

---

# Aproximació a la videocreació a Catalunya

---

ANNA CASANOVAS

*A Eugeni Bonet*

Ens trobem en plena commemoració del centenari del cinema: el «setè art», tal com el va batejar als voltants de la Gran Guerra el crític italià Ricciotto Canudo. Una condició –aquesta de «setè art»– que s'ha vist ratificada pels estudis i les anàlisis que els historiadors han anat realitzant al llarg d'aquest segle d'existència.

Però també fa mig segle que va aparèixer la televisió i va desplaçar ràpidament el cinema en el seu paper hegemònic com a espectacle i com a font de cultura. La televisió va convertir el cinema en un mitjà més, i a la vegada l'obligà a lluitar per no perdre excessives posicions davant del domèstic i còmode nou mitjà de comunicació. Tanmateix, fa ja 25 anys de la invenció de les primeres càmeres portàtils de cinta electromagnètica que donaren lloc a l'aparició d'unes imatges documentals, versàtils i immediates, aptes per a la televisió. De fet, aquest nou suport es va veure adoptat com una nova eina de creació pels artistes que a primers dels 70 es continuaven qüestionant el paper de l'art dins la societat. «VT is not TV» (*video-tape* no és televisió) va dir Gene Youngblood el 1970 tot recollint el sentir dels homes i dones provinents d'altres arts que van utilitzar el petit format electrònic comercialitzat en «portapack», tant com a alternativa a les formes artístiques tradicionals, com també a un convencional i consolidat llenguatge cinematogràfic. Al mateix temps, els videocreadors van començar a qüestionar-se el propi paper de la televisió dins la societat. Així, el vídeo, impulsat per l'eufòria de Woodstock i del Maig del 68, va ser entès pels artistes com «una altra TV» que negava el centralisme, l'immobilisme, el control informatiu i l'estereotipat llenguatge heretat d'altres mitjans com el teatre, la ràdio o el mateix cinema.

Catalunya no va quedar al marge d'aquesta nova situació. En plena sintonia amb el panorama internacional, artistes iniciats bàsicament en les noves actituds dels anys 60 envers la pintura, la dansa, la música, l'escultura, el cinema, el teatre, etc., van alternar les seves creacions amb les videogràfiques amb una forta vocació independent i alternativa. Al nostre país, a més a més, s'hi va afegir, en molts

casos, un component sorgit de la dictadura franquista: la lluita i la reivindicació políticossal.

Eugeni Bonet destaca la diferència d'origen entre els «vídeos dels artistes» dels 70 (la majoria dels quals es van traslladar a l'estranger) dels «vídeos dels audiovisualistes» dels 80, és a dir, de la nova generació que va prendre com a punt de partida per a les seves creacions el suport electromagnètic.

El videoart, o la videocreació, o el vídeo independent (el difícil problema de les etiquetes!) ha tingut des dels seus inicis a Catalunya una vida, malgrat les dificultats, intensa, experimentadora i sovint radical. Però el vídeo és un mitjà poc prestigiat en la nostra societat, que encara el considera com un art menor i marginal. Així, no és d'estranyar que el públic en general desconegui les realitzacions dels videocreadors donat l'escàs interès que fins al moment han mostrat la gran majoria de les institucions i dels crítics per aquest art. Per això, en parlar d'aquest tema no s'han d'oblidar mai els espais alternatius que, sovint, han estat els únics que han donat sortida a aquestes creacions. És interessant constatar la dispersió per tota la geografia catalana de focus de creació i difusió d'aquesta eina artística basada, com el cinema, en la tecnologia. Així, ciutats com Lleida, Terrassa, Granollers, Reus, Sabadell o Banyoles han tingut un important paper a l'hora de possibilitar l'accés de la població a les noves actituds i tècniques artístiques.

Arribats en aquest punt, cal destacar que la videocreació pot oferir una renovació iconogràfica que donarà lloc a un nou món simbòlic i forçarà l'espectador a adoptar una actitud més oberta per entendre unes imatges altament manipulades, un llenguatge experimentador i, en el cas de la imatge realitzada amb ordinador, tot un imaginari que no prové del món natural, sinó de combinatòries matemàtiques i de les capacitats artístiques i imaginatives dels seus creadors.

