

**ARTIUM**  
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo  
Vitoria-Gasteiz

## Exposición

### Jaime Davidovich. *Morder la mano que te da de comer*

Sala Norte, desde el 2 de octubre de 2010 hasta el 9 de enero de 2011

## Fin de las emisiones

Eugeni Bonet. Entrevista con Jaime Davidovich (diciembre de 2009 - enero de 2010)

«Nosotros, los espaciales, transmitimos a través de la televisión, por primera vez en el mundo, nuestras nuevas formas de arte basadas en el concepto de espacio ... Es bien cierto que el arte es eterno, pero siempre estuvo atado a la materia, mientras que nosotros queremos desvincularnos de ella y que sea a través del espacio que el arte pueda perdurar todo un milenio, incluso en la transmisión de un minuto.» Estas son algunas frases del manifiesto por la televisión, fechado en Milán el 17 de mayo de 1952, del grupo espacialista italiano reunido en torno al artista italo-argentino Lucio Fontana; probablemente el primer texto programático donde se plantea la adopción de la televisión como un nuevo medio de expresión artística.

«Televisión no es una palabra sucia», sostenía Jaime Davidovich en 1978.<sup>1</sup> Pero, ciertamente, designa a un medio que arrastra una percepción peyorativa y vejatoria, convertida en lugar común, y que se refleja en expresiones como caja boba o telebasura, entre otras. No siempre ha sido así y, por ceñirnos a los años sesenta, atrajo la atención de nombres bien ilustres en los campos del cine (Rossellini, Renoir), la música (Stravinsky), la dramaturgia (Beckett) o las artes visuales en su declinación expandida y tecnológica (Paik, Schöffer). Sin olvidar a ciertos profesionales del medio televisivo que lograron introducir algunas cuñas de experimentación en el mismo (Averty, en Francia, fue el primero en lograr un amplio reconocimiento).

La llegada del vídeo<sup>2</sup> aceleró las cosas y multiplicó los casos. El movimiento de la *televisión de guerrilla* introdujo lemas tales como «Haz tu propia televisión» y «Tú eres información». Brotaron intentos de galerías de televisión, donde el espacio expositivo era la pequeña pantalla (*Open Gallery* de James Newman en California, *Fernsehgalerie* de Gerry Schum en Alemania). En Estados Unidos, algunas estaciones del PBS (Public Broadcasting Service) crearon laboratorios de televisión discrecionalmente abiertos a las aportaciones de artistas e independientes en general, por las expectativas que despertaban entonces las prácticas del vídeo y con el patrocinio de la Fundación Rockefeller. Sin punto de comparación en este aspecto, los departamentos experimentales de las televisiones públicas europeas se mostraron más remisos en cuanto a las aportaciones de grupos e individuos ajenos al gremio.

Ya en los años setenta, la implantación de la televisión por cable abrió nuevas perspectivas, y es por ahí por donde regreso a Davidovich. En 1979, bajo el título «Vídeo y alternativas de distribución», publiqué una entrevista con él en una revista de arte ya desaparecida.<sup>3</sup> Jaime, con quien ya me había encontrado previamente en Nueva York, vino a Barcelona en ocasión de la primera manifestación de postín en España en lo que se refiere al terreno tan novedoso del vídeo, para presentar tanto su obra personal como el proyecto, todavía incipiente, del Artists' Television Network (ATN). Hoy me doy cuenta de que los términos que manejé para titular dicha entrevista quedaban un tanto cortos ante las intenciones y pretensiones que dicho proyecto traía consigo. Que ya no eran simplemente los de dar otra salida al arte un tanto ensimismado del vídeo, sino que implicarían un reto distinto: hacer televisión. Otra televisión, sin renunciar a la osadía vanguardista, experimental y rompedora que palpitaba entonces entre las calles, los lofts y espacios alternativos al sur de Manhattan.

Ciertamente, Davidovich todavía no se había lanzado a las levantiscas emisiones de *The Live! Show* –comenzaron en diciembre de 1979<sup>4</sup>– pero, aun así, la intención era otra que la de simplemente multiplicar la audiencia de unos vídeos hechos

<sup>1</sup> En Gerald Marzorati, «Artists' TV: A 'Variety Show For The Avant-Garde'», *The Trib*, Nueva York, 5 de abril 1978.

<sup>2</sup> A lo largo del texto he optado por mantener la palabra vídeo en su forma llana [bidéo], tal como se usa mayormente en América.

