

## Focus

Si la historia debe ser que así sea. Parece que el vídeo nunca haya podido prescindir de ella. Alguien se lamentó de que se hubieran preocupado de administrar una antes de que existiera realmente. Y como suele ocurrir, las tentativas prematuras truncaron toda posibilidad de unos desarrollos más regulares. Fue así que de los mitos fundados en torno a las figuras de los pioneros se pasó directamente a la crónica desgranada de las últimas novedades, sin pasar por el análisis histórico. El porqué, por banal que pueda parecer, es que tanto el mito como la crónica no necesitan demasiados documentos ni consultar archivos. Un académico diría que mito y crónica son hijos de diferentes formas de cultura oral. Quien tenga intención de hablar de arte e historia, o aún peor, de historia del arte con el incómodo agravante que conlleva la adjetivación "arte contemporáneo", al referirse al mito y la crónica deberá prestar mucha atención. Entonces que la historia sea, ya que los tiempos para el vídeo se han hecho maduros, pero que las palabras sirvan, al menos en esta primera fase, para decir que todo aquello que se quiere contar, se realizará a través del testimonio directo de las obras. La imposibilidad, en esta ocasión, de adelantarse en el análisis puntual de los trabajos singulares nos hace confiar en la conjunta evidencia de la historia. Es justamente éste el primer pero indispensable razonamiento que se propone a finales de los años 90 en la Galería de Arte Moderno de Turín dando vida a una colección museística de vídeo de artista que Italia aún no poseía y que ha conseguido recoger el mayor número posible de vídeos poniéndolos a disposición de todos en un mismo lugar.

Solo en presencia de las obras se puede crear o burlar el deber de escribir una historia. Y si la veracidad de una narración no se mide por la cantidad de documentos, es conveniente de cualquier modo haberlos confrontando antes de escribir sobre nuestro romance por el simple hecho de que este trabajo permitirá a muchos otros escribirlo e interpretarlo a su antojo, haciendo un tratado enciclopédico o tal vez una poesía, pero asumiendo una total responsabilidad, sin pretextos, después de que este maravilloso mundo tecnológico se haya aventurado en hacer de las obras de arte de vídeo una nueva pintura griega y de los jóvenes artistas armados de videocámara un ejercito de aduaneros. Y será posible crear en la improbable espontaneidad de aquéllos que se recrean en los días de fiesta con lienzo y pinceles. A estos artistas dotados de estudios de post-producción, de ocho pantallas, y tal vez de dieciséis proyectores para las instalaciones, de monitores de plasma y de arquitecturas internas como sustento de sus imágenes, a estos artistas, no les podemos conceder la posibilidad de ser *naïf* sin sufrir el ridículo.

Si la primera exigencia era la de existir dentro de la consistencia de la colección se ha de recordar que tal empeño para un museo de arte moderno responde a necesidades que no se pueden superponer a las de una cinemateca nacional cuyo sueño de una contención total de las obras producidas no ofrece en el campo artístico un objetivo útil. Al dar inicio a la colección hemos querido contar con numerosas obras, pero también, y es obvio, lo más significativas posibles.

Se ha tratado de no olvidar la naturaleza múltiple de la obra de vídeo que ofrece un terreno demasiado fértil para los sobrentendimientos más comunes del coleccionismo artístico ni la tendencia a condensar en pocas obras de la historia expositiva privilegiada la complejidad de las búsquedas de los artistas singulares. De aquí deriva la importancia de encaminarnos hacia la individualización de núcleos de interés histórico cuya enunciación, mas que en sentido clasificatorio, deberá entenderse como indicaciones de necesarias o posibles áreas de trabajo para el futuro compromiso adquisitivo. Áreas de trabajo cuyos confines, hemos de recordar, están constantemente confrontados con la naturaleza de las obras cuyo poder de atracción y recíproca lectura se deja arrastrar mas que nunca por la fluidez de un espacio de conservación que en términos generales no es el del recorrido museístico.