Les connexions de la videocreació amb l'avanguardia històrica es troben bàsicament a nivell teòric: utopia revolucionària de transformació de la societat; mecanismes de ruptura; treball comunitari; interdisciplinarietat amb la incorporació dels *mass media*, el cinema i el vídeo. Cal valorar com de nou recobra força l'antiga idea d'utilitzar l'art com a eina d'interrogació i com a projecte global amb el qual incidir sobre la vida. És interessant constatar com els artistes conceptuals dels 70 defugen els termes tradicionals d'*art* i *artista* per utilitzar-ne d'altres –com el cinema soviètic postrevolucionari (recordem la Fàbrica de l'Actor Excèntric, el Taller Experimental de Kuleixov, el Laboratori de l'Oide de Vertov...)– més relacionats amb la producció i el treballador, uns termes que els acostaven molt més a la funció social del treball que promulgaven.

Una altra de les concomitàncies existents entre les actituds del cinema soviètic postrevolucionari i els artistes del vídeo és la d'intentar explicar una «altra realitat» amb la sana intenció d'informar, inquietar i evitar d'arrepapar-nos al sofà per veure sense pensar. És necessari reconèixer l'interès formal i intel·lectual de la videocreació capaç de sacsejar i despertar les consciències d'una societat

estabornida per una allau d'imatges fortament codificades però de fàcil interpretació. S. M. Eisenstein va dir que pretenia que les seves pel·lícules fossin «cops de puny al cap dels espectadors». La majoria dels videocreadors catalans als quals he pogut entrevistar pretenen que les seves realitzacions incideixin fortament sobre l'espectador fins al punt, fins i tot, de fer-lo participar (físicament, intel·lectualment o emocionalment) en l'obra. De la mateixa manera, l'anomenat «Cinema d'Octubre» i la videocreació, tot fugint de les eternes i convencionals qualitats visuals i estètiques de l'art (basades en els conceptes de bellesa o lletjor), han intentat trobar un nou llenguatge per intentar explicar o transmetre «la nova realitat», pels primers aparentment assolida, i pels segons desitjada.

Per altra banda, i paral·lelament a les actituds dels artistes soviètics dels anys 20, els plantejaments teòrics anaren paral·lels a les recerques formals. Així, el text escrit, el document, el manifest, la carta als diaris, es convertiren pels videoartistes catalans en una eina imprescindible per fer arribar a un ampli públic els seus plantejaments, les seves crítiques, la seva actitud davant la vida. Malgrat tot, no gaires publicacions de Catalunya foren sensibles d'una forma continuada a la significació de les noves tecnologies i el seu paper en l'art.

La dificultat per reconstruir l'art del passat immediat és gran. Pitjor és intentar fer una mínima valoració d'unes obres els autors de les quals són vius. Manca perspectiva històrica i sobra subjectivitat. Les converses personals amb els artistes han servit per recollir material de primera mà, però també per constatar els paranys en què pot caure la memòria; han servit per veure l'evolució intel·lectual que una persona pot fer i com aquesta evolució la pot portar a oblidar certes coses per sobrevalorar-ne d'altres. Una dificultat afegida és la pèrdua, desaparició o destrucció (sovint pel propi artista) del material objecte del nostre estudi. Els anys 1964-1980 van ser un període fructífer, imaginatiu, d'introducció de nous suports, influït pel corrent conceptual, alternatiu i altament experimental. El fet que els artistes és preocupessin ben poc per l'obra en ella mateixa i s'interessessin molt més pel seu procés de producció, pot començar a explicar la característica efímera de les seves obres voluntàriament destruïdes, oblidades o malmeses en qualsevol calaix o prestatge. A més a més, cal recordar que la curta vida del suport electromagnètic (fet desconegut per ells en aquells moments) ha contribuït a la desaparició de moltes obres.