<sup>3</sup> Eugeni Bonet, «Vídeo y alternativas de distribución. Entrevista con Jaime Davidovich», *Artes Plásticas*, núm. 28, Barcelona 1979. Posteriormente, el recorrido histórico-panorámico que establecí en el libro *En torno al Vídeo* (Gustavo Gili, Barcelona 1980), lo cerraría también con un apartado dedicado al Artists' Television Network.

<sup>4</sup> Según me consta, a modo de programas-piloto que proseguirían a piñón fijo entre 1982 y 1983.

con contados medios y con menos dólares aún. Y si la televisión se veía como un tubo impenetrable y, a la vez, como una letrinaapestosa, se trataría de poner las cosas en su sitio de otra manera y de acudir a las rendijas abiertas del acceso público en los nuevos canales de cable. Entrevistado por un colega, Jaime lo expuso de manera tan avispada como jocosa al decir: «Introduciendo el videoarte en la TV hacemos algo parecido a lo que hizo en su día Marcel Duchamp, pero al revés: en lugar de colocar el orinal en el museo, aquí colocamos el museo en el orinal.»<sup>5</sup>

He pretendido ahora reanudar los encuentros y conversaciones que mantuvimos en varias ocasiones, aunque ahora lo hemos hecho con los límites inherentes a un intercambio por correo electrónico, del que ha resultado la transcripción que sigue. Conclusión anticipada: erramos en cuanto al tubo por el que se conducirían las alternativas y los propósitos experimentales que pretendíamos, pero era el que teníamos a la vista. E imaginar una televisión distinta, un paso que había que dar (y sobre el que, afortunadamente, hay quienes siguen). Pero no es a través de la pantalla que creíamos propia de la televisión, sino por la de la computadora (así como por las pantallas híbridas que van llegando) como accedemos a la abundancia que la televisión nos prometió y nunca nos ha proporcionado.<sup>6</sup> Y además, sin la supeditación a un horario prefijado y, en lugar de a la parrilla, en buffet libre bien surtido y sustancioso. El fin de las emisiones, en el sentido unidireccional del término, abre una nueva encrucijada y reaviva el anhelo de la reciprocidad, tan huidizo en los medios de comunicación tradicionales.

---

Hace treinta años (quizá uno más) hablamos del Artists' Television Network, cuando el proyecto todavía estaba en sus primeros aunque ya firmes pasos. Ahora volvemos sobre él con la perspectiva del tiempo transcurrido.

Una cosa que me llama la atención es la temporalidad un tanto efímera de la mayoría de los proyectos de televisión experimental, de artistas, alternativa... En comparación, me refiero, con otras estructuras que se han mantenido durante décadas. Por ejemplo, distribuidoras como Electronic Arts Intermix y Video Data Bank, y espacios de exhibición que pueden haber tenido altibajos, incluyendo el cese de algunos, pero que en definitiva se han regenerado, pues el vídeo está hoy por doquier. Algunos TV Labs (WNET, WGBH) se mantuvieron más tiempo, pero el ATN, The CAT Fund y otros proyectos que surgieron en los 80s no se prolongaron más de ocho o nueve años. No digo que sea poco pero, en cualquier caso, ¿cuál es tu visión al respecto?

El Artists' Television Network se fundó en 1976 y comenzamos las transmisiones periódicas en 1977.

Por qué no pudieron seguir los proyectos televisivos que mencionas..., yo creo que se debe a dos razones. La primera fue la falta de apoyo económico por parte de la televisión en abierto (ya sea pública o comercial) y la segunda una falta de aceptación en el mundo del arte a principios de los ochenta. Creo que en 1983, Nam June Paik dijo que el futuro del videoarte estaría en los museos. Ese mismo año yo publiqué mi manifiesto en el que predije que su futuro residiría en el acceso público a la televisión, que de esta forma se convertiría en un *common carrier* como el teléfono.

Si hacemos un repaso a la historia del videoarte en los últimos treinta años, la predicción de Paik fue acertada: el vídeo se convirtió en parte del mercado del arte, con sus muestras espectaculares.

1984 fue un año crucial. Es el momento en que Ronald Reagan asume su mandato presidencial y elimina el apoyo estatal al arte de vanguardia, así como todas las trabas y leyes que controlaban el poder financiero de Wall Street. El mundo del arte de mercado fue cómplice y partícipe de una política tal. El enérgico movimiento intelectual de los setenta se disolvió y los videoartistas pasaron a un segundo plano, relegados por la avalancha del mercado.