Este tipo de consideraciones nos ha llevado a no limitar tan solo nuestro interés al soporte en vídeo y debemos reconocer su continuidad con precedentes experiencias cinematográficas experimentales. Ejemplo más que evidente de cómo la preocupación histórica que en este caso amplía nuestro trabajo hasta comienzos del siglo (en concreto hasta siete decenios antes de la difusión del vídeo) puede revelarse a posteriori como la vía más veloz de comprensión de las más recientes formas de arte hecho por imágenes en movimiento, por las que el vídeo analógico no es más que una evolución hacia "el vídeo" y "la imagen en movimiento" que constituyen macro áreas de interés transitorio.

Hay que decir que desde hace unos años hasta ahora la geografía de pertenencias y la red de diálogo de las obras de vieja competencia en el ámbito audiovisual se encaminan cada vez con más evidencia hacia otras formas de arte visual más que hacia una firme referencialidad del ámbito cultural del "vídeo". La tarea que el museo se encuentra, y que solo un museo de arte puede afrontar, es el reconocimiento de estas nuevas competencias a través de una modalidad expositiva del patrimonio que no haga de la videoteca o del auditorium un espacio infranqueable para estas obras. Las cinematecas se convertirán en entes de pura búsqueda retrospectiva el día en que la película se deje de utilizar. Un museo de arte contemporáneo no corre riesgos parangonables porque no puede acunar símiles certezas en la consideración de sus competencias. Es tiempo de volver a escuchar las evidencias de los documentos y reconocer que desde hace tiempo unas cada vez mas punzantes líneas de conjunción se han tensado de los estantes de la videoteca a las salas expositivas. Falta esperar a que los museos posean estas infraestructuras deseables y necesarias para disfrutar de las consecuencias.

Elena Volpato  
Conservadora de la GAM

Marcel Odenbach, Dans la vision périphérique du témoin



# Galería de Arte Moderno de Turín

## focus: videoteca

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
departamento de audiovisuales

salón de actos, entrada libre, aforo: 140 localidades

mayo 2003

<b>viernes</b>	<b>9</b>	20:00 hs	Programa 1. Los años setenta (1)	60 min
<b>sábado</b>	<b>10</b>	18:30 hs	Programa 5. Jóvenes artistas italianos	76 min
		20:00 hs	Programa 2. Los años setenta (2)	60 min
<b>domingo</b>	<b>11</b>	13:00 hs	Programa 3. Los años ochenta	50 min

<b>jueves</b>	<b>15</b>	20:00 hs	Programa 4. Los años noventa	52 min
<b>viernes</b>	<b>16</b>	18:30 hs	Programa 5. Jóvenes artistas italianos	76 min
		20:00 hs	Programa 3. Los años ochenta	50 min
<b>sábado</b>	<b>17</b>	18:30 hs	Programa 1. Los años setenta (1)	60 min
		20:00 hs	Programa 2. Los años setenta (2)	60 min
<b>domingo</b>	<b>18</b>	13:00 hs	Programa 4. Los años noventa	52 min



Fondazione Torino Musei  
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino  
[www.gamtorino.it](http://www.gamtorino.it)

VideotecaGAM  
[videotecagam@comunetorino.it](mailto:videotecagam@comunetorino.it)

Imagen de portada: Paolo Chiasera, 20° Livello  
Comisaria de la muestra: Elena Volpato  
Coordinación en GAM: Orsola Morgera

Departamento de Audiovisuales del MNCARS  
Dirección y programación: Berta Sichel  
Coordinación: Ana Barrera y Ruth Méndez Pinillos  
Administración: Consuelo Berrocal  
Proyección: Angel Prieto  
Traducción: Ruth Méndez Pinillos  
Diseño gráfico: Florencia Grassi

<http://museosreinasofia.mcu.es>  
Calle Santa Isabel 52, 28012, Madrid

Museo Nacional  
Centro de Arte  
Reina Sofía



NºP: 181-03-008-4



## 1. Los años setenta (1)

**Vito Acconci, *The Red Tapes*, USA, 1976, vídeo, b/n, 141'27"**  
Acconci explora las posibilidades expresivas del audio. Desvía la atención de la imagen y en la oscuridad de la sala de proyecciones deja surgir las palabras de la propia voz. Invasión del espacio de escucha con el sonido interior de su propia individualidad y hace coincidir su espacio mental con el del espectador. Entones, en la pantalla aparece el rostro vendado del artista.