A mitjans dels seixanta les noves generacions del nostre país, tot unint-se a les actituds més espontànies i momentànies de l'art conceptual que ja es feien sentir internacionalment, s'aboquen a expressions tan dispars com el pop, l'*arte povera*, el *body-art*, els *happenings*, *Fluxus*, etc. Les actituds radicals, antiartístiques i políticament anarquistes, unides per altra banda a la preferència de la idea sobre la matèria, acosta aquestes tendències als seus precedents (futurisme, dadanisme, surrealisme) de principis de segle.

Entre 1964-1970 despertà a Catalunya un corrent investigador i de recerca, en actitud marginal, que defensà l'art pobre i efímer. El 1964 Alexandre Cirici reconeix

i destaca l'existència d'una nova generació de joves artistes dinàmics i creadors, en certs aspectes pròxims al pop i al nou realisme francès. Cirici seguirà amb interès i des del primer moment aquests joves avantgardistes entre els quals destaquem futurs videoartistes com Jordi Galí, Àngel Jové, Antoni Mercader i Antoni Muntadas. És als voltants del 1969 quan Cirici situa l'aparició de l'*arte povera* a Catalunya, data que coincideix amb les experiències efímeres de Jordi Llena i les activitats al Jardí del Maduixer, casa de Sílvia Gubern i Jordi Galí i un dels primers espais on es van oferir propostes conceptuals.

Recordem que en aquells anys al nostre país tota reunió constituïa un delictes i que l'amenaça de durs càstigs envoltava els reunits. Així, com destaca Carles Hac Mor, «la reunió es convertia en un art clandestí, una forma de transgredir les lleis franquistes. En el nostre cas "la mística de la Revolució es traduí en la mística de la Reunió"». <sup>1</sup> Uns dels màxims exponents de la Reunió com a Art i de reunions visionàries van ser l'Institut Alemany de Cultura i el Grup de Treball.

Com a precedent a la utilització creadora i crítica de la imatge electrònica, podem considerar, dins el camp de la imatge fotoquímica, com a primer exponent d'un cinema d'avantguarda (alineat amb la Nouvelle Vague i en oposició al realisme «crític» del Nuevo Cine Español) l'anomenada Escola de Barcelona. Tal i com exposaren (poc abans de la seva defunció o, per ser més exactes, del seu suïcidi) en el seu manifest publicat el 1967 a la revista *Nuestro Cine* (núm. 61), el grup, heterogeni i improvisat, defensava el cinema com un mitjà d'expressió per comunicar un estat d'ànim, unes frustracions i, per sobre de tot, una rebel·lió cap a les limitacions (formals, narratives i de contingut) imposades pel franquisme. Innocentment provocatius, esteticistes, elitistes, sorneguers i sovint esnobs, el seus films representaren l'intent de trencament més radical amb les formes de fer cinema fins aleshores i, fins al moment, foren el fet col·lectiu més important ocorregut en el cinema català. A tall d'exemple i precedent cal citar el film de José Maria Nunes, *Mañana* (1957). Ja entre el 1966-1967 cal destacar el film *Dante no es únicament severo*, de Joaquim Jordà i Jacinto Esteva i, en el camp del curtmetratge, *Circles*, de Ricardo Bofill, i *No compteu amb els dits*, de Pere Portabella. Aquest últim realitzador el podem considerar com un dels màxims exponents del cinema independent català. En el cas de Bofill, cal destacar el seu Taller d'Arquitectura, d'on van sortir films com *Esquizo* (1970), i entre els anys 1968-1972 tot un seguit d'espectacles multimedia.

D'aquesta època heroica i independent no s'han d'oblidar col·lectius com el Grup de Producció, la Cooperativa de Cinema Alternatiu i el Colectivo de Cine de Clase.

El pas del mitjà fílmic a l'electromagnètic va venir de la mà dels germans Joan i Oriol Duran. La utilització del petit format cinematogràfic de 8 mm va permetre als

---

<sup>1</sup> *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona 1992, pàg. 63.



