

Realidad programada



MUSEO JUMEX

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Organizada por / Organized by
Kit Hammonds

Curador / Curator
Adriana Kuri Alamillo

Asistente curatorial / Curatorial Assistant

Coordinación de Exposiciones /
Exhibitions Coordination
Begoña Hano

Registro / Registro
Luz Elena Mendoza

Asistente de Registro / Assistant,
Conservation and Collection
Mariana López

Diseño gráfico / Graphic Design
Andrea Volcán

Producción / Production
Francisco Rentería, Enrique Ibarra, Lissette Ruiz

Montaje / Installation Team
Óscar Díaz, Iván Gómez, José Juan Zúñiga

Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño

FUNDACIÓN TELEVISAS

Presidente
Emilio Azcárraga Jean

Presidente Ejecutiva
Alicia Lebrija Hirschfeld

FOMENTO CULTURAL

Director de Artes Visuales
Mauricio Maillé

Coordinación de Artes Visuales
Fernanda Monterde

Curaduría e Investigación
Alfonso Morales

Conservaduría de Colecciones
Duani Castelló

Movimiento de obra
René Castellanos

Agradecemos el apoyo de Samsung



★ MUSEO JUMEX

Realidad programada

**La vida y el arte
en la televisión**

**Scripted Reality:
The Life and Art
of Television**

MUSEO JUMEX
15.NOV.2018–24.MAR.2019

#15

Realidad programada. La vida y el arte en la televisión

#15



Javier Hinojosa en colaboración con Melquiades Herrera, *Las fases de Melquiades I*, 1986.
Colección y Archivo de Fundación Televisa

REALIDAD PROGRAMADA: LA VIDA Y EL ARTE EN LA TELEVISIÓN

Kit Hammonds

Durante la organización de esta exposición, un melodrama político estaba inundando los medios globales. En este espectáculo, los actores clave son los mismos medios, sobre todo la televisión y especialmente Donald Trump. Las señales estaban presentes incluso antes de que Trump ganara la elección. Omarosa Manigault Newman dijo en 2015: “cuando el candidato favorito para la nominación republicana es una estrella de un *reality show*, ya no hay forma de separarlo. Es la nueva realidad”.¹ Desde entonces, Omarosa ha pasado de ser un personaje en *The Apprentice*, el *reality show* de Trump, a una consejera de alto nivel y defensora del presidente dentro de la Casa Blanca, a su denunciante más elocuente. Esta es sólo la señal más reciente de una “telerrealidad” que ha ido tomando forma desde la emergencia de este medio, “un hipnotista demente de proporciones globales, que elige presidentes, ejerce diplomacia y crea consensos”.² La exposición *Realidad programada* busca trazar la línea divisoria entre lo que aparece al aire y fuera del aire, no sólo para celebridades y políticos, sino también en un sentido más amplio para explorar la forma en que la televisión actúa con y alrededor de nosotros.

7

Desde que la televisión se inventó, ha generado preguntas sobre autenticidad, identidad e individualidad que son comentadas ampliamente dentro de los mismos medios. Ha sido atacada y celebrada por igual desde los años cincuenta. “El sistema televisivo que existe al centro de la cultura mediática” ha proporcionado “los modelos de lo que significa ser hombre o mujer, tener éxito o fracasar, ser poderoso o impotente” y “los materiales con los que muchas personas construyen sus nociones de clase, etnicidad y raza, nacionalidad, sexualidad; de ‘ellos’ y ‘nosotros’”.³ Este potencial fue reconocido desde

1 Citada ampliamente en los medios. Cabe notar que en el par de semanas que han pasado desde que esto fue escrito, el espectáculo mediático de Manigault Newman fue desplazado por otras noticias sobre Trump, en particular la sentencia dictada sobre su jefe de campaña Paul Manafort y su ex abogado Michael Cohen en un anuncio que pareció ser coreografiado. Y para demostrar que no sólo en Estados Unidos se utiliza la televisión como plataforma para el drama político, durante la misma semana presenciamos también la renuncia del Ministro del Medio Ambiente de Emmanuel Macron durante una entrevista televisada. Estos son algunos de los eventos que demuestran cómo la prensa es un emprendimiento periodístico y a la vez un verdadero escenario de vodevil, en el que la televisión está integrada a altos niveles en los aparatos sociales del gobierno y el sistema judicial, entre otros. Sin duda alguna, para el momento en que esto se publique, estas historias serán cosa del pasado, lo cual demuestra con más razón que la nueva realidad tiene una alta rotación de hechos cuidadosamente administrados, y la televisión es su agente testimonial más importante.

2 Barbara Kruger, “Remote Control”, *Artforum* 28, núm. 1, septiembre de 1989, 19.

3 Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the*

un principio en su historia, cuando Rudolph Arnheim indicó que “al igual que las máquinas de transporte, que fueron un regalo del siglo pasado [XIX], la televisión cambia nuestra actitud hacia la realidad.”⁴ Umberto Eco llamó a esta primera manifestación “paleo-televisión”, un “medio para comunicar hechos” que en los años ochenta fue reemplazado por el término “neotelevisión”, un “aparato para manufacturar hechos” que “habla cada vez menos sobre el mundo exterior” e “intenta retener a sus espectadores diciéndoles ‘estoy aquí, soy yo, soy tú’”.⁵ Hoy, en lo que muchos llaman la “época de oro de la televisión”, con su “programación de calidad”, nos encontramos en un mundo de “hipertelevisión” en la que el estilo toma el primer plano, donde la realidad está “formada en experiencias mediáticas de todo tipo”.⁶

Realidad programada traza las distintas facetas de la televisión desde los años cincuenta hasta el presente a través de las obras de artistas de distintas épocas, lugares y condiciones que se han involucrado con la naturaleza de este importante objeto cultural que ha impactado la forma en que vemos el mundo y nuestro lugar dentro de él.

LA CAJA IDIOTA

“¿Qué está haciendo mi excusado en la tele?”, se pregunta Mike de forma insulsa en *It Starts at Home* [Empieza en la casa] (Michael Smith, 1982). El televisor suele provocar asociaciones escatológicas. Volker Andig decía que “el descubrimiento de la televisión es un capítulo interesante en la historia del entretenimiento. Puede compararse con el descubrimiento del sanitario: no cambió nada en el comportamiento humano, excepto que dejó de ser necesario salir de la casa”.⁷ El televisor es un objeto íntimo que permanece en nuestra casa todo el día y nos habla cuando se lo pedimos. “Como en cualquier otra relación, parece que uno simplemente se ‘lleva bien’ con este aparato platicador; te entiende, y tú a él”.⁸

Edward y Nancy Kienholz suelen incluir la “caja idiota” en sus dioramas grotescos. Su relación con la televisión es de amor-odio. Se dice que las dos constantes en su estudio eran los cigarros y la tele. En busca de racionalizar su adicción, Kienholz decía: “para tratar de entender mi estupidez constante y quizás para expresar algún tipo de objetividad, me doy cuenta de que todo

Modern and the Postmodern (Londres: Routledge, 1995), I.

4 Rudolph Arnheim, “A Forecast of Television” (1935) en Rudolph Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1971), 194.

5 Umberto Eco, “A Guide to the Neo-Television of the 1980s” en *Culture and Conflict in Postwar Italy*, eds. Zygmunt Baranski y Rovert Lumley (Londres: Palgrave McMillan, 1990). Publicado por primera vez en italiano en 1986.

6 Carlos A. Scolari, “The Grammar of Hypertelevision: An Identikit of Convergence-age of Fiction Television (or, How Television Simulates New Interactive Media)”, *Journal of Visual Literacy*, núm. 28 (2009): 28.

7 Citado del video de Volker Andig, *TV Trilogy*, 1987.

8 Barbara Kruger, “Remote Control”, *Artforum*, 19.



Marepe, *Periquitos*, 2005. Cortesía KADIST

el tiempo hago televisores de cualquier cosa que se parezca a un televisor.”⁹ *The Block Head* [Cabeza de bloque] (1981) es una de estas variaciones, que nos sigue hablando desde la radio incorporada en ella, a pesar de que no la acompañe una imagen.

Aunque el tubo de rayos catódicos ha desaparecido casi por completo de la vida cotidiana del siglo XXI, la “caja” sigue siendo un signo para la televisión. El ícono de Instagram TV, por ejemplo, tiene unas antenas que ya son obsoletas en este siglo. Sin embargo, la caja representa a la televisión en todas sus formas. Al igual que las pantallas de los Keinholz, las de Jesse Edwards están labradas en piedra y sus personajes capturados en arcilla. Las *TV Memories* [Memorias televisivas] (2015) de Carolina Esparragoza congelan las imágenes de las caricaturas en pantallas fosforescentes. El *Outdoor Pixel ROYGBIN* [Pixel al aire libre ROYGBIN] (2012) de Angela Bulloch tiende un puente entre las dos eras tecnológicas al expandir un solo pixel de un monitor actual al tamaño de un televisor viejo. Estas obras están cargadas de nostalgia por los aparatos y los programas del pasado, así como por el papel que éstos han tenido en la formación de nuestros recuerdos.

Periquitos de Marepe (2005) es un acercamiento infantil y lúdico a la televisión, basado en sus recuerdos de cuando él y sus amigos coloreaban sus televisores en la década de los ochenta. En el noreste de Brasil, donde el artista creció, la televisión a color estaba fuera del alcance de la mayoría de la gente. La predominancia de pantallas en blanco y negro era una de las señales de la disparidad económica entre esta región y el sur próspero y urbano. Al pegar acetatos de colores a sus pantallas, las “mejoraban” para poder ver a color, un esfuerzo infantil para participar del mundo contemporáneo.

9 Edward Kienholz, citado en el prólogo de Lisa Jann & Peter Goulds, *Kienholz Televisions* (cat), (Los Angeles: LA Louver, 2016), 8.

ráneo, aunque fuera en su propio mundo imaginario. La obra de Marepe refleja la operación social de la televisión en las “calles estrechas de las áreas urbanas de bajos recursos en Brasil”, en las cuales “el televisor casi siempre estaba colocado donde pudiera verse desde fuera, a través de puertas y ventanas”.¹⁰ Al igual que la tecnología, los programas se utilizaban para proyectar un país moderno: “en Brasil, las telenovelas permitían al gobierno difundir una imagen renovada de la nación, de rural y regional a urbana y nacional”.¹¹

La televisión también actúa para conectar a las comunidades desplazadas. Phil Collins realizó *soy mi madre* para los trabajadores mexicanos con los que se encontró en el centro turístico canadiense de Banff, quienes se mantuvieron conectados con su cultura a través de las telenovelas en español. En una reinterpretación de la obra de Jean Genet, *Las criadas* (1947), cuyos personajes conspiran para asesinar a sus jefes, Collins produjo su obra en México con actores de la televisión mexicana para esta comunidad de inmigrantes ignorada.

Esto parece indicar que la televisión, en un sentido más amplio, es un aparato que engloba la tecnología, el contenido y sus afectos sociales y políticos en lo que Michel Foucault llama “la red que puede establecerse entre estos elementos”.¹²

AMBIENTES TELEVISIVOS

El “ambiente televisivo”¹³ conecta muchos espacios físicos y psicológicos, tanto del hogar como del estudio, donde se construyen las realidades televisivas. Alex Israel y Stefan Ruiz revelan la mecánica y el artificio de la imagen televisiva. Thomas Demand y Jorge de la Garza presentan un estudio im-

- 10 Thomas Tufte, “Telenovelas, Culture and Social Change—From Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development”, http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/tufte_telenovelas.pdf. Consultado el 3 de septiembre de 2018.
- 11 María de la Luz Casas Pérez, “Cultural Identity: Between Reality and Fiction. A Transformation of Genre and Roles in Mexican Telenovelas”, *Television and New Media*, núm. 4 (noviembre de 2005).
- 12 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, ed. C. Gordon (Nueva York: Pantheon Books, 1980), 194–196, citado en Giorgio Agamben, “What is an Apparatus?” (publicado originalmente en 2006) en Giorgio Agamben, *What is an Apparatus and Other Essays* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009), 2.
- 13 “El ambiente televisivo” fue el título de una edición de 1972 de la revista *Radical Software*. Esta publicación se dedica formalmente a estudiar las posibilidades de descentralizar la televisión de los canales corporativos con ayuda de la tecnología de producción de video, que se estaba volviendo popular y económicamente viable en aquel momento. En su segundo volumen, la revista decidió abordar una consideración más amplia de cómo “se volverá cada vez más difícil determinar qué está dentro del *ambiente televisivo* y qué está afuera.” *The TV Environment*. Prólogo de Beryl Korot e Ira Schneider, eds., *Radical Software*, vol. 2, núm. 2 (Nueva York: Raindance Corporation/Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1973), 1.



Thomas Demand, *Studio*, 1997. La Colección Jumex, México

pregnado de nostalgia. *TV Girl* [Chica de TV] (1999) de Carlos Amorales muestra la realidad de la producción en las fábricas mexicanas que se establecieron en la frontera con Estados Unidos, debido al TLCAN, demostrando las contradicciones que emergen en torno a la televisión. “La necesidad de sobreponerse al ‘ocio’ de la línea de ensamblaje se convierte en la fuente para un nuevo mercado de una solución privada, una mercancía para el estancamiento temporal”. La producción de estas “soluciones” sigue estando en la fuerza de trabajo de la línea de producción, pero desplazada a la periferia económica.¹⁴ En la fotografía de Lee Friedlander, Helen Levitt, Esko Männikkö y otros, la televisión reemplaza al sujeto humano omnipresente en los no-lugares, reales y virtuales, de finales del siglo XX. Aunque la expansión de la televisión hacia “cada espacio imaginable de comercio, domesticidad y transporte”¹⁵ es un cambio reciente, esta es una evaluación tecnológica. Por razones principalmente económicas, la televisión siempre ha sido vista en los cafés, salas de espera, escaparates, escuelas y espacios sociales.

La instalación de Laure Prouvost, *The Wanderer (God First Hairdresser/Gossip Sequence)* [El trotamundos (Dios primer peluquero/Secuencia de chismes)] (2013) reproduce el interior de una peluquería afrocaribeña en la que los televisores son un objeto ordinario más entre las tijeras, lavabos y botellas. En las pantallas pasan entrevistas de miembros de la comunidad de la peluquería, incluyendo al improbable empleado Gregorio Samsa, un personaje traído de la novela de Kafka al mundo cotidiano contemporáneo. *The Hairdresser* [El peluquero] es un episodio en *The Wanderer*, una

14 Pierre Gitlin, “Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment”, *Social Problems*, núm. 3 (febrero de 1979): 255.

15 Margot Bowman, “Move along Folks, Just Move Along, There’s Nothing to See. Transience, Televisuality, and the paradox of Anamorphism”, en *After the Break. Television Theory Today*, eds. Marijke de Balke y Jan Teurings (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 164.



John Waters, *Zapruder*, 1995. Colección y Archivo de Fundación Televisa

amplia narrativa formada en la obra lúdica de la artista, en la que los malentendidos y la fantasía imperan; y las fronteras entre la ficción y el mundo real se confunden.

12 *New Decor* [Nueva decoración] (2001) de Yoshua Okón fue filmado en una mueblería de Los Ángeles en la que los clientes fueron invitados a caracterizar los papeles de la telenovela del artista con un realismo casi perturbador. *Murder in Three Parts* [Asesinato en tres actos] (2012) de Aslı Çavuşoğlu es un drama criminal forense cuya acción transcurre en una feria internacional de arte. La escultura es el arma y el público, los extras. Ambas obras traen tropos de la televisión a la vida real que los programas mismos representan de forma dramática. El efecto es recíproco, como vemos en la disponibilidad cada vez mayor de herramientas de difusión de video en internet. *Fabrication Station #5* [Estación de fabricación #5] (2016) de Derrick Adams es una de una serie de obras que funciona también como telón de fondo frente al cual los visitantes a la galería están invitados a participar en su canal de televisión en redes sociales. En estos ambientes, la compleja relación entre televisión, nuevos medios y cambios culturales se articula sutilmente al apelar al anhelo común de aparecer en la pantalla de la televisión para formar parte de la historia.

NOTICIEROS

Las noticias de la televisión suelen condensar eventos de lugares distantes en el mundo con sucesos cotidianos. En *Why I Got Into TV and Other Stories* [Por qué me aficioné a la televisión y otras historias] (1972), Ilene Segalove dice: “me acuerdo de cuando llegué a mi casa el día del funeral de Kennedy. Mi papá estaba en la sala viendo la tele y llorando. En ese momento decidí dedicarme a la televisión. Me pareció una forma de llamar su atención”.

Algunos reportajes parecen que afectan nuestras vidas, y la televisión acelera y extiende su alcance. Entre estos eventos está el mencionado asesinato de John F. Kennedy. El pietaje de ese momento, que ha quedado impreso en las pantallas mentales de mucha gente alrededor del mundo, no fue transmiti-

do en vivo, pero sus repercusiones personales y políticas sí fueron transmitidas en tiempo real no sólo en Estados Unidos, sino alrededor del mundo.

Zapruder (1995), que toma su nombre del camarógrafo amateur que filmó las imágenes icónicas de Kennedy, es una pieza de John Waters con fotogramas del original. Las mismas imágenes fueron repetidas por los grupos Ant Farm y TR Uthco en *The Eternal Frame* [El cuadro eterno] (1975), que recrea y destruye en parte las imágenes, 12 años después del evento. El artista Doug Hall establece este suceso como el momento televisivo por excelencia cuando, en el papel del presidente, anuncia: “En realidad sólo soy otra imagen en tu pantalla”, que subyace en la realidad virtual de lo sucedido, sumergida en conspiraciones infinitas. Al fin y al cabo, el propio Kennedy era un presidente mediático prototípico, cuya vida personal y política estaba bajo los reflectores continuamente, y que tenía plena conciencia del poder de la televisión.

El telón de fondo del asesinato fue la guerra de Vietnam, conocida como la “primera guerra televisada”. Comentaristas de la época observaron que “el público participa en cada momento de la guerra, y las principales acciones de la guerra se dan dentro de la casa estadounidense”.¹⁶ El evento televisado central a la obra de Bruce Yonemoto *Before I Close My Eyes* [Antes de cerrar los ojos] (2010) es la autoinmolación del monje budista vietnamita Thích Quảng Đúc, vista en televisión en todo Estados Unidos. Kennedy dijo de ella: “ninguna imagen periodística en la historia ha generado más controversia alrededor del mundo que esta”¹⁷ y su alcance puede observarse en *Persona* (1966), la película de Ingmar Bergman, en la que aparece en televisión frente a la protagonista estadounidense. El video de Yonemoto enfrenta el hecho de que no fue una imagen tan globalmente reconocida como Kennedy pretendía, simplemente porque sigue siendo censurada en Vietnam hasta la fecha. Al pedirle a tres actores vietnamitas que recrearan la escena de *Persona*, el cineasta los confronta con esta parte escindida de su historia ante la cámara, en vivo. En un plano cerrado, vemos su conflicto entre la actuación imitativa y las emociones reales que experimentan durante este encuentro cuidadosamente escenificado.

Patriot Act: A Parody [Ley patriota: una parodia] (2004) de Robert Boyd compila tomas oficiales de reportajes periodísticos que evidencian cómo los líderes mundiales se muestran ante los ciudadanos que representan, celebrando su fuerza militar a través de su personalidad. Destaca cómo los noticieros son una herramienta integrada en la construcción de poder en la era de la televisión. “Lo que está en juego hoy en día en las pugnas políticas lo-

16 Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *The Medium is the Massage* (Hamburgo: Gingko Press, 2001), 134.

17 John F. Kennedy, 11 de junio de 1963. Reportado ampliamente.



Jeff Widener, *Tank Man also known as The Unknown Rebel*, Peking, China, June 5, 1989.

© Associated Press. Colección y Archivo de Fundación Televisa

14

cales y globales es la capacidad de imponer una forma de ver el mundo, de forzar a la gente a usar ‘lentes’ que los obliguen a ver el mundo dividido de ciertas formas... La televisión juega un papel determinante en estas pugnas”.¹⁸ En el margen histórico, *Propaganda*, el libro de Edward Bernays que definió un mundo nuevo de la mercadotecnia, fue publicado en 1928, el mismo año que se demostró por primera vez el funcionamiento de la televisión. De acuerdo con Bernays, las fuerzas de la mercadotecnia segmentaban una población heterogénea en grupos identificables, cada uno de los cuales debía abordarse directamente destacando una convergencia de aparatos comerciales y políticos.¹⁹ Aunque aquellos que resistan estas motivaciones quieran gritar “no nos dejes caer en la segmentación”,²⁰ la televisión crea consensos, para bien o para mal, dentro de sus distintos grupos demográficos. “El Nuevo Orden Mundial será consensual y televisual”, dijo Baudrillard. “Y es por ello que los bombarderos evitaron con todo cuidado las antenas de televisión iraquíes”.²¹

La forma de controlar los mensajes televisivos es tan culturalmente variable como los espacios mismos en los que se ve la televisión. Otro evento muy

18 Pierre Bourdieu, *On Television* (Nueva York: The New Press, 1998), 22. Transmitido originalmente como una serie de conferencias en la televisión nacional francesa en 1996.

19 Véase Edward L. Bernays, *Propaganda* (Nueva York: Horace Liveright, 1928).

20 Véase Elihu Katz, “And Deliver Us From Segmentation”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 546, *The Media and Politics* (julio de 1996): 22–33.

21 Jean Baudrillard, *The Gulf War did not take place* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 85. Publicado originalmente en 1991.

televisado, que aparece en la fotografía de Jeff Widener *Tank Man* [El hombre del tanque] (1989), es la protesta en la Plaza de Tiananmén en Pekín que resonó con gran potencia en los hogares occidentales y que proporciona un nexo para las condiciones de visualización bastante diferentes. En aquel momento, la televisión no era un electrodoméstico común, y el acto de ver la televisión era una actividad colectiva que se llevaba a cabo en espacios comunitarios, donde se transmitían programas educativos y noticieros controlados por el Estado. Las protestas antigubernamentales en la Plaza de Tiananmén siguen estando prohibidas. Aunque el televisor ahora es parte de los hogares chinos, “todos los días a las 7 pm, cuando empieza la hora de máxima audiencia en la tele, hay un sólo programa en todos los canales principales: el noticiero de CCTV (la televisión central de China). De pronto parece que los muros entre las familias individuales se desvanecen”.²²

CABEZAS PARLANTES

Zhang Peili, pionero del videoarte en China, toma estas condiciones y las aborda de forma poética. Para su obra *Water: Standard Version from the Ci-hai Dictionary* [Agua: versión estándar del diccionario Cihai] (1991), el presentador oficial del noticiero de CCTV aparece anunciando, en lugar de información periodística, definiciones de la palabra raíz “agua”. Este “guión” es más factual que cualquier noticia, y también más imparcial, pero la falta de eventos en el reportaje es perturbadora. Este efecto funciona por su forma, única al medio televisivo: la “cabeza parlante” que provoca confianza en el público espectador sin importar quién esté en la pantalla. El contacto cara a cara da una cierta continuidad que implica una conversación en vivo y sin mediar. “Cuando un periodista o un político parece estarnos hablando a nosotros, en nuestras casas, mientras nos ve directo a los ojos, él (o ella) está leyendo en pantalla los dictados de un apuntador, un texto que se escribió en otro lugar, en otro momento, quizá por otra persona, o por una red entera de autores anónimos”.²³ Esto no es un engaño, es parte del *effet du direct*, como lo llama Jean Luc Godard, que hace que la televisión parezca ocurrir en vivo, y por lo tanto ser factual, aunque siempre es construida, siempre ha sido “producida antes de ser transmitida”, y los espectadores estamos conscientes de esta realidad, incluso si elegimos creer en la que se nos presenta.²⁴

Desde el reportaje local de *El Chavo* (1999) de Ana María Millán, a la polémica de la reclamación de Nástio Mosquito de *3 Continents* [3 Continentes] (2010), la cabeza parlante emana confianza y persuasión en contenido y en

22 Wu Hung, “Television is Contemporary Chinese Art”, *October*, vol. 125 (verano de 2008), 66.

23 Jacques Derrida, “Artifactualities”, en Jacques Derrida and Bernhard Stiegler, *Echographies of Television. Filmed Interviews* (Londres: Polity, 2002), 4. Publicado originalmente en francés en 1996.