**Marina Abramovich & Ulay, *Sin título*, Yugoslavia, 1976, vídeo, b/n, 75'**  
Performance (1976, con ocasión de la Semana Internacional de la Performance de Bolonia) que documenta ejercicios físicos y psicológicos prolongados hasta el límite de lo soportable. Enmarca el núcleo energético de la acción: los perfiles inmóviles de los artistas unidos por un nudo que bloquea la tensión ante la imposibilidad del movimiento.

**Bruce Nauman, *Stamping in the Studio*, USA, 1968, vídeo, b/n, 61'35"**  
Pionero del vídeo. Utiliza su propio cuerpo para crear trayectorias rítmicas y espaciales dentro de un espacio regular. Hace resonar el espacio vacío pisando el suelo y dibujando un círculo que entra solo parcialmente en el encuadre de la cámara fija. Crea un espacio espacial entre la naturaleza escultórica del monitor y la propia imagen.

**Joan Jonas, *Vertical Roll*, USA, 1972, vídeo, b/n, 11'**  
Dos ritmos: entrecruzan creando dos ambientes perceptivos: el sonido resultante de la cuchara que golpea ilusoriamente contra la pantalla y el visual creado por el salto de planos que obstaculiza la lectura de las imágenes. La ficción del espacio cúbico del monitor y la simulación de un espacio bidimensional fílmico trazan la línea televisiva.

**Jochen Gerz, *Rufen bis zur Erschöpfung*, Alemania, 1972, vídeo, b/n, 28'**  
Aullar hasta el agotamiento es uno de los más famosos ejercicios de los creadores a comienzos de los años setenta de la "poética de la fatiga" contraindicando muchas obras de carácter performático. Gerz grita desde la cámara de un imperio que a la obra una tensión de la que el público es liberado al final de la fatiga, cuando no quedan energías ni para aullar ni para escuchar.

**Ana Mendietta, *Body Tracks*, Cuba, 1974, 16 mm, color, mudo, 18'**  
Selección de fragmentos rodados entre 1972 y 1986. La artista comentó: "He llevado a cabo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (partiendo de mi silueta)... A través de mis esculturas de tierra y cuerpo me fusiono con el terreno... Me convertí en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una "extensión de mi cuerpo".

**Paul McCarthy, *Black and White*, USA, 1970-1975, vídeo, b/n, 10'**  
Vídeos performativos que parodian la pintura abstracta americana de los dos decenios precedentes. McCarthy concibe cada objeto con pintura, salsa y harina para crear un gran pastel cuyas formas se pierden en una desagradable viscosidad.

**Luigi Ontani, *Sveinmitt*, Italia, 1970, 16 mm, b/n, mudo, 4'40"**  
La obra recoge algunas acciones elementales cercanas a las realizaciones de algunos artistas de performances pero con una capacidad alucinante mayor en un diálogo entre en escena el abandono del cuerpo en

los brazos de otro y la experimentación de la caída como momento de renuncia a los sentidos y control del cuerpo.

**Dan Graham, *Performance/Audience/Mirror*, USA, 1975, vídeo, b/n, 22'52"**  
Serán Grahams: "A través del uso del espejo los asistentes están en grado de sentirse inmediatamente como público de masa. (...) Primero el espectador se ve objetivamente (subjetivamente) percibido por el mismo, después se siente desrito objetivamente (subjetivamente) por las palabras resultantes de la percepción del performer".

**Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, USA, 1975, vídeo, b/n, 6'08"**  
Una de las figuras principales del movimiento feminista estadounidense de los años setenta. Redefine el significado de los utensilios más comúnmente utilizados por las mujeres en la cocina creando un alfabeto del que emerge toda la agresividad y frustración generadas por las condiciones coactivas a las que las mujeres son relegadas social y culturalmente.

## 2. Los años setenta (2)

**Gerry Schum, *Identifications*, Alemania**  
colaboración con artistas internacionales. 1970, vídeo, b/n, 30'  
Schum viajó con un equipo portátil de vídeo por Europa entre el 69 y el 72 ofreciendo a artistas internacionales la posibilidad de realizar un video de corta duración. Colaboran artistas pertenecientes al área conceptual, performativa, y del arte protesta italiano compilando gran número de los vídeos más significativos del decenio.

**Nam June Paik, *Electronic Opera n.2*, USA, 1972, vídeo, color, 41'**  
*Electronic Opera n.2* nace de la colaboración de algunos artistas con la cadena televisiva WGBH. Paik explora las posibilidades de modificación magnética de la señal televisiva, el montaje y las variaciones de los colores. La continuidad entre la cultura musical y visual es una de las principales preocupaciones de Paik. Procede de *Fluxus* y performances, enfrente este concepto junto a Charlotte Mooman y John Cage.

**David Hall, *TV Pieces*, Gran Bretaña, 1971, vídeo, b/n, 3'40"**  
Principal exponente de los primeros años del vídeo británico. Hall plantea la espacialidad del vídeo a través de la provocativa ilustración del carácter físico del monitor. La obra se fundamenta en una afirmación tautológica por la que ilusion y realidad televisiva recorren el filo de lo verbal y lo visual. Encuentra el eje que corre de un grifo hasta crear una ilusión óptica que convierte la pantalla en una pecera.

**Wolf Vostell, *Starfighter*, Alemania, 1967, vídeo, b/n, 5'**  
Vostell, uno de los precursores del vídeo, se interesa, como Paik, por la capacidad plástica de la señal televisiva y compone *Starfighter* en términos rítmico-visuales. Añade alimitar es una silueta cuyos contornos se distorsionan por los saltos de la imagen, sobrepuesta y desgranada.

**John Baldessari, *I am Making Art*, USA, 1971, vídeo, b/n, 18'40"**  
Añade las exagerraciones de las modas artísticas unidas al vídeo y la performance rehaciendo con humor lo que tantos artistas se tomaban en serio. Bromea con la convicción de que la reiteración de la más banal acción frente a la cámara pueda ser considerada una expresión artística.

**Luca Maria Patella, *Terra Animata*, Italia, 1967, vídeo, b/n con viraje, mudo, 6'**  
La ficha informativa de la obra dice: "personajes humanos que componen performances proto-lindarísticas y corporales." Los personajes se colocan en posición geométrica, siguiendo unas coordenadas y explora las diversas realidades espaciales. Trastoca las usuales relaciones alto-bajo, derecha-izquierda, invirtiendo la imagen respecto al ángulo de incidencia en los puntos de desanude.

**Franco Vaccari, *Canti Lenti*, Italia, 1971, vídeo, b/n, 8'52"**  
Esta obra muestra imágenes en ralenti de algunos perros vagabundos con una banda sonora de música de cine. La complejidad radica en el alejamiento sintáctico que transforma la lentitud de las imágenes en atributo de los perros.

## 3. Los años ochenta

**Max Army, *Perfect Leader*, USA, 1983, vídeo, color, 41'11"**  
Army critica la política de la entretimiento y manipulación en la producción televisiva comercial. Preparado para una campaña presidencial estadounidense, desvela la creación de la imagen televisiva de un líder que se presenta al pueblo. Es clara la denuncia de los riesgos totalitarios en el control de las fuentes de información.