## XIII FESTIVAL VIDEO D'ESTAVAR - LLIVIA

26 au 30 juillet 95 - 26 al 30 de juliol 95



Fig. 1. Cartell del pintor i video creador lleidatà Benet Rossell.

germans de treballar amb gran llibertat i lleugeresa de moviments, tot donant lloc a unes creacions quotidianes i casolanes, formalment pròximes al que avui denominariem vídeo domèstic. La seva experimentació, però, es basava en la utilització de metàfores visuals en la línia desenvolupada per l'*underground* nord-americà de Stan Brakhage i Ron Rice, per exemple. Al 1969 van presentar en el marc de la producció *Daedalus Films* una ocasional obra en suport electromagnètic titulada *Daedalus Video*.

El 1970 el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona encarrega a un grup de joves pintors connectats amb el conceptualisme i el pop art la creació d'un espectacle-happening on per primera vegada es van incloure fragments de vídeo. Jordi Galí, Sílvia Gubern, Àngel Jové i Toni Llena assajaven en aquella època amb les possibilitats del vídeo com a nova eina per manifestar la concepció progressista, lliure i vitalista que ells creien que mancava a l'art. Al ja esmentat Jardí del Maduixer de Collserola, on s'experimentava amb obres efímeres, es filmava sovint la vida quotidiana de l'artista. La seva posició davant la vida i l'obra, i no la seva obra, era l'important. L'actitud vital del grup, enregistrada en vídeo, era suficient per transmetre al públic la nova i progressista concepció de la vida per la qual ells lluitaven. *Primera Muer-te* (fins al moment desaparegut) és el títol de 20' de vídeo pregravat en blanc i

negre i música de Pink Floyd que va ser presentat al Col·legi d'Arquitectes en el citat espectacle audiovisual, que incloïa a més a més una gravació dels propis espectadors mentre omplien la sala uns minuts abans, mentre que a la vegada estava prevista una altra gravació en temps simultani d'una situació provocativa (una borratxera col·lectiva que ocorria a la sala del costat i que els espectadors no havien de veure directament) que no es portaria a terme. A part de ser un espectacle pioner, *Primera Muerte* té l'habilitat de recórrer a un dels factors primordials de la imatge en moviment: la manipulació de l'espai i del temps.

Un any després, Antoni Muntadas començà a experimentar amb el nou suport per enregistrar les seves realitzacions efímeres. Però el tancament polític-social del país i la manca de material l'obligà, com a altres artistes que anaven alternant diverses disciplines amb el vídeo (Miralda, Balcells, Ribé, Torres, Rossell, Xifra, Rabascall...), a emigrar a París i Nova York per trobar l'ambient adequat. La major part d'aquestes primeres realitzacions van ser gravacions en temps real d'esdeveniments que succeïen davant la càmera. Ràpidament, però, els artistes van anant descobrint i reconeixent les possibilitats del mitjà i evolucionaren cap a unes realitzacions crítiques i alternatives als *mass media*. Torres, per exemple, va ser un dels primers catalans en integrar el vídeo en les produccions multimedia.

Per la seva banda, el pintor lleidatà Benet Rossell arribà al cinema experimental a través del seu ingrés al Comité du Film Ethnographique entre els anys 1965-1969. De la mà de Jean Rouch, un dels màxims representants del *cinema verité* d'influència vertoviana, desenvolupà un treball de temàtica etnogràfica i formalment pròxim al denominat «cinema pur». Rossell utilitzaria el vídeo, fora del nostre país, abans dels 70.

Un altre dels papers que s'ha de reconèixer a aquests pioners va ser el de realitzar el paper de mediadors, és a dir, de posar en contacte el nostre país amb les actituds i materials videogràfics de l'exterior.