24 Jacques Derrida, “Artifactualities”, 40.

afecto. *Good Boy, Bad Boy* [Niño bueno, niño malo] (1985) de Bruce Nauman es una demostración virtuosa de la manera en que actuar ante la cámara nos somete a estados reales o ficticios. En las transmisiones que pretenden ser reales, durante un momento de la historia en que la verdad misma pareciera ser un estado casi virtual, “un actor que representa un político a veces se ve ‘más real’ que el político mismo en la televisión. El resultado para el espectador es que la distinción entre realidad y ficción deja de ser importante. El criterio para la distinción entre mensajes es cada vez menos ontológico (real o ficticio) y cada vez más estético (sensacional o aburrido)”.²⁵

TIEMPO PROGRAMADO

La temporalidad de la televisión es otro constructo, como puede verse en *Cutaways* [Cortes] (2012) de Taryn Simon, un trabajo realizado a partir de tomas de “aire muerto” realizadas para una entrevista con la artista en RT News, el canal estatal ruso, en idioma inglés. La artista compró a la estación los momentos sin acción, y los usa para editar una secuencia más realista de una transmisión fuera de tiempo real.

16 *Fucking Clock* [Maldito reloj] (1993) de Nam June Paik nos presenta una demostración material de que “la principal categoría de la televisión es el tiempo. El tiempo es la base de la televisión, su principio de estructuración y su referencia persistente”.²⁶ Pese a ser parte de la naturaleza de la televisión, también refleja cómo el medio contribuye a la regulación del orden social. Interactúa con otras rutinas, segmentadas en trabajo y ocio. “El tiempo para los medios y el tiempo para la escuela, con sus unidades y curvas de acción equivalentes, son el espejo del trabajo cronometrado y refuerzan la aparente naturalidad del tiempo medido[...] El ocio se industrializa, la duración se homogeneiza, incluso la emoción se sistematiza y el formato estándar repetido de la televisión es un componente importante de este proceso”.²⁷

Las series de proyecciones tituladas “Canales”, que se organizaron para *Realidad programada*, compilan obras de artistas desde los años cincuenta hasta la actualidad para reflejar esta división rutinaria de tiempo, trabajo y grupos demográficos que las habitan. *Daytime* [Matutino] toma como premisa a una “ama de casa” homogénea, que en sí misma es una construcción de la televisión en su primera época, de cuando buscaba generar nuevos públicos y grupos demográficos de consumidores. Esta mujer se construye sobre convenciones de cocina, programas de entrevistas y telenovelas.

25 Vilém Flusser, *The New Television* (Cambridge MA: MIT Press, 1977), 235–236.

26 Mary Ann Doane, *Information*, “Crisis, Catastrophe: The Televisual”, en *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, ed. Patricia Mellencamp (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1990), 251.

27 Todd Gitlin, “Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment”, *Social Problems*, núm. 3 (febrero de 1979): 255.

News Cycles [Noticieros] sigue el horario de la tarde, y a sus trabajadores (que se supone son hombres), quienes regresan de sus oficinas y trabajan por turnos. En tanto, *Appearances* [Apariciones] se refiere al espacio de fantasía fuera de las horas normales de vigilia. La programación de televisión es esencial en su forma de tomar “el presente continuo, el presente en el que nos percibimos existiendo, y devolvérnoslo como un conjunto formalizado de rutinas de significado”.²⁸ Cada uno de estos canales demuestra los esfuerzos intergeneracionales de los artistas para interrumpir estos flujos.

Los canales de televisión compiten para capturar nuestra atención a su programación, y al hacerlo han cambiado la estructura de la narrativa de “(principio, desarrollo, final) a un “flujo”. La televisión es episódica. Se atenúa a través del tiempo en telenovelas, series, noticieros y programas de variedad”.²⁹ La televisión se implica a sí misma dentro de nuestras vidas, y nos implica en su propio mundo. “Al permanecer sintonizados, estamos ‘participando’ de alguna forma en la historia deportiva, y por lo tanto, en la historia misma”.³⁰ Sea un evento histórico importante, o sólo parte del ocio industrializado, *México vs. Brasil* (2004) de Miguel Calderón refleja la importancia de estos eventos mediáticos al editar un juego memorable (pero imaginario), en el que México golea a sus oponentes 17-0, a partir de segmentos de derrotas reales.

CORTES EN LA TRANSMISIÓN

17

La programación televisiva confunde y retrasa lo que Dewey definió como una experiencia: “cuando el material que se experimenta sigue su curso hasta su plenitud.” Dewey nos indica que “en una experiencia, el flujo es de una cosa a otra”, mientras que la televisión nos presenta otra versión completamente distinta.³¹

Raymond Williams describe la experiencia de la televisión como un “flujo” en el que los programas, comerciales y anuncios, las noticias y la ficción se entrelazan de formas complejas en las que “cada unidad puede pensarse de forma discreta, y el trabajo del programador es ensamblar estas unidades en serie”.³² El flujo se construye para crear una continuidad que no permite que

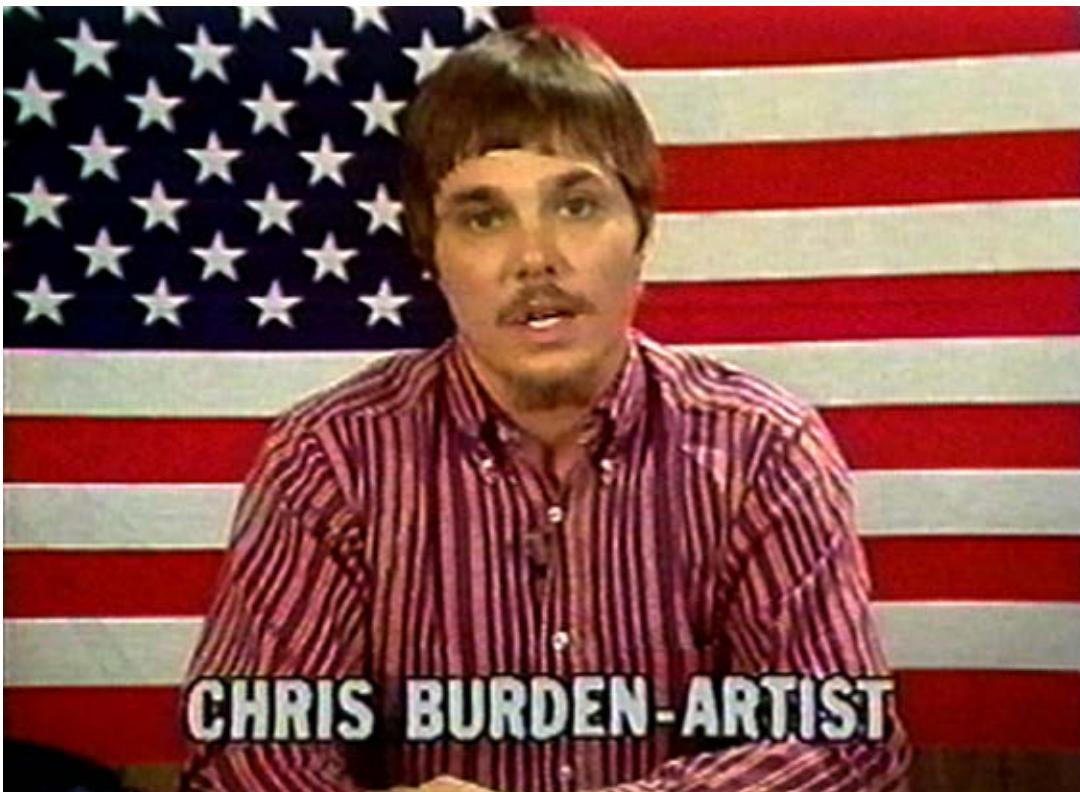
28 John Ellis, “Cinema and Television: Laios and Oedipus”, en *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?*, ed. Thomas Elsaesser (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 1998), 135.

29 Judith Barry en *Ready for TV* (catálogo), (Barcelona: MACBA, 2010), 77.

30 Todd Gitlin, “Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment”, 259.

31 John Dewey, *Art as Experience* (Nueva York: Milton Balch, 1934), 35–36, citado en Umberto Eco, “Chance and Plot: Television and Aesthetics”, en *The Open Work* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989), 111. Publicado originalmente en italiano en 1962.

32 Raymond Williams, *Television: Technology and cultural form* (Londres y Nueva York: Routledge, 2003), 88. Publicado por primera vez en 1974.



Chris Burden, fotograma de *The TV Commercials*, 1973–1977. Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

18

sus espectadores lleguen a un cierre y apaguen el aparato. Cuando se interrumpe este flujo, y la decisión (ilusoria) de control (remoto) sobre nuestra imagen observadora desaparece, el efecto es mayor que el de una interrupción en la señal. Una pantalla muerta, una imagen sin sonido, una señal distorsionada o una transmisión que no sigue los códigos y convenciones nos resulta perturbadora. Cuando este aparato deja de funcionar, la televisión deja de ser una herramienta, y se vuelve visible como un objeto no-humano y no-pensante que, según Graham Harman, provoca que el realismo se vuelva simplemente especulativo.³³ La televisión actúa con o sin imagen, con o sin espectador. Cuando se considera como un objeto cultural más amplio, pareciera que la obsolescencia naciente de la televisión tradicional en una era de redes sociales también lo vuelve más crudamente visible como tal.

Los fotogramas de Christopher Giglio capturan el momento entre la imagen y el objeto cuando el flujo televisivo se interrumpe. Las piezas de la serie *Yellow TV* [Televisión amarilla] (1973) de Tony Conrad están hechas con tinta fluorescente que emite el resplandor de una imagen que nunca podemos ver con las luces encendidas. Son momentos congelados en el tiempo. Sin embargo, hay artistas que también han interrumpido el flujo “vivo”, en especial en los cortes comerciales. En palabras de Peter Drucker, “pocos mensajes son tan cuidadosamente diseñados y tan claramente comunicados como un

33 Véase Graham Harman, *Towards Speculative Realism* (Londres: Zero Books, 2010).

comercial de treinta segundos. Cada fracción de segundo cuenta; cada movimiento es ritmo y equilibrio, cada palabra un ‘encantamiento’”,³⁴ lo cual los hace espacios con mucho potencial para los artistas.

La pieza *Video-Film Concert (Waiting for Commercials)* [Concierto en video (Esperando los comerciales)] (1966–1972) de Nam June Paik y Jud Yalkut es un montaje de comerciales japoneses que configura una dosis aún más despiadada y comprimida de estos mensajes. El montaje fue también el método utilizado por el cineasta experimental Len Lye en su película *Rhythm* [Ritmo] (1957), producida originalmente como un comercial de televisión para General Motors. La película ganó premios de mercadotecnia por su enfoque creativo, pero nunca se mostró en televisión. Al estar inspirada en las técnicas de montaje del primer cine soviético y mostrar a los trabajadores de la fábrica con música de jazz, fue considerada demasiado vanguardista, abstracta y discordante con la identidad corporativa de la empresa para ser aprobada para su transmisión. Lye siguió haciendo comerciales para financiar su cine independiente, pero estos nunca fueron aceptados. En los sesenta, Lye también trabajó con el grupo *Engineering, Art and Technology* [Ingeniería, arte y tecnología, EAT] que buscaba activamente crear oportunidades para que el arte se transmitiera en medios masivos.

En lugar de trabajar con publicistas, Chris Burden decidió fundar su propia compañía para que su trabajo pudiera tener acceso a los cortes comerciales. En *Chris Burden Promo* [Promocional de Chris Burden] (1973), el artista nombría a varios artistas famosos hasta llegar al suyo, que aparece como una marca. Esta obra se transmitió por la televisión californiana en varios espacios comerciales pagados. En aquella época, las leyes de transmisión televisiva prohibían que los individuos compraran tiempo comercial, y Burden fue demandado por esta acción; él se defendió diciendo que más que artista era un hombre de negocios y no un individuo. Acorde con la producción televisiva actual, *Anahita Razmi Promo* (Promocional de Anahita Razmi] (2014–2015) retoma la obra de Burden para dejar su propia herencia a las mujeres artistas iraníes, y *Presenta* (1998) de Yoshua Okón es una compilación de logotipos corporativos sin contenido que inserta los créditos y anuncios televisivos en la sala de exposición, convirtiendo tal vez al museo en un medio más de la era de la televisión.

Los cortes también ocurren dentro de los programas y funcionan como interrupciones a la lógica del formato de transmisión masiva. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer) redirigió la televisión diurna mexicana al convertir a su presentador en una “madre por un día”. Pese a tener una motivación política, este fue un juego en que la televisora fungió

34 Peter Drucker, *The Age of Discontinuity: Guidelines for our Changing Society* (Londres: Routledge, 2017). Publicado originalmente en 1968.

como cómplice. En cambio, la aparición de Ximena Cuevas en el programa mexicano *Tómbola*, fue antagónica. La artista se rehusó a participar en el chisme que suele provocarse entre sus invitados normales; apuntó su cámara a la del estudio, y se fue. Su ausencia fue tan desestabilizadora como su presencia y requirió de constantes explicaciones a los espectadores para disimular el error de continuidad que implicaba su silla vacía.

APARICIONES EN TELEVISIÓN

Otra interrupción en la lógica de la televisión mexicana puede verse en *Waiting for Jesus to Appear in a Telenovela* [Esperando la aparición de Jesús en una telenovela] (2011) de Christian Jankowski, en la que la figura de Cristo se asoma por la ventana y luego se atraviesa en medio del drama que se desenvuelve en el episodio 117 de la telenovela *Triunfo del amor*. La televisión y la religión tienen un pacto tácito. Ambas tienen un enorme grupo de seguidores y están guiadas por manos invisibles, sagradas o profanas. En la serie fotográfica *Christ in New York* [Cristo en Nueva York] (1981) aparece *Christ sold on television by a religious hypocrite* [Cristo vendido en la televisión por un hipócrita religioso], un tele-evangelista. En *The Cockpit* [Cabina de mando] (2008) de Tracey Rose, Jesús aparece como un personaje más de una bacanal de caracteres exagerados, filmada en los estudios televisivos de una estación sudafricana. Así como la religión ofrece un modelo para el ser, “los programas de televisión popular, y la publicidad en general, tienen la función de suministrar modelos de identidad en el mundo contemporáneo”.³⁵ Si esto era cierto en 1995, hoy en día este efecto está tan integrado a la realidad que nuestras identidades en medio son el contenido, configurándonos y siendo configurado por nosotros en un bucle cerrado.³⁶ Tal “identidad televisiva es el individuo electrónico por excelencia que toma todo lo que puede tomarse del simulacro de los medios: una identidad de mercado como consumidor en la sociedad del espectáculo, una galaxia de ambientes hiperfibrilados [...] un ser en serie, traumatizado”.³⁷

20

Lorna (1979–1984) de Lynn Hershman Leeson es uno de esos personajes. Su narrativa de vida está definida en su mayor parte por sus pertenencias y hábitos de visualización. La personalidad de Lorna se desarrolla a través de una serie de decisiones tomadas por el espectador que tienen consecuencias en la pantalla, en esta pieza, considerada la primera obra de arte interactiva en

35 Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern* (Londres: Routledge, 1995), 238.

36 Como señala Suzanne Moore: “las nociones anteriores de branding y colocación de productos se han transformado en algo cotidiano y omnipresente. Las redes sociales son un mundo de anuncios para nosotros mismos, y para nuestros pares, sólo que no lo llamamos así”. Suzanne Moore, “Instagram influencers show how ads have changed. We need to catch up”, *The Guardian*, 17 de agosto de 2018.

37 Arthur Kroker and David Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-aesthetics* (Londres: St Martin’s Press, 1986), 274.



Mario García Torres, *All That Color Is Making Me Blind (Notes on The Beginning of The End of Video Art)*, 2008. La Colección Jumex, México

medios. La visión política de Herschman Leeson enlaza críticas feministas y capitalistas para denunciar la experiencia aislada de vivir a finales del siglo XX. “El funcionamiento de la televisión ofrece la seguridad emocional de que el mundo cotidiano permanece”.³⁸

El personaje ficticio de Mario García Torres, en *All That Color Is Making Me Blind (Notes on The Beginning of The End of Video Art)* [Me está cegando todo ese color (Notas sobre el comienzo del final del videoarte)] (2008), construye los medios a la vez que es construido por ellos. En esta narrativa, la historia misma del videoarte se vuelve la causa de su propio fin cuando la televisión comienza a adoptar sus códigos. Hablándonos desde la pantalla, la historia alternativa planteada por García Torres tiene mucho sentido. Juega con la forma en que la televisión está continuamente reescribiendo sus propios personajes, y también con la construcción de una personalidad viable a través de su “mediación”, en la definición de Jesús Martín-Barbero, quien “sugiere que para Latinoamérica, la naturaleza sincrética de las prácticas populares es central. Estas prácticas contribuyen tanto a la preservación de identidades culturales como a su adaptación a las exigencias del presente”.³⁹

Esto es evidente en la obra de Abigail Reyes, que se enfoca en las vidas y las imágenes de secretarias en San Salvador. El video *Sí, señor* (2015–2016) compila entrevistas con secretarias y escenas de telenovelas en las que se caracteriza, una y otra vez, a la asistente de oficina respondiendo de manera sumisa a su jefe masculino.

22

En un análisis de telenovelas mexicanas, Casas Pérez señala una contradicción en las exigencias del espectador: “los públicos buscan estereotipos que nos ayudan a identificar los buenos de los malos, pero aprecian también los personajes multifacéticos que hacen que la trama sea más interesante”.⁴⁰ Extrañamente, son los arquetipos teatrales los que los espectadores consideran más “verdaderos”, mientras que los más complejos y ambivalentes son más “estéticos” en los términos de Vilém Flusser. Pese al evidente melodrama de esta forma de televisión, el carácter de “vida real” de las telenovelas valida la vida cotidiana del televidente, permitiéndole reconocerse a sí mismo como actor en su historia diaria.⁴¹ Dentro de las divisiones ambiguas del

38 M. Martín Serrano citado en Jesús Martín-Barbero, *Revista 17 Diálogos la telenovela*. Fuente original desconocida.

39 Jesús Martín-Barbero, “Latin America: Cultures in the Communication Media”, *Journal of Communication*, 43, (2), (18-30)...” Fragmentos de “Cultural boundaries: identity and communication in Latin America,” de Philip Schlesinger y Nancy Morris en *Media Development*, 1/1997.

40 María de la Luz Casas Pérez, “From Cultural Identity: Between Reality and Fiction. A transformation of Genre and Roles in Mexican Telenovelas”.

41 Thomas Tufte, “Telenovelas, Culture and Social Change—From Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development”. http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/tufte_telenovelas.pdf.

flujo de la televisión, este afecto se encuentra confinado a las narrativas ficticias. “No hay restricción imaginativa en la vida cotidiana. Todo lo contrario, la materia prima de las producciones televisivas modernas es la complicidad con la imaginación”.⁴² Así, de forma inevitable surge el deseo de traer la realidad televisiva a la realidad viva en la que “los eventos actuales, las pugnas nacionales y las sexualidades se crean, se renuevan o se cancelan como las telecomedias”.⁴³ Esto es más cierto hoy en día que en cualquier otro momento.

GÉNEROS

“En la telerrealidad, el estilo es parte de la construcción de autenticidad.”⁴⁴ Este estilo, a su vez, se deriva de géneros como la telenovela, la serie y el programa de concursos, entre otros, en un bucle entre lo real y lo imaginario.

Los estilos mediáticos y su funcionamiento son los protagonistas de la obra de Christian Jankowski. *Llanto por la marcha de la humanidad* (2012) es una compilación de escenarios emocionales, aunque genéricos, dentro del “mundo” de la telenovela. Realizado en colaboración con Televisa, emplea a actores famosos para derramar lágrimas dramáticas con el inevitable acompañamiento musical que señala la tragedia, melancolía o felicidad. Estas son señales universales, reconocibles por públicos internacionales sin importar si conocen a los actores o si les son familiares las costumbres y tradiciones culturales. *Music to Watch Dead Girls By* [Música para ver a chicas muertas] (2006), de Claudia Joskowicz, traza una ruta similar para obtener un efecto distinto, al reproducir escenas de historias de detectives que representan las muertes dramatizadas y genéricas que han habituado a nuestra mirada al dolor de las víctimas, escenas que entran perfectamente en nuestra imagen mental de esos crímenes, que seguramente es muy distinta de la realidad.

23

“Ciertos códigos de recitación de la literatura oral nos son familiares [...] aquí el ‘autor’ no es la persona que inventa las mejores historias sino la que mejor domina el código de sus oyentes. En estas literaturas, el nivel narrativo está tan claramente definido, y sus reglas son tan estrictas, que resulta difícil concebir una historia que no tenga los signos codificados de la narrativa”.⁴⁵ La televisión es la tradición oral trasplantada a las cabezas parlantes, boletines de noticias y programas de entretenimiento que siguen patrones familiares.

Consultado el 3 de septiembre de 2018.

42 Pedro Gilberto Gomes, “From Media to Mediations: Jesús Martín-Barbero in the Unisinos Communication Theory,” *MATRIZes*, vol. 12, núm. 1 (enero-abril de 2018), 197.

43 Barbara Kruger, “Remote Control” en *ArtForum* 27, 11.

44 Jolien van Keulen, “Aesthetic proximity, the role of stylistic programme elements in format localization”, *Journal of European television history and culture* (2016), 5.

45 Roland Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narratives”, in *Image Music Text* (Londres: Fontana Press, 1977), 114-115.



Christian Jankowski, fotograma de *Llanto por la marcha de la humanidad*, 2012.
La Colección Jumex, México

24

El estilo de algunos programas de televisión está descrito en lo que se conoce en el oficio como la “biblia”. Estos manuales disponen las reglas del mundo del programa, desde su premisa básica hasta su estilo editorial. Así, se registran los derechos de este documento y se venden a otros canales, quienes cambian algunas minucias para que el contenido sea relevante para el público local. Como ha escrito Jesús Martín-Barbero, la telenovela (y esto aplica a todas las formas narrativas en televisión, incluyendo los noticieros) “es un intercambio, una confusión entre historia y vida real, entre lo que hace el actor y lo que le sucede al espectador. Es una experiencia literaria abierta a las reacciones, deseos y motivaciones del público”.⁴⁶ Aquí encontramos “autenticidad en el pacto ficcionalizado” a través de los géneros y narrativas televisivos según los describe Rosario Sánchez Vilela. Martín-Barbero también notó un fuerte descenso en la creación de programación de ficción en Latinoamérica en los últimos cinco años, para ser reemplazada no por noticias o documentales, sino por *reality shows* cuidadosamente escritos y planeados, o con programas repetidos de otros países.⁴⁷

“El hecho de que la obra ‘desobedezca’ a su género no significa que deje de existir, incluso dan ganas de decir lo opuesto. Esto es por dos razones. Para que la transgresión exista, debe haber una ley a transgredir. Más allá incluso: la norma no es visible y no existiría si no fuera por sus transgresiones”.⁴⁸

46 Jesús Martín-Barbero, *Communication, Culture and Hegemony: From Media to Mediations* (Londres: SAGE Publication, 1993), 228.

47 Rosario Sánchez Vilela, “Uruguay: The Turkish Invasion. Screen and Audience Transformation”, en *(Re)Invention of TV Fiction, Genres and Formats. Ibero-American Observatory of Television Fiction (Obitel) Year Book 2016* (São Paulo: Globo Comunicação e Participações, 2016), 485.

48 Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso* (Caracas: Monte Ávila, 1996), 49.

Podemos decir que los géneros televisivos son objetos junto con el televisor. Cuando uno de ellos deja de proyectar el flujo continuo, es decir, deja de encontrar un cierre en los términos de Dewey y Eco, se retrasa la experiencia real pero se da a luz algo nuevo.