Supongo que el Artists' Television Network podría contemplarse como aquello que en inglés se denomina una *cottage industry*, como una manufactura de mermeladas. Después de todo, su sede era tu loft en SoHo. En cierto modo el ATN eras tú, y tu propia casa y estudio. Quisiera, en todo caso, que contaras algo más sobre las personas que te rodearon en dicha empresa y en sus diversas etapas, más allá de aquellas que cumplieran unas tareas más estrictamente técnicas y de oficina.

---

<sup>5</sup> En Jordi Torrent, «Contra el gigante de mármol: ATN (Artists' Television Network)», *Video Actualidad*, núm. 26, Barcelona, septiembre 1983.

<sup>6</sup> Obra de referencia sobre este aspecto fue el informe de la Sloan Commission on Cable Communications, *On the Cable: The Television of Abundance*, McGraw-Hill, Nueva York 1971.

La razón por la que el ATN se ubicó en mi loft fue por ahorrar dinero. Todos los subsidios que recibíamos los podíamos dedicar así a los gastos de producción, incluyendo la remuneración de los artistas que realizaban los programas. Los colaboradores eran muy pocos, ya que el principal objetivo eran las emisiones en televisión. A veces disponíamos de internos o voluntarios. Si hay que hablar de colaboradores, estos serían los artistas que apoyaron el proyecto: John Cage, Laurie Anderson, Vito Acconci, Martha Wilson y muchísimos más.

El Artists' Television Network no fue una empresa, sino una organización de artistas para artistas, autogestionada. Fue un medio para difundir el arte de vanguardia en televisión y eliminar la distinción entre lo que se llama *low art* y *high art*.

En el proyecto del Artists' Television Network, y según tus propias declaraciones al respecto, percibo que contemplabais la televisión por cable casi como un nuevo medio. Quizá sería más adecuado hablar de un canal en lugar de un medio, pero por otra parte interpreto que el cable, el *public access* y todo lo que seguiría (el satélite, los inicios de la TV interactiva) se percibían como algo más, suficientemente distinto a la televisión conocida antes.

Exacto, yo lo llamaría televisión alternativa, distinguiéndola del videoarte y de la televisión en abierto. Ahora parece muy extraño que el cauce de la televisión fuera tan ignorado en los comienzos del videoarte. Había una especie de sentimiento de inferioridad al admitir que estábamos haciendo una televisión alternativa. Resultaba más intelectual y elitista decir que no estabas en modo alguno asociado a la televisión. Ahora, con el paso del tiempo, nos damos cuenta que la tortilla dio la vuelta y que la televisión se ha apropiado de lo que nosotros hacíamos, en aspectos que van desde los *reality shows* hasta el YouTube.

Ahora ya no tenemos televisión en abierto o codificada, todo se halla mezclado en ese guiso enorme que supone internet. El papel del artista es el de adentrarse por esos agujeritos y presentar su trabajo. Ya no hay necesidad de las paredes blancas y prístinas de las galerías de mercado. El arte puede ahora infiltrarse en tu propia casa. Cosa que no existía en los comienzos de esta revolución tecnológica. En los setenta se trataba de lograr acceso al privilegiado mundo de los museos y de la televisión en abierto, ahora se trata de un acceso público por medio de YouTube y muchos otros proveedores. Podemos crear no solo un canal como el que pretendía el Artists' Television Network, sino millones de canales.

A través de la televisión por cable pretendíamos hallar un «denominador común», pero esto lo tienes ahora en internet. Es un placer poder encontrar ahí la obra de todo tipo de artistas, en medio de los *hits* de YouTube: bebés llorando, gatos tocando el piano, etc. Es un contexto muy libre, caótico y al mismo tiempo interesante, porque lleva las ideas de Dadá al extremo. Se acabaron las distinciones entre lo elevado y lo bajo.

Estamos ahora en otro contexto. Creo que el rol del artista está cambiando y también el rol de los museos. El artista como miembro de la sociedad, no aislado en la torre de marfil, y el museo como centro para meditar, conocer y divulgar ideas.

¿Queda algo en la televisión americana, sea en los canales de cable o en otros resquicios, del espíritu alternativo que encarnó el Artists' Television Network o la iniciativa de otros artistas a título individual?

Lamentablemente, en la actualidad se ha perdido esa idea de renovación que tuvimos en los años setenta. Ahí hay que mencionar además la obra pionera de Paul Tschinkle, que fue el primer artista que realizó en Nueva York una programación propia y continuada en los canales de acceso público. Ahora, internet se ha convertido en el flujo sin fin por el que corren las nuevas ideas.