Els últims quatre anys del franquisme van coincidir amb una radicalització en la utilització de l'art per modificar la societat. Una radicalització que el Grup de Treball (1973) va plasmar en el manifest que van presentar a la Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent a l'agost del 1973, encara que ja s'havien manifestat conjuntament un parell d'anys abans en la Mostra d'Art Jove de Granollers. Del GDT (encapçalat per Abad, Benito, Fingerhut, Julián, Mercader, Muntadas, Rovira, Sales, Santos i Selz) sorgirien les actituds més radicals en portar «l'art al carrer» i fer assequible «l'art a tothom» (és a dir, convertir l'artista en un treballador més, en un professional de l'art), així com provocar un enfrontament directe amb la crítica i els crítics d'art del moment que es mantenien al marge de les noves actituds. Actius, bel·ligerants i descentralitzadors portaren les seves mostres d'art a Granollers, Banyoles, Tarragona, Terrassa, París, Madrid, Nova York, etc. A la X Biennal de París del 1975 el GDT va dedicar una exposició a la premsa clandestina que es va caracteritzar pel seu agosarat «conceptualisme ideològic» i per la varietat de materials i suports entre els quals van incloure el cinema i el vídeo. De



*Fig. 2. A la fi de la Terra/A la fi del Mar, de Xavier Manubens i Maite Ninou. Video instal·lació a l'Ajuntament de Barcelona. Novembre/desembre de 1995.*

l'heterogeni Grup sorgiren artistes de l'audiovisual com l'esmentat Pere Portabella, Carles Santos, Pere Joan Ventura, Antoni Mercader i Antoni Muntadas.

Un altre focus fonamental en la difusió d'un art per tothom, i per sobre de tot d'un art alternatiu pels joves artistes, va ser l'Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet del Llobregat. La seva localització –l'aleshores anomenat «cinturón rojo»– ja dona una idea de la forta línia de reivindicació políticocultural i tanmateix cultural que prendria l'Escola. Creada el 1975 pel Patronat Municipal de Cultura de l'Hospitalet, la seva estructuració i programació va ser encarregada a Ricard Salvat que en aquells moments dirigia uns cursos de Teatre Independent a la EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) secció d'una renovadora Escola d'Art que Alexandre Cirici havia fundat el 1960 amb la col·laboració del FAD (Foment de les Arts Decoratives) a la cúpula del Cinema Coliseum. Salvat, inspirat en la mítica Escola Bauhaus de la República de Weimar (1919-1933) va impulsar una línia oberta a tota manifestació artística dels joves treballadors que no havien accedit a la Universitat i donà sortida a una pluralitat d'activitats culturals alternatives. La voluntat d'interdisciplinarietat va impulsar Salvat a dividir l'EEA en quatre seccions dedicades a les arts plàstiques, la música, el cinema (la secció amb més alumnes inscrits el primer curs) i el teatre.

L'Aula de Cinema estava dirigida pel reconegut professional Pere Balaña –vinculat a l'aventura cultural de l'Escola de Barcelona– i per qui en aquells moments era un novell realitzador, Jordi Cadena. Al llarg dels dos cursos i escaig que durà

l'Aula de Cinema van passar per les aules destacats professionals de la fotografia, com Tomàs Pladevall; de direcció, com Josep M. Forn; de producció, com Josep Anton Pérez Giner (avui a ESCAC); de càmera, com Ricard Albiñana; teòrics, com Domènech Font, Tomàs Sala, Joan Lorente i Tomàs García Seguí; i realitzadors, com Carles Duran i Antoni Ribas. A l'EEA es van projectar pel·lícules com *El último sábado*, de Pere Balaña; *Biotaxia*, de J. M. Nunes; un homenatge a Berlanga i, a més a més, es va donar a conèixer als alumnes altres films fonamentals en la Història del Cinema com els de Eisenstein, Dreyer, etc.

Malgrat les nombroses activitats programades, l'Aula de Cinema va ser la més conflictiva de totes. Les expectatives creades no responien a les activitats pràctiques. La massificació (57 matriculats) i la manca de material indispensable per realitzar les pràctiques (gran part era llogat i en no gaire bones condicions) incomodaren uns alumnes disposats a aprendre cinema de forma pràctica. Per això, a l'inici del curs 1976-1977 els alumnes es reuniren en assemblea i redactaren un manifest que «responia al clima polític assembleari, participatiu i "precoçment revolucionari" que es vivia a Catalunya, i més encara a les zones obreres com l'Hospitalet.»<sup>2</sup> Els problemes econòmics, la disparitat d'actituds i interessos i, per sobre de tot, el canviant ambient polític social del moment van acabar amb l'Escola. L'EEA havia nascut els últims anys del franquisme i morí a l'inici de la transició. El seu tarannà no resistí les pressions existents.