LA TELEVISIÓN Y LA REALIDAD CONTEMPORÁNEA

Al haber trazado las respuestas y los desafíos de los artistas a la televisión, podemos sugerir que su sistema ha formado una gran cantidad de actitudes, comportamientos y perspectivas de lo contemporáneo. Marc Augé describió la situación actual de “circulación generalizada de la cultura, es decir, la contemporaneidad como la coexistencia e intercalación de una multiplicidad de tradiciones en el aquí y ahora”.⁴⁹ Lo contemporáneo para Terry Smith es una serie de “discrepancias radicales en la percepción, desajustes entre modos de ver y valorar el mismo mundo, en la coincidencia real de temporalidades asíncronas, en la contingencia competitiva de las multiplicidades culturales y sociales. Todo ello opera al mismo tiempo de tal forma que las desigualdades entre ellas y su crecimiento acelerado resultan evidentes”.⁵⁰ Ambas son descripciones aptas de la perspectiva televisual del mundo, en que el poder para construir la narrativa es esencial a la realidad contemporánea.

Alguna vez fue cierto que “el mundo que aparece en la televisión yace fuera del alcance de las personas normales. Se genera la impresión de que la política es para profesionales, al igual que el deporte de alto nivel se divide en atletas y espectadores”.⁵¹ Hoy en día esto ya no es el caso. Ya sea que se transmita en una televisora, o que lo transmitamos nosotros mismos en redes sociales, todos habitamos un mundo de televisión. Al habitarlo, todos nos presentamos en forma de novela o telenovela. “El *reality* es un asunto de tener veinte cámaras apuntando a una persona que habla y habla de la vida ‘real’. El sujeto no es actor. De eso se trata”,⁵² escribe el artista Francois Bucher, un intenso observador de las noticias y las ficciones que las rodean. En palabras de Richard Rorty, la proliferación de narrativas de ficción está profundamente conectada a nuestra realidad, “nos permite re-describirnos. Es por esto que la novela, la película y el programa de televisión han desplazado, sin prisa pero sin pausa, al sermón y al tratado”.⁵³ O como dice Umberto

25

49 Marc Augé, *An anthropology for contemporaneous worlds* (Reedwood City, CA: Stanford University Press, 1999), 23.

50 Terry Smith, *What is Contemporary Art?* (University of Chicago Press, 2009), 703.

51 Bourdieu, *On Television*, 9.

52 François Bucher, “Subjects of the American Moon: From Studio as Reality to Reality as Studio”, en *E-flux Journal* núm. 9, octubre de 2009. <https://www.e-flux.com/journal/09/61365/subjects-of-the-american-moon-from-studio-as-reality-to-reality-as-studio/>. Consultado el 3 de septiembre de 2018.

53 Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), XVI.

Eco, la televisión satisface la necesidad de “un público que no sólo quiere saber lo que está sucediendo en el mundo, sino que también espera escucharlo o verlo en la forma de una novela bien construida, pues esta es la forma en la que elige percibir la vida ‘real’: despojada de todos los elementos azarosos y reconstruida como una trama”.⁵⁴ Entonces, la realidad no está basada en la experiencia del mundo externo, sino en la construcción de una narrativa fuera del tiempo lineal. Esto es lo que Mijaíl Bajtín identifica como un cronotopo por excelencia: la matriz espacio-temporal al centro de todas las narrativas.

Las relaciones temporales y espaciales que tipifican la televisión en la era de la fragmentación y la desregulación se articulan en nuevas formas emergentes de generación de ciclos y programación. La temporada, en su nueva encarnación como colección que reemplaza al ciclo, significa el ritual de la mercancía en lugar de la regularidad de la naturaleza. Articula un retorno al mito en la forma de un tiempo cíclico vacío.⁵⁵ Este no es un estado nuevo, sólo se ha acelerado con el transcurrir de la vida de la televisión. Cuando apenas iniciaba la televisión por cable, el artista Paul Ryan escribía: “toda cultura es una cultura programada. Es decir, el estilo de vida de la gente está estructurada por el ambiente local con sus sistemas entrelazados: sus calles, servicio postal, restaurantes, centros recreativos, consumo televisivo, uso telefónico, etcétera”.⁵⁶ Hoy en día, los sistemas de comunicación se han expandido mucho más. Aunque el sistema “tradicional” de la televisión no ocupa el mismo lugar que antes, sus narrativas están profundamente entrelazadas con la cultura mediática que es nuestra nueva realidad.

54 Umberto Eco, “Chance and Plot: Television and Aesthetics”, en *The Open Work* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989), 118. Publicado originalmente en italiano en 1962.

55 Maeve Connolly, “Between the Seasons,” in *The Glass Eye: Artists and Television* (catálogo), eds. Maeve Connolly y Orla Ryan (Dublín: Project Press, 2000), 50.

56 Paul Ryan, “Cable Television: The Raw and the Overcooked”, *Radical Software: The TV Environment*, vol. II, núm. 1 (octubre de 1970): 12. Este artículo es una versión revisada y actualizada de un texto publicado por primera vez en la revista *Media and Methods* (octubre de 1969).



Stefan Ruiz, *Amor real* de la serie *Fábrica de sueños*, 2003. Colección y Archivo de Fundación Televisa



Lee Friedlander, From *The Little Screens series*. Florida, 1963. CIAC, A.C. y Fraenkel Gallery, San Francisco

EL SER TELEVISUAL

INTÉPRETE, AUDIENCIA E IDENTIDAD

Adriana Kuri Alamillo

Desde que la televisión comenzó a aparecer en nuestros hogares en la década de los cincuenta, se ha discutido ampliamente su influencia sobre la experiencia vivida y sobre los efectos de la realidad en lo televisual. En particular, el teórico de medios de comunicación Joshua Meyrowitz ha desarrollado un argumento convincente al respecto del poder de lo televisual para configurar nuestra manera de entender e interactuar con el mundo. Meyrowitz se basa en el “enfoque dramatúrgico” que Erving Goffman describe en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Este enfoque postula que las personas son intérpretes en un estado constante de acción, y recalca la manera en que la gente crea imágenes de sí mismos para los demás. Meyrowitz incorpora estas ideas de intérprete y público a sus teorías sobre los medios y la creación de identidad, utilizando la lectura sociológica de Goffman para entender cómo es que la identidad televisual interpretada se incorpora a la experiencia vivida. La teorización central de Meyrowitz postula que los medios electrónicos modernos han derrumbado las barreras del espacio y explora las formas en las que los medios se relacionan con aspectos de la construcción social y cultural. En un análisis de la televisión y de los papeles de las mujeres en los años cincuenta, Rowan Howard-Williams y Elihu Katz emplean la estructura de Meyrowitz para afirmar que “la televisión es un sitio de lucha, en el que diversas ideologías y formas culturales compiten para obtener legitimidad y terminan integrándose o siendo apropiadas por la narrativa dominante”.¹ A partir de los sesenta, este sitio de lucha, con sus formatos y sus tropos, ha sido explorado por muchos artistas, quienes han contrarrestado y comentado la narrativa aparentemente hegemónica de la televisión comercial.

Hacia 1955, el televisor ya era lo suficientemente popular y barato para estar presente en dos de cada tres hogares estadounidenses. Para finales de los sesenta, se había vuelto un aparato omnipresente en los hogares del mundo.² Lee Friedlander documentó la “invasión” de la televisión al espacio doméstico en *The Little Screens* [Las pequeñas pantallas]. Esta serie apareció por primera vez en *Harper's Bazaar* en febrero de 1963, donde se publicaron seis fotos con comentarios de Walker Evans. *The Little Screens* está com-

1 Rowan Howard-Williams y Elihu Katz, “Did television empower women? The introduction of television and the changing status of women in the 1950s”, *Journal of Popular Television* 1, núm. 1 (2013): 19.

2 Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (Chicago: University of Chicago Press, 1992) y William Boddy “The beginnings of American television”, en *Television: An International History*, ed. Anthony Smith (Nueva York: Oxford University Press, 1995), 35–61.

puesta por fotografías de televisores que emiten imágenes brillantes en cuartos vacíos en casas y hoteles. Las caras y personajes que enmarcan los televisores activan los espacios despoblados de las fotografías de Friedlander, llenándolos pese a la ausencia de presencia humana. Las pantallas en las fotografías de Friedlander suelen estar pobladas por las caras y cuerpos de mujeres, enmarcadas, emitidas y observadas a través del aparato televisual.

Hay ciertas representaciones, o constelaciones de feminidad, que son consideradas apropiadas y por lo tanto han sido producidas, reproducidas y recicladas en la televisión. “La emisión de estas imágenes da cuenta del proceso por el cual ciertas imágenes de mujeres y de niñas se crean o se ocultan, se promueven o se reprimen, se prohíben y se examinan”.³ La representación estereotípica del ama de casa se volvió generalizada después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el aumento de la suburbanización en Estados Unidos forzó a muchas mujeres a volver al hogar. Este arquetipo mediático de posguerra, que Betty Friedan nombró “La feliz ama de casa” en su libro *La mística de la feminidad*, era “sana, bella, educada [y] sus únicas preocupaciones son su esposo, sus hijos, su casa”. Este paradigma fue idealizado entre los años cuarenta y sesenta, pero sigue ejerciendo evidente influencia hasta el día de hoy.⁴

30

Meyrowitz destaca que antes de la existencia de la televisión, las mujeres no se consideraban un grupo social distinto. La naturaleza de comunicación masiva de la televisión provocó que las líneas divisorias entre los géneros se acentuaran y a la vez se erosionaran.⁵ Aunque “la feliz ama de casa” dista mucho de ser una representación empoderada del personaje femenino, Meyrowitz argumenta que la “oleada tan fuerte de conciencia feminista [del movimiento feminista de los sesenta] a un amplio espectro de personas de la misma generación implicó la influencia de factores externos que pudieron haber aportado una nueva perspectiva al tema de los roles”.⁶ Según Meyrowitz, la televisión alteró la imagen que las mujeres tenían de sí mismas al darles acceso a los criterios externos mediante los cuales estaban siendo definidas y evaluadas.⁷ Al no poder identificarse o verse forzadas a ver representaciones de sí mismas que exageraban o no correspondían a su experiencia, las mujeres generaron conciencia de un mundo al que no pertene-

3 Melanie Waters, “Introduction: Screening Women and Women on Screen”, en *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*, ed. Melanie Waters (Londres: Palgrave Macmillan, 2011), 2.

4 Betty Friedan, “The Problem That Has No Name”, en *The Feminine Mystique*, introducción de Anna Quindlen (Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc., 2011), 60–61.

5 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity: Sexist Content/Liberating Structure”, en *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (Nueva York: Oxford University Press, 1986), 213.

6 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity...”, 199.

7 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity...”, 210.

cían; especialmente considerando que los estándares masculinos de la televisión hacían uso de tropos débiles, aislados e inútiles.⁸ Las artistas feministas de los sesenta como Dara Birnbaum y Martha Rosler abordan esta representación restrictiva de las mujeres en la televisión.

En *Semiotics of the Kitchen* [Semiótica de la cocina] (1975), Martha Rosler interpreta a un ama de casa, como las que aparecían en los programas gastronómicos de los años sesenta. Parada en medio de una cocina, con un delantal y rodeada por electrodomésticos, se desplaza por el abecedario, asignando letras a las herramientas que aparecen en este espacio doméstico con fuertes connotaciones de género. Rosler aparece blandiendo cuchillos, un ablandador de carne, un cascanueces y otros implementos, utilizándolos como si fueran armas. Su versión de “la feliz ama de casa” no presenta ni prepara algo comestible y delicioso: está demostrando rabia y frustración ante la naturaleza opresora de la imagen visual que define los roles tradicionales de género en las representaciones mediáticas. Rosler se obliga a asumir las características del sistema de signos que la televisión matutina inventó para encarnar la feminidad, a la vez que descarga su ira contra su léxico visual y temático.

La televisión matutina fue diseñada para públicos que se dedicaban a las labores domésticas y no al trabajo profesional. Por lo tanto, el público objetivo tradicionalmente han sido mujeres de entre 18 y 49 años. En el horario de la mañana, la programación está integrada por telecomedias, programas de participación del público y de entrevistas que abordan temas domésticos. En el ensayo “Did television empower women?” Katz y Howard Williams indican lo siguiente al respecto del posible impacto de la televisión matutina:

Al posicionar al espectador como partícipe activo, y al crear un espacio socialmente aceptado para el ocio femenino en el estudio televisivo, los programas de participación del público construyeron una comunidad nacional de televidentes de programas matutinos, y dieron lugar a la participación de la mujer en la vida pública más allá del hogar.⁹

De igual manera, los programas de entrevista estaban dirigidos a la consumidora doméstica y promovían una perspectiva más amplia al abordar temas de política y alta cultura.¹⁰ Con o sin quererlo, la televisión de los años cincuenta representó y reflejó un descontento con la domesticidad y los lí-

8 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity...”, 210–212.

9 Rowan Howard-Williams y Elihu Katz, “Did television empower women? The introduction of television and the changing status of women in the 1950s”, 14.

10 Marsha Cassidy y Miriam B. White, “Innovating women’s television in local and national networks: Ruth Lyons and Arlene Francis”, *Camera Obscura* 17, núm. 3 (2002): 61.

mites restrictivos del rol femenino, a la vez que creó espacios para que las mujeres participaran e influyeran en otras esferas sociales que trascienden lo doméstico.

El colectivo feminista Polvo de Gallina Negra eligió abordar las representaciones televisivas de la maternidad al tomar el control del programa matutino de entrevistas de Televisa *Nuestro Mundo* en 1987. “*Madre por un día*” del proyecto *¡MADRES!* fue una intervención performática en la que las artistas convirtieron al presentador del programa, Guillermo Ochoa, en “madre por un día” con ayuda de un vientre de embarazo falso. Después de colocarle la prótesis, lo coronaron “reina del hogar” y le dieron pastillas para las náuseas. Las artistas también sacaron una muñeca de Catalina Creel, el legendario personaje de la madre asesina de la telenovela *Cuna de lobos*, y al hacerlo se apropiaron de una representación de la cultura popular mexicana para sus propios fines. Como la maternidad era esencial en la experiencia de ambas artistas en aquel momento, su performance integró la vida y el arte para enfrentar esta constelación de feminidad en particular.

Aunque ciertas representaciones “posfeministas” integran características de la mujer “liberada”, muchos estudios realizados sobre las representaciones femeninas en pantalla y detrás de cámaras revelan que no ha habido un gran cambio desde los años cincuenta.¹¹ Hacia los setenta, la televisión se había convertido en la fuerza mediática más importante, y con la invención de la televisión satelital en los ochenta el mundo se encogió, posibilitando las transmisiones en vivo y el intercambio de contenido con otros países y husos horarios. Pese a la diversidad del público global, las representaciones populares de género “siguen estando acechadas por inseguridades ante la feminidad, sea en términos de su ausencia o abundancia, su deseabilidad o sostenibilidad, su autenticidad o fraudulencia”.¹² Esta problemática persistente se aborda en la obra de Abigail Reyes de la serie *60 Palabras por minuto*.

32

Sí, señor es un montaje de fragmentos de telenovelas latinoamericanas en las que aparecen secretarias diciendo la misma línea, “Sí, señor”, de distintas formas. La repetición incesante continúa hasta que la frase vacía y sumisa

11 Un estudio realizado en septiembre de 2017 por el Center for the Study of Women in Television & Film en la Universidad de San Diego reveló que en el período 2016–2017, 68 por ciento de los programas considerados tenía un elenco con más personajes masculinos que femeninos. El porcentaje de personajes femeninos en la televisión masiva era el mismo en 2016–2017 que en 2007–2008. Era más probable que los personajes femeninos tuvieran papeles orientados al estilo de vida, como esposa o madre. Sin importar la plataforma, los estereotipos de género en los programas de televisión siguen abundando, y sólo 28 por ciento de todos los creadores, directores, escritores, productores, productores ejecutivos, editores, etcétera, eran mujeres.

12 Melanie Waters, “The Horrors of Home: Feminism and Femininity in the Suburban Gothic”, en *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*, ed. Melanie Waters (Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2011), 60.



Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer), fotogramas de “*Madre por un día*” del proyecto ¡MADRES!, 1987. Colección Pinto mi Raya

pierde sentido y se transforma en ruido de fondo, y subsecuentemente en un comentario sobre los prejuicios de género profundamente arraigados en nuestra cultura y los roles femeninos perpetuados por los medios de comunicación. Las telenovelas en particular tienen una tendencia a conservar la interpretación de los años cincuenta de las mujeres, lo que lleva a que las caracterizaciones femeninas estereotípicas sigan estando presentes en la cultura popular contemporánea. Reyes se cuestiona ideas preestablecidas de feminidad que provienen del condicionamiento cultural en El Salvador al explorar prácticas laborales anticuadas con connotaciones de género a través de entrevistas, en el video *Secretarias*, y en una obra textual que enlista requisitos para solicitar empleo como secretaria, tomados de anuncios laborales. Estas piezas resaltan las condiciones discriminatorias de trabajo y las formas en que las representaciones televisuales reflejan y a la vez influyen en la vida real y las circunstancias cotidianas.

La artista guatemalteca Jessica Kairé combina el formato de los programas de cocina tradicionales con los tutoriales “Hágalo usted mismo” de YouTube para enseñarnos cómo hacer armas de defensa personal con frutas y verduras. En *Así es la vida en el trópico (chakos) y (mazo)*, Kairé intenta combatir la violencia con un tutorial desenfadado, que pese a su carácter juguetón es también una fuerte crítica a la brutalidad cometida contra las mujeres, dentro y fuera de casa, en la ciudad de Guatemala. Esta pieza de 2012 nos recuerda la iracunda representación de Rosler en la cocina, y utiliza imágenes similares en esta crítica a la representación de las mujeres en los medios de comunicación y a las peligrosas condiciones de vida en los países en vías de desarrollo. Tanto Reyes como Kairé transgreden y reconfiguran el lenguaje de la televisión para revelar estereotipos y expectativas incrustadas en él.

34

Históricamente, la televisión ha incluido elementos que su público conoce, y este público pertenece a distintos grupos étnicos y sociales. Por lo tanto, y quizás sin intención de hacerlo, la televisión ha llevado esta diversidad de género, raza y clase a los hogares que la desconocen.¹³ De esta forma, el mercado de medios masivos ha actuado como agente de subversión cultural, pues el contenido transgresor es y siempre ha sido atractivo y redituable, por diferir de las formas y formatos dominantes de contenido.¹⁴ Wynne Greenwood y K8 Hardy reiteran los espacios, lugares e historias que consideran merecedores de consideración pública en *New Report* [Nuevo reportaje]. Greenwood interpreta a Henry Stein-Acker Hill, y K8 Hardy a Henry Irigaray: dos reporteras para un noticiero feminista, “grávido de información”, al que asignan las siglas WKRH. Estas dos artistas, lesbianas y feministas, reportan

13 George Lipsitz, “The meaning of memory: family, class, and ethnicity in early network television programs”, *Cultural Anthropology* 1, núm. 4 (1986).

14 Joel Foreman, “Introduction”, en *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*, ed. Joel Foreman (Urbana: University of Illinois, 1997), 11.

sobre las historias sociales, las ansiedades y los cuerpos de sus amigas en un esfuerzo por investigar cómo se presenta y recibe la información.

Aunque la caracterización, presentación y participación de las mujeres en la televisión y detrás de la cámara es crucial a las discusiones de representación y formación de identidad, hay otro tipo de filiaciones que tienen relaciones similares con la televisión. La raza, clase y orientación sexual también son sometidas a interpretación en el marco televisivo. Éste ha sido reducido hasta caber en la palma de nuestras manos, y la interconectividad de la transmisión satelital se ha acelerado en la era de la información. El ser televisual ha dejado de tener como única influencia la televisión masiva: las redes sociales ahora también juegan un papel en el desarrollo de la relación entre intérprete y público que fue explorada originalmente en el contexto televisivo.

La práctica artística de Derrick Adams dialoga con la construcción de identidad sociocultural a través de los medios de comunicación. La serie *Live and in color* [En vivo y a todo color] emplea el vocabulario visual de la infancia del artista para generar collages inspirados por estrellas afroamericanas de los años setenta y noventa, cuando la televisión en horario estelar empezó a reflejar, de manera ínfima, la diversidad de la población estadounidense. Adams comenta sobre la iconografía televisiva de su infancia, y se plantea preguntas sobre raza, clase y género en el entretenimiento. *Fabrication Station #5* [Estación de fabricación #5] con su collage de telas dashiki en un monitor de rayos catódicos investiga la representación de la identidad afroamericana en la televisión y a la vez invita al público a interactuar e interpretar frente al televisor-collage. Posteriormente, estas interpretaciones están disponibles como contenido en línea o publicaciones en redes sociales, formulando cuestionamientos sobre la autorrepresentación en la era del internet.

Las teorías de Meyrowitz sobre los efectos de lo televisual en la identidad cobran relevancia en las redes sociales. Los medios contemporáneos han llevado al mundo a una era de convergencia, en la que “se alienta a los consumidores a buscar nueva información y crear conexiones entre medios distintos [...] cada uno de nosotros [construye] su propia mitología personal mediante fragmentos de información [...] a través de los cuales damos sentido a nuestras existencias cotidianas”.¹⁵ Las identidades personales, culturales, sociales y raciales están representadas y autorrepresentadas en el flujo de los medios de comunicación; de Facebook a Instagram, a la televisión comercial, a Netflix hay cientos de representaciones que reflejan al consumidor. Las redes sociales funcionan como los análisis de interacciones des-

15 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Nueva York: New York University Press, 2006), 3–4.



Abigail Reyes, fotograma de *Sí, señor*, 2015–2016. Cortesía de la artista

36

critos por Goffman.¹⁶ Estos sitios para crear conexiones se han vuelto extensiones del usuario y se vuelven indispensables para el desarrollo del ser. Según Madison Ganda, la idea de que “la gente guía a otros y crea ciertas imágenes e impresiones deseadas de sí mismo para que los demás los conozcan es similar a las postulaciones selectivas en la red... permite que los usuarios interpreten un papel y se presenten [como ellos quieran]” según la información que estén dispuestos a compartir.¹⁷ De esta forma, la identidad está siendo mediada constantemente a través del contenido que se produce para nosotros y del que nosotros producimos.

16 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Harmondsworth: Penguin, 1959), 32–44.

17 Madison Ganda, “Social Media and the Self: Influences on the Formation of Identity and Understanding of Self through Social Networking Sites”, Tesis de licenciatura (Portland State University, 2014), 8–10.

Derrick Adams, *Fabrication Station #5*, 2006. Cortesía del artista y Rhona Hoffman Gallery, Chicago





ENGLISH

SCRIPTED REALITY: THE LIFE AND ART OF TELEVISION

Kit Hammonds

As this exhibition has been prepared a political melodrama has been unfolding in the global media, one in which the media—in particular television—has been a key player, namely around Donald Trump. Even before his election, there were signs. As Omarosa Manigault Newman stated in 2015: “when you have a big reality TV star as the front runner for the Republican nomination there is no way to separate it. This is the new reality.”¹ Since, she has gone from a character in Trump’s show *The Apprentice*, to a high-profile advisor and defender of the president from within the Whitehouse, to his tell-all denouncer. This is just the latest sign of a “TV reality” that has been building throughout the medium’s life as “a mad hypnotist of global proportions, it elects politicians, conducts diplomacy, and creates consensus.”² Where the line between what appears on-and off-air might lie, not only for celebrities and presidents, but more broadly for how television acts on, with and around us, is the theme of this exhibition.

Since its invention, television has raised questions of authenticity, identity and individuality that have been widely commented on by the media itself. Accused and celebrated in equal measure since the 1950s, “the system of television which stands at the center of media culture” has provided “the models of what it means to be male or female, successful or a failure, powerful or powerless” and “the materials out of which many people construct their sense of class, of ethnicity and race, of nationality, of sexuality, of ‘us’ and ‘them’.”³ Such potency was recognized early on when Rudolph Arnheim predicted that “like the transportation machines, which were a gift of the last [19th] century, television changes our attitudes to reality.”⁴ Umberto Eco

41

1 Widely quoted in various news media. It should be noted that in only a couple of weeks since this was written Manigault Newman’s news spectacle has already been displaced from the headlines by further stories around Trump, in particular the simultaneous, two-headed convictions of his former campaign manager Paul Manafort, and his former lawyer and fixer, Michael Cohen in what appeared to be a choreographed announcement. And to demonstrate it is not only in the US that television is used as the platform for political drama, we also witnessed the live resignation of Emmanuel Macron’s Environmental Minister during a television interview in the same week. These are just some of the events that demonstrate how the news is as much of a vaudeville stage as it is a journalistic enterprise, with high levels of television’s integration in the social apparatuses of government and the judiciary, among others. Undoubtedly by the time you read this, these stories will also be passé. This only emphasises that the new reality has a fast turnover of managed facts, and the television is its prime testimonial agent.