¿Qué medios utilizabais para la producción de las emisiones? ¿Os los facilitaba la propia compañía de cable por sus compromisos con la reglamentación del acceso público? ¿O había otras complicidades con entidades que simpatizaran con el proyecto?

A veces utilizábamos los estudios propios de la compañía de cable, que por un precio muy razonable alquilaba a los productores de las emisiones de acceso público. Ahora creo que los cede de forma gratuita. En aquella época

también logramos infiltrarnos en otros centros de producción como el Center for Non-Broadcast Television en la Automation House de Nueva York.

En su momento, para el buen funcionamiento del Artists' Television Network, tú defendías aquello que fue descrito como una estructura piramidal. Es decir, una dirección única en cuanto a la toma de decisiones sobre estrategias y contenidos. Llegas a esa conclusión a partir de la experiencia previa de Cable SoHo. ¿Podrías explicar los rasgos diferenciales del ATN respecto a ese intento anterior? Por otra parte me pregunto si, tras abandonar el mundo de la gestión cultural o la doble condición de gestor y artista, hoy ves de otra manera todo eso.

Cable Soho fue un proyecto impulsado principalmente por Douglas Davis, con la complicidad de los numerosos espacios alternativos que había en aquella época. Hay que decir que Douglas Davis no solo era un artista que utilizaba las nuevas tecnologías sino que, al mismo tiempo, era redactor de la sección de arte en la revista *Newsweek*. Desde ese foro escribió artículos muy importantes sobre el cable y sobre el futuro de la tecnología en el arte.

El objetivo principal de Cable SoHo consistía en crear un estudio móvil para emitir en el radio de SoHo y en el resto de la ciudad. Se formaron tres comisiones dedicadas a los aspectos de viabilidad, tecnología y programación. El dedicado a la tecnología insistía en la instauración de un canal propio, pero esto no era viable.

Mi postura fue la de apostar por los canales de acceso público. En ese momento el mundo del videoarte estaba presente en muy pocas organizaciones y museos. Presentar las obras «en su propia salsa» me pareció la mejor estrategia.

En lo referente a la compatibilización de las tareas de gestor y artista nos podemos remontar a la actividad de Jonas Mekas. Cuando se presentan ideas nuevas el artista se ha de convertir en gestor, pues al principio no hay nadie más que cumpla ese rol.

Me pregunto si, en los inicios de *SoHo Television*, había una premeditación al acudir a artistas-faro, como Cage, Maciunas y Foreman, y a nombres de relieve en la historiografía y crítica del arte: Dore Ashton, Gregory Battcock, Richard Kostelanetz... Me refiero a que, aún partiendo de la ventaja de una audiencia potencial entre la que abundaban las gentes dedicadas o sensibles al quehacer artístico, imagino que algunos nombres podían tener un mayor gancho y servir así para afianzar un proyecto emergente.

Lo que nos interesaba era presentar la obra de aquellos artistas que estaban cuestionando la validez del sistema de galerías y el mundo del arte en general. Nunca tuve en cuenta si podían tener un mayor gancho. No teníamos ningún tipo de alianza o compromiso. En la producción y programación del Artists' Television Network tenían cabida desde el *rock* de vanguardia de Alan Vega y Martin Rev (Suicide) hasta John Cage. Y desde Vito Acconci a Ingrid Sischy (escritora y entonces editora de *Artforum*). Nuestro interés principal era programar de modo ininterrumpido a fin de crear una audiencia, cultivar un público.

¿En qué proporción la programación de SoHo Television la decidías tú o se abría a las propuestas que te llegaran?

Había propuestas y manteníamos un proyecto llamado The Artists' Cable Project, donde un panel decidía qué programas se iban a producir. De ahí surgieron los programas de John Cage, Laurie Anderson y muchos otros.

Hace unos días vi un programa de debate público donde se enjuiciaba a la propia televisión. No lo menciono como algo extraordinario, sino de lo más frecuente y con un punto cínico incluso. La televisión se refiere más y más a sí misma. Es un medio autorreferencial como pocos, capaz de comprender o asimilar su propia crítica y metalenguaje. En este sentido, se diría que ha adoptado el rol crítico, aunque no el antagonismo, que se atribuía al vídeo y a las premisas de una televisión alternativa, hasta convertirlo en un simulacro.

En Estados Unidos no conozco ningún programa crítico de la propia televisión, creo que en Europa los programas son más intelectuales. Cuando hablo de televisión alternativa no me refiero solo a la crítica del medio, sino a una nueva conciencia. Creo que la diferenciación entre videoarte y televisión es ficticia. La denominación videoarte tiene

algo de ente mal parido. Creo que ahora existe una especie de fusión entre la televisión, el cine y el vídeo. Antes solo podíamos ver televisión en los televisores y películas en el cine o en la televisión. Ahora esto se ha fusionado y muchas películas se hacen en vídeo de alta definición, la televisión puede verse en la computadora y, en Estados Unidos, la televisión en abierto prácticamente ya ni existe. Casi todo el mundo tiene cable, pues ya no se emite en sistema analógico.

Me consta que Lucio Fontana ha sido un referente crucial para ti. Me pregunto si también lo fue cuando te adentraste en el medio televisivo. ¿Conocías entonces el manifiesto del grupo espacialista sobre la televisión?

Sí, lo conocía y fue una referencia importante para mi comienzo en el uso del vídeo. Mi primera instalación en un museo, en 1972, fue *Road*. Esta obra tiene una influencia directa de Fontana, especialmente en el uso de las imperfecciones del plano, la continuidad del espacio y la relación de la textura con la superficie.

En cualquier caso, tú sostenías que el interés por el espacio es lo que te había llevado de una concepción más formal a otra más «canalla», por así decirlo. El espacio de la televisión, virtual en sí, y el de su recepción en el hogar. ¿Hasta qué punto sigues considerando la noción de espacio como hilo conductor de tu obra hasta y después del Artists' Television Network?

Exactamente. Ese espacio impalpable que es la televisión fue lo que impulsó mi interés por la recepción hogareña de las imágenes. Yo quería introducir el vídeo en la televisión porque me ofrecía la posibilidad de penetrar en el hogar, de pasar a ser un miembro del mismo.

Cuando miras la televisión, no sé si es por una cuestión de escala o porque la luz proviene del interior de la pantalla en lugar de constituir el reflejo de una fuente externa, te sientes en una relación de uno-a-uno, como si la televisión te hablara directamente, como si no se dirigiera al conjunto de la audiencia. Se crea un tipo de relación muy personal cuyo lugar es el hogar. Un entorno privado y una situación de sosiego sobre la que tienes el control.

Sin embargo, otro hilo importante para mi fue el político y contextual. El político en lo referente a prescindir de los *power brokers* para llegar al espectador directamente. Y el otro, al prescindir a su vez de esos templos del arte que son los museos para poner la obra en el contexto hogareño.

Sigue interesándome ese hilo conductor del espacio. Antes del ATN me interesaba el espacio virtual y físico. Con el ATN me interesaba el espacio virtual y hogareño. Ahora me interesa el espacio televisivo en abstracto. Estas ideas se manifiestan en las obras que llamo *Gestural Videos*. Estas obras combinan el espacio y tiempo del vídeo con la tridimensionalidad del gesto personal. Son obras que vengo realizando desde 1995 hasta la actualidad.

Si interpreto bien el proyecto del Artists' Television Network, tu apuesta era por el arte pero también por el entretenimiento, que, junto con la información, es algo connatural a la televisión. En el fondo es lo que predicaba Fluxus: la extinción de la barrera entre arte y entretenimiento.

Ese concepto de entretenimiento estaría más relacionado con el Cabaret Voltaire, donde Hugo Ball y Emmy Hennings pretendían la idea del entretenimiento para artistas. De todas formas, más que entretenimiento lo que perseguíamos era un integramiento entre el artista (o productor) y los televidentes. Fluxus fue un movimiento anarquista en el que no existían barreras, pero que al mismo tiempo operaba en el contexto del arte establecido.

Por lo que yo sé, las emisiones del Artists' Television Network raramente entraron en cuestiones políticas. ¿Pero no es cierto que todo era político en aquel momento?

Sí entró en cuestiones políticas con un programa titulado *Artists Call Against US Intervention in Central America* (1984), donde presentamos el trabajo de varios artistas en contra de la política de Reagan de ayuda a la Contra en Nicaragua. Este programa fue presentado por Lucy Lippard y Leon Golub. También *The Live! Show* presentó varias sátiras sobre la administración de Reagan, con una performance de Martha Wilson interpretando al propio Presidente y una parodia del Dr. Videovich en una clase de instrucción sobre cómo dibujar a un hombre anciano.

En aquel momento había un grupo de artistas implicados en la actividad política, como Leon Golub y Nancy Spero. También había artistas, como George Maciunas y sus secuaces en el grupo Fluxus, interesados en la política del entorno del arte. Por otra parte, el hecho de mostrar obras de vanguardia en televisión era, en sí mismo, un acto de una gran intensidad política. Me refiero a una política dadaísta.

Creo que, desde sus inicios, el Artists' Television Network se interesó particularmente por la televisión en vivo y el diálogo con los telespectadores. ¿Fue ese uno de los motivos que te llevaron a concebir *The Live! Show*?

Este fue uno de los motivos. Otros fueron la sátira de la televisión comercial y también de los excesos del mundo del «arte elevado», que en esos tiempos estaba cambiando el ámbito artístico, convirtiéndolo en un mercado de obras visuales.

¿Qué regularidad tenían las emisiones de *The Live! Show*? Al mismo tiempo, creo que se mantuvieron los programas de *Soho Television*. ¿Significa eso que la producción se desdobló?

*Soho Television* se emitía regularmente todas las semanas. *The Live! Show* también, pero en vivo y en directo. Los programas de *Soho Television* fueron todos pregrabados. La producción no se desdobló desde el punto de vista práctico ya que *The Live! Show* apenas tenía gastos de producción.

¿Cómo se preparaban los programas de *The Live! Show*: se escribían guiones o se improvisaba mucho?

Lo uno y lo otro. Se partía de un guión bien delineado pero, al tratarse de emisiones en directo (incluyendo algunos segmentos pregrabados), había un factor de improvisación importante.

La parodia o sátira de la televisión es algo que hoy ejerce la propia TV, incluyendo los programas de *zapping* sobre las emisiones de las cadenas adversarias o contrincantes. Aunque tú me sugieres que eso no es tan habitual en la televisión estadounidense, sin embargo constituye prácticamente un género en el campo del vídeo independiente. ¿Cuál era en su momento tu receta (tus ideas) para rebasar el estadio del humor o la burla y lograr una crítica punzante?

*The Live! Show* comportaba, en sus emisiones habituales, una crítica feroz a la televisión comercial. Por lo general el programa comenzaba con un comentario sobre diversos aspectos del naciente sistema de cable. También se invitaba a expresar sus ideas a especialistas en televisión y crítica cultural.

Entiendo perfectamente el género de vídeos al que te refieres, pero ten en cuenta que nuestra crítica se realizaba «dentro» de la televisión y no en el contexto de un lugar consagrado al arte. Lo que hacíamos era infiltrar las obras de artistas en la cultura vernácula, para diseccionarla desde dentro.

Desde hace unos años se puede observar un renovado interés en la materia de una televisión alternativa o experimental. Algunas experiencias recientes se han inscrito en circuitos de TV local y, otras, se han apoyado en efímeros sistemas *do-it-yourself* para emisiones de baja potencia. Pero, cada vez más, hay una decantación más pragmática por vehicular todo eso a través de Internet y las tecnologías de *streaming*. ¿No crees que, tratándose en definitiva de un nuevo medio, deberíamos desprendernos de una vez por todas de las «ideas recibidas» de la televisión? ¿De la palabra misma y de la mimesis de sus formatos y hábitos?

Estoy completamente de acuerdo en desprendernos de una vez por todas de las ideas recibidas de televisión, videoarte y *media works*. Estamos en otra época donde ya no existe la diferencia entre vídeo, televisión, cine... Estamos en esta corriente de agua donde todo se mezcla y se produce ese *streaming* que mencionas. Esto puede producir una nueva energía o puede producir un tsunami de consecuencias nefastas.

El manifiesto espacialista de la televisión, citado en exergo, conciliaba el ideal eterno o trascendente del arte con el instante efímero de «la transmisión de un minuto». Pero, tanto en el flujo permanente de la TV como en el cuerno de la abundancia de Internet, donde sitios y contenidos aparecen y desaparecen constantemente, se diría que aquella aspiración eterna se desvanece. Desde tu itinerario de un arte todavía físico, material, a uno conceptual y concernido por las nuevas tecnologías, ¿cómo ves o cómo reformularías esta cuestión?

Creo que en este momento de sobreabundancia de contextos y contenidos, el artista puede explorar el gesto como elemento único y personal. Me refiero a un arte íntimo, personal y meditativo. Mis obras actuales son parte de la serie *DELETE*. Para mí es la tecla mas importante en el teclado de la computadora.