Malgrat la seva curta vida, l'Escola va donar els seus resultats. En el cas del cinema cal recordar el curt de Jordi Cadena dedicat al cantant Ramon Muntaner, el d'Antoni Chavarrias i el realitzat pel grup format per Francesc Palmer, Amat Carreras i Francesc Prieto. Per altra banda, Julián Álvarez –actualment director de l'àrea de vídeo i TV a IDEP (Institució d'Estudis Politécnics de Barcelona, Escola d'Alts Estudis de la Imatge i el Disseny)– coordinà els cursos d'Animació Cultural.

És interessant constatar que els alumnes de l'EEA van ser del grup de pioners en conèixer una càmera de vídeo, però si bé a la pròpia Escola es realitzaven unes pràctiques improvisades (que servien entre altres coses per analitzar el treball dels actors teatrals) no va sorgir cap realització important. Joan Pueyo realitzà *Oona* en suport fotoquímic, però en acabar l'Escola, tant Pueyo com Álvarez desenvoluparien les seves carreres en el món del vídeo. En el cas d'Álvarez, cal destacar el seu pas per la London Film Academy i la seva participació en la creació de *Video 9*, col·lectiu d'artistes del vídeo amb militància social. Actualment ambdós artistes es mouen en el camp del monocanal i en el de les instal·lacions i realitzacions multimedia. Pueyo, per la seva banda, entre les diferents menes d'experimentació visual, destacà en el terreny de la videoescultura com va quedar de manifest a la seva exposició del 1990 a la Torre d'Aigües de Barcelona titulada «Pel meu Art...».

---

<sup>2</sup> *Escola d'Estudis Artístics*, Barcelona 1990, pàg. 19.



El paper de les videoinstal·lacions a la història de l'art contemporani és fonamental. Sota la influència de les radicals obres de Wolf Vostell o Nam June Paik les videoinstal·lacions i les videoescultures tendien a l'ordenació d'elements videogràfics en l'espai i a la introducció d'altres dimensions i components com la percepció física directa de l'obra, espais tridimensionals, formes expandides, el temps, el moviment, l'atzar, el so... Eugènia Balcells, Antoni Muntadas, Carles Pujol, són alguns dels pioners catalans que aconseguiren els efectes més insòlits i inesperats per a l'època. El 1974 el pintor Carles Pujol presentà a l'Institut del Teatre amb Herman Bonin una videoinstal·lació efímera on reflexionava sobre la relació de l'espai, el temps i la immediatesa i experimentava amb uns punts de vista i unes òptiques no humanes.

Amb el canvi democràtic i el desenvolupament del consumisme afavorit pels mitjans de comunicació, l'art perd la seva funció modificadora i revolucionària per passar a ser objecte de consum. Poc després vindrà la moda del disseny i la sublimació de l'objecte dissenyat com a obra d'art.

La majoria de la generació de videocreadors dels anys 80 provenen ja del camp audiovisual. El seu treball està directament influït pel món del cinema, de la TV i de la imatge en general. Reivindiquen el vídeo com una eina híbrida que es pot moure en l'immens camp de la imatge, la qual pot anar des de les «imatges-sagrades» dels grans films de la història fins als «jocs de nintendo», tot passant per la imatge de síntesi. La seva pròpia situació laboral (la competència els força a alternar el treball de creació amb altres de comercials com els espots o els clips i esporàdics encàrrecs institucionals) els porta a un concepte diferent dels seus antecessors en la videocreació. La intensa denúncia sociopolíticocultural dels 70 dóna lloc a una crítica sorneguera i sovint lúdica de la societat del moment. La imaginació, però, i la força creadora, continuen essent les mateixes. Les dificultats per difondre la seva obra també. Els grups i les productores pròpies proliferen en un intent d'arribar solidàriament allà on no arriben els minsos ajuts institucionals. Així, en el marc de l'Escola Massana es crea el 1984 Corriente Alterna, un ambiciós projecte impulsat en un principi per dos professors de l'Escola: Maite Ninou i Carles Pastor. El grup, format per professors i alumnes, tenia com a objectiu crear una branca d'audiovisuals dins la pròpia Escola. El seu projecte era la realització d'una videorevista sociocultural que s'estructurava amb gran eclecticisme entorn a diferents apartats entre els quals s'inclouïen les videoinstal·lacions, videoentrevistes, videonovel·les, videoarticles, videocreació, videoperformance, videojocs... Del núm. 0 només es va portar a terme una entrevista a Miquel Barceló i una videoinstal·lació titulada *Muybridge-Movement*. La manca d'ajuts i subvencions avortà el projecte. Malgrat tot, el grup, ja fora de l'escola, continuà treballant conjuntament. Per fi, a la tardor del 1986 van aconseguir dues beques de la Generalitat que van permetre la realització d'una videonovel·la i d'una obra de reflexió sobre el procés de descomposició de les formes i de la seva relació amb el cos humà i l'espai.