**Dara Birnbaum, *PM Magazine / Acid Rock*, USA, 1982, vídeo, color, 4'09"**  
Otra inicialmente pensada como instalación para la Documenta 7. Con material televisivo sacado de la publicidad, teletesis o vídeo-clips crea un montaje veloz que llega casi a la disgregación de los códigos de comunicación política y comercial. Este modo de proceder es la base del *video-scratch*, que surgirá a finales de los ochenta en Gran Bretaña.

**Robert Cahen, *Cortes postales*, vídeo, Francia, 1988, vídeo, color, 23'**  
Utiliza el vídeo como una cámara fotográfica. Impone tanto la fotografía sobre la pantalla que provoca que las costumbres de la observación visual creen en el espectador la convicción de haber tomado todo aquello que la imagen puede decir. Cahen rompe el estatismo restituyendo movimiento y sonido y devuelve durante unos segundos la vida a la imagen fotográfica.

**Mariki Hakola, *Stilleben*, Milena's Journey, Finlandia, 1989, vídeo, color, 44'**  
*Stilleben* significa "naturaleza muerta", un género que poco tiene que ver con movimiento y transcurso del tiempo como dimensiones primarias del vídeo. Como los trenes de De Chirico, el viaje de Hakola se encuentra suspendido en una "atemporalidad" consecuencia de la presencia simultánea de tres o cuatro planos en la misma imagen. A los dos tiempos del viaje en tren: el psicológico y el paisajístico, se superponen los de la escritura, del reclamo literario y de la dimensión onírica.

**Marcel Odenbach, *Dans la vision périphérique du témoin*, Alemania, 1986, vídeo, b/n y color, 13'33"**  
Toma el paisaje como bastidor de la historia distorsionando la tradicional relación entre paisaje e historia, figura y fondo. Resalta la parte periférica de nuestro campo visual e ilustra en las franjas laterales el acontecer de la historia. La franja central se limita a imitar cuanto sucede en los ángulos de la visión.

**Bill Viola, *Ancient of Days*, USA, 1979-81, vídeo, color, 13'45"**  
Compuesta por una alternancia de movimientos progresivos y regresivos sucediendo un esquema que resuena en las arquitecturas polifónicas del cenano y la fuga.

**Duvert Brothers, *Blue Monday*, Gran Bretaña, 1985, vídeo, color, 3'40"**  
El *video-scratch* británico coincide con la explosión de la música Hip Hop. Los artistas utilizan horas y horas de imágenes televisivas y cinematográficas de los géneros más disparés. Todo se convierte en materia prima con un ritmo de montaje y manipulación que concede a cada imagen abstracta una gota de continuidad en el ritmo visual.

## 4. Los años noventa

**Sadie Benning, *Living Inside*, USA, 1989, vídeo, b/n, 5'10"**  
Obtiene el primer reconocimiento en el panorama artístico estadounidense de los años 90 utilizando una cámara Fisher Price. La borrosa imagen permite a la artista replantear algunos de los caracteres formales y expresivos típicos del vídeo histórico. Continúa la poética del *closed-up* y acerca el rostro al objetivo hasta deformarlo, encuadra su propio ojo y, como en un diario, confía sus pensamientos de adolescente.

**Lydie Jean Dit Pannel, *7 Chants*, Francia, 1997, vídeo, color, 4'**  
Esta obra nace del encuentro visual entre el vídeo de tipo fotográfico y el de animación en 3D. Una serie de ambiguos retratos alegóricos se suceden con la visión de dos colegialas de cuyos labios surgen mariposas, fuego, serpientes, estrellas y hombres. Cada cuadro está enunciado con diferentes definiciones: Inocentes, Fatales, Humanas... Es un juego de cartas prolongable hasta el infinito.

**SeoungHo Cho, *Cold Pieces*, USA, 1999, vídeo, color y b/n, 15'**  
Muestra el movimiento del agua con los mecánicos ritmos sonoros del deslizamiento y la frecuencia de un avance regulado por módulos. El flujo del agua que corre por el grifo de un fregadero se desdoba en rectángulos que resalan descomponiendo la unidad en cuadros. Logra unir el embudo innato de la potencia visual natural y el montaje digital.

