntadas.

*Cuba: The People, Part I* (1974), de DCTV.

*Ancient of Days* (1979-1981), de Bill Viola.

*Double You (and X,Y,Z)* (1985), de Peter D'Agostino.

*Cartes Postales* (1986), de Cahen/Huter/Longuet.

*An Anecdoted Archive from the Cold War* (1994), de George Le-grady.

Per fer evident el fonament gramàtic de l'organització de l'estudi terminològic es mostra la *relació de textos* escollint un exemple de grup de citacions, el de *l'ecologia dels mèdia*,<sup>2</sup> que tracten de veure com es planteja des de la teoria el paper que exerceix o pot exercir l'art cara a una conscienciació ecologista de la comunicació audiovisual en un sentit ampli:

«L'intent consisteix a despertar una tendència universal cap a la concepció de l'artista com un ecologista, de l'art com quelcom d'ambiental (vinculat a l'entorn) més que antiambiental, per a sotmetre l'ecosistema mateix del nostre planeta al procés de l'art.» (Youngblood, 1970: 43)

«La xarxa intermèdia de cinema, televisió, ràdio, revistes, llibres i diaris forma el nostre entorn, un servei ambiental (de l'entorn) que porta els missatges de l'organisme social. Dóna sentit a la vida, crea els canals mediàtics entre persona i persona, entre persona i societat.» (Youngblood, 1970: 54)

«Per això la tecnologia de l'ordinador és essencial per a la resocialització: només amb el cinema interactiu podrem construir (és a dir, simular) els móns que volem conèixer i reconstituir-nos nosaltres mateixos com a coneixedors de móns.» (Youngblood, 1987: 102)

«Què passa amb la nostra definició d'*entorn* quan les nostres videoextensions ens aporten la realitat del sistema solar diàriament? Què entenem per natura, sota aquestes circumstàncies? (McLuhan: El primer satèl·lit [artificial] canvià la natura en el sentit convencional).» (Youngblood, 1970: 52)

«Una intervenció dels artistes pot poetitzar i humanitzar la ciència i la tecnologia?» (Popper, 1983: 77)

«Un tecnoimaginari 'tou' (soft) en l'elaboració del qual coincideixen a 'creure' tant els artistes com els homes inquiets, potser podrà salvar-nos de les servituds del tecnoimaginari 'dur' (hard), ja que ens amenaça l'imperialisme tecnoeconòmic, afavorit per una pusil·lanimitat generalitzada.» (Berger, 1987: 210)

«Les formacions polítiques i les instàncies executives són totalment incapaces d'aprehendre aquesta problemàtica (Guattari es refereix als fenòmens de desequilibri ecològic) en el conjunt de les implicacions. Encara que recentment hagin iniciat una presa de consciència parcial dels perills més evidents que amenacen l'entorn natural de les nostres

2. Citats provinents dels documents de l'*antologia de textos*:

René BERGER (1987), *Jusqu'où ira votre ordinateur*, Lausana, Favre.

Félix GUATTARI (1996), *Las tres ecologías*, València, Pre-textos (primera edició: 1989).

Franz POPPER (1983), *L'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle*, Paris, Les Amis du Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, p. 9-77 (catàleg de l'exposició «Electra»).

Gene YOUNGBLOOD (1970), *Expanded Cinema*, Nova York, Dutton.

Gene YOUNGBLOOD (1987), El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural, *Telos* núm. 9, p. 96-102.

societats, en general es limiten a abordar el camp de la contaminació industrial, però exclusivament des d'una perspectiva tecnocràtica, quan en realitat només una articulació eticopolítica —que jo anomeno *ecosophia*— entre tots tres registres ecològics, el del medi ambient, el de les relacions socials i el de la subjectivitat humana, seria susceptible d'aclarir convenientment aquestes qüestions.» (Guattari, 1989: 8)

A l'hora de clarificar el perquè de l'aprehensió discursiva en la documentació de les peces es mostrà la *relació de termes* i un exemple concret d'agrupació d'aquests, el de *referències al paper ecològic d'algunes formes d'art*, que conté les següents entrades que s'exhibeixen a la pantalla:

#### *Ecologia dels mitjans*

Surt al pas de la concepció reductiva del fet ecològic referit només a la defensa del medi natural. Es tracta d'una concepció àmplia i més universal de la revolució ecològica, encarada cap a la protecció de l'entorn mediàtic.