Corriente Alterna anava treballant a empentes i rodolons. Alguna o altra beca de

la Generalitat i del Ministeri de Cultura els va permetre d'arribar fins al 1989 quan es dissolgueren com a grup. Un exemple en absolut aïllat de la història de la videocreació a Catalunya. Actualment, de l'experiència de Corriente Alterna únicament continua en el món del vídeo monocanal Maite Ninou, cada cop més decantada, conjuntament amb Xavier Manubens, cap a la videoinstal·lació. La reducció de la mida de les càmeres ha permès als artistes aprofitar-se de la seva mobilitat i utilitzar-la com a eina d'observació. Per això, una de les darreres creacions de Ninou i Manubens, *Humans*, analitza les actituds i les reaccions humanes en relació al seu espai.

Un dels elements del qual els artistes audiovisuals tenen especial cura és l'aspecte sonor de les seves realitzacions. Siguin apropiades, reciclades, manipulades, creacions pròpies o alienes, les músiques o els sons són elements imprescindibles per aconseguir el sentit final de les imatges. És molt interessant comprovar com l'aspecte àudio de les videocreacions ha seguit un camí rupturista paral·lel al de la imatge. La introducció de les noves tecnologies en el camp del so ha donat resultats sorprenentment renovadors. D'entre els compositors que treballen amb el sintetitzador o l'ordinador, destaquen Alberto García de Mestres, Jep Nux, Víctor Nubla, Anton Ignorant, Eduardo Polonio, Xavier Maristany, Josep Manel Berenguer «Elmer», etc. Aquest últim, investigador i creador de nous sons i nous paràmetres sonors, és president de l'Associació de Música Electroacústica d'Espanya, vicepresident de l'Associació Internacional i exerceix de professor. Des del 1991 compagina el seu treball amb el so pur amb l'experimentació conjunta amb la imatge. D'aquesta col·laboració so-imatge sorgeix *Antropometria*, on l'ordinador suggereix a l'instrumentista el comportament a seguir i improvisa amb la línia melòdica que aquest porta a terme. Conjuntament amb Clara Garí (ambdós del Grup Còchlea), aquest músic ha creat uns agosarats espectacles multimedia on barreja imatges fractals creades per ordinador, vídeo, teatre, diapositives, jocs de llums i sons que poden provenir tant d'instruments convencionals com dels sorollets i musiquetes de les màquines escurabutxaques. Berenguer ha col·laborat sovint amb Álvarez i Pueyo.

Per altra banda, mereixen també una referència les publicacions i revistes a Catalunya que d'una forma esporàdica van ser sensibles a la introducció de nous suports en l'art, com són *Serra d'Or*, *Ozono*, *VideoCine 20*, *Nueva Lente*, *Star*, *El Viejo Topo*, *Zoom*, *Batik*, *Artes Plásticas*, *Camp de l'Arpa*, *Mosca*, *Trama*, *Qüestions d'Art*, *Còchlea*, *Fenicis* (videorevista), *Lápiz*...