**Oliver Pietsch, *Heroes*, Alemania, 1999, vídeo, color, 11'**  
El vídeo se ha convertido en los años 90 en un instrumento de lectura e interpretación del cine: de sus convenciones más típicas, sus técnicas y sus géneros. Pietsch rehace la película *Pulp Fiction*. Recrea y mantiene el suspense del largometraje parodiando los contenidos a través de un rigor formal del que nace la tensión psicológica.

**Timothy Hutchings, *The Arsenal at Dancing and Others Views*, USA, 2001, vídeo, b/n y color, 7'39"**  
La obra es fruto del montaje de grabaciones de lugares históricos bombardeados durante la guerra. Hutchings revive virtualmente la realidad documental de un tiempo precedente. En la superposición cada estrato temporal mengua hasta develar la construcción subyacente de cada registro "objetivo" haciendo que la historia se torne en un juego de "transparentes" como en las películas de Hitchcock.

**Annik Larsson, 40-15**, Suecia, 1999, vídeo, color, 13'  
Muestra la tensión emotiva que surge de una situación de competición clásica como un partido de tenis.

La ambientación doméstica es sacudida por los tícs nerviosos típicos de los jugadores. Muestra la espera y tiempos intermedios del juego dilatados con el ralenti y menguados por la escenografía y composición minimalista.

## 5. Jóvenes artistas italianos

**Deborah Agaros, 5 video, Italia, 2001, vídeo, color, 3'  
*Pattern, Emptiness, Density, Cycle e Hyperdevelopment* son los títulos de esta serie de 5 obras que exploran un mismo grado comunicativo basado en la animación digital, la extrema regularidad de las composiciones y la esencia del diseño.**

**Paolo Chiasera, *The Wall*, Italia, 2002, vídeo, color, 3'  
Nacido para una doble proyección, este vídeo se apoya en un sistema de cámara simétrica. A los dos imágenes laterales se les imprime una fuerte tensión que comprime hacia el centro sin permitir que la dualidad pueda reconstruirse en unidad. Los pilares del fondo están coronados con obras desmanteladas del periodo metafísico de De Chirico.**

—, *20° Livello*, Italia, 2001, vídeo, color, 5'45"  
La obra parte de una simulación espacio-temporal típica de los videojuegos. El dominio del loop como tiempo circular pone en escena la autoreferencialidad del arte. Alcanzar el 20° nivel del juego significa llegar al máximo grado de dificultad, conocer las reglas internas del mecanismo y poseer capacidad para disfrutar.

**Gianluigi Toccafondo, *Essere vivi o essere morti è la stessa cosa*, Italia, 2000, vídeo, color, 3'  
Animación y fotogramas pintados muestran la vida en continuo contacto con la muerte. Las escenas de suicidio e imágenes de ángeles y almas dispersas acompañan los momentos líricos y materiales de la existencia. Vida y muerte se confunden en la homogeneidad del sentir que se vuelve leve percepción y drama del mundo.**

**Eva Maraisald, *Cuckoo*, Italia, 2002, vídeo, color, 4'  
Una caraca conducida por caballos se mueve a través de un bosque negro y azul. Cuckoo es un cuento navideño con un lenguaje de animación en 3D donde se suceden apariciones y encuentros que nos remiten a una rica literatura fantástica.**

—, *Legenda*, Italia, 2002, vídeo, color, 5'40"  
La estructura narrativa de esta obra muestra un mundo habitado por gujarinos en el que los hombres, ocupaciones y distracciones son similares a los de los humanos. No faltan tampoco las disputas y peleas en el Parlamento.