#### *Resocialització*

En el cas que ens ocupa, es tracta de significar quines poden ser les condicions per a endevinar canvis o indicis de canvi en les estructures comunicatives de la societat, portats de la mà de les potencialitats dels creadors, dels crítics i de l'eixamplament tecnològic.

#### *Sostenibilitat*

«Qualsevol propòsit de considerar el desenvolupament sostenible com un imperatiu científic o un determinisme biològic, més aviat representaria, a aquestes alçades i després de conèixer el resultat d'altres 'cientifismes', una autèntica extravagància intel·lectual.»

«La sostenibilitat (o diversos graus d'estabilitat i d'instabilitat sostenibles) no representa per a l'home més que un escenari futur possible: desitjable, sens dubte, però que depèn en gran mesura dels objectius i de l'orientació de les activitats humanes en el present» (vegeu l'article de Oriol Pibernat «*Homo ecologicus*: por una cultura de la sostenibilidad» a la revista *Mundo Científico*, núm. 165 de l'any 1996: 134).

Arribat el moment de descabdellar les *conclusions*, es va llegir el text següent:

Aquesta tesi doctoral s'inscriu en les relacions entre els àmbits de l'art contemporani i la comunicació audiovisual i multimèdia en general. Ha estat articulada segons criteris de detecció de fenòmens, d'anàlisi d'articulacions i de descripció de símptomes. S'ha basat en una antologia de textos, una documentació de peces i una terminologia *ad hoc*. Ha cercat referents sociotecnològics i artístics per a fer-los incidir (interactuar) sobre el període relativament fructífer de la trentena anys que van des de 1963 a 1994.

Després d'examinar les diferents argumentacions i remarques fetes des d'angles contrastats i referenciats en cadascun dels estadis de treball, de preguntar-se pel *què* (detecció fenomènica), de saber *què* ha suposat i *on* (anàlisi de la praxi artística) i de cercar el *com* i de quina manera (descripció de tipologies i tipificacions), hem entrat en les consideracions respecte de què extreure d'una interpretació raonada i articulada dels fets resultants d'aparellar-se i de compartir episodis entre l'art i la comunicació al llarg de tres dècades.

En aquest punt hauríem d'insistir a valorar l'operativitat de la versió d'aquest treball en format interactiu i ramificat per sobre de la versió lineal, atesos l'esperit i la manera com s'ha realitzat el treball de recerca i de redacció recurrent en tot moment als hipervincles.

S'ha optat per potenciar els aspectes globalitzadors per sobre dels particulars, i, a mode de conclusions, es consideren els efectes i episodis següents que, des de l'àmbit particular i singular de l'art —en el marc de les relacions d'aparellament i fruit de contagi— han passat o influenciat, s'han vist reflectits, han deixat empremta, etc. en el més general i universal de la comunicació audiovisual.

Es va llegir en veu alta l'enunciat de la primera conclusió:

*La contribució de l'art a la modelació del periodisme electrònic*

Com a testimonis d'aquest influx del terreny de l'art en el terreny de la comunicació audiovisual tenim dues obres de referència nord-americanes dedicades a l'estudi del fenomen de la televisió. Primer va ser l'enciclopèdia de Les Brown, un èxit editorial reeditat des del 1977 que recull aquest fenomen sota l'entrada *alternative television*, i parla de vídeo de carrer (*street video*) com una forma d'art; i després, l'enciclopèdia del Museu de les Comunicacions per Emissió publicada a Chicago, que sota l'epígraf *experimental video*, assenyalava l'estil d'àlbum de retalls (*scrapbook*) com una mena de contracultura audiovisual del moment.<sup>3</sup>

Val la pena destacar l'activisme del col·lectiu Vídeo Nou entre 1977 i 1979, i la constitució de la primera televisió local a Cardedeu el 1981, iniciatives totes elles plenament impregnades pel debat politicosocial que a l'Estat espanyol s'estava desenvolupant durant aquest període.

Pel que fa a la segona conclusió, primer es va mostrar la finestra electrònica de definició del terme següent:

*Media criticism* consisteix a mantenir una actitud d'anàlisi crítica envers els mitjans i els seus mètodes, que es reflecteix en les metodologies i en les formes, les propostes o els projectes de l'art contemporani, i molt concretament de l'art dels mitjans.

3. Vegeu: Lester BROWN (1992), *Les Brown's Encyclopedia of Television*, Detroit (EUA), Gale Research, p. 21.

Horace NEWCOMB (1997), *Encyclopedia of Television. Museum of Broadcast Communications*, Chicago, Fitzroy Dearborn, p. 575.

I es va continuar llegint:

*L'art sintonitza amb l'exercici d'un sentit crític envers la mediació*

El *media criticism*, com a fenomen de posicionament davant els mecanismes i dispositius de la mediació, fa el paper d'un cert antídoto del *determinisme tecnològic* sota el qual s'acostuma a veure la situació actual com un resultat necessari de les determinacions, les influències decisives i els condicionaments de la tecnologia. Aquest fenomen apareix com a fruit d'un estat d'opinió i d'un pensament ideològic dominat pels corrents inconformistes dels anys seixanta i setanta, i il·lustra molt bé fins a quin punt l'art s'implica en la comunicació mediàtica i com, en alguns casos paradigmàtics, manté un caràcter bel·ligerant i d'independència respecte dels mecanismes d'influència i de domini dels detectors dels dispositius de la informació i dels lligams amb la tecnologia que ho fa possible.

Respecte a la tercera conclusió es van comentar els postulats d'una concepció àmplia de l'ecologia abans de fer la lectura del paràgraf següent:

*L'art participa en la conscienciació d'una ecologia dels mitjans*

Arribada l'expansió de l'era de la reproductibilitat tècnica (Walter Benjamin *dixit*), davant el predomini i la generalització de la inflació i del conflicte icònics cal tenir molta cura a l'hora de valorar la impressió del determinisme progressista o tecnològic. Una alternativa clara podria ser, és, la potenciació d'aspectes creatius i sensibles de les eines i dels dispositius de la informació, dels mitjans de comunicació, de l'audiovisual i del multimèdia tecnificat present en moltes propostes artístiques que també beuen del críticisme dels mitjans, com ara *Media Burn* (Ant Farm, 1975) o *The Board Room* (Muntadas, 1987).

El primer d'aquests treballs va ser convidat, dos anys després de la seva realització, a *Documenta 6*, aspecte que valora i estableix referents dels posicionaments de l'art en aquest tema. El segon va ser objecte d'un encertat article crític per part del prestigiós escriptor i crític cinematogràfic francès Raymond Bellour en el seu llibre *L'Entre-images, Photo, Cinéma, Vidéo* (París: La Différence, 1989) en què afirma: «Avui, la instal·lació vídeo ofereix a Muntadas la presa de posició d'una pedagogia voluptuosa, que es fonamenta essencialment sobre una mímica. La seva vivacitat crítica tendeix a una capacitat d'operar els desplaçaments entre elements i fer-los insistir, pel que sedueixen en significat, i fins i tot en sobresignificat; però a condició que el discurs així produït sàpiga també guardar una qualitat de silenci.»

Seguim llegint la quarta conclusió; és la següent:

*L'art, també, un factor d'harmonització*

L'abordatge del conflicte i de la inflació comunicativa amb la divisa de la sostenibilitat és un dels episodis que estan marcant el dia a dia de la comunicació audiovisual i multimèdia. Les interrelacions, cada vega-



da més clares i presents, entre canvi tecnològic i eixamplament artístic, doncs, venen de lluny i el qüestionament de la situació que obliga a considerar les possibilitats d'harmonització del trinomi *art / ciència / tecnologia* no és pas d'ara mateix.

La cinquena conclusió es va llegir a continuació:

*L'art com a factor d'influència en la renovació de la percepció d'espai i de temps mediàtic*

Aquesta renovació que aquí estem resumint somerament (és en l'esperit i la lletra de tot el desenvolupament metodològic de la tesi) ens està portant a una revisió del que fins ara hem entès per cinestèsia. Les sinèrgies multimèdia, la combinació de moviments, d'actes, de situacions —moltes d'elles fins ara desconegudes—, etc. presents en una proposta avançada de l'art dels mitjans agafa una dimensió que sobrepassa amb escreix el que fins ara hem entès per *kinestasis*.

Tot desplegant la revisió de la definició del terme:

*Cinestèsia (kinestasis o kinaesthesia)*: relatiu a referències sensorials en la percepció de les imatges electròniques. Capacitat sensorial per la qual hom percep en el moviment de les imatges un sentit d'espai i temps. Es tracta d'una figura retòrica lligada a l'associació d'elements provinents del domini de l'audiovisió i de la sensibilitat d'apreciació espaciotemporal en la comunicació multimèdia. Parlem de sentit cinestèsic quan es tracta de conèixer o d'apreciar les qualitats cinètiques resultants d'experimentar a través de les forces i les energies associades al moviment icònic.

Consisteix en un concepte molt relacionat amb la consciència de la posició en l'univers i amb la sensibilitat que informa de la funcionalitat del propi cos o cenestèsia, i també amb la correspondència o la ressonància de percepcions en l'intercanvi i la interacció entre estímuls visuals i musicals o sinestèsia (*synesthesia* o *synaesthesia*). Podem parlar d'un fenomen de sinèrgia multimèdia o acció combinada (de cooperació) de la multimediació.

Amb relació la sisena conclusió, es va obrir la finestra hipertextual:

*Transterritorialització*: «fronterejar» (moure's, navegar) entre límits de la comunicació en general i de la comunicació artística en particular. La transgressió dels límits comporta l'entrada i la sortida, el pas d'un territori a un altre.

I es féu èmfasi en l'aparició de les tipologies del *treball independent* o del *projecte* abans de passar a comentar les:

*Etzibades, sense estrèpits, en l'estructura rígida de la comunicació encoratjades per l'art*

Una primera convulsió en les relacions entre l'art i la comunicació audiovisual pot ser fruit de desvetllar les conjuncions i els enllaços interdisciplinaris de les *transterritorialitzacions* i altres *solidaritats* trans-

versals que, en l'actual divisió del treball comunicatiu, s'han portat a terme de la mà dels artistes.

Es va presentar el cas paradigmàtic del *Telenotícies* de TV3 del dia 5 de gener de 1989, quan —segurament per recolzar la informació— s'emeté el que després esdevindria el vídeo de l'any als EUA: un reportatge amb el títol *La batalla de Líbia*, constituït al 50 % per imatges captades per les càmeres en blanc i negre dels avions nord-americans mentre abastien els avions libis de fabricació russa i per imatges de simulació amb ordinador de la mateixa operació, descrita amb tot luxe de detalls i de manera detinguda i precisa.

Visionem les imatges de l'ús que va fer del videojoc *Fleet Command* la cadena NBC per oferir als seus teleespectadors una reproducció tridimensional de l'atac amb míssils nord-americans a l'Irak el 16 de desembre de 1998.

Amb relació a la setena conclusió, es va llegir el següent:

*La inferència d'elements provinents de l'art en la configuració d'una sensibilitat post en la comunicació actual.*

Es va presentar una demostració clara de com es gesta i amb quina intensitat es desenvolupa a partir de la creació videogràfica aquesta singular manera de fer, visionant una comparació entre dues peces de *Nam June Paik, Global Groove* (1973) i de *Lake Placid'80* (1980), proposada per Chris Dercon a *Er Ligt Een Videocassette In De Soep (Una videocasset a la sopa)*, i *BRT* (1983), una emissió televisiva de 60 minuts.

La *conclusió final* fou el fet de veure que estem davant de fets que ens fan suposar el següent:

La constatació de que els efectes resultants són prou significatius dels fluxos d'influència derivats de l'aparellament i el contagi que va de la pràctica artística a la comunicació audiovisual i multimèdia (contribuir, tenyir, impregnar un determinat caràcter).

Totes les aportacions provinents de l'art estan en funció del moment comunicacional (des de l'òptica de l'expressivitat comunicativa, de la estat de la tecnològica i, també, des de la situació contextual) i s'han produït de manera diacrònica, coordinada i evolutiva en funció dels avenços conceptuals, lingüístics i tècnics de l'àmbit més general de la comunicació.

Al marge de les moltes altres aportacions dels professionals d'audiovisual i multimèdia, els artistes —a través de la seva obra— han estat els partícips i els agents de traspassament durant el període que va de 1963 a 1994. Uns i altres segurament han compartit episodis i punts d'interès i d'atracció.

Les actituds esdevenen comportaments i així resten tipificats explicant les relectures i les reiteracions successives.

Les aportacions són indiscutiblement de qualificació i en cap cas són significatives pel que fa a la quantitat (estudiar-ho sorgeix dels objectius d'aquesta tesi i potser hauria de quedar per un tasca posterior).

Encoratjament, modelació, generació/aportació de sentit crític, conscienciació, harmonització, d'influència i d'inferència... aquest és el ventall de tipologies de les aportacions fetes des de la pràctica de l'art.

A mode de conclusió, es retornà a la relació de peces i es va activar el botó que dispara un extracte del programa *Media Burn*, passat el 1975 per la PBS (servei públic de televisió als EUA) que presenta una crònica de la *performance* col·lectiva dels artistes de l'Ant Farm. Un cadillac conduït per vídeo remot s'estavella contra una munt d'aparells de televisió cremant. I les imatges engrescadores i contundents d'aquesta peça de videoactivisme mediàtic —on el propi títol de la *performance* simbolitza bona part del que s'expressa— fan de colofó.

### Annex 1. Quadre de relacions de correspondència

Anys referents	Detecció Fenomènic	Anàlisi De la praxi artística	Descripció Tipologies, tipificacions
<i>televisió</i>			
1963 1969	precedents	Paik / Vostell / FLUXUS	primeres transgressions <i>Distorted TV</i>
1970 1974	imatge vídeo videoactivisme	<i>Expanded Images</i> <i>Mixed Media</i> videoart	<i>ENG</i> <i>Media Criticism</i>
<i>vídeo jugada repetida</i>			
D5 (1972)	<i>Four More Years</i>	<i>Global Groove</i> <i>Present Continuous Past (s)</i>	<i>Cuba: The People, Part I</i> <i>Confrontations</i>
1975 1979	microcomunic. AV vídeo + ordinador	intermèdia producció <i>on line</i>	multimèdia ecologia dels mèdia
<i>ordinador</i>			
<i>zàping</i>			
D6 (1977)	AAA / <i>Sunstone</i> <i>Lake Placid'80</i>	<i>He Weeps for You</i> <i>Ancient of Days</i>	Youngblood (1970) <i>Media Burn</i> <i>Video 50</i>
1980 1984	postimage super /interfície escàner/ <i>sampler</i>	postfotografia hipertext (interactiu) postmodern	inflexió cap a una mirada post
<i>videoclip</i>			
D7(1982)	<i>Electronic Café</i> <i>Happenstance</i>	<i>Cartes Postales</i> <i>Double You</i>	Jiménez <i>Ear to the Ground</i> <i>30 second Spots</i>
1985 1989	imatge digital intertextualitat	<i>expanded art forms</i> hipermèdia art dels mèdia	transversió mode imag. crisi representació
<i>llibres electrònics</i>			
<i>caixer automàtic</i>			
D8 (1987)	Virilio (1989) <i>Ecology: Ocean</i>	F. Popper (1993) <i>La depresión endògena</i> <i>The Board Room</i>	Abril <i>Bachdisc</i>
1990 1994	imatge interconn. xarxes (Internet) postmèdia	mirada tecnològica transterritorialització	treball independent criteris sostenibilitat noves cinestèsies
<i>realitat Internet</i>			
virtual	Youngblood (1970)	Ramírez (1994)	
D9 (1992)	<i>The Legible City</i> <i>The File Room</i>	<i>Flora Petrinsularis</i> <i>Zapping Zone</i>	<i>MAP.CCRN</i> <i>An Anecdoted Archive</i>

Annex 2. Diagrama