2 Barbara Kruger, “Remote Control,” *Artforum* 28, no. 1, September 1989, 19.

3 Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, (London: Routledge, 1995), I.

4 Rudolph Arnheim, “A Forecast of Television” (1935) in Rudolph Arnheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1971): 194.

named this early manifestation as “Paleo-television”—a “vehicle to communicate facts”—which was superseded in the 1980s by “Neo-television,” an “apparatus to manufacture facts” that “talks less and less about the external world” and “tries to hold viewers by saying to them: ‘I am here, it’s me, I am you.’”⁵ Today, in what many commentators describe as the “Golden Age of Television” with its “Quality Programming” we find ourselves in a moment of “Hypertelevision” where style has come to the fore, a reality “formed in different media experiences.”⁶

Scripted Reality charts out the changing faces of television from the 1950s to the present through the works of artists from distinct times, locations and conditions, who have engaged with the nature of this significant cultural object that has impacted on the way we view the world and our place within it.

THE BOOB TUBE

“What is my toilet doing on the television?” Mike wonders gormlessly in *It Started at Home* (Michael Smith, 1982). The TV set frequently draws scatological associations. Volker Andig suggested that: “The discovery of television is an interesting chapter in the history of entertainment. You can compare it with the discover of the lavatory. It occasioned no change in the behavior of mankind, it’s just no longer necessary to leave the house.”⁷ Sitting in the home all day, and speaking to us on demand, the television set is often an intimate acquaintance. “Like any other relationship, it seems you just sort of ‘get along’ with this chatty appliance; you ‘do’ it, it ‘does’ you.”⁸

42

Edward & Nancy Kienholz’s work frequently incorporated the “Boob Tube” into their grotesque dioramas and held a love/hate relationship with television. Reportedly the two constants in their studio were cigarettes and TV. “To try to understand my ongoing stupidity and perhaps to express some kind of objectivity, I find that I keep making TV sets out of anything that vaguely resembles a TV apparatus,”⁹ Kienholz once said rationalizing his addiction. *The Blockhead* (1981) is one such variation, still speaking to us from a radio embedded within it, even if its image is lacking.

While the cathode ray screen has all but disappeared from everyday life in

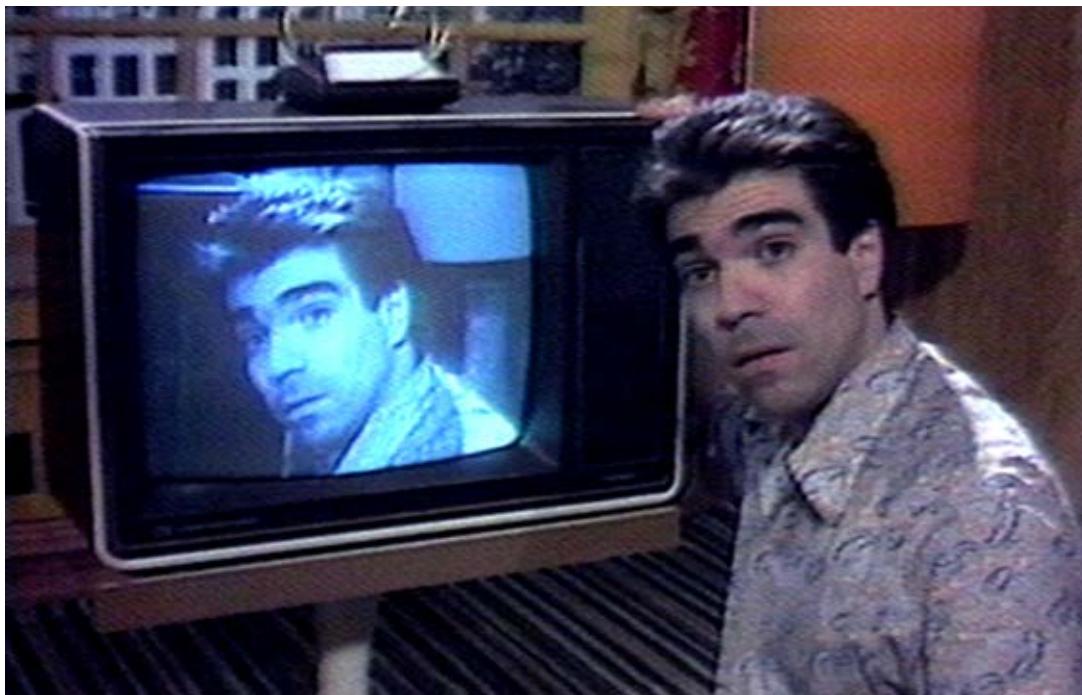
5 Umberto Eco, “A Guide to the Neo-Television of the 1980s,” in *Culture and Conflict in Postwar Italy*, eds. Zygmunt Baranski and Rovert Lumley (London: Palgrave McMillan, 1990). First published in Italian in 1986.

6 Scolari, Carlos A., “The Grammar of Hypertelevision: An Identikit of Convergence-age of Fiction Television (or, How Television Simulates New Interactive Media),” *Journal of Visual Literacy* 28(1). (2009). 28

7 Quoted from Volker Andig video, *TV Trilogy*, 1987.

8 Barbara Kruger, “Remote Control,” *Artforum*, 19.

9 Edward Kienholz quoted in foreword to Lisa Jann & Peter Goulds, *Kienholz Televisions* (cat), (Los Angeles: LA Louver, 2016), 8.



Michael Smith, still from *It Starts at Home*, 1982. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

the 21st century, the “box” still stands as a sign for television—the Instagram TV app, for instance, has antennae that are obsolete in the 21st century. Nevertheless, the box represents television in all its forms. Like the Keinholz’, Jesse Edwards’ screens are set in stone, their familiar cartoon characters captured in clay. Carolina Esparragoza’s *TV Memories* (2015) that freeze the images of cartoon characters on phosphorescent screens. Angela Bulloch’s *Outdoor Pixel* (2012) bridges the technological eras by expanding a single pixel from a contemporary monitor to roughly the size of an old television set. These works are tinged with nostalgia for both the machines and the broadcasts of the past, but also the roles they have played in forming our memories.

43

Marepe’s *Periquitos* (2007) is a child-like and playful approximation of a TV based on his memories of how he and his friends would colorize their sets in the 1980s. Growing up in North-East Brazil, color television was out of reach for the majority of the people. The predominance of black and white screens was one marker among many of the economic disparity between the region and the prosperous urban South. Adding plastic sheets to the screens “upgraded” them to color, in children’s efforts to participate in the contemporary world, even if only in their imaginary world. Marepe’s work reflects how television operated socially in the “often narrow streets of low income urban areas in Brazil” where “most often the tv-set was situated so it could be watched from the outside, through doors and windows.”¹⁰ Like the technology

¹⁰ Thomas Tufte, “Telenovelas, Culture and Social Change—From Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development”,



Phil Collins, *soy mi madre*, 2008. Courtesy Shady Lane Productions, Berlin and Tanya Bonakdar Gallery, New York and Los Angeles

44

itself, programs were employed to project a modernized country where, “in Brazil, *telenovelas* helped the government spread a changing image of the nation from rural-regional to urban-national.”¹¹

The television also acts to connect displaced communities. Phil Collins produced *soy mi madre* for the Mexican service workers he encountered in the Canadian resort of Banff, who remained connected to their own culture through Spanish language *telenovelas*. In a reinterpretation of Jean Genet’s play *The Maids* (1947), who’s characters plot to murder their masters, he produced the work in Mexico with Mexican television actors for this overlooked, immigrant community.

As this suggests, the television is an apparatus in a broader sense, one that encompasses the technology, the content, and its social and political affects in what Michel Foucault describes as “the network that can be established between these elements.”¹²

http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/tufte_telenovelas.pdf.
Accessed on September 3, 2018.

11 María de la Luz Casas Pérez, “Cultural Identity: Between Reality and Fiction. A Transformation of Genre and Roles in Mexican Telenovelas,” *Television and New Media*, no. 4 (November 2005).

12 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, ed. C. Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), 194–196, quoted in

TV ENVIRONMENTS

The “TV Environment,”¹³ connects many spaces, physical and psychological, as well as the home where TV realities are constructed. Alex Israel and Stefan Ruiz approach reveals the mechanics and artifice of the broadcast image, while Thomas Demand and Jorge de la Garza’s work finds the studio suffused with nostalgia. Carlos Amorales’s *TV Girl* (1999) shows the reality of production in the NAFTA-enabled factories on the Mexican border drawing out the contradictions that accrue around television. Where “the widely felt need to overcome assembly-line ‘leisure’ becomes the source of a new market-sell of the means of private, commoditized solutions to the time-jam” the production of these “solutions” remain rooted in the labour of assembly lines, albeit ones displaced, out of sight, on economic peripheries.¹⁴ The photography of Lee Friedlander, Helen Levitt, Esko Männikkö and others pictures television replacing the human subject, omnipresent in the non-places of the late 20th century. Although it considers a recent development that television that has expanded “into every imaginable space of commerce, domesticity and transport,”¹⁵ this is a technological assessment. For primarily economic reasons, television has always been watched in cafes, waiting rooms, shop windows, schools and social spaces.

Laure Prouvost’s installation *The Wanderer (God First: Hairdresser/Gossip Sequence)* (2013) is a reconstructed interior of an Afro-Caribbean barbershop, where television sets appear as unremarkable items among the scissors, sinks and bottles. The screens hold interviews of the community that congregate around the shop, including the unlikely employee Gregor Samsa, a character drawn from a Kafka novel into the contemporary real world. *The Hairdresser* is one episode in *The Wanderer*, a grand narrative formed in artist’s ludic oeuvre, where miscommunication and fantasy are rife, and the borders between fiction and the real world are equally confused.

45

Giorgio Agamben, “What is an Apparatus?” (originally published in 2006) in Giorgio Agamben, *What is an Apparatus and Other Essays* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009), 2.

- 13 “The TV Environment” was the title of a 1972 issue of *Radical Software*. The magazine, formally devoted to the possibilities for decentering television away from corporate channels offered by the newly affordable and transportable video technology of the time, turned its attention in its second volume to a broader consideration of how “it will become more and more difficult to determine what is inside and what is outside The TV Environment.” Foreword by Beryl Korot and Ira Schneider, eds., *Radical Software*, vol. 2, no. 2 (New York: Raindance Corporation/Gordon and Breach, Science Publishers, Inc, 1973), 1.
- 14 Pierre Gitlin, “Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment,” *Social Problems*, no. 3 (February 1979): 255.
- 15 Margot Bowman, “Move along Folks, Just Move Along, There’s Nothing to See. Transience, Televisuality, and the paradox of Anamorphism,” in *After the Break. Television Theory Today*, eds. Marijke de Balke & Jan Teurings (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 164.

Yoshua Okón's *New Decor* (2001) was filmed in a furniture store in Los Angeles, with customers invited to take the roles in the artist's *telenovela* in often disturbing realism. Aslı Çavuşoğlu's *Murder in Three Parts* (2012) takes an international art fair as the stage for a contemporary forensic crime drama in which sculpture is the weapon, and the visiting public are extras. Both these works play off tropes from television recast into the real life that the shows themselves represent, even if a dramatized version of it. This effect proves reciprocal in the increasing availability of broadcast tools online. Derrick Adams's *Fabrication Station #5* (2016) is one of a series of works that also act as a backdrop in front of which gallery visitors are invited to enter into his social media TV channel. In these environments the complex intermingling of television and new media, and changing cultural relations are subtly articulated by tapping into the common drive to appear in the frame, on television, thereby becoming a part of history.

NEWS CYCLES

Television news, in particular, condenses distant global places and events with everyday ones. In *How I got into TV and other stories* (1972), Ilene Segalove says: "I remember coming home the day of Kennedy's funeral. My father was in the living room watching TV and crying...I decided then to get into TV. It seemed like a way to get his attention."

46

Certain news reports seem to touch our lives, and television accelerates and extends their reach. Among these televisual events is the assassination of John F. Kennedy. Although the film that has burned itself onto the mental screen of people around the world was not actually transmitted live, its repercussions, from the personal to the political, were followed in real time and felt not just in the United States, but around the world.

Named after the amateur cameraman whose images of the assassination have become iconic, John Waters' *Zapruder* (1995) is a running image of the event using stills from the original. The same images were repeated by the groups Ant Farm and TR Uthco in *The Eternal Frame* (1975) that recreates and in part deconstructs the images 12 years after the fact. Establishing the event as the TV moment *par excellence*, artist Doug Hall in the role of Kennedy announces: "I am, in reality, only another image on your screen" underlying the virtual nature of what happened, subsumed, as it has been, under countless conspiracies. After all, Kennedy himself was a prototype television president, whose personal and political life were equally on display, and who was fully aware of television's power.

The assassination was set against the backdrop of the Vietnam conflict, known as the "first TV war." Commentators at the time observed "the public is now a participant in every phase of the war and the main actions of the war



T.R. Uthco & Ant Farm, still from *The Eternal Frame*, 1975. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

are now being fought in the American home itself.”¹⁶ The TV event central to Bruce Yonemoto’s work *Before I Close My Eyes* (2010), is the 1963 self-immolation of the Vietnamese Buddhist Monk Thích Quảng Đức, that was widely seen on television in the US. Kennedy said “no news picture in history has generated so much emotion around the world as that one”¹⁷ further testified to in Ingmar Bergman’s film *Persona* (1966) when it appears on television in front of the female American protagonist. Yonemoto’s video plays off the fact it was not as globally recognized as Kennedy assumed, remaining censored in Vietnam even today. Three Vietnamese actors recreate the scene from *Persona*. They are confronted with this excised part of their national history live on camera. In close up, we witness their struggles between imitative acting and the real emotions experienced during this carefully staged encounter.

47

The official shots taken from news reports that make up Robert Boyd’s *Patriot Act: A Parody* (2004), show how world leaders present themselves to the people they represent, frequently celebrating their militaristic strength to bolster their personality. It underlines how the news is an integrated tool in the construction of power in the television age. “At stake today in local as

16 Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *The Medium is the Message* (Hamburg: Gingko Press, 2001), 134.

17 John F. Kennedy, June 11, 1963. Widely reported.

well as global political struggles is the capacity to impose a way of seeing on the world, of making people wear ‘glasses’ that force them to see the world divided up in certain ways...Television plays a determining role in all such struggles today.”¹⁸ As an historical aside, Edward Bernays’ defining book of a new world of marketing, titled *Propaganda*, was published in 1928, the same year that television was first demonstrated. Under Bernays’ regime, marketing forces segmented a heterogenous population divided up into identifiable groups, each to be directly addressed underlining a convergence of commercial and political apparatuses.¹⁹ While those that resist its motivations might cry “deliver us from segmentation”²⁰ television creates consensus (for better or worse) among its varied demographics. “The New World Order will be both consensual and televisual” stated Baudrillard. “That is indeed why targeted bombings carefully avoided the Iraqi television antennae.”²¹

The approach to controlling television’s messages is as culturally distinct as the spaces in which it is viewed. Another familiar TV event, depicted in Jeff Widener’s photograph *Tank Man* (1989), the protest in Beijing’s Tiananmen Square that caused such reverberations in Western homes, provides a nexus for quite different viewing conditions in China. At that time, television was not a domestic commodity, and viewing was a collective activity undertaken in community spaces broadcasting state-controlled educational and news programs. The counter government protests in Tiananmen Square were, and remain, banned. While the television set itself has moved into the home, “Every day at 7:00 p.m., when television prime-time viewing starts, a single program-CCTV’s (China Central Television’s) evening news—occupies all the major channels. Suddenly the walls between individual families seem to have vanished.”²²

48

TALKING HEADS

These conditions were poetically approached by Zhang Peili, a pioneer of video art in China, who employed the official announcer and set from CCTV news in his work *Water: Standard Version from the Cihai Dictionary* (1991). In the work the newsreader gives no information apart from definitions from the stem word “water”. In this respect, the “script” is more factual than any news, and seemingly impartial, but the lack of events is unsettling. This effect relies on a form

18 Pierre Bourdieu, *On Television* (New York: The New Press, 1998), 22.

Originally broadcast as a series of lectures on French national television in 1996.

19 See Edward L. Bernays, *Propaganda* (New York: Horace Liveright, 1928).

20 See Elihu Katz, “And Deliver Us From Segmentation,” *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 546, *The Media and Politics* (July 1996): 22–33.

21 Jean Baudrillard, *The Gulf War did not take place* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995), 85. Originally published in 1991.

22 Wu Hung, “Television is Contemporary Chinese Art,” in *October*, vol. 125 (Summer 2008), 66.



Bruce Nauman, *Good Boy, Bad Boy*, 1985. La Colección Jumex, México/Colección y Archivo de Fundación Televisa

unique to the medium television, the “talking head”, that provokes trust in the viewing public, regardless of who looks out from the screen. The face to face contact provides continuity that implies a live and unmediated address. “When a journalist or politician seems to be speaking to us, in our homes, while looking us straight in the eye he (or she) is in the process of reading, on screen, at the dictation of ‘a prompter,’ a text composed somewhere else, at some other time, sometimes by others, or even a whole network of anonymous authors.”²³ This is no deception, it is part of the “*effet du direct*” as Jean Luc Godard has called it, that makes television appear live, and therefore factual, yet is always constructed, always “produced before being transmitted” the reality of which we are aware of this reality, even if we choose to believe in the one we are presented with.²⁴

From Ana María Millán’s local report of *El Chavo* (1999), to the polemic of Nástio Mosquito’s claims to *3 Continents* (2010), confidence and persuasion emanate from the talking head, not only in content but in affect. As a scripted image, Bruce Nauman’s *Good Boy, Bad Boy* (1985) is a virtuoso demonstration of how acting to the camera subjects us to real or fictive states. In the transmissions that purport to be truthful at a time when truth itself is seen as an almost virtual state, “An actor representing a politician often looks ‘truer’ than the politician himself on television. The result for TV viewer is that the distinction between reality and fiction becomes unimportant. The criteria for distinction between messages tend to become ever less ontological (true or fictitious) and ever more esthetic (sensational or boring).”²⁵

50

PROGRAMMED TIME

The time of television is another construct, as revealed by Taryn Simon’s *Cutaways* (2012), a work made from shots of “dead air” made for an interview with the artist on RT News, the English-language, Russian state-sponsored channel. The voids of action, which the artist then purchased back from the station, are used to edit together a *more* realistic sequence for transmission outside of real time.

Nam June Paik’s *Fucking Clock* (1993) presents us with a material demonstration that “the major category of television is time. Time is television’s basis, its principle of structuration, as well as its persistent reference.”²⁶ While this might be part of television’s nature, it also reflects how the medium contrib-

23 Jacques Derrida, “Artifactualities,” in Jacques Derrida and Bernhard Stiegler, *Echographies of Television. Filmed Interviews* (London: Polity, 2002), 4. Originally published in French in 1996.

24 Jacques Derrida, “Artifactualities”, 40.

25 Vilém Flusser, *The New Television* (Cambridge MA: MIT Press, 1977), 235–236.

26 Mary Ann Doane, *Information, “Crisis, Catastrophe: The Televisual,”* in *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, ed. Patricia Mellencamp (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990), 251.

utes to the regulation of the social order. It interacts with other routines, segmented according to work and leisure. “Media time and school time, with their equivalent units and curves of action, mirror the time of clocked labor and reinforce the seeming naturalness of clock time...Leisure is industrialized, duration is homogenized, even excitement is routinized, and the standard repeated TV format is an important component of the process.”²⁷

Screening programs in this exhibition compile works by artists from the 1950s to the present to reflect this routine division of time, labor and archetypal demographics that inhabit them. *Daytime* addresses the assumption of a homogenous “housewife”, itself a construction of early television in search of new audiences and consumers, built from the conventions of cookery, chat shows and soap operas. *News Cycles* follows the evening schedule, and its (assumed to be male) workers returning from their offices and shift work. *Appearances* projects fantasy space outside of the usual waking hours. Television programming is essential to how it takes “the continuous present, the present in which we perceive ourselves as existing, and gives it back to us in a formalized set of routines of meaning.”²⁸ Each of these programs demonstrates the cross-generational efforts of artists to interrupt these flows.

TV channels compete to capture attention in their programming, and in so doing have changed the nature of narrative from “(beginning, middle, end) to a ‘flow’. TV is episodic. It attenuates across time in soap operas, serials, news and variety programs.”²⁹ Television implicates itself into our lives, while implicating us in its own world. “By staying tuned in, somehow we’re ‘participating’ in sports history—indeed, by proxy, in history itself.”³⁰ Whether an important historical event, or merely part of the industrialized leisure time, Miguel Calderón’s *Mexico vs Brazil* (2004) plays off the significance of such media events by editing together a momentous (if imaginary) game in which Mexico beat their opponents 17–0, from segments of actual defeats.

51

TRANSMISSION BREAKS

Television’s programing both confuses and delays what Dewey defined as an experience, “when the material experienced runs its course to fulfillment.” While for Dewey “in an experience, flow is from something to something,” television presents with a quite different one.³¹

27 Todd Gitlin, “Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment,” *Social Problems*, no. 3 (February 1979): 255.

28 John Ellis, “Cinema and Television: Laios and Oedipus,” in *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?*, ed. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998), 135.

29 Judith Barry in *Ready for TV* (cat), (Barcelona: MACBA, 2010), 77.

30 Todd Gitlin, “Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment,” 259.

31 John Dewey, *Art as Experience* (New York: Milton Balch, 1934), 35–36, quoted in

Raymond Williams described the experience of television as a “flow” where programs, commercials and announcements, news and fiction are interwoven in complex ways where “each unit could be thought of discretely, and the work of programming is a serial assembly of these units.”³² The flow is highly constructed to provide continuity designed to prevent its viewers from reaching closure, that is switching off. When this flow is interrupted, and the decision, however illusory, of (remote) control over our watching habits is taken away, it is more than simply a disruption in the signal. A dead screen, a soundless image, a distorted signal, or a broadcast that does not follow the codes and conventions are all unsettling. As this apparatus ceases to function, that is the TV stops being a tool, it becomes visible as a non-human, non-thinking object that, according to Graham Harman makes realism merely speculative.³³ The TV continues to act with or without an image, with or without a viewer. Taken as a broader cultural object, we might also consider that the nascent obsolescence of traditional television in a social media age also renders it somewhat overtly visible.

52

Christopher Giglio’s photographs capture the moment in between image and object when the flow of television is cut off. Tony Conrad’s *Yellow TV* series (1973) are made with phosphorescent ink that emit an afterglow of an image we never see with the lights on. These are frozen moments in time. Yet artists have also interceded in the “live” flow, particularly commercial breaks. As Peter Drucker wrote: “Few messages are as carefully designed and as clearly communicated as a thirty-second commercial. Every split-second count; every motion is in balance and rhythm; every word is a spell”³⁴ making them especially potent sites for artists.

Nam June Paik & Jud Yalkut’s *Waiting for Commercials* (1966–1972), montages Japanese advertisements together into an even more relentless and compressed dose of these messages. Montage was the method taken up by experimental film-maker Len Lye for *Rhythm* (1957) a film originally produced as a television commercial for General Motors. The film garnered industry awards for its creative approach, but was never, ultimately, shown. Its approach, inspired by the style of Soviet cinema, and showing workers in the factory accompanied by a jazz soundtrack was, at the time, considered too avant-garde, abstract, and jarring to the company’s corporate identity to be suitable for transmission. Lye continued to pursue commercials as a means to support his independent work, but these were never accepted. In the 1960s

Umberto Eco, “Chance and Plot: Television and Aesthetics,” in *The Open Work* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989), 111. Text originally published in Italian in 1962.