Malgrat els seus diferents enfocaments, poden considerar-se com a pioneres a Catalunya dues revistes dedicades exclusivament al tema del vídeo: *Visual* i *Video Actualidad*. La revista *Visual*, de la qual només aparegueren dos exemplars el 1977 i el 1978, va néixer amb la voluntat de no ser una revista «de cinema» sinó, tal i com emfasitzen al pròleg del núm. 2, «unos cuadernos de información y estudio sobre lo audio-visual; evidentemente, desde perspectivas ajenas a la industria». Coordinada per Eugènia Balcells, Eugeni Bonet i Manuel Huerga, la revista, de format petit i senzilla impressió, es presentava com a independent i

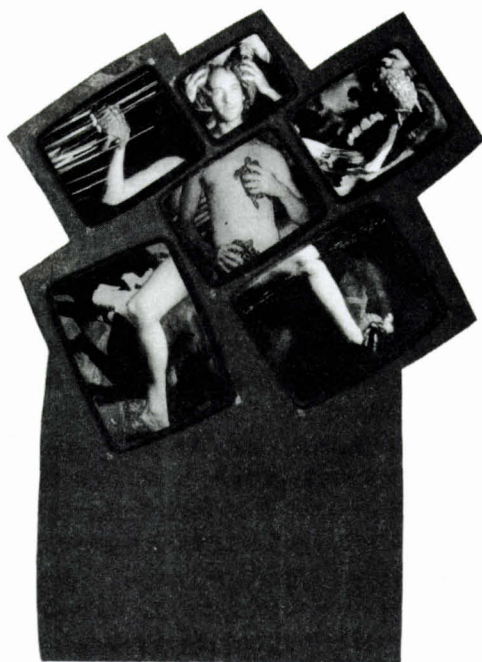


Fig. 3. *El Nàufreg*, de Juan Pueyo. Videoescultura de ferro amb 6 pantalles que fraccionen un cos. Barcelona 1986/87.

interdisciplinar dins el món de la imatge, tot intentant «dar cabida a una informació, a unas reflexiones que no tienen espacio en el ámbito editorial normal...» La seva curta vida és un exemple més en la història de les dificultats de la videocreació en el nostre país per implantar-se amb normalitat o posar-se en un lloc equivalent a les altres arts. Malgrat tot, és encoratjador que, catorze anys després, el 1994, Eugeni Bonet i Maite Ninou ressuscitin la revista no ja en «vulgar paper», sinó, com sembla lògic, en suport electromagnètic. La reflexió sobre l'art, l'audiovisual i la seva funció, es fa aquest cop únicament amb imatges. Com expliquen a la caràtula de *Visu3l Bacanal Audiovisual* «és una revista periòdica (surto quan vol, arriba on pot)... mental (pel que té d'imaginària, virtual, suma de diversos corrents de pensament)... alegal (res de dipòsits, registres, *nihil obstat*... de les dèries audiovisuals (i sense cap propòsit lucratiu)». *Visu3l* reuneix en 60 minuts (hi ha una versió íntegra de 2h 10' amb tot el material que van rebre a la seva convocatòria) imatges pròpies, «robades» a la publicitat, el documental o el cinema, realitzades per ordinador... però totes elles lligades amb el propòsit comú d'«anar a contrapèl de molts aspectes i insuficiències que ofeguen la lliure expressió de les arts i dèries audiovisuals...»

Una mica més tardana que la primera *Visual* i amb un enfocament clarament comercial apareix *Video Actualidad* (1981-1986) dedicada exclusivament al tema del vídeo. Editada per Jaume Uriach i dirigida per Juan Maldonado, va contribuir

a difondre l'art del vídeo gràcies a articles sobre realitzacions estrangeres, reflexions de teòrics com Eugeni Bonet (als núm. 20 i 22, corresponents a l'any 1983 apareixen sengles articles titulats «El videoarte en España»), col·laboracions de videoartistes o entrevistes amb ells i, el que és més important, tot un seguit de notícies sobre exposicions, treballs, publicacions, escoles, seminaris i festivals de vídeo de dins i fora del nostre país. Cal destacar la ressenya dedicada al llibre *En torno al vídeo* de Bonet, Dolç, Mercader i Muntadