

CUATRO PROPUESTAS SOBRE VIDEOARTE Y CINE EXPERIMENTAL

Four proposal about videoart and experimental cinema

LIDIA BENAVIDES TÉLLEZ
Universidad Complutense de Madrid
lidiabenavides@art.ucm.es

Recibido: 25 de Noviembre 2009
Aprobado: 15 de Enero 2010

Resumen:

En el presente artículo queremos revisar a través de cuatro propuestas, el nacimiento, la evolución y la situación del videoarte y el cine experimental en la actualidad. Con este acercamiento queremos también hacer un estudio comparativo, tratando de establecer cuales son las diferencias y las similitudes que unen a estos dos géneros hermanos de expresión artística. Y observar cual es su reconocimiento en los distintos canales de exposición y distribución, de que manera se apoya a estos dos formatos de experimentación y creación artística, y cual es su impacto en nuestra sociedad actual.

Palabras clave:

Videoarte y cine experimental

Benavides, L. 2010: Cuatro propuestas sobre videoarte y cine experimental. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 163-174.

Abstract:

In the present article we want to review through four proposal, the birth, the evolution and the situation of videoart and experimental cinema today. With this approach we want to compare, to establish which are the differences and the similitude that make the union between this two brothers ways of artistic expression. And to observe what is the recognition in different channels of exhibition and distribution, how these two formats of experimentation and artistic creation are hold and which is his impact in our society today.

Key words:

Videoart and experimental cinema.

Benavides, L. 2010: Four proposal about videoart and experimental cinema. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 163-174.

Sumario:

Introducción: Arte e imagen en movimiento. Inicios y principios. 1. Eugenia Ballcells como pionera del cine experimental y el videoarte en España. 2. El agua y el fuego en Bill Viola y Andrei Tarkovski. Nostalgia y liberación. 3. Del éxtasis al arrebato un recorrido por el cine experimental español 4. Moriko Mori en Mujeres indomables y vídeo artistas 2009. Conclusiones. Referencias bibliográficas

Introducción: Arte e imagen en movimiento. Inicios y principios.

El videoarte y el cine experimental son medios hermanos de expresión artística, reflexión, crítica y experimentación formal o conceptual. A través de estas cuatro propuestas que planteamos queremos comparar y revisar su nacimiento, su evolución, su crecimiento, su consolidación en el mundo del arte hoy y su repercusión en nuestra sociedad.

El videoarte en la actualidad es considerado como uno de los medios de experimentación emergente junto con las nuevas tecnologías, cada vez son más los coleccionistas que adquieren este género de arte y los museos, instituciones, ferias de arte, bienales, festivales de video y cine experimental, o galerías de arte incorporan el videoarte y el cine experimental entre sus propuestas, aun así a pesar de que su posición está cada vez más consolidada en el mundo del arte, desde sus inicios y todavía hoy en la actualidad surgen problemas o dificultades para su aceptación en determinados circuitos tanto oficiales como extraoficiales. Veremos pues, estas circunstancias a través del trabajo de los artistas, de los comisarios y críticos de arte implicados en la creación, reflexión y exposición de la imagen en movimiento en su diversidad.

Durante la primera mitad del siglo XX comenzaron las primeras experimentaciones con cine como las realizadas por el artista Laszlo Moholy-Nagy que ya en el año 1930 produce su primera película *Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (juego de luces negro-blanco-gris) que refleja la modulación de su escultura cinética *Licht-Raum-Modulator* (modulador de espacio-luz) como nos cuentan Neusüs y Heyne: “Es probable que a la vista de las posibilidades ópticas que le ofrecía el cine” (Neusüs F. M. y Heyne R., 1997, pág. 28)

En la segunda mitad del siglo XX a principios de los años sesenta aparecieron las primeras videocreaciones como los realizados en el año 1963 por Nam June Paik en la galería Parnass de Wuppertal bajo el título *Music Electronic Television*, y Wolf Vostel en la Smollin Gallery de Nueva York también en 1963 como relata Berta Sichel:

La subversión de las técnicas del modernismo realizada por Vostell también inspira sus proyectos en televisión, a través de los que articula una potente crítica a la ideología del medio buscando socavar los supuestos políticos del discurso social y la definición mercantil de la cultura de élite. (Sichel, B. 2006, pág. 21)

Tanto Vostel como Paik proponen conceptos ligados a la expresión plástica, la crítica, la experimentación o el arte conceptual presentando unas formas radicalmente diferentes e innovadoras en su momento.

En este periodo de mediados del siglo XX la imagen analógica en movimiento se adopta también como un medio de experimentación artística, en paralelo a los primeros avances tecnológicos donde se incubarán los precedentes de la imagen digital. Son momentos en que los artistas se interesan por la cultura de masas, momentos en los que comienza la sociedad del espectáculo con la aparición de la televisión y la accesibilidad al cine. Hablamos también de un contexto dentro del mundo del arte influido por el movimiento Fluxus, o el grupo Zaj en España, el minimalismo, el arte conceptual, la performance o el feminismo emergente.

1. Eugenia Balcells como pionera del cine experimental y el videoarte en España.

Eugenia Balcells es una artista interdisciplinar que ha realizado sus obras explorando siempre distintos formatos, técnicas, disciplinas y múltiples soportes aun inexplorados (instalaciones, libros de autor, películas experimentales, murales, proyecciones de diapositivas, reproducciones con fotocopias, collages de imágenes, ensamblajes de objetos...) (Álvarez Basso, C., 1995)

Los temas, ideas o conceptos que Eugenia Balcells ha investigado a través de sus obras han sido también variados desde el cuestionamiento del papel de la mujer en nuestra sociedad, la sociedad de consumo, pasando por aspectos arqueológicos, interacciones con la música y el color, indagaciones en la psicología Junguiana y las sincronías como coincidencias significativas en el tiempo y en el espacio, (como en su exposición titulada *Sincronías* en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en 1995) hasta llegar a investigar la dualidad de significados de la luz como principio de apariencia y como metáfora de existencia, la luz como vibración más alta que percibimos en el planeta. La luz como protagonista formal y conceptual como vemos en una de sus exposiciones titulada *Veure la llum*. (Ver la luz, en el MACBA de Barcelona en 1996)

Su primera película de cine experimental fue realizada en el año 1975 se titula *Álbum*, tiene una duración de 11 minutos y está producida en Super 8 y 16 mm. en color y sonido magnético. Su primera pieza de videoarte la realizó en 1981 se titula *Indian Circle*, en colaboración con el músico Peter Van Riper, tiene una duración de 30 minutos y se grabó en formato U-Matic, NTSC, en color.

Eugenia Balcells ya con 15 años quiso realizar su primera película titulada *Más allá de lo que se espera* en el año 1958, pero no pudo terminarla ante la tajante prohibición de sus padres. Más adelante después de estudiar Arquitectura se fue a Estados Unidos a realizar un Master en Arte, en la Universidad de Iowa y a partir de ahí pudo sumergirse en el entorno artístico más avanzado del momento. Balcells nos transmite con sus propias palabras el impulso natural que le llevó a trabajar después con video:

El vídeo era casi obligado. Había trabajado en cine y en fotografía y me interesaba muchísimo la imagen en movimiento. El vídeo es el instrumento de nuestra época que se acerca más a la electricidad y a la vibración instantánea. En el cine, el soporte es el celuloide, y la proyección de la luz a través de 24 imágenes produce el movimiento en el momento de la proyección. Por tanto es un tiempo entrecortado que además requiere un proceso relativamente largo de montaje para poder tener contacto con la imagen que has captado. El vídeo me dio la inmediatez, la posibilidad de explorar el tiempo continuo, este tiempo electrónico en el que no hay separación entre el espacio, el tiempo y la imagen que la cámara recibe, como sucede en Indian Circle. (Álvarez Basso, C. 1995, pág. 94)



Figura 1. Eugenia Balcells reflejada en un prisma, 1992.

2. El agua y el fuego en Bill Viola y Andrei Tarkovski

Antes de nada aclarar que hemos elegido a estos dos autores por las múltiples coincidencias tanto formales como conceptuales que encontramos en ambos, Bill Viola como mítico autor de videoarte y Andrei Tarkovski no como un autor de cine experimental sino como ejemplo de cine de autor, que en muchas ocasiones trabaja la imagen en algunas escenas, como si de piezas aisladas de videoarte se tratara. Cuando se llega a ver y conocer la filmografía de Andrei Tarkovski en seguida se pueden encontrar múltiples analogías entre su obra cinematográfica y uno de los más conocidos video artistas Bill Viola, Andrei Tarkovski no trata de hacer cine experimental, sino que es un artista puro que trabaja con el medio cinematográfico como medio de expresión artística. Andrei Tarkovski trata de esculpir el tiempo, y reflexiona en cada una de sus películas sobre el arte, la estética, la mística y la poética del cine. Es un director de cine raro que trabaja a contracorriente siendo fiel exclusivamente a sí mismo. Sus obras son de una autenticidad sublime y dolorosa al mismo tiempo, en las que el aspecto mágico de las emociones de la psique humana brota con una intensidad desgarradora.

La intensidad emocional y la lentitud con que Andrei Tarkovski modela el tiempo son dos de las analogías que encontramos con los videos de Bill Viola. También el dolor y el sufrimiento están presentes en la obra de ambos autores como podemos ver en *Las pasiones*, donde Bill Viola retrata con sutileza y lentitud cada uno de los gestos en transformación de sus personajes realizando auténticos retratos psicológicos. Las emociones humanas son el tema de los veinte videos que Bill Viola crea durante el año 2000, 2001 y 2002. En el año 2002 también realiza el video *Emergence* (aparición), donde en una especie de “piedad” contemporánea, recrea desde una mística actual y occidental la imagen de María y María Magdalena que recogen el cuerpo de Jesús de Nazaret emergiendo del agua de una pila bautismal.

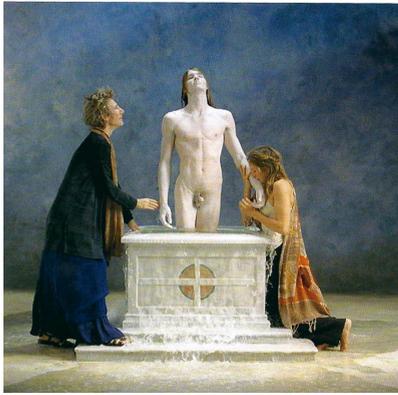


Figura 2, Bill Viola, *Emergence*, 2002 Figura 3, Tomaso di Cristofano, *Pietà*, 1424

The crossing (el cruce) es el video en el que Bill Viola introduce en 1996 como protagonistas absolutos al agua y al fuego. En dos canales de videoproyecciones en color sobre dos enormes pantallas. El agua y el fuego son elementos recurrentes en Bill Viola y aparecen tratados de manera poética y sutil en todas las películas de Andrei Tarkovski.



Figura 4. Bill Viola, *The crossing*, 1996

El agua y el fuego contrapuestos en dos pantallas interaccionan de manera brutal con el cuerpo humano, una figura humana se aproxima mientras es captada por la cámara cuando su cuerpo está a punto de llenar por completo el encuadre se queda quieto en silencio, una llama va creciendo progresivamente hasta que invade todo el cuerpo, finalmente

el cuerpo y el fuego desaparecen, hasta que la imagen se funde en negro, lo mismo sucede con el elemento agua. Como dice Viola: “La autodestrucción (haciendo referencia al ego) se convierte en un medio necesario para alcanzar la trascendencia y la liberación” (citado en Walsh, 2003, pág. 40). Pero estos elementos naturales no solo se muestran en su aspecto destructivo haciendo desaparecer al ser humano, sino que funcionan de una manera simbólica y psicológica mostrando al fuego y al agua también como elementos purificadores, catárticos, regeneradores y transformadores.



Figura 5. Andrei Tarkovski, Escena de la casa de la película “Sacrificio” antes del incendio, 1986



Figura 6. Andrei Tarkovski, cartel de la película “Sacrificio” para el festival de Cannes, 1986

Figura 7. La casa antes del primer incendio, 1986

Andrei Tarkovski, utiliza el agua desde un punto de vista de purificación pero también de contemplación en el sentido más místico de la palabra, el agua y lo húmedo también hacen referencia al origen de la vida, a las emociones y a una profunda nostalgia que inunda toda la filmografía de Tarkovski. Hay una melancolía intrínseca en todas sus películas. Tanto el fuego como el agua aparecen en todas las películas de Tarkovski, pero hay una escena clave en toda su filmografía una escena de 6 minutos que podría considerarse como una pieza de videoarte que podría aislarse visualmente de todo lo demás sino fuera por la carga emotiva, psicológica y el enorme significado que esta escena tiene para comprender la película en su totalidad. Son seis minutos en los que la hermosa casa de campo del protagonista arde. Prendida por su propio dueño, son seis minutos en los que se contempla la casa arder y destruirse hasta desaparecer, es el sacrificio que Alexander (el protagonista) hace para desprenderse de todo lo material, como sacrificio para curarse de la enfermedad que le lleva inexorablemente hasta la muerte y salvar al mundo de la guerra nuclear. En su locura Alexander prende su casa y contempla desde lejos su sacrificio. La escena más importante de la película, tuvo que ser rodada dos veces, puesto que en el momento del primer rodaje, la cámara se estropeó como cuenta Tarkovski de su puño y letra:

Cuando rodamos la escena en que Alexander prende fuego a su casa, falló la cámara, cuando sucedió esto, la casa estaba ya en llamas, ardiendo ante nuestros ojos, sin que pudiéramos detener el fuego y rodar aquella escena tan importante, cuatro meses de trabajo duro y costoso perdían su sentido. El que en pocos días pudiéramos reconstruir con tablas y vigas una segunda casa, idéntica a la que había destruido el fuego es casi un milagro y es una demostración más de lo que son capaces los hombres cuando creen en algo. Y la tremenda tensión en que estábamos todos sólo se supero cuando con otra cámara conseguimos filmar toda la escena del incendio, de principio a fin. Nos abrazamos, felicísimos y liberados de aquel peso. (Tarkovski, 2008, pág. 247)

El fuego se muestra como símbolo de pasión, destrucción, sacrificio y liberación. La escena está cargada de significados.

3. Del éxtasis al arrebató un recorrido por el cine experimental español

Del éxtasis al arrebató. Da título a una exposición itinerante de proyección internacional, recogida y editada a su vez en tres DVDs y un catálogo que reúne una selección significativa de la producción cinematográfica experimental española en la que se plasman las inquietudes estéticas y culturales del siglo XX. Son documentos visuales innovadores en su momento, desde 1957 hasta 2005. Editado por CAMEO con el apoyo del SEACEX y el CCCB. Como dice Josep Ramoneda, Director del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB):

No hay arte sin experimentación. No hay arte sin creadores capaces de ir a contracorriente: forzar los códigos del género sin miedo a correr el riesgo de llegar al absurdo; explorar los territorios que han sido abandonados por las exigencias del mítico mercado desafiando el peligro de ser devorados por ellas; salirse de los caminos trillados

de las ortodoxias, ya sean vanguardistas o convencionales. El cine no es una excepción a esta regla. (Doria, A. 2009, pág. 12)

Así es, tal vez mucho menos conocido o de difícil distribución oculto bajo el peso de los intereses comerciales y las distribuidoras, pero existente aunque condenado al territorio de lo raro, lo exótico, lo marginal y velado por la incomprensión en muchas ocasiones. Los lenguajes que se salen excesivamente de los límites habituales, corren el peligro de salirse del cauce de la comprensión, y cuando algo no se comprende por lo general se rechaza, a pesar de todo esto, el cine experimental sigue creciendo en los márgenes de creación audiovisual.

El formato de 35 mm., 16 mm y el super 8, siguen siendo utilizados tanto por cineastas como por alguna videoartista de reconocido prestigio internacional como Catherine Yass, en esta primera década del siglo XXI.

El primer documento audiovisual con que nos sorprende la recopilación es *Film experiencia I*, realizado en 1957 por el Equipo 57, se trata de un documento de indudable valor para la pintura abstracta, seis minutos y cuarenta y seis segundos de interacción del espacio pictórico. Solo recordar que:

El Equipo 57 firmó un manifiesto en el que establecían como principio el análisis de la interacción entre el espacio bidimensional y tridimensional, y la preocupación ideológica frente a los problemas sociales. El Equipo 57 supo mantener abierto el debate sobre la relación entre arte y sociedad. (Giannetti, C. 2008, pág. 32)

Es un documento ingenuo y encantador si desde los ojos del presente somos capaces de situarnos en el contexto histórico del momento en el que fue realizado. Lo mismo nos sucede con la pieza titulada *Pintura 1962 1963* cuyo autor es Ton Sirera.

Encontramos documentos de especial interés cromático como el que firma Javier Aguirre, con sonido de Ramón Barce, texto de Jean Charon y voz de Adolfo Marsillach, elaborando un documento audiovisual de corte conceptual y científico sobre las longitudes de onda del color titulado *Espectro siete* de 1970.

David Domingo en su pieza de 1997 titulada *Súper 8*, hace un homenaje a la película de Súper 8 como género en sí, alabando su textura, su proceder manual de cortar y pegar, los ritmos de animación que el súper 8 permiten crear, poder jugar con la sensibilidad de la película y el misterio de no ver hasta la proyección final la sorpresa del trabajo realizado. David Domingo suele filmar todo con trípode, algo muy de agradecer para aquellos no aficionados a la biodramina y aunque adora el Súper 8, no descarta trabajar de vez en cuando con Mini DV y editar con Final Cut para digitalizarlos y cuadrar el sonido, Domingo sigue siendo un auténtico fetichista de la emulsión. (Doria, 2009)

Pero en esta selección de cine experimental español encontramos 24 autores hombres y solo 2 autoras artistas entre ellas Eugenia Balcells con su video *Boy mees Girl* de 1978, que

fue presentado en el mismo año en el Festival de Cine experimental de Londres, y una joven autora Laida Lertxundi (Bilbao, 1981) que presenta un corto en 16 mm. realizado en 2004 y titulado *Farce Sensationelle!* En el que muestra un autorretrato detrás de la cámara, realizando cambios en el enfoque, de encuadre, modificando la luz mediante la apertura del diafragma y sobreexponiendo la película o llevando la imagen a la completa oscuridad. La propia autora en la entrevista que presenta la pieza nos cuenta que la idea surge como un homenaje a “la idea de Dziga Vertov en *Kino Eye* o visión mecanizada es parte de la exploración de esta pieza en la que el ojo de la cámara y el ojo humano se funden en un solo ente” (Doria, 2009, pág. 145).

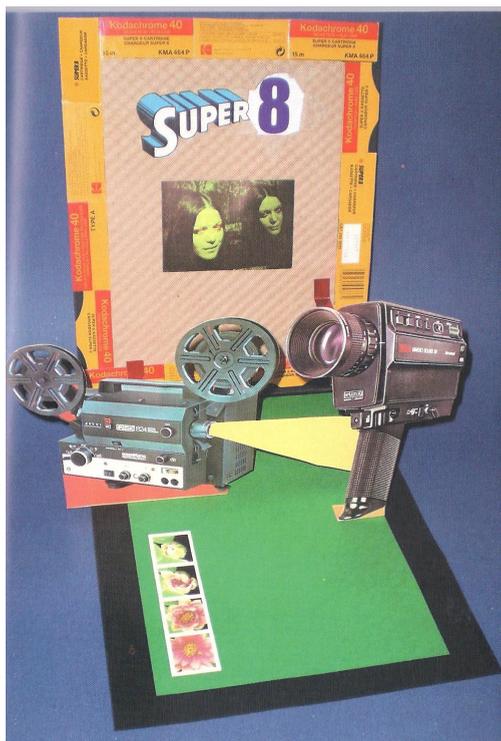


Figura 8. David Domingo, *Súper 8*, 2004

Pero, cuidado, no caigamos en la trampa de pensar que el videoarte y el cine experimental es un campo profesional acotado para el género masculino como la dirección de orquesta. No, y sino preguntemos a Macu Morán que ha elaborado uno de los comisariados más extensos de videoartistas y de una extraordinaria calidad, a pesar de los recortes presupuestarios y de encontrarse burócratas que denegaban la subvención declarando que “el videoarte no es audiovisual... ¿cómo? Es decir, que no entra dentro de los presupuestos para audiovisuales, el cine si pero el videoarte no” ¿entonces? Increíble pero cierto y literal. Pasen y vean, *Indomitable Woman*.

4. Moriko Mori en *Mujeres indomables* o video artistas para el 2010

Indomitable Woman, da título al comisariado en el que Macu Morán directora de Videoartworld selecciona el trabajo de 86 videoartistas de todo el mundo en el marco del BAC'09 Pandora's B. Festival de Arte contemporáneo de Barcelona celebrado en el CCCB y en la Fundación Miró, en su décima edición. Las artistas (pioneras, "mid career" y emergentes) desde Yoko Ono a Orlan pasando por Paloma Navares o Ana de Alvear hasta artistas más jóvenes como Paula Anta o Esther Achaerrandio han sido seleccionadas según nos explica Macu Morán en el texto que abre el catálogo de la exposición por su condición de "indomables":

Indomables por el mero hecho de que nadie ha sido capaz de moldearlas con la horma diseñada para ellas por una larga historia desarrollada por y para el hombre. Indomables porque los mecanismos de dominación, tanto endógenos como exógenos, no han funcionado con ellas. Inmunes a las pautas marcadas, paradigmas mentales procedentes de supuestos, creencias y valores culturales implícitos e inconscientes, que incitan a la contención de las capacidades creativas y a la represión de ideas, en pro de la obediente sumisión al predominante papel masculino establecido en la mayoría de las sociedades desde los comienzos de la humanidad. Indomables también por abrazar sin titubeos el audiovisual como legítimo medio de expresión artística, incorporando así la dimensión temporal como parte activa en el universo de las percepciones, multiplicando la experiencia con incalculables impactos visuales que coreografían en el espectador una dilatada sensación final. (Morán, 2009, pág.6)



Figural. Mariko Mori, *Miko No Inori*, 1996.

Proponemos a la artista japonesa Mariko Mori para terminar este artículo, como videoartista del siglo XXI joven pero ampliamente reconocida internacionalmente, como un ser raro que levita o vuela libremente por los lenguajes del videoarte contemporáneo, por su lenguaje auténtico, original e impecable, como artista visionaria que nos proyecta hacia un futuro utópico.

La pieza de videoarte que muestra la selección y que podrá verse también en el festival de videoarte LOOP en Barcelona en la siguiente edición del 2010 se titula *Miko No Inori*, de 1996 con una duración de 29 minutos y 30 segundos. En ella, vemos en la estación central de Tokio, a la artista que se transforma en un hada cibernética con una esfera de cristal. La gente que pasa a su alrededor parece muy ocupada. Como una criatura celestial, su tiempo y su espacio están fuera de este mundo.

Conclusiones

Son pocas las diferencias que encontramos entre el cine experimental y el videoarte, fundamentalmente son diferencias técnicas, materiales, de procesos de producción, edición y de contexto, circunstancias exteriores ajenas a la génesis de su creación interna, al alma o al motor que hace nacer y salir a la luz la experimentación del cine o del videoarte.

El cine experimental se realiza fundamentalmente en formatos de 35 mm., súper ocho o de 16 mm. Y su nacimiento ya surge a principios del siglo XX, mientras que el video tuvo que esperar hasta la primera aparición de la Handy Cam en soporte electromagnético a principios de los años sesenta. A partir de entonces el video se ha ido haciendo poco a poco cada vez más accesible a los bolsillos de cualquier persona o artista que quiera plasmar sus procesos creativos. Salvo por sus características técnicas, textura, montaje, edición y presupuesto que diferencian el formato de cine analógico, del video analógico y del video digital. Los distintos conceptos e ideas artísticas de experimentación han sido explorados a la par tanto en un medio como en otro.

Añadir que existen videoartistas que han trabajado y trabajan con formatos de cine como ya hemos visto en varios ejemplos como Eugenia Balcells y que existen cineastas que han grabado sus películas en video digital como Julio Medem.

Un problema que existe es la discriminación presupuestaria ya que así como en los circuitos del arte, galerías, documentas, ferias de arte, todo lenguaje de expresión artística es bienvenido: cine, arte sonoro, poesía visual, documentos, videoarte, escritura, performance, danza, instalaciones, conviviendo a la perfección con los géneros artísticos más consolidados como la pintura o la escultura. Encontramos que sin embargo, los presupuestos y espacios de exposición y distribución para producciones audiovisuales que se reservan para el cine comercial o cine de masas, el videoarte y el cine experimental quedan, salvo excepciones, relegados a un ámbito alternativo, o marginal. La diferencia entre los presupuestos de los que disponen el cine comercial o la publicidad audiovisual es abismal en comparación con los presupuestos con los que sobreviven el cine experimental y el videoarte más emergente. Como consecuencia no son conocidos por el gran público y por lo tanto aun queda mucho camino por recorrer.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Basso, C. 1995: Una conversación con Eugenia Balcells. En VV.AA. *Eugénia Balcells. Sincronías*. (págs. 79-94). Madrid, MNCARS.
- Balcells, E. 1996: *Veure la llum*, Barcelona, MACBA.
- Camporesi, V. 2003: Entre la momia y el Cyborg. En B. Sichel (Dir.): *Monocanal* (págs. 61-74) Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Doria, A. (coord.) 2009: *Del éxtasis al arrebato. Un recorrido por el cine experimental español*. Barcelona, Cameo Media S.L.
- Giannetti, C. (ed.) 2008: *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España*. Badajoz, MEIAC
- Moran, M. (dir.) 2009: *Mujeres indomables*, Barcelona, CCCB y Fundación Miró.
- Neusüs, F. M. y Heyne R. 1997: De Berlín a Chicago. En Eskildsen U. y Sayag A. (coord.): *László Moholy-Nagy Fotogramas 1922-1946* (págs. 23-32). Barcelona. Fundación Antoni Tapies.
- Subirats, E. 1997: *La linterna mágica*. Madrid, Siruela.
- Sichel, B. 2003: *Vídeo: 1996-2002 Comentarios de los comisarios*. En B.Sichel (Dir.): *Monocanal* (pág. 37) Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sichel, B. 2006: Por qué 1963-1986. En Sichel B. (coord.): *Primera generación Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (págs. 21-40). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Tarkovski, A. 2008: *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Ediciones Rialp. (Ed. Orig. 1991)
- VV.AA. 2009: *100 videoartistas*. Madrid, Exit Publicaciones.
- Walsh, J. 2004: Emociones en tiempos extremos. En *Bill Viola, las pasiones*. Barcelona, Fundación “La Caixa”.