32 Raymond Williams, *Television: Technology and cultural form* (London & New York: Routledge, 2003), 88. First published in 1974.

33 See Graham Harman, *Towards Speculative Realism* (London: Zero Books, 2010).

34 Peter Drucker, *The Age of Discontinuity: Guidelines for our Changing Society* (London: Routledge, 2017). Originally published 1968.



Yoshua Okón, still from *Presenta*, 1998. La Colección Jumex, México

Lye also worked with the group Engineering, Art and Technology (EAT) who actively sought to create opportunities for art to be broadcast.

53

Rather than working with advertisers, Chris Burden's approach was to turn himself into a company for his work gain access to the commercial breaks. In a number of paid-for slots on Californian television, *Chris Burden Promo* (1973) names famous artists on screen, leading up to his own, that appeared as a brand. At that time, broadcasting laws prohibited individuals from purchasing advertising slots, and Burden was ultimately taken to court, where he argued that an artist he was a business rather than an individual. In line with current TV production, *Anahita Razmi Promo* (2014) "reboots" Burden's work to create her own heritage of Iranian women artists, while Yoshua Okón's *Presenta* (1998) follows a lineage of corporate logos without associated content, seemingly inserting the television credits and advertisements into the gallery, and casting, perhaps, the museum as a medium in the television age.

Breaks occur within programs too, interruptions to the logic of a broadcast format. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante & Mónica Mayer) redirected Mexican daytime television, turning its male host into a "mother for the day". Politically motivated, nevertheless, it was a playful game in which the network was an accomplice. Ximena Cuevas appearance on Mexican television show *Tombola!* was antagonistic. Refusing to participate in the gossip between the TV friendly provocations of its more usual guests, she turned

her own camera on the studio's, before leaving the set. Her subsequent absence was as disruptive as her appearance, requiring constant explanation to the viewing public to gloss over the continuity error of an empty chair.

TV APPEARANCES

Another interruption in the logic of Mexican television was staged by Christian Jankowski's *Waiting for Jesus to Appear in a Telenovela* (2011), where the figure of Christ peers through the window then walks across the kitchen sink drama unfolding in episode 117 of the primetime show *Triunfo del amor*. Television and religion have an unspoken pact, both leading a strong following of devotees, and both guided by unseen hands, sacred or profane. Duane Michal's photo series *Christ in New York* (1981) sees Jesus sold on television by a religious hypocrite, a tele-evangelist. In Tracey Rose's *The Cockpit* (2008) Christ appears in the menagerie of camp characters in a bacchanalian event, filmed in the television studios of a South African station. Just as religion offers a model for the self, "Popular television programs, and more generally advertising, function to provide models of identity in the contemporary world."³⁵ If this was true in 1995, today the effect might be said to have been integrated to the point that our individual media identities are now the content, shaping and shaped in a closed loop.³⁶ The "TV self is the electronic individual par excellence who gets everything there is to get from the simulacrum of the media: a market-identity as a consumer in the society of the spectacle; a galaxy of hyper-fibrillated moods...traumatized serial being."³⁷

54

Lynn Hershman Leeson's *Lorna* (1979) is such a character, her life narrative defined, in major part, by her belongings and viewing habits. Lorna's personality unfolds through a series of choices by the viewer played out on screen in what is considered the first interactive work of media art. Hershman Leeson's politicalized view binds together feminist and capitalist critiques in marking out the somewhat isolated experience of living in the late-20th century where the "functionality of television offers the emotional security in which the quotidian world resides."³⁸

35 Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the modern and the postmodern*, (London: Routledge, 1995). 238

36 As noted by Suzanne Moore "old notions of branding and product placement have morphed into something that is everyday and ubiquitous. Social media is a world of advertisements for ourselves, for each other—it is just not called that." Suzanne Moore, "Instagram influencers show how ads have changed. We need to catch up". *The Guardian*, 17 August 2018

37 Arthur Kroker and David Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-aesthetics* (London: St Martin's Press, 1986). 274

38 Translation author's own. Original reads: "El funcionamiento de la televisión ofrece la seguridad emocional de que el mundo cotidiano permanece." M. Martín Serrano quoted in Jesús Martín-Barbero, *Revista 17 Diálogos la telenovela*. Original source unknown.

Mario García Torres fictional character in *All this color is making me blind (Notes on the beginning and end of video art)* (2008) is both a media construction and constructed by the media. In this narrative the history of video art itself becomes the basis for its own end as television adopts its codes. Speaking through the screen there is a haunting sense to García Torres's alternative history that both plays with how TV frequently rewrites its own characters, and with the construction of a viable personality through its "mediation," as defined by Jesús Martín-Barbero who "suggests that for Latin American the syncretic nature of popular practices is quite central. These practices contribute both to the preservation of cultural identities and to their adaption to present-day demands."³⁹

This is further manifest in the body of work by Abigail Reyes, focused on the lives and images of secretaries in San Salvador. Alongside interviews with women working in the profession, the video *Sí, señor* (2015–2016) montages scenes cut from telenovelas with the repeated characterization of a female office assistant deferentially answering to their male boss.

In an analysis of Mexican telenovelas, Casas Pérez points to a contradiction in viewer demands. "Audiences look for stereotypes, which help to identify good from bad, but appreciate character that are multifaceted, making plots more interesting."⁴⁰ Somewhat contradictory, it is the theatrical archetypes that viewers find "truer" while complex and ambivalent ones are more "esthetic" in Vilém Flusser's terms. Despite the obvious melodrama of this form of television the "'true life' character of telenovelas validates the viewer's daily life, making them recognize themselves as actors in their daily story."⁴¹ Within the indistinct divisions of television's flow, this affect is not merely confined to fictional narratives. There is "no imagination curtailment in everyday life. On the contrary, the fundamental raw material of modern television productions is complicity with the imagination."⁴² Inevitably, perhaps, there is the desire to bring the TV reality into contact with the lived one where "Current events, national struggles, and sexualities are created, renewed, or cancelled like sitcoms."⁴³ This has never been more true than it is today.

39 Jesús Martín-Barbero, "Latin America: Cultures in the Communication Media," *Journal of Communication*, 43, (2), (18–30)... Excerpts from "Cultural boundaries: identity and communication in Latin America," by Philip Schlesinger and Nancy Morris in *Media Development*, 1/1997.

40 María de la Luz Casas Pérez, "From Cultural Identity: Between Reality and Fiction. A transformation of Genre and Roles in Mexican Telenovelas".

41 Thomas Tufte, "Telenovelas, Culture and Social Change—From Polisemy, Pleasure and Resistance to Strategic Communication and Social Development". http://www.portalcomunicacion.com/catunesco/download/tufte_telenovelas.pdf. Accessed on September 3, 2018.

42 Pedro Gilberto Gomes, "From Media to Mediations: Jesús Martín-Barbero in the Unisinos Communication Theory," *MATRIZes*, vol. 12, no. 1 (January-April 2018), 197.

43 Barbara Kruger, "Remote Control" in *ArtForum* 27, 11.

GENRES

“In reality TV, style is part of the construction of authenticity.”⁴⁴ This style is, in turn, derived from the telenovela, the soap opera and the game show, among others, in a loop of real and imaginary.

Media styles and how they operate comes to the fore in Christian Jankowski’s work. *Llanto por la marcha de la humanidad* (2012) is a compilation of emotional, if generic, scenarios in the “world” of the telenovela. Made in collaboration with Televisa, it employs well-known actors where overwrought tears are shed. The varying musical accompaniment signaling tragedy, melancholy or happiness. These are universal signals, recognizable to international audiences regardless of whether they know the actors or are connected to the costumes and customs. Claudia Joskowicz’s *Music to Watch Dead Girls By* (2006) follows a similar path to different effect, reproducing scenes from detective stories, tracking across the dramatized, generic deaths that have inured our eyes to victim’s plight. Each fits into the expected image of such a crime—one that more than likely does not match up to reality.

56

“We are familiar in oral literatures with certain codes of recitation...here the ‘author’ is not the person who invents the finest stories but the person who best masters the code which is practiced equally by his listeners. In such literatures the narrational level is so clearly defined, its rules so binding, that it is difficult to conceive of a ‘tale’ devoid of the coded signs of narrative.”⁴⁵ Television is the oral tradition transplanted to talking heads, news announcements and entertainment shows that follow equally familiar patterns.

The style of television shows is dictated by what is called in the trade as a “bible”. These extensive documents lay out the rules of the program’s world—its basic premise to its editorial style, and are copyrighted and sold to other channels, where nuances are employed to make them relevant to the local audience. As Jesús Martín-Barbero has written, the telenovela (and applicable to all narrative forms on television, including the news) “is an exchange, a confusion between story and real life, between what the actor does and what happens to the spectator. It is a literary experience open to the reactions, desires and motivations of the public.”⁴⁶ Here we find “authenticity in the fictionalized pact” through television’s genres and narratives as described by Rosario Sánchez Vilela. She also noted a sharp decline in commissioning of fictional programming throughout Latin America in the past 5 years, re-

44 Jolien van Keulen, “Aesthetic proximity, the role of stylistic programme elements in format localization,” *Journal of European television history and culture* (2016), 5.

45 Roland Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narratives,” in *Image Music Text* (London: Fontana Press, 1977), 114–115.

46 Jesús Martín-Barbero, *Communication, Culture and Hegemony: From Media to Mediations* (London: SAGE Publication, 1993), 228.



Claudia Joskowicz, still from *Music to Watch Dead Girls By*, 2006. Courtesy Galería Nube, Santa Cruz, Bolivia

placed not with news or documentaries, but with scripted or programmed reality shows or repeated shows from other countries.⁴⁷

“The fact that the work ‘disobeys’ their genre does not mean that it is no longer exists; one might even be tempted to say otherwise. And this for two reasons. The transgression, to exist, needs a law that just has to be transgressed. One could even go further: the norm is not visible—it does not exist—but thanks to its transgressions.”⁴⁸ We might say that TV genres are objects alongside the television set. When any one ceases to project a seamless flow, ceases to find closure in Dewey and Eco’s terms, it delays real experience yet brings something else into being.

57

TV AND THE CONTEMPORARY REALITY

From mapping artists responses and challenges to TV, we might suggest the system of television has been formative of many attitudes, behaviors and outlooks in the contemporary. Marc Augé described today’s situation as a “generalized circulation of culture, that is, contemporaneity as the coexistence and interspersing of a multiplicity of traditions in the here and now.”⁴⁹ Terry Smith’s contemporary is a series of “radical disjunctions of perception, mismatching ways of seeing and valuing the same world, in the actual coin-

47 Rosario Sánchez Vilela, “Uruguay: The Turkish Invasion. Screen and Audience Transformation,” in *(Re)Invention of TV Fiction, Genres and Formats. Ibero-American Observatory of Television Fiction (Obitel) Year Book 2016* (Sao Paolo, Globo Comunicação e Participações, 2016), 485.

48 Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso* (Caracas: Monte Ávila, 1996), 49.

49 Marc Augé, *An anthropology for contemporaneous worlds* (Reedwood City, CA: Stanford University Press, 1999), 23.



Esko Männikkö, *Sodankylä*, 1993. La Colección Jumex, México

58

cidence of asynchronous temporalities, in the jostling contingency of various cultural and social multiplicities, all thrown together in ways that highlight the fast-growing inequalities within and between them.”⁵⁰ Either is an apt description of a televisual view of the world where the power to construct the narrative is at the essence of contemporary reality.

While once it seemed “the world shown by television is one that lies beyond the grasp of ordinary individuals. Linked to the impression that politics is for professionals, a bit like high-level competitive sports with their split between athletes and spectators,”⁵¹ today this is not the case. Whether transmitted by a network, or self-broadcast on social networks, everyone inhabits a world of television. To do this, we are all involved in presenting ourselves in novel or telenovela forms. “Reality is a matter of having twenty cameras pointed at a person going about “real” life. The subject is not an actor—that is the point”⁵² writes the artist Francois Bucher, a keen observer of the news, and the fictions that surround it. As Richard Rorty writes, the proliferation of fictional narratives is deeply connected to our reality, it “lets us redescribe ourselves. That is why the novel, the movie and the TV program have, gradually but steadily, replaced the sermon and the treatise.”⁵³ Or as Umberto Eco

50 Terry Smith, *What is Contemporary Art?* (University of Chicago Press, 2009), 703.

51 Bourdieu, *On Television*, 9.

52 François Bucher, “Subjects of the American Moon: From Studio as Reality to Reality as Studio,” in *E-flux Journal* no. 9, October 2009. <https://www.e-flux.com/journal/09/61365/subjects-of-the-american-moon-from-studio-as-reality-to-reality-as-studio/>. Accessed on September 3, 2018.

53 Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), XVI.

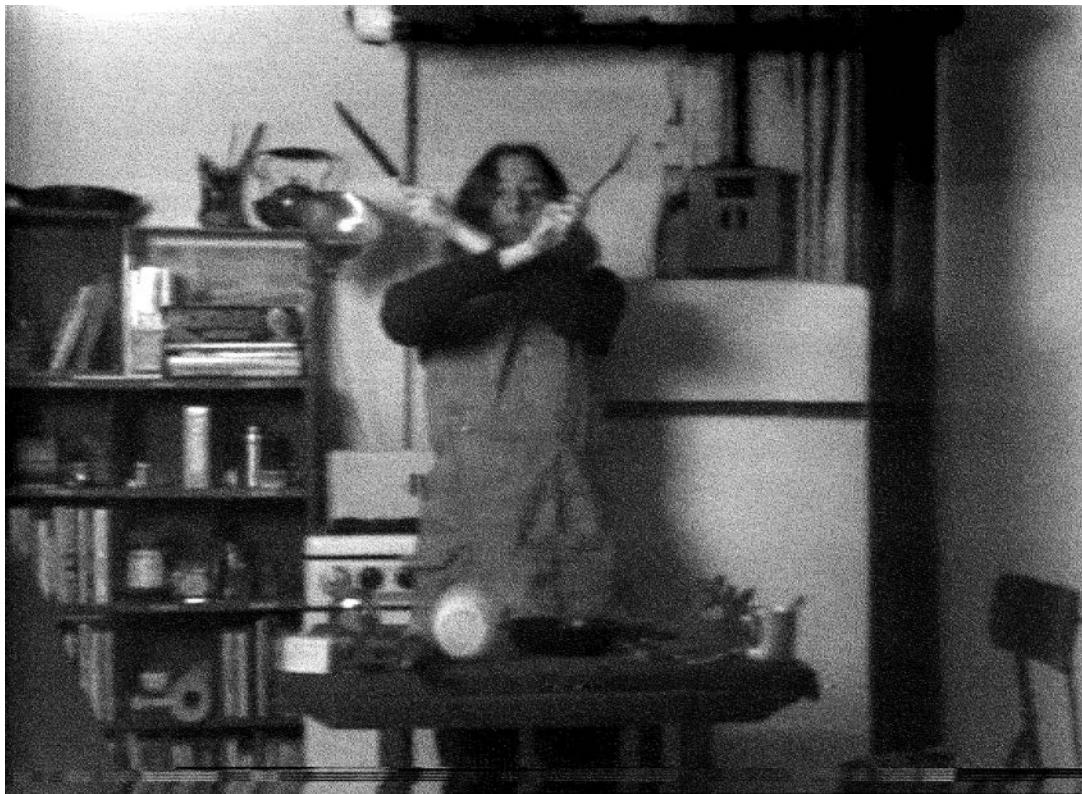
puts it, television satisfies the need of “a public that not only wants to know what is happening in the world but also expects to hear or see it in the shape of a well-constructed novel, since this is the way it chooses to perceive ‘real’ life—stripped of all chance elements and reconstructed as plot.”⁵⁴ Reality, then, isn’t based on experience of an outside world but on the construction of a narrative, outside of linear time. It is what MH Bakhtin identified as a *chronotope* par excellence, the spatio-temporal matrix at the very heart of all narratives.

“The temporal and spatial relations that characterize television in the era of deregulation and fragmentation are articulated in new and emerging forms of cyclicity and scheduling. The season, in its new incarnation as collection rather than cycle, signifies the ritual of commodity rather than the regularity of nature. It articulates a return to myth in the form of an empty cyclical time.”⁵⁵ This is not a new state, but a one that has accelerated through the life of television. Speaking at the advent of cable television, artist Paul Ryan noted: “Any culture is *already* programmed. That is to say the life style of the people is structured by the local environment with its interlocking system of roads, postal service, restaurants, recreational facilities, television intake, telephone usage, etc.”⁵⁶ Today’s systems of communication have expanded further. While the “traditional” system of television might not hold quite the same place it once did, its narratives are deeply woven into the media culture that is our new reality.

54 Umberto Eco, “Chance and Plot: Television and Aesthetics,” in *The Open Work* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989), 118. Text originally published in Italian in 1962.

55 Maeve Connolly, “Between the Seasons,” in *The Glass Eye: Artists and Television* (cat), eds. Maeve Connolly and Orla Ryan (Dublin: Project Press, 2000), 50.

56 Paul Ryan, “Cable Television: The Raw and the Overcooked,” *Radical Software: The TV Environment*, vol. II, issue 1 (October 1970): 12. The article was a revised and updated version of a text first published in the journal *Media and Methods* (October 1969).



Martha Rosler, still from *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Courtesy Video Data Bank at School of the Art Institute of Chicago

THE TELEVISUAL SELF: PERFORMER, AUDIENCE & IDENTITY

Adriana Kuri Alamillo

Since its proliferation in the 1950s, television's influences on lived experience, and life's effects on the televisual, have been much discussed. In particular, media theorist Joshua Meyrowitz has developed a compelling argument regarding the power of the televisual to shape how we understand and interact with our world. Meyrowitz draws on Erving Goffman's "Dramaturgical Approach," set out in *The Presentation of Self in Everyday Life*, that posits people resemble performers in a constant state of action and emphasizes the way people create images of themselves for others. Meyrowitz incorporates these ideas of performer and audience into his theories on media and identity formation, employing Goffman's sociological reading as a way to view the incorporation of performed televisual identity into lived experience. Meyrowitz's central theorization asserts that modern electronic media has broken down the barriers of place and examines the ways in which media relates to aspects of social and cultural construction. In an analysis of TV and women's roles in the 1950s, Rowan Howard-Williams and Elihu Katz employ Meyrowitz's framework to declare, "...television [is] a site for struggle, where competing ideologies and cultural forms fight for legitimacy and are appropriated by or integrated into the dominant narrative."¹ This site for struggle, with its formats and its tropes, has been employed by artists since the 1960s to counteract and comment on the seemingly hegemonic narrative of broadcast television.

61

By 1955, the popularity and affordability of televisions had led to their presence in two thirds of American homes and by the late 1960s, TV had become a standard home appliance in households worldwide.² Lee Friedlander documented television's "invasion" into the domestic space in *The Little Screens*. Six photographs from the series first appeared as a picture essay in the February 1963 issue of *Harper's Bazaar*, with commentary by Walker Evans. *The Little Screens* feature images of televisions casting glowing forms into unoccupied rooms in homes and motels. The faces and figures framed in the television sets activate the unpopulated spaces in Friedlander's photographs, filling these non-places with life despite the absence of human presence. The screens in Friedlander's photographs are frequently populated by the faces

1 Rowan Howard-Williams and Elihu Katz, "Did television empower women? The introduction of television and the changing status of women in the 1950s," *Journal of Popular Television* 1, no. 1 (2013): 19.

2 Lynn Spigel, *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America* (Chicago: University of Chicago Press, 1992) & William Boddy "The beginnings of American television," in *Television: An International History*, ed. Anthony Smith (New York: Oxford University Press, 1995), 35–61.

and bodies of women subjected to framing, screening, and viewing through the televisual apparatus.

There are specific depictions, or constellations of femininity, that have been deemed appropriate and produced, reproduced and recycled, on and for TV whereby, “The screening of these images accounts for...the process by which particular images of women and girls are created or concealed, promoted or suppressed, then vetted and examined.”³ The stereotypical depiction of the housewife became widespread following World War II when increased suburbanization forced many women back into the home. Coined the “Happy Housewife Heroine” in Betty Friedan’s *The Feminine Mystique*, this post-war media myth was the idealized suburbanite homemaker: “healthy, beautiful, educated, [and] concerned only about her husband, her children, her home” from the mid-1940s to the 1960s, though her influence is still in clear evidence today.⁴

Meyrowitz notes that prior to the introduction of television, women did not see themselves as a distinct social group but because of television’s equal address, the dividing lines between the genders were both highlighted and eroded.⁵ Though the “Happy Housewife Heroine” is far from an empowered representation of the female gendered character, Meyrowitz argues that such a, “strong surge in feminist consciousness [i.e. the feminist movement of the 60s] across a broad spectrum of people in a single generation suggests the influence of outside factors that may have given people a new perspective on gender-appropriate roles.”⁶ According to Meyrowitz, TV altered women’s perspective of themselves by giving them access to the outside standards through which they were being defined and assessed.⁷ In being unable to identify with, or forced to view representations of themselves that exaggerated or didn’t correspond to lived experience, women gained awareness of the world they were not a part of; especially considering that male standards of TV offered weak, isolated and useless tropes.⁸ It was this restrictive depiction of women that feminist artists of the 60s, like Dara Birnbaum and Martha Rosler, commented on in their work.

3 Melanie Waters, “Introduction: Screening Women and Women on Screen,” in *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*, ed. Melanie Waters (London: Palgrave Macmillan, 2011), 2.

4 Betty Friedan, “The Problem That Has No Name,” in *The Feminine Mystique*, intro. Anna Quindlen (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2011), 60–61.

5 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity: Sexist Content/Liberating Structure,” in *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (New York: Oxford University Press, 1986), 213.

6 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity...”, 199.

7 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity...”, 210.

8 Joshua Meyrowitz, “The Merging of Masculinity and Femininity...”, 210–212.



Jessica Kairé, still from *Such is life in the tropics (mace)*, 2012. Courtesy of the artist

In *Semiotics of the Kitchen* (1975), Martha Rosler takes on the role of an apron-clad housewife in the style of those featured on television cooking shows of the 60s. Standing in the kitchen surrounded by appliances, she moves through the alphabet assigning letters to tools found within this domestic and historically gendered space. Wielding knives, a tenderizer, a nutcracker and more, she gestures sharply and aggressively employing the cooking implements almost as weapons. She is preparing and presenting nothing palatable or edible in her reimagining of the “Happy Housewife Heroine”. Rosler purposefully displays anger and frustration at the oppressive nature of the visual imagery that defines traditional women’s roles in the media’s representation. She forces herself to take on the characteristics of the system of signs that Daytime Television created to embody femininity, while “raging” against the self-same visual and thematic lexicon.

63

Daytime Television was primarily designed to be viewed by audiences whose career was in homemaking rather than professional employment. The target audience therefore has traditionally been women aged 18–49 due to a large majority of Daytime Television’s original viewership consisting of housewives. This type of programming is composed of sitcoms, audience participation shows, and talk shows set on issues within a home environment. In Katz’s and Howard Williams’ “Did television empower women?...” they state the following regarding Daytime Television’s potential impact:

Through positioning the viewer as an active participant and through the creation of a socially sanctioned public space for feminine leisure centered in the television studio, audience-participation shows built a national community of women's daytime television viewers and provided an outlet for women's participation in public life beyond the home.⁹

Similarly, the magazine talk show addressed the domestic female consumer, and promoted a broader world view by embracing politics and high culture as part of the topics addressed.¹⁰ Whether meaning to or not, early television depicted and reflected a general unease with domesticity and the restrictive boundaries of the female role, while simultaneously creating spaces for women to participate in and inform social spheres beyond the domestic.

The Feminist art collective Polvo de Gallina Negra chose to address representations of motherhood by taking over Televisa's Daytime talk show *Nuestro Mundo* in 1987. "Madre por un día" from the project ;MADRES!, was a performative intervention that saw the artists turn the director and presenter of the program, Guillermo Ochoa, into "a mother for a day" with the help of a fake pregnancy belly. They then crowned him "queen of the home" and provided him with anti-nausea medication. The artists also toted around a doll of Catalina Creels' infamous murderous mother character from the Telenovela *Cuna de lobos*, and in doing so appropriated a representation from Mexican popular culture for their own purposes. Because motherhood was essential to both artists' experience at the time, their performance integrated life and art to address this specific kind of femininity.

64

Though recent "post-feminist" depictions incorporate characteristics of the "liberated" woman, studies into the representation of the same on screen, and behind the camera reveal not much has changed.¹¹ By the 1970s, TV was the major media force and with the advent of satellite broadcasting in the 1980s the world shrunk, making live feeds and content exchange from other countries and time-zones possible. Despite the diversity brought to a global audience, popular representations of gender, "...are [still] haunted by anxieties about femininity, whether in terms of its perceived over-abundance or lack,

9 Rowan Howard-Williams and Elihu Katz, "Did television empower women? The introduction of television and the changing status of women in the 1950s," *Journal of Popular Television* 1, no. 1 (2013): 14.

10 Marsha Cassidy and Miriam B. White, "Innovating women's television in local and national networks: Ruth Lyons and Arlene Francis," *Camera Obscura* 17, no. 3 (2002): 61.

11 A September 2017 study from the Center for the Study of Women in Television & Film at San Diego University revealed that in the 2016–17 period 68% of the programs considered featured casts with more male than female characters, the percentage of female characters on broadcast network programs was the same in 2016–17 as it was in 2007–8, female characters were more likely than males to play personal life-oriented roles like wife and mother, regardless of platform gender stereotypes on television programs abound, and only 28% of all creators, directors, writers, producers, executive producers, editors, etc. were women.

its desirability or sustainability, its authenticity or fraudulence".¹² This continuing problematic is addressed in Abigail Reyes' work from the series *60 WPM*.

Sí, señor splices together clips featuring fetishized archetypes of secretaries from Latin American telenovelas speaking the same line in varied forms. This incessant repetition continues until the empty and submissive phrase morphs into background noise and transforms from compliance into a commentary on deeply rooted gender biases and perceived female roles perpetuated by the media. Telenovelas, in particular, have a way of harkening back to the 1950s' interpretation of women resulting in the perpetuated presence of stereotypical female characterizations in contemporary popular culture. Reyes questions pre-established ideas of femininity that stem from cultural conditioning in El Salvador by, exploring antiquated and gendered labor practices through interviews in the video *To be Secretary* and a text-based work listing job requirements sourced from ads for secretarial vacancies. These pieces shine a light on discriminating work conditions and the way in which portrayals on television equally inform and reflect real life, day-to-day circumstances.

Guatemalan artist Jessica Kairé combines the format of traditional cooking shows with that of contemporary Do-It-Yourself YouTube tutorials to provide how-to lessons for creating self-defense weapons out of local produce. In *Such is life in the tropics (nunchucks) and (mace)*, Kairé attempts to combat violence through a lighthearted tutorial, that despite its playfulness is ultimately a criticism of the brutality committed against women in and out of the home in Guatemala City. This 2012 piece harkens back to Rosler's depiction of "feminine" rage in the kitchen and employs similar imagery in a critique that addresses depictions of women in media and further confronts issues of perilous conditions in the developing world. Both Reyes and Kairé disrupt and reconfigure the language of television to reveal embedded stereotypes and expectations.

65

Television has historically included elements familiar to its audience of varied ethnic and social groups and therefore, perhaps unintentionally, has exposed diversity to those unfamiliar with it and brought this difference of gender, race, class, etc. into the home.¹³ The mass-media market has in this way acted as an agent of cultural subversion, for subversive content was and is, not only attractive but profitable because it differs from dominant forms and formats of content.¹⁴ Wynne Greenwood and K8 Hardy subversively restate

12 Melanie Waters, "The Horrors of Home: Feminism and Femininity in the Suburban Gothic," in *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*, ed. Melanie Waters (United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011), 60.

13 George Lipsitz, "The meaning of memory: family, class, and ethnicity in early network television programs," *Cultural Anthropology* 1, no. 4 (1986).

14 Joel Foreman, "Introduction," in *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*, ed. Joel Foreman (Urbana: University of Illinois, 1997), 11.



K8 Hardy & Wynne Greenwood, still from *New Report*, 2005. Courtesy Video Data Bank at School of the Art Institute of Chicago

66

the spaces, places and histories deemed deserving of being publicly considered in *New Report*. Greenwood gives life to Henry Stein-Acker Hill, while K8 Hardy plays Henry Irigaray: two reporters for a feminist news station, “pregnant with information,” (WKRH). These two lesbian feminist artists report on and with their friends about social ‘herstories’, anxieties and their bodies in an effort to investigate how information is presented and received.

Though the characterization, presentation and participation of women on and behind the televisual camera is central to discussions of representation and identity formation, there are other kinds of identities that relate in similar ways to TV. Topics of race, class, sexual orientation and more are all subjected to interpretation through the televisual frame. This frame has been further downsized to fit in the palm of our hands, while the interconnectivity of satellite broadcasting has been accelerated in the age of data. The televisual self is no longer solely informed by broadcast TV, for social media now plays a role in the development of the performer and audience relationship originally explored in relation to television.

Derrick Adams’ practice converses with the construction of socio-cultural identity through media. Pulling from the visual vocabulary of his childhood, the *Live and in Color* series features collages inspired by prominent African-American stars of the 70s and 90s, when Primetime Television started to reflect, albeit minimally, the diversity of the US population. Adams riffs on the TV iconography of his early years, while raising questions of race, class and gender in entertainment. *Fabrication Station #5*, with its collaged mix of

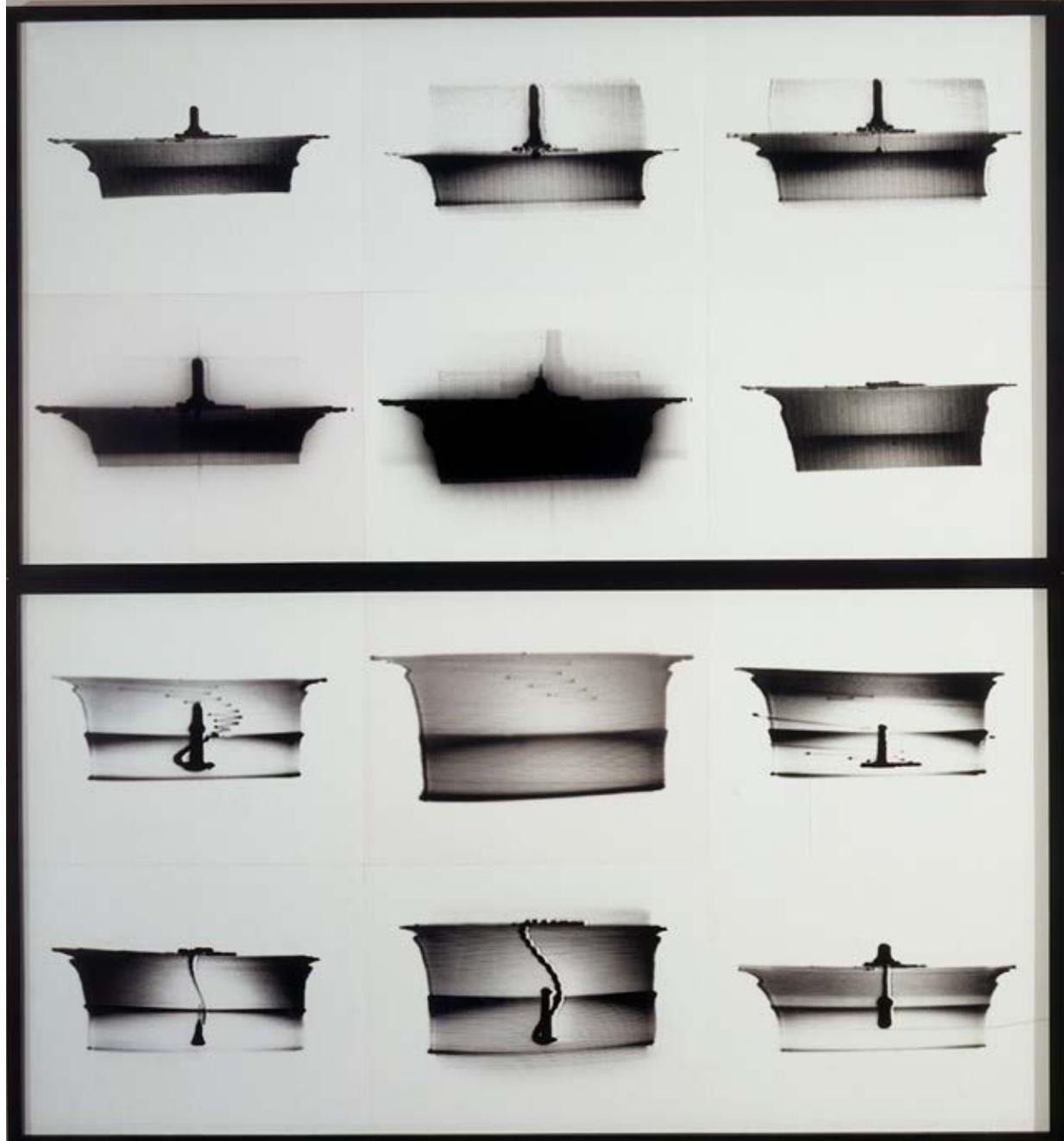
Dashiki prints in an old cube monitor inquires into the representation of African-American identity on television whilst inviting audiences to interact with and perform in front of the collaged TV set. These performances are then available as online content or social media posts that beg the question of self-representation in the age of the internet.

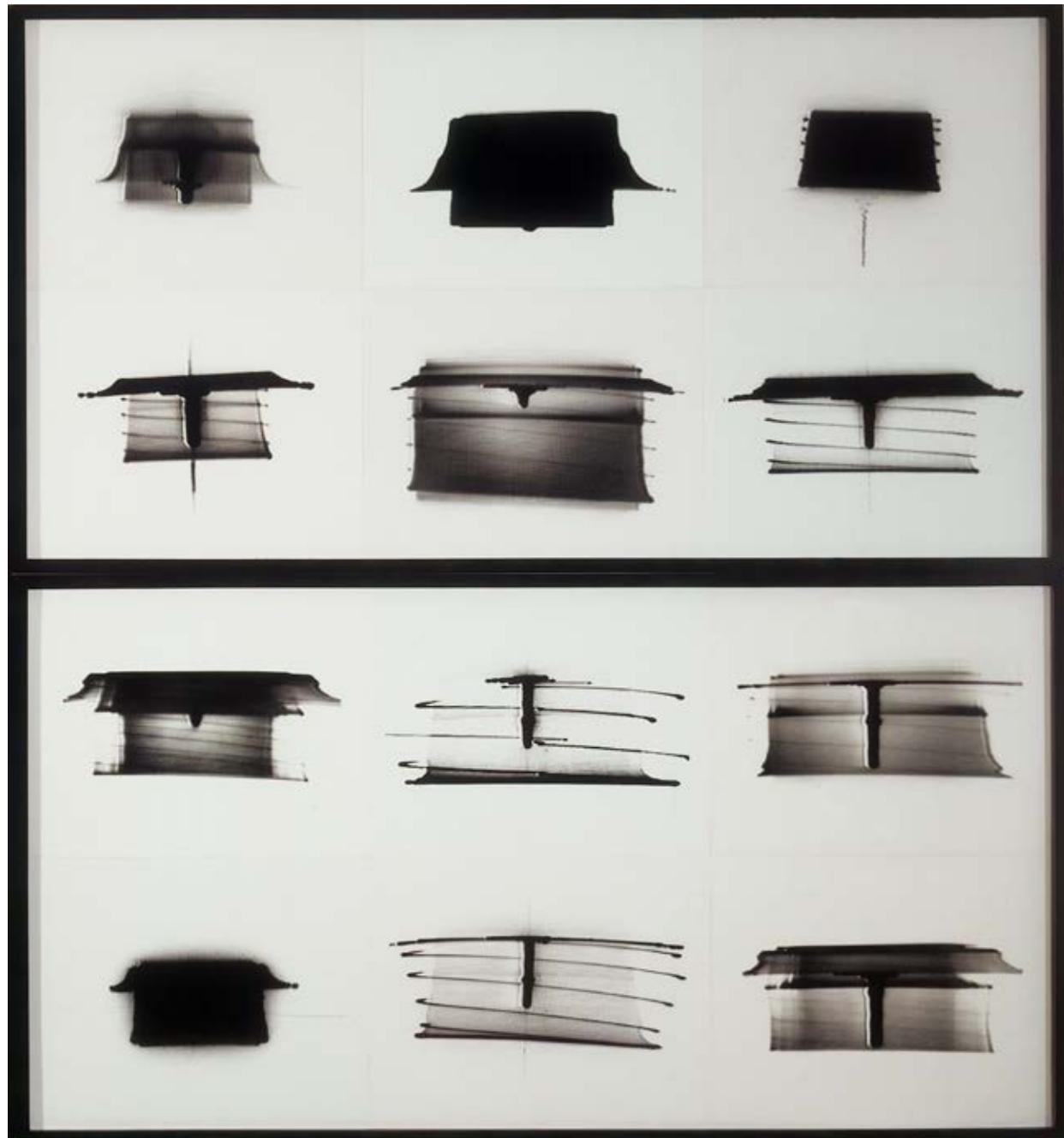
It is through social media that Meyrowitz's theories on the effects of the televisual on identity come to the forefront once more. Contemporary media have thrown the world into an age of convergence, wherein, "consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media...each of us [constructing] our own personal mythology from bits and fragments of information...through which we make sense of our daily lives."¹⁵ Personal, cultural, social and racial identities are both represented and self-represented in the flow of media; from Facebook to Instagram, to broadcast television, to Netflix there are thousands of representations being reflected back at the consumer. Social media functions much like Goffman's analysis of interactions.¹⁶ These 'networking' sites have become extensions of the user and serve as locations for the development of the self. According to Madison Ganda the idea that, "people guide others and create certain images and desired impressions of self for others to attain knowledge about them is similar to selective online posing...[and] allows users to perform a role and present themselves [as they like]" based on the information they're willing to share.¹⁷ It is in this way that identity is constantly mediated through both the content produced for us and that produced by us.

15 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006), 3–4.

16 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Harmondsworth: Penguin, 1959), 32–44.

17 Madison Ganda, "Social Media and the Self: Influences on the Formation of Identity and Understanding of Self through Social Networking Sites," Bachelor's thesis, (Portland State University, 2014), 8–10.





Christopher Giglio, *Untitled* from the series *Television. Images II*, 1992–1993.
Colección y Archivo de Fundación Televisa

LISTA DE OBRAS EN LA EXPOSICIÓN [CHECKLIST]

Derrick Adams (Estados Unidos, 1970)

Fabrication Station #5, 2016

[Estación de fabricación #5]

Tela, tela de grano de madera revestida de vinilo, soporte de metal hecho a medida para colgar

Fabric, vinyl coated wood-grain fabric, custom metal hanging hardware

182.9 x 274.3 cm

Cortesía del artista y Rhona Hoffman Gallery, Chicago

Francis Alÿs (Bélgica, 1959)

Untitled (Color Bars/Kabul-Bridge), 2011–2012

[Sín título (barras de color/puente de Kabul)]

Díptico, barras de color: encáustica sobre lienzo en madera/puente de Kabul: óleo y collage sobre lienzo en madera

Diptych, color bars: encaustic on canvas on wood/Kabul-Bridge: oil and collage on canvas on wood

21 x 26.1 x 2.7 cm cada uno/each

Colección Alumnos

Carlos Amorales (México, 1970)

TV Girl, 1999

[Chica de TV]

Impresión cromogénica

C-print

95 x 149 x 2.5 cm

La Colección Jumex, México

Autor no identificado

[Author not Identified]

En residencia oficial de Los Pinos, el presidente Gustavo Díaz Ordaz ve el amerizaje de la cápsula del Apolo XI, Ciudad de México, 24 de julio de 1969
[In the official residence of Los Pinos, president Gustavo Díaz Ordaz watches the landing of the Apollo XI capsule, Mexico City, July 24, 1969]

Impresión de plata sobre gelatina

Gelatin silver print

11.3 x 16.4 cm

Colección y Archivo de Fundación Televisa

Candice Breitz (Sudáfrica, 1972)

Extra, 2011

Instalación de video monocanal

Edición de 5 + 2 pruebas de artista

Single channel video installation

Edition of 5 + 2 AP

69:22 min

Cortesía del artista y KOW, Berlín

Fernando Bryce Vivanco (Perú, 1965)

Huaco TV, 1999–2000

Vitrina con cerámica, libros y sistema de circuito cerrado

Vitrine with ceramic, books and CCTV

Museo de Arte de Lima. Donación del autor y Fernando Bryce Lostanau

Robert Boyd (Estados Unidos, 1969)

Patriot Act. A Parody from Xanadu. A Place where Dreams Come True, 2004

[Ley Patriota. Una parodia de Xanadu. Un lugar donde los sueños se hacen realidad]

Video digital (blanco y negro, y color, audio). Edición 1 de 5

Digital video (black-and-white, and color, audio). Edition 1 of 5

4:30 min

Colección y Archivo de Fundación Televisa

Performance/[Film commissioned by Frieze Projects], HD film (English with sound)

Primer episodio/first episode: 8:15 min,

segundo episodio/second episode:

7:47 min, tercer episodio/third episode:

6:30 min

Cortesía del artista

Phil Collins (Reino Unido, 1970)

soy mi madre, 2008

Proyección de video monocanal (película de 16 mm transferida a video digital)

Single-screen video projection
(16 mm film transferred to digital video)

27:30 min

Cortesía Shady Lane Productions, Berlín y Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York y Los Ángeles

Tony Conrad (Estados Unidos, 1940–2016)

Yellow TV, February 3, 1973

[TV Amarilla, 3 de febrero]

Tinta de proceso de pantalla Naz-Dar fluorescente Citron Yellow, Naz-Dar núm. 5594, y base transparente Scrink, Craftint núm. 493, aplicada sobre color de proceso Super White, Art-Brite núm. 700, sobre fieltro saturado (TC. 154)

Citron Yellow Daylight Fluorescent Naz-Dar Screen Process Ink, Naz-Dar no. 5594, and Scrink Transparent Base, Craftint no. 493, applied over Super White Process Color, Art-Brite no. 700, on Saturated Felt (TC. 154)

71.8 x 91.4 cm

Yellow TV, February 3, 1973

[TV Amarilla, 3 de febrero]

Tinta de proceso de pantalla Naz-Dar fluorescente Citron Yellow, Naz-Dar núm. 5594, y base transparente Scrink, Craftint núm. 493, aplicada sobre color de proceso Super White, Art-Brite núm. 700, sobre fieltro saturado (TC. 138)

Citron Yellow Daylight Fluorescent Naz-Dar Screen Process Ink, Naz-Dar no. 5594, and Scrink Transparent Base, Craftint no. 493, applied over Super White Process Color, Art-Brite no. 700, on Saturated Felt (TC. 138)

70.5 x 91.4 cm

Cortesía The Estate of Tony Conrad y Greene Naftali, Nueva York

Thomas Demand (Alemania, 1964)

Studio, 1997

[Estudio]

Impresión cromogénica sobre papel

fotográfico y Diasec

C-print on photographic paper and Diasec

183 x 350 x 3.5 cm

La Colección Jumex, México

Stan Douglas (Canadá, 1960)
Monodramas, 1981
Video
10 videos
30 a 60 seg, cada uno/each
Cortesía del artista, David Zwirner, Nueva York/Londres/Hong Kong y Victoria Miro, Londres/Venecia

Jesse Edwards (Estados Unidos, 1977)
Mickey TEED off, 2015
[Mickey enojado]
Cerámica con esmalte
Ceramic stoneware with glaze
27.94 x 25.4 cm
La Colección Jumex, México

Stressed out Sylvester, 2014
[Silvestre estresado]
Cerámica con esmalte
Ceramic stoneware with glaze
27.94 x 25.4 cm
La Colección Jumex, México

Carolina Esparragoza (México, 1977)
Serie Memorias, 2005
[Memories series]
Fosfografía en tubos de rayos catódicos
Phosphography in cathode ray tubes
12 x 10 x 17 cm, cada una/each
CIAC, A.C.

Lee Friedlander (Estados Unidos, 1934)
From *The Little Screens series*.
Atlanta, 1969
[De la serie Las pequeñas pantallas. Atlanta]
Impresión de plata sobre gelatina
Gelatin silver print
27.94 x 35.56 cm
CIAC, A.C.

From *The Little Screens series. Baltimore*, 1962
[De la serie Las pequeñas pantallas.
Baltimore]
Impresión de plata sobre gelatina
Gelatin silver print
27.94 x 35.56 cm
CIAC, A.C.

From *The Little Screens series*.
Florida, 1963
[De la serie Las pequeñas pantallas.
Florida]
Impresión de plata sobre gelatina
Gelatin silver print
27.94 x 35.56 cm
CIAC, A.C.

From *The Little Screens series*.
Nashville P14, 1963
[De la serie Las pequeñas pantallas.
Nashville P14]
Impresión de plata sobre gelatina
Gelatin silver print
35.56 x 27.94 cm
CIAC, A.C.

From *The Little Screens series*.
Nashville P21, 1963
[De la serie Las pequeñas pantallas.
Nashville P21]
Impresión de plata sobre gelatina
Gelatin silver print
27.94 x 35.56 cm
CIAC, A.C.

From *The Little Screens series*.
Philadelphia, 1961
[De la serie Las pequeñas pantallas.
Filadelfia]
Impresión de plata sobre gelatina
Gelatin silver print
27.94 x 35.56 cm
CIAC, A.C.

Mario García Torres (México, 1975)
All That Color Is Making Me Blind (Notes on The Beginning of The End of Video Art), 2008
[Me está cegando todo ese color (Notas sobre el comienzo del final del videoarte)]
Video (instalación de 9 canales)
Video (9-channel installation)
16 min
La Colección Jumex, México

Jorge de la Garza (Méjico, 1978)
Cut & Fade, 2017
[Cortar y desvanecer]
Instalación (7 estructuras de metal con imágenes impresas sobre lienzo, trípode y 5 mesas con dispositivos de producción de televisión)
Installation (7 structures with 13 printed images on canvas, tripod and 5 tables with TV production devices)
Imágenes originales de Ángel Otero,
cortesía de Fundación Televisa.
Pieza originalmente comisionada por
Fundación Televisa

Christopher Giglio (Estados Unidos, 1964)
Untitled from the series Television Images II, 1992–1993
[Sin título de la serie Imágenes de Televisión II]
Impresión de plata sobre gelatina (impresión de época)
Gelatin silver print (archival photograph)
40.5 x 40.5 cm, cada una/each
Colección y Archivo de Fundación Televisa

Nan Goldin (Estados Unidos, 1953)
Brian with The Flintstones, 1981
[Brian con Los Picapiedra]
Impresión cibachrome
Cibachrome print
39.5 x 59.8 cm
Colección y Archivo de Fundación Televisa

Doug Hall, Chip Lord, y Jody Procter (Estados Unidos, 1944; Estados Unidos, 1944; Estados Unidos, 1943–1998)
The Amarillo News Tapes, 1980
[Las cintas de las noticias Amarillo]
Video (color, sonido)
25:52 min
Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Lynn Hershman Leeson (Estados Unidos, 1941)
Lorna, 1976
Instalación con disco láser interactivo
Installation with interactive LaserDisc
Cortesía del artista y Bridget Donahue, NYC

Javier Hinojosa en colaboración con [in collaboration with] Melquiades Herrera (Méjico, 1956; Méjico, 1949–2003)
Las fases de Melquiades I, 1986
[Melquiades' phases I]
Impresión de plata sobre gelatina
Silver gelatin print
12.6 x 10.1 cm
Colección y Archivo de Fundación Televisa

Alex Israel (Estados Unidos, 1982)
Sky Backdrop, 2013
[Telón de fondo de cielo]
Acrílico sobre lienzo
Acrylic on canvas
304.8 x 914.4 cm
La Colección Jumex, México

Christian Jankowski (Alemania, 1968)
Llanto por la marcha de la humanidad, 2012
[Crying for the March of Humanity]
Video
28 min
La Colección Jumex, México

Edward & Nancy Kienholz (Estados Unidos, 1927–1994; Estados Unidos, 1943)
The Block Head, 1981
[Cabeza de bloque]
Bloque de piedra pómez, sistema de lentes Frensel, madera, cuero y radio transistor
Pumice construction block, Frensel lens system, wood, leather, and transistor radio
31.7 x 21.6 x 31 cm
La Colección Jumex, México

Helen Levitt (Estados Unidos, 1913–2009)
New York, 1972
[Nueva York]
Impresión de transferencia de tinta
Dye transfer print
32.4 x 42.9 cm
CIAC, A.C.

LISTA DE OBRAS EN LA EXPOSICIÓN [CHECKLIST]

Esko Männikö (Finlandia, 1959) <i>Sodankylä, 1993</i> Impresión cromogénica C-print 46.3 x 59.9 x 5.7 cm La Colección Jumex, México	<i>Presenta, 1998</i> [Presents] Video 5 min La Colección Jumex, México	Abigail Reyes (El Salvador, 1984) <i>Untitled, 2016–2017</i> [Sin título] Texto mecanografiado sobre papel de arroz (sin ácido) Typewritten rice paper (acid free) 20 x 54.5 cm cada uno/each
Marepe (Brasil, 1970) <i>Periquitos, 2005</i> [Small parakeets] Técnica mixta Mixed media 30 x 45 x 20 cm Cortesía KADIST	Catherine Opie (Estados Unidos, 1961) <i>Bush Smiling, Help Us, 2005</i> [Bush sonriendo, ayúdenos] 2 polaroids Edición única Edition unique 27.9 x 35.6 cm	Ser Secretaria, 2015–16 [To be Secretary] Video 2:12 min
Duane Michals (Estados Unidos, 1932) <i>Christ in New York, 1981</i> [Cristo en Nueva York] Seis impresiones de época (impresiones de plata sobre gelatina) Six archival photographs (silver gelatin prints) 20.3 x 25.2 cm cada una/each Colección y Archivo de Fundación Televisa	<i>Days, Thumps Up, and Judge Dykes, 2004–2005</i> [Días, Pulgares arriba y El juez Dykes] 3 polaroids Edición única Edition unique 27.6 x 44.8 cm	Lotty Rosenfeld (Chile, 1943) <i>Bolsa de Comercio, Santiago-Chile, 1982</i> [Stock exchange, Santiago-Chile] Dos impresiones de época en blanco y negro Two black-and-white vintage photographs 7.5 x 10.4 cm cada una/each
Nam June Paik (Corea del Sur, 1932–2006) <i>Fucking Clock, 1993</i> [Maldito reloj] Instalación (reloj, televisión, cámara, transformador, lámpara, foco, cuña, tornillos, cable, adaptador y pedestal) Installation (watch, CCTV, camera, transformer, lamp with bulb, wedge, screws, cable, adaptor and pedestal) Pedestal: 106.68 x 66.04 x 45.72 cm Colección y Archivo de Fundación Televisa	<i>Debate 2004 John Kerry, 2004</i> 1 polaroid Edición única Edition unique 27.6 x 25.4 cm	Cortesía de Lotty Rosenfeld y Aninat Gallery
Bruce Nauman (Estados Unidos, 1941) <i>Good Boy, Bad Boy, 1985</i> [Niño bueno, niño malo] Videoinstalación Edición 24/40 Video installation Edition 24/40 Canal izquierdo/Left channel: 60 min; canal derecho/right channel: 52 min La Colección Jumex, México/Colección y Archivo de Fundación Televisa	<i>Purple Finger, 2005</i> [Dedo morado] 3 polaroids Edición única Edition unique 27.9 x 44.5 cm	Martha Rosler & Paper Tiger TV (Estados Unidos, 1943; Estados Unidos, 1981) <i>Born to be sold. Martha Rosler Reads the Strange case of Baby S/M, 1988</i> [Nacido para ser vendido. Martha Rosler lee el extraño caso del Bebé S/M] Video (color, sonido) 35:23 min
	<i>Terry Schiavo and Pope John Paul, 2004–2005</i> [Terry Schiavo y el Papa Juan Pablo] 4 polaroids Edición única Edition unique 38.7 x 35.2 cm	Cortesía del Video Data Bank en School of the Art Institute of Chicago
	 Cortesía de la artista y Regen Projects, Los Ángeles	Stefan Ruiz (Estados Unidos, 1966) <i>Amarte es mi pecado de la serie Fábrica de sueños, 2003</i> [Loving You is My Sin from the series Dream Factory] Impresión cromogénica Chromogenic print 84.4 x 106 cm
Yoshua Okón (Méjico, 1970) <i>New Decor, 2001</i> [Nueva decoración] Video Edición 2/3 Edition 2/3 Duración variable Variable length La Colección Jumex, México	Laure Prouvost (Francia, 1978) <i>God First Hairdresser/Gossip Sequence (Toronto), 2012</i> [Dios primer peluquero/Secuencia de chismes (Toronto)] Video HD Edición 1 de 3 + 2 pruebas de artista Edition 1 of 3 + 2 APs 17:37 min	<i>Amor real de la serie Fábrica de sueños, 2003</i> [True Love from the series Dream Factory] Impresión cromogénica Chromogenic print 105.7 x 84.2 cm
	<i>The Wanderer (God First Hairdresser/Gossip Sequence), 2013</i> [El vagabundo (Dios primer peluquero/ secuencia de chismes)] Materiales mixtos, instalación y video Mixed materials, installation and video Medidas variables Dimensions variable	Colección y Archivo de Fundación Televisa
	 Cortesía de la artista y Lisson Gallery	Taryn Simon (Estados Unidos, 1975) <i>Cutaways, 2012</i> [Cortes] Video monocanal con sonido Single channel video with sound Medidas variables, 3:04 min Dimensions variable © Taryn Simon. Cortesía Gagosian

James Turrell
(Estados Unidos, 1943)
For the Magnatron piece "Rocky", 2001
[Para la pieza de Magnatron "Rocky"]
Videoinstalación
Video installation
Medidas variables
Dimensions variable
CIAC, A.C.

Brenna Youngblood
(Estados Unidos, 1979)
As The World Turns, 2007
[Mientras gira el mundo]
Fotografías a color, pintura acrílica, pintura en aerosol, collage en panel
Color photographs, acrylic paint, spray paint, collage on panel
122 x 144 x 4 cm
La Colección Jumex, México

T.R. Uthco & Ant Farm: Doug Hall, Chip Lord, Doug Michels, Jody Procter
(Estados Unidos, 1944; Estados Unidos, 1944; Estados Unidos, 1943–2003; Estados Unidos, 1943–1998)
The Eternal Frame, 1975
[El marco eterno]
Video (blanco y negro, color, sonido)
Video (black-and-white, color, sound)
23:50 min
Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Zhang Peili (China, 1957)
Water: Standard Version from the Cihai Dictionary, 1991
[Agua: versión estándar del Diccionario Cihai]
Video monocanal (color, sonido)
Single-channel (color, sound)
9:35 min
Cortesía del artista y Boers-Li Gallery

Pablo Vargas Lugo (Méjico, 1968)
Jolie Rouge, 2001
[Rojo alegre]
Video, madera y estructura de metal
Video, wood, and metal structure
290 x 90 x 60 cm
La Colección Jumex, México

John Waters
(Estados Unidos, 1946)
Zapruder, 1995
Impresión cromogénica (impresión de época)
Chromogenic print (archival photograph)
18.4 x 222 x 95 cm
Colección y Archivo de Fundación Televisa

Jeff Widener
(Estados Unidos, 1956)
Tank Man also known as The Unknown Rebel, Peking, China, June 5, 1989
El hombre tanque también conocida como
El rebelde desconocido
Inyección de tinta
Inkjet print
36.2 x 57.1 cm
© Associated Press. Colección y Archivo de Fundación Televisa

Bruce Yonemoto
(Estados Unidos, 1949)
Before I Close My Eyes, 2010
[Antes de que cierre los ojos]
Video monocanal
(blanco y negro, color, sonido)
Single-channel video
(black-and-white, color, sound)
3:41 min
Cortesía de Bruce Yonemoto

CANAL [CHANNEL] DAYTIME

Alex Bag (Estados Unidos, 1969)

Gladia Daters, 2005

Video (color, sonido)

30 min

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Gladia Daters de Alex Bag se burla de una gran variedad de estereotipos difundidos por la televisión en un confuso video de media hora que parodia a los *reality shows* de citas. Bag personifica a JoJo, una concursante que carga a una bebé en brazos y tiene una cicatriz de traqueotomía, además de beber y bailar mientras tres pretendientes compiten por una cita con ella. Esta parodia grotesca deconstruye figuras del cortejo y el romance en los programas de telerrealidad al obligar al espectador a experimentar la forma absurda en que el romance se encarna para fines televisivos, en vez de ser una experiencia personal y subjetiva.

Alex Bag's *Gladia Daters* skewers a range of cable TV tropes in a confounding half-hour video that parodies reality dating shows. Bag embodies JoJo, a female contestant sporting a child and a tracheotomy scar, who drinks and dances around as three suitors compete for a date. This grotesque parody deconstructs tropes of courtship and "reality" romance by forcing the viewer to experience the absurdity of how romance is embodied for purposes of viewership, rather than as a personal and subjective experience.

Ximena Cuevas (México, 1963)

Tómbola, 2001

[Raffle]

Proyección de monocanal

Single screen video projection

7 min

Cortesía del Video Data Bank en School of the Art Institute of Chicago

Ximena Cuevas aparece en el programa sensacionalista de entrevistas llamado *Tómbola*, interrumpiendo el frenesí visual y la cacofonía de voces con sus miradas en blanco, aburrimiento obvio y edición de posproducción. Casi al final, Cuevas se hace de una cámara de video portátil la cual gira para enfocar el lente y la vista sobre el espectador, eliminando la narrativa visual pre establecida. Al secuestrar el flujo televisivo en sí, se centra la atención sobre aquellos que miran, aquellos fascinados por el espectáculo vacío y se les pide que cuestionen su gozo.

Ximena Cuevas books herself onto the tabloid talk show *Tómbola*, interrupting the visual frenzy and cacophony of voices with her blank stares, obvious boredom, and post-production editing. Towards the end of the video she holds up a portable camera, turning the lens and the view on

the spectator and doing away with the pre-established visual narrative. By seizing the televisual flow itself, Cuevas shines a light on those watching, those fascinated by the vacuous and empty spectacle and asks them to question their enjoyment.

Jessica Kairé (Guatemala, 1980)

Such is life in the tropics (mace), 2012

[Así es la vida en el trópico (mazo)]

Video monocanal

Single-channel video

2:46 min

Such is life in the tropics (nunchucks), 2012

[Así es la vida en el trópico (chakos)]

Video monocanal

Single-channel video

11:57 min

Cortesía de la artista

En *Such is life in the tropics (mace)* y (*nunchucks*), Jessica Kairé adopta el formato de los programas de cocina popularizados en los años sesenta, y lo combina con el estilo de videos DIY (*Do It Yourself*, Hágalo usted mismo) para proporcionar una lección práctica sobre la creación de armas defensivas hechas con frutas y verduras locales. Kairé combate la violencia con un tutorial alegre, pero a pesar del tono ligero, lo que "cocina" es una crítica a la violencia prevaleciente contra las mujeres dentro y fuera del hogar en la ciudad de Guatemala.

In *Such is life in the tropics (nunchucks)* and (*mace*) Jessica Kairé takes on the format of traditional cooking shows, widely popular in the 1960s, and combines it with the style of DIY videos to provide a how-to lesson on creating self-defense weapons out of local produce. Kairé combats violence with a lighthearted tutorial, but despite the playfulness, what is cooked up is a criticism of the prevalent violence against women in and out of the home in Guatemala City.

Grupo de Arte Feminista Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer) (México, 1949; México, 1954)

"*Madre por un día*" del proyecto *iMADRES!*, 1987

[“Mother for a day” from the project *MOTHERS!*]

Video

17:27 min

Colección Pinto mi Raya

"*Madre por un día*" fue una intervención performativa en el programa *Nuestro Mundo* de Televisa. Las artistas convirtieron al director y presentador, Guillermo Ochoa, en "madre por un día" con la ayuda de un vientre de embarazo falso. Lo coronaron "reina

de la casa" y durante el programa las artistas estuvieron acompañadas de una muñeca del personaje de Catalina Creel, de la telenovela *Cuna de lobos*, quien en el melodrama era la madre asesina. Bustamante y Mayer buscaban integrar la vida y el arte, y dado que la maternidad era una experiencia esencial para las dos en ese momento, su performance ofrece un comentario sobre la representación de la madre en televisión.

"*Madre por un día*" was a performative intervention of Televisa's *Nuestro Mundo*. The artists turned the director and presenter, Guillermo Ochoa, into "a mother for a day" with the help of a fake pregnancy belly, crowned him "queen of the home" and toted around a doll of Catalina Creels' infamous character from the Mexican telenovela *Cuna de Lobos*, the murderous mother. Bustamante and Mayer were searching for a way to integrate life and art, and because motherhood was essential to both artists' experience at the time, their performance offered up commentary on the role of the mother and its representations on TV.

Abigail Reyes (El Salvador, 1984)

Sí, señor, 2015–16

[Yes, sir]

Video

4:33 min

Cortesía de la artista

Sí, señor de Abigail Reyes combina fragmentos televisivos de secretarias diciendo la misma frase, "sí, señor," en varias formas. Las mujeres presentadas personifican arquetipos fetichizados de la secretaria en las telenovelas latinoamericanas. La repetición incesante de la misma frase vacía y sumisa continúa hasta que se transforma en un comentario sobre los prejuicios de género profundamente arraigados y los roles tradicionales de la mujer, perpetuados por la industria mediática. Reyes cuestiona las ideas pre establecidas de identidad y feminidad que surgen del condicionamiento cultural en El Salvador. En las otras piezas incluidas, Reyes profundiza su exploración de prácticas educativas y laborales anticuadas a través de entrevistas con secretarias y una pieza textual en la cual transcribe requisitos de trabajo para ser secretaria con el propósito de exponer condiciones laborales discriminatorias.

Sí, señor by Abigail Reyes splices together clips featuring fetishized archetypes of secretaries from Latin American telenovelas speaking the same line—"sí, señor"—in varied forms. This incessant repetition continues until the empty and submissive phrase morphs into a commentary on deeply rooted

gender biases and perceived female roles perpetuated in the media. Reyes questions pre-established ideas of identity and femininity that stem from cultural conditioning in her home country of El Salvador. In the accompanying pieces, Reyes further explores antiquated educational and labor practices through interviews with secretaries and text-based work listing secretarial job requirements that shine a light on discriminating working conditions.

Martha Rosler (Estados Unidos, 1943)

Semiotics of the Kitchen, 1975

[Semiótica de la cocina]

Video monocanal (blanco y negro)

Video mono-channel (black-and-white)

6:09 min

Cortesía del Video Data Bank en School of the Art Institute of Chicago

En *Semiotics of the Kitchen*, Martha Rosler asume el papel de un ama de casa con todo y delantal, al estilo de las que aparecían en los programas de cocina en televisión de los años sesenta. De pie en la cocina y rodeada de electrodomésticos, Rosler asigna letras del alfabeto a las herramientas que encuentra dentro de este espacio doméstico. Blandiendo cuchillos, un rodillo y un cascanueces, entre otros objetos, gesticula brusca y agresivamente mostrando rabia y frustración ante la opresión presente en las imágenes que definen o representan los papeles tradicionales de la mujer en los medios.

In *Semiotics of the Kitchen*, Martha Rosler takes on the role of an apron-clad housewife in the style of those featured in the television cooking shows of the 60s. Standing in the kitchen surrounded by appliances, she moves through the alphabet assigning letters to tools found within this domestic space. Wielding knives, a rolling pin, a nutcracker and more she gestures sharply and aggressively displaying rage and frustration at the oppressive nature of visual imagery that defines and/or represents traditional women's roles in the media.

Ilene Segalove (Estados Unidos, 1950)

Why I Got Into TV and Other Stories, 1972

[Por qué me aficioné a la TV y otros relatos]

Video (color, sonido)

10:46 min

Cortesía del Video Data Bank en School of the Art Institute of Chicago

Intensificado por un sentido de ironía, ansiedad y confusión sobre la identidad propia, *Why I got into TV and other stories* explora la infancia de Segalove como si estuviera protagonizando un programa de televisión sobre su propia vida. La

artista narra anécdotas personales y cuenta historias sobre sus experiencias incómodas de la adolescencia, dando lugar a una visión analítica e introspectiva de su infancia a través de la cultura popular y la televisión de su juventud.

Heightened by a sense of irony, anxiety, and confusion over self-identity, *Why I got into TV and other stories* explores Segalove's upbringing as if she were starring in a TV show of her own life. She narrates personal anecdotes and tells tales of her awkward teenage experiences, taking an analytic and introspective view at her childhood through the intertwined lens of popular culture and the television of her youth.

CANAL [CHANNEL] NEWS CYCLES

Chen Chieh-Jen (Taiwán, 1960)

Flickering Light, 1983-84

[Luz parpadeante]

Video monocanal (blanco y negro, sin audio)

Single-channel video (black-and-white, silent)

3:30 min

Cortesía del artista

Originalmente incluida en la exposición *Goodbye 25*, que fue censurada en 1984 por funcionarios del gobierno taiwanés, *Flickering Light* presenta a un convicto ficticio que es derribado cuando la luz cae sobre él. Las imágenes borrosas aluden a las cintas de vigilancia que las estaciones de televisión, controladas por el gobierno de Taiwán, transmitieron con la esperanza de encontrar al hombre que cometió el primer robo a un banco en 1982. Chen desafía los límites de expresión bajo el sistema de Ley Marcial en Taiwán, resistiendo la amnesia histórica y haciendo un comentario sobre los lazos explícitos entre la vigilancia y los regímenes gubernamentales represivos que se niegan a darle visibilidad a puntos de vista u opiniones críticas al discurso oficial.

Originally included in the *Goodbye 25* exhibition, which was censored in 1984 by Taiwanese government officials, *Flickering Light* features a fictional convict being knocked down when struck by light. The grainy footage recalls the blurry surveillance tapes that Taiwan's government-controlled television stations broadcast in the hopes of finding the man who committed Taiwan's first bank robbery in 1982. Chen challenges the limits of expression under the Martial Law system in Taiwan, resisting historical amnesia and commenting on the explicit ties between surveillance and repressive government regimes that refuse to "shine a light on" opposing or critical views, lest the power they've amassed come toppling down.

K8 Hardy & Wynne Greenwood (Estados Unidos, 1977; Estados Unidos, 1977)

New Report, 2005

[Reporte nuevo]

Video (color, sonido)

12 min

Cortesía del Video Data Bank en School of the Art Institute of Chicago

New Report presenta a Wynne Greenwood como Henry Stein-Acker-Hill y K8 Hardy como Henry Irigaray, reporteros de una estación de noticias feminista "desbordando información importante" (WKRH). Estas dos artistas feministas lesbianas informan sobre sus historias, sus ansiedades y sus cuerpos con sus amigos en un esfuerzo de investigación sobre cómo se hacen, se presentan y se reciben

las noticias. Esta transmisión "urgente" reafirma los espacios, lugares e historias que se consideran merecedoras de ser consideradas públicamente.

New Report features Wynne Greenwood as Henry Stein-Acker-Hill and K8 Hardy as Henry Irigaray, reporters for a feminist news station "pregnant with information" (WKRH). These two lesbian feminist artists report on and with their friends about social "herstories", anxieties, and their bodies in an investigative news effort into how news reports are made, presented, and received. This "urgent" broadcast restates the spaces, places, and histories that are deemed deserving of being publicly considered.

David Lamelas & Hildegarde Duane (Argentina, 1946; Estados Unidos, 1976)

The Dictator, 1978

[El Dictador]

Video (color, sonido)

15 min

Cortesía del artista y LUX, Londres

David Lamelas adopta la imagen del coronel Ricardo García Pérez, el presidente despojado de la inexistente isla de Santa Ana en una caricatura de varios dictadores latinoamericanos. En *The Dictator*, el expresidente habla sobre su abuso a grupos subversivos, la muerte de sus tres esposas y sus planes de exilio, en una entrevista realizada por Bárbara López para un programa de noticias ficticio. Aunque las preguntas son aparentemente contundentes, el dictador encarna una personalidad de culto carismática y permanece imperturbable. Lamelas y Duane ofrecen una crítica incisiva y humorística de cómo los medios de comunicación ayudan a fabricar lo que consideramos o aceptamos como realidad.

David Lamelas adopts the persona of Colonel Ricardo García Pérez, the overthrown president of the non-existent island of St. Ana and a composite caricature of various Latin American dictators. In *The Dictator*, he is questioned about the abuse of subversives, the deaths of his three wives, and his exile plans, in an interview conducted by Bárbara Lopez for a fictional news program. Though the questions are apparently hard-hitting, the dictator embodies a charismatic cult personality and remains unfazed. Lamelas and Duane offer up an incisive and humorous critique of how mass media helps fabricate that which we consider and/or accept as reality.

Ana María Millán (Colombia, 1975)

El Chavo, 1999

[The Boy]

Instalación de video monocanal

Single-channel video installation

Duración variable: de 33 a 35 s

Cortesía de la artista

Un monitor reproduce videos consecutivos cuyo tema se entrelaza. En un video, Ana María Millán relata las instrucciones de un ladrón sobre cómo robar como si estuviera comentando el hecho en un programa de noticias, mientras que en los otros dos videos toca la famosa canción del programa de televisión *El Chavo del Ocho*. Al presentar una guía de instrucciones para robar en conjunto con la música pegajosa de la comedia, *El Chavo* investiga las formas en que se transmite la información y cómo esos mismos formatos de comunicación se relacionan con subculturas, ideas de violencia y discursos de exclusión.

A monitor plays consecutive videos whose subject matter interlaces. In one video Ana María Millán relates a thief's instructions on how to steal as if she were commentating in a news program, while in the other two she plays the famous intro song to *El Chavo del Ocho*. By presenting an instruction guide to stealing in conjunction with catchy sitcom music, *El Chavo* inquires upon the ways in which information is transmitted and how those same formats of communication relate to subcultures, ideas of violence, and discourses of exclusion.

Nástio Mosquito (Angola, 1981)

3 Continents, 2010

[3 Continentes]

Video

7:45 min

Cortesía © Nástio Mosquito

En *3 Continents*, Nástio Mosquito pronuncia tres discursos sobre Europa, América y África, parado frente a un fondo de mapas improvisados, cuya geografía es reconocible pero cuya construcción plantea preguntas sobre su representación. Mosquito anuncia que compró los continentes de una manera que se asemeja a la presentación en televisión de los informes de noticias y transmisiones políticas de occidente. Llevando la lógica capitalista hasta sus últimas consecuencias, Mosquito afirma que todo, incluyendo la memoria y el sentimiento, se puede comprar. De este modo, aborda el legado y el refuerzo continuo del discurso occidental de propiedad y deuda que define nuestra comprensión de lo geográfico y lo biopolítico.

In *3 Continents* Nástio Mosquito delivers speeches addressing Europe, America,

and Africa, upon a backdrop of improvised maps whose geography is recognizable but whose construction begs the question of their representation. Mosquito announces his purchase of the continents in a manner that adopts Western-centric modes of presentation that span news reporting and political broadcasting. Taking capitalist logic to its conclusion, Mosquito states that everything, including memory and sentiment, can be bought; thus addressing the legacy and continuous reinforcement of the Western logic of ownership and debt that defines our understanding of the geo and biopolitical.

Rabih Mroué (Líbano, 1967)

On Three Posters, 2008

Reflections on a video-performance by Rabih Mroué, 2004

[En tres carteles]

[Reflexiones sobre un video-performance de Rabih Mroué]

Vídeo (color, sonido)

Edición de 5 + 1 prueba de artista

Edition 5 + 1 AP

18 min

Cortesía del artista & Sfeir-Semler Gallery Hamburg/Beirut

El video *On Three Posters* tiene su origen en un performance multimedia, concebido y montado por Rabih Mroué y Elias Khoury en Beirut, basado en el testimonio grabado y sin edición del guerrillero Jamal al-Sati. La versión inédita muestra tres tomas de su video del mártir, en lugar de la versión aprobada que se emitió en la televisión nacional libanesa. Usando el material sin editar como punto de partida, Mroué explora las tensiones entre la humanidad y la representación heroica, llegando incluso a analizar cómo la recepción del performance en sí ha cambiado desde el 11 de septiembre de 2001. *On Three Posters* explora, más que nada, las formas en que recibimos información y cómo se puede manipular.

On Three Posters originated from a multi-media performance conceived and staged by Rabih Mroué and Elias Khoury in Beirut and based on the unedited filmed testimony of the resistance fighter Jamal al-Sati. The unedited version shows three takes of his martyr video, rather than the approved version that was aired on Lebanese TV. Using the unedited material as a point of departure Mroué explores the tensions between basic humanity and heroic representation, going so far as to analyze how the reception of the performance itself has changed post 9/11. More than anything, *On Three Posters* explores how we receive information, and how it is, or can be manipulated.

Antoni Muntadas (España, 1942)

Watching the Press/Reading Television, 1980
[Viendo la prensa/Leyendo la televisión]

Vídeo (color, sonido)

11:20 min

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

En *Watching the Press/Reading Television* la cámara se desplaza a diferentes velocidades sobre la superficie de una pantalla de televisión y una serie de revistas, escaneando rápidamente las imágenes y artículos escritos, sin dar lugar a alguna pausa que permita distinguir lo visto. Es posible reconocer algunos símbolos iconográficos y figuras publicitarias, como el hombre de los cigarros Marlboro. Pero los artículos, la escritura y la información en sí se convierten en una imagen difuminada, con formas pixeladas e ilegibles. La crítica de Muntadas se centra en la fragmentación y reducción de la información en los medios de comunicación; por lo tanto, con el replanteamiento de las imágenes se hace evidente la capacidad de manipulación de los medios de comunicación.

Panning at varying speeds over the surface of a television screen and a pile of magazines, *Watching the Press/Reading Television* quickly scans through televised images and written articles with little to no pause for identification. It is possible to recognize some iconographic symbols, and advertising figures like the Marlboro Man, but the articles, writing, and information itself becomes a blur of unreadable pixelated forms. Muntadas' critique centers on the fragmentation and reduction of information in the media. Reframed, the images presented make clear the media's ability to manipulate.

Peter Weibel (Ucrania, 1944)

Die Kommunikation ist das Medium (TV Tod II), 1972

[TV News (TV Death II)/Noticiero de TV (Muerte de TV II)]

Vídeo (blanco y negro)

Video (black and white)

2 min

Cortesía de Peter Weibel

En *TV News (TV Death II)*, Peter Weibel aparece como comentarista, leyendo las noticias y fumando al mismo tiempo. La vitrina del televisor se llena gradualmente de humo, obligando al lector a interrumpir su flujo conforme tose más y más, hasta que finalmente se ahoga con el humo que ha llenado el espacio y lo único que se ve es un ambiente gris e impenetrable. Weibel crea una metáfora sobre la forma en que el nocivo ecosistema de información y comunicación de la televisión se envenena a sí mismo, provocando su propia muerte.

El corto fue transmitido por ORF (emisora de servicio público nacional de Austria) y se produjo en el estudio de la emisora.

In *TV News (TV Death II)* Peter Weibel appears as a commentator reading the news and smoking at the same time, gradually filling the glass case of the TV with smoke. The smoke forces the reader to interrupt his flow as he coughs more and more, until finally he chokes on the smoke that has filled the space and all that is visible is milky impenetrable grey. Weibel creates a metaphor for the way in which the noxious TV ecosystem of information and communication is poisoning itself and bringing about its own death. The short was broadcast on ORF (Austrian national public service broadcaster) and produced using the broadcasting station's news set.

CANAL [CHANNEL] APPEARANCES

Aslı Çavuşoğlu (Turquía, 1982)

Making of *Murder in Three Acts*, 2012

[La realización de Asesinato en tres actos]

Video digital dirigido por Taylan Mutaf

Digital video directed by Taylan Mutaf

3:12 min

Cortesía de la artista. © Taylan Mutaf

Este video detrás de cámaras pone en evidencia la realidad programada y el artificio de la puesta en escena que se creó para grabar *Murder in Three Acts* de Aslı Çavuşoğlu. Producido en Frieze Art Fair como una serie de eventos, el video cuenta la misteriosa historia de un asesinato en tres capítulos, cada uno basado en la deconstrucción del drama criminal forense usando a los visitantes a la feria de arte como extras. El “making of” sigue la creación del drama episódico aportando una visión de la artificialidad del producto terminado.

This behind the scenes video reveals the scripted reality and artifice of staging that went into creating Aslı Çavuşoğlu's *Murder in Three Acts*. Filmed at Frieze Art Fair as a series of events, Çavuşoğlu's video follows a murder mystery in 3 chapters, each based on a deconstruction of the forensic crime drama and with visitors to the fair as extras. This “making of...” follows the creation of the episodic art/crime drama providing insight into the artificiality of the finished product.

Christian Jankowski (Alemania, 1968)

Waiting for Jesus to Appear in a Telenovela (intervención en el episodio 117 de la telenovela *Triunfo del amor*), 2011

[Esperando la aparición de Jesús en una telenovela (intervención en el capítulo 117 de la telenovela *Triunfo del amor*)]

Video digital (color, audio)

Digital video (color, audio)

46:19 min

Colección y Archivo de Fundación Televisa

Waiting for Jesus to Appear in a Telenovela de Christian Jankowski fue una intervención en el episodio 117 de la telenovela mexicana *Triunfo del amor*. El fragmento muestra a Cristo asomándose a una ventana y luego entrando a la cocina, mientras el drama de la telenovela continúa desarrollándose. Esta extraña e inesperada aparición culminó un proceso que comenzó con el casting de Jesús y concluyó una metanarrativa sobre las formas en que los medios y la televisión engendran “celebridad” y devoción.

Christian Jankowski's *Waiting for Jesus to Appear in a Telenovela* was an intervention into the 117th episode of the Mexican telenovela *Triunfo de Amor*. The clip features Christ peering through the window and then walking across the kitchen, whilst all the while the soap

opera drama continues to unfold in the background. This strange and unexpected cameo culminated a process that had begun with the TV-style casting of Jesus and concluded a meta-narrative about the ways in which media create “celebrity” and devotion.

Claudia Joskowicz (Bolivia, 1968)

Music to Watch Dead Girls By, 2006

[Música para ver chicas muertas]

Vídeo HD monocanal (color, sonido)

Single channel HD video (color, sound)

20 min

Cortesía Galería Nube, Santa Cruz, Bolivia

Grabado en plano secuencia, la cámara enfoca tres interiores domésticos dentro de los cuales se reconstruyen interpretaciones de asesinatos reales de mujeres al estilo de programas de telerrealidad. Centrándose en los interiores más que en las historias en sí, lo que se analiza son los trazos, huellas y restos depositados en estos espacios. *Music to Watch Dead Girls By* de Joskowicz establece de forma forense la relación del cadáver con su entorno, enmarcando la belleza en la quietud. La pieza se centra en las historias espaciales y en cómo se construyen a través de los eventos que ocurren dentro de ellas y las personas que las habitan.

Shot as a seamless tracking shot, the camera moves across three different domestic interiors within which reenactments of the real murders of women are reconstructed in reality TV style. Focusing on the interiors, rather than the story itself, what is analyzed are the traces left behind and the imprints left upon spaces and places. Joskowicz's *Music to Watch Dead Girls By* forensically draws out the relationship of cadaver to surrounding, framing the beauty in the stillness. The piece centers on spatial histories and how they are constructed through the events that occur within them and the people that inhabit or use them.

Raul Marroquin (Colombia, 1948)

Oh, I Left my TV on, 1982

[Oh, dejé mi TV encendida]

Video

Parte 1/part 1: 44:16 min

Cortesía LIMA Amsterdam

En *Oh, I Left my TV On* de Raul Marroquin, escuchamos discretamente una reunión entre Spencer y su jefe, alternando entre tomas de la reunión y vistas voyeuristas del departamento de Spencer. Este personaje se da cuenta de que ha dejado documentos importantes al lado de su televisor y en ese momento la escena cambia reflejando una perspectiva borrosa, como de video de vigilancia, del

departamento desocupado de Spencer. A falta de presencia humana, el lugar se llena de las voces provenientes de la televisión. Los fragmentos parpadeantes de los programas evidencian cómo la televisión no sólo es fascinante, sino también un mundo paralelo de creación de imágenes, entretenimiento y sociedad de consumo mucho más persuasivo de lo que nos gustaría admitir.

In Raul Marroquin's *Oh, I Left my TV On*, we eavesdrop on a meeting between Spencer and his boss, switching between the meeting and voyeuristic views of Spencer's apartment. Spencer realizes he's left important documents next to his television and in that moment the scene changes to reflect a blurry surveillance-like perspective of the busy-emptiness in the apartment. The lack of human presence is filled with voices coming from the television. The flickering clips reveal how television is not only fascinating, but also a parallel world of image-making, entertainment, and consumer society far more pervasive and persuasive than people like to admit.

Tracey Rose (Sudáfrica, 1974)

The Cockpit, 2008

[La cabina del piloto]

Proyección de un solo color con altavoces de audio estéreo

Single color projection with stereo audio speakers

3:04 min

Cortesía de la artista y Dan Gunn Gallery, Londres

The Cockpit, una telenovela surrealista producida y transmitida en la televisión nacional sudafricana, aborda temas de intolerancia, odio y miseria al enjuiciar a Dios. Los personajes de Tracey Rose desafían las representaciones estereotipadas de los africanos y las mujeres en un esfuerzo de investigación que explora cómo se forman las culturas, normas y opiniones comunes de la humanidad. Al estudiar detenidamente los mitos de la creación religiosa que subyacen en el surgimiento de todas las culturas, Rose crea una atmósfera que cuestiona nuestra comprensión colectiva del mundo.

The Cockpit, a surreal soap opera shot for and broadcast on South African national TV, addresses issues of intolerance, hatred, and misery by putting God on trial. Tracey Rose's characters challenge stereotyped representations of Africans and women in an investigative effort that explores how common cultures, norms, and views of humankind are formed. Through taking a close look at the religious creation myths that underlie the rise of all cultures, Rose creates an atmosphere that questions our collective understanding of the world.

Michael Smith (Estados Unidos, 1951)*It Starts at Home*, 1982

[Empieza en casa]

Video (color, sonido)

24:58 min

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI),
Nueva York

Mike, el alter ego del artista, se conecta a la transmisión por cable debido a su mala recepción, pero obtiene más de lo que esperaba en *It Starts at Home*. Se queda atrapado en el medio, como protagonista de su propio programa de televisión por cable. En un giro satírico del destino, el observador se convierte en el observado, revirtiendo la situación y reflejando la banalidad de la televisión. Smith aborda temas como la identificación con los personajes televisivos y las formas en que la televisión representa y reinterpreta el mundo del espectador.

The artist's alter ego, Mike, taps into cable because of his lousy reception but gets more than he bargained for in *It Starts at Home*. He becomes trapped in the medium—the protagonist of his very own cable TV show. In a satirical twist of fate, the observer becomes the observed, turning the tables on viewership and reflecting the banality of television. Smith touches on issues of identification with characters on TV and the ways in which television re-represents and re-interprets the world back at the viewer.

of the night, characters from unpopular television programs appear in fictional TV shows that potentially could have aired after the end of official programming. Through appropriated video and recreated segments, Su Hui-Yu explores the effects media and technology have on human behavior, as the viewer gets lost in a cycle of programming awaiting what is to come.

Su Hui-Yu (Taiwán, 1976)*The Upcoming Show*, 2012

[El próximo show]

Proyección de video HD (color, sonido)

HD video projection (color, sound)

18 min

Cortesía del artista

Ahora en desuso, las barras de colores en una pantalla de televisión se usaban para señalar el final de la transmisión. Este momento, que marcaba un final y una anticipación de lo que vendría inspiró *The Upcoming Show* de Su Hui-Yu. En las horas más oscuras de la noche, varios personajes poco populares aparecen en programas de televisión ficticios que potencialmente podrían haberse transmitido después del final de la programación oficial. A través de videos apropiados y segmentos recreados, Su Hui-Yu explora los efectos que los medios de comunicación y la tecnología tienen sobre el comportamiento humano, mientras que el espectador se pierde en un ciclo de programación en espera de lo que viene a continuación.

Now out of use, color bars on a television screen used to signal the end of broadcast. It was this moment of end and anticipation of that to come that inspired *The Upcoming Show* by Su Hui-Yu. In the darkest hours

PAUSAS EN LA TRANSMISIÓN [TRANSMISSION BREAKS]

Dara Birnbaum (Estados Unidos, 1946)

Kojak/Wang, 1980

Video (color, sonido)

3 min

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Kojak/Wang se reapropia del video de un tiroteo de la popular serie de drama estadounidense *Kojak* y amplía el estilo de edición de toma/contratoma convirtiéndolo en lo que podría ser una batalla interminable. En la edición de Birnbaum, el tiroteo original se combina con un anuncio de la computadora Wang y se reemplazan los sonidos de disparos con los de láseres de computadora. Esta apropiación y reedición transmite un comentario político sobre la mediación de imágenes en la cultura pop e implica una relación entre tecnología y destrucción o violencia.

Kojak/Wang takes a shootout from the popular American drama series *Kojak* and extends the shot/counter-shot editing style into what could be a potentially unending battle. In Birnbaum's edit of the footage, the original shootout becomes coupled with a Wang computer advert, replacing gunfire with computer lasers. This appropriation and re-editing relays a political comment on the mediation of images in pop culture and implies a relationship between technology and destruction or violence.

Chris Burden (Estados Unidos, 1946-2015)

The TV Commercials, 1973-1977

[Los comerciales de televisión]

Video (color, sonido)

3:46 min

Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

The TV Commercials se compone de cuatro intervenciones a la televisión: *TV Ad: Through the Night Softly*, *Poem for L.A.*, *Chris Burden Promo*, y *Full Financial Disclosure*. La primera es una documentación de tipo publicitaria de un performance en el que Burden se arrastró una distancia de 15 metros, sobre cristal roto, en la calle de Main Street en Los Ángeles, con las manos atadas a la espalda. En *Poem for L.A.*, Burden proclama repetidamente que "la ciencia ha fallado", "el calor es vida" y "el tiempo mata". Para *Chris Burden Promo*, los nombres de artistas conocidos aparecen en la pantalla, seguidos de "pagado por Chris Burden-artista". Por último, en *Full Financial Disclosure*, Burden presenta un resumen de sus ganancias de 1976. Burden compró tiempo comercial en la televisión abierta con el fin de transmitir sus "anuncios" subversivos y romper el dominio absoluto que las empresas de televisión tenían en las ondas de radio y televisión.

The TV Commercials is composed of four television interventions: *TV Ad: Through the Night Softly*, *Poem for L.A.*, *Chris Burden Promo*, and *Full Financial Disclosure*. *TV Ad: Through the Night Softly* is an advertising length documentation of a performance in which Burden crawled through fifty feet of broken glass on Main Street in L.A., with his hands behind his back. In *Poem for L.A.*, Burden repeatedly proclaims that "science has failed", "heat is life" and "time kills". For *Chris Burden Promo*, the names of renowned artists appear on screen, followed by "paid for Chris Burden-artist". Lastly, in *Full Financial Disclosure* Burden sits a desk presenting a summary of his 1976 earnings. Burden purchased commercial time on broadcast television in order to air his subversive "ads" and break the stranglehold that television corporations had on airwaves and broadcast time.

Len Lye (Nueva Zelanda, 1901-1980)

Prime Time, 1958

[Horario estelar]

Video (16 mm, blanco y negro, color, definición estándar)

Video (16 mm, black-and-white, color, SD)

1:50 min

Cortesía Len Lye Foundation. Versión digital de material preservado y hecho disponible por Nga Taonga Sound & Vision

Prime Time de Len Lye es una muestra de una película promocional que Lye ofreció a varias estaciones de televisión con la esperanza de que le encargaran material similar con fines comerciales. Esta película animada compuesta de imágenes dramáticas en blanco y negro, que luego fueron coloreadas a mano y combinadas con música de tambor africano, da una idea de cómo se desarrollaron las piezas posteriores de Lye (como su corto *Free Radicals*). *Prime Time* es una parte esencial en la historia del enfoque de Len Lye a la publicidad televisiva y sus intentos de llevar los procesos y el estilo experimental al mundo de la publicidad en la televisión comercial.

Len Lye's *Prime Time* is a sample promotional film that Lye offered to television stations in the hope that they would commission similar material for commercial purposes. This animated scratch film of dramatic black and white images, that were later hand colored and set to African drum music, gives a taste of what subsequent pieces by Lye (like his film short *Free Radicals*) would look like. *Prime Time* is an essential part of the story of Len Lye's approach to TV advertising and his attempts to bring experimental processes and style to the world of ads on commercial television.

Len Lye (Nueva Zelanda, 1901-1980)

Rhythm, 1957

[Ritmo]

Video (16 mm, blanco y negro, definición estándar)

Video (16 mm, black-and-white, SD)

1 min

Cortesía Len Lye Foundation. Versión digital de material preservado y hecho disponible por Nga Taonga Sound & Vision

Originalmente pensada como una película promocional para Chrysler, Len Lye utilizó la edición rápida para acelerar los cuadros en los cuales se puede observar el ensamblaje de un automóvil, y luego sincronizó la acción con música de tambor africano. *Rhythm* nunca fue transmitido, ya que a Chrysler no le gustó la elección de la música ni el hecho de que se mostraba a un trabajador guñándole un ojo a la cámara. Sin embargo, el video es un ejemplo brillante de edición rápida y refleja cómo Lye se adelantó a su tiempo con el uso de esta técnica para crear un brillante montaje de un automóvil que se está construyendo.

Originally intended as a promotional film for the Chrysler motor corporation, Len Lye used rapid editing to speed up frames depicting the assembly of a car, and later synchronized the action to African drum music. *Rhythm* was never actually broadcast, seeing as Chrysler disliked the choice of African music and had an issue with the fact that a workman was shown winking at the camera. Lye's film however is a brilliant example of fast editing and was ahead of its time in the use of this technique to create a brilliant montage of a car being constructed.

Nam June Paik & Jud Yalkut (Corea del Sur, 1932-2006; Estados Unidos, 1938-2013)

Video-Film Concert (Waiting for Commercials), 1966-1972

[Concierto en video (esperando los comerciales)]

Video VHS (blanco y negro, color, audio)

VHS Video (black-and-white, color, audio)

6:41 min

Colección y Archivo de Fundación Televisa

Waiting for Commercials forma parte de una colección restaurada de obras tempranas de Nam June Paik. Este hilarante compendio de comerciales de televisión japoneses es un ejemplo temprano de la forma en la que Paik utiliza las imágenes de televisión apropiadas como un artefacto de la cultura pop que a su vez sirve como crítica cultural. La hilaridad de los fragmentos elegidos no logra despejar la incómoda forma en que se presenta la cultura japonesa, ni

reduce el constante condicionamiento del consumidor que está tan obviamente presente en la televisión.

Waiting for Commercials is part of a restored collection of rare early works by Nam June Paik. This hilarious compendium of Japanese TV commercials is an early example of the way in which Paik uses appropriated television imagery as a pop culture artifact that in turn serves as cultural critique. The hilarity of the chosen clips doesn't quite manage to dispel the uncomfortable way in which Japanese culture is presented, nor does it reduce the constant consumer conditioning that is so obviously present in television.

Anahita Razmi (Alemania, 1981)

Anahita Razmi Promo, 2014-15

[Promo de Anahita Razmi]

Grabaciones de televisión

TV broadcast recordings

16:15 min

Cortesía Carbon12. © Anahita Razmi

Anahita Razmi Promo se reapropia de la obra *Chris Burden Promo* de 1976. En el video de Burden, el cual apareció en varios canales de televisión estadounidenses, se enumera una selección de nombres de artistas famosos escritos con letra en negritas y seguidos de un aviso que dice "Pagado por Chris Burden - artista". Razmi imita el trabajo de Burden para canales de televisión satelital iraní, reemplazando los nombres originales con los de artistas célebres iraníes, así como "Chris Burden" con "Anahita Razmi". A través de la reubicación del trabajo al contexto de la televisión iraní, la pieza ahora trata con temas de censura y visibilidad en Irán.

Anahita Razmi Promo refers to the work *Chris Burden Promo* from 1976. Shown on various American TV-channels, Burden's video lists a selection of famous artist names written in bold graphics and followed by a disclaimer stating, "Paid for by Chris Burden - artist." Razmi restages Burden's work on Iranian Satellite TV channels, replacing the artist names with those of famous Iranian artists, and "Chris Burden" with "Anahita Razmi". Through the relocation of the work into an Iranian TV context, the piece now comments on issues of censorship and visibility in Iran.

Anahita Razmi (Alemania, 1981)

Replays/Replace—The TV Manifesto of the Spatial Movement, 2013

[Repeticiones/Reemplazo—El manifiesto televisivo del movimiento espacial]

Video HD

12:51 min (6 fragmentos de 2 min cada uno)

6 fragments at 2 min each

Cortesía Carbon12. © Anahita Razmi

Replays/Replace—The TV Manifesto of the Spatial Movement de Anahita Razmi consta de seis videoclips que se proyectaron originalmente entre transmisiones individuales en el canal austriaco ORF 3. Dentro de un estudio, los presentadores leyeron un manifiesto artístico que describe a la televisión como una herramienta para la renovación del arte. El manifiesto original fue escrito y leído por Lucio Fontana en la televisión italiana, aunque no existen grabaciones. Sesenta años después, Razmi recrea y reinterpreta la acción de Fontana y, al hacerlo, se apropiá de lo televisivo como un espacio para el arte y la expresión artística.

Anahita Razmi's *Replays/Replace —The TV Manifesto of the Spatial Movement* is made up of six video clips that were originally screened in between individual broadcastings on the Austrian channel ORF 3. Within a studio setting, presenters read out an artistic manifesto that describes TV as a tool for the renewal of art. The original manifesto was written and read out by Lucio Fontana on Italian television, although no recordings exist. Thus, 60 years later, Razmi re-creates and re-interprets Fontana's action and in doing so appropriates the television as a space for art and artistic expression.

The Propeller Group

(Vietnam/Estados Unidos, 2006)

Tuan Andrew Nguyen (Vietnam, 1976)

Phunam Thuc Ha (Vietnam, 1974)

Matt Lucero (Estados Unidos, 1976)

Television Commercial for Communism, 2011

[Anuncio de televisión para el comunismo]

Video (color, sonido)

Edición de 5 + 2 pruebas de artista

Edition of 5 + 2 AP

1 min

Cortesía The Propeller Group y James Cohan, Nueva York

TV Commercial for Communism crea un diálogo sobre el tema del comunismo al pedirle a una empresa de publicidad que aplique estrategias de promoción contemporáneas a la ideología en un tono que reposiciona nuestra relación con la economía global y la política social. The Propeller Group explora así la relación histórica y contemporánea del comunismo con el capitalismo, destilando los conceptos de igualdad, intercambio y

cooperación en un anuncio increíblemente convincente y utilizando el producto más influyente del capitalismo, la publicidad, a favor de su opositor político de antaño.

TV Commercial for Communism creates a dialogue on the subject of communism by asking an advertising company to apply contemporary promotional strategies to the ideology in a pitch that re-positions our relationship to global economics and socio-politics. The Propeller Group thus explores the historic and contemporary relationship of communism to capitalism, distilling the concepts of equality, sharing, and cooperation into an uncannily convincing ad and using capitalism's most influential by-product, advertising, in favor of its long-time political opponent.



CUADERNILLO / BOOKLET

Ensayos / Essays
Kit Hammonds, Adriana Kuri Alamillo

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Arely Ramírez

Traducción / Translation
Elisa Schemlkes

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2018