**Sara Rossi, *Eik (Ognuno)*, Italia, 2002, vídeo, color, 12'  
En *Eik, Ognuno* (cada uno), es un anclazo que busca objetos para robar y que se contraponen a Nessuno (ninguno), un joven que se olvida de la posesión de las cosas. Las figuras se contraponen como en las metanólicas renacentistas mediante la búsqueda formal de los ambientes que les connotan y los objetos que les definen.**

**Sabrina Mezzaqui, *Fiorturia*, Italia, 2003, vídeo, color, 3'  
La obra nace de un juego infantil que consistía en descubrir el color de las flores haciéndoles brotar antes de tiempo. Una mesa se posan en una amapala desplegando sus pétalos. El gesto infantil libera una carga de agresividad que produce la sensación de asistir a una violación.**

**Mazia Migliora, Efi, Italia, 2002, vídeo, color, 3'  
*Efi* es el nombre de una de las navas hundidas en puerto de Siracusa cuya carcasa está sumergida por la mitad como las navas fantasmas de las películas de terror. Una visión surrealista de los restos del naufragio y una afanosa respiración nos lleva a descubrir al personaje que habita la nave.**

—, *Dorothy*, Italia, 2001, vídeo, color, 2'30"  
Se mueve por su propio sueño sacudiendo sus zapatos plateados. Nada, no vuela, porque la fábula se desarrolla en un mundo al que se accede por inmersión. Turin carce de la metafísica literaria que ha envuelto en el tiempo a la ciudad y sus vacíos y grises monumentales aparecen bajo las infinitas gotas de la fantasía de Dorothy.

**Marcello Maloberti, *Alda*, Italia, 2001, vídeo, color, 2'48"  
Juega con el ritmo musical creado por la orquestación de imágenes, colores, sonidos y silencios. El rojo hábito de Alda se contraponen con las descoloridas atmósferas de la periferia industrial. A la violencia de los puros le sigue la delicadeza al recoger una avispa caída entre las piedras.**

**Monica Carocci, *Teseo*, Italia, 1999, vídeo, color, 6'  
Secuencias fílmicas de la televisión componen una obra surgida. Permite introducir nuestra mirada dentro de los mecanismos visuales de la grabación transformando las líneas de asincronía en una escansión rítmica que es pulsión y respiro de la imagen, que es una emoción, ralentizada y profunda, como un grito bajo el agua.**

**Botto & Bruno, *In the Same Place*, Italia, 2001, vídeo, color, 2'40"  
La estructura circular de la obra encierra una concepción de tiempo estancada. La cercanía de edificios, árboles, cielos y personas de diferentes ambientes crea situaciones de ambigua familiaridad. Todo es reconocible en una misma atmósfera pero todo tiene una relación suspendida respecto a cuanto lo rodea, una especie de leve alejamiento de lo físico del mundo.**

**Lara Favaretto, *Il sogno della volpe*, Italia, 2000, vídeo, color, 12'  
Basada en retratos y conversaciones de personajes ordinarios y extraordinarios. Es una raposita de absurdos compuesta por expresiones, gestos y frases recordadas que recorren a los frescos que hacían figuras y retratos de corte con los que uno se divierte buscando el más extraño.**

**Paolo Di Bello, *Espèce d'espace*, Italia, 2001, vídeo, color, 12'  
Juego perceptivo en el que una imagen fija es fruto del montaje de dos ambientes del metro, perfectamente compaginados pero cromáticamente opuestos. La línea de separación cromática como yuxtaposición de los cuadros provoca un esquizofrénico atavio urbano.**

**Nicola Pellegrini, *La pioggia sulla testa*, Italia, 2001, vídeo, color, 10'30"  
La lluvia cae sobre la cabeza, sobre las manos, sobre el cuerpo, como un flujo carente que recorre nuestra conciencia y recuerdos. Pellegrini dedica esta obra a su padre desaparecido. Acopla el audio de diferentes películas que ponen en escena la relación entre padre e hijo y una estas frases a otras sobre el miedo y la aceptación de la muerte.**

Arriba: Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*  
Abajo: Luca Maria Patella, *Terra Animata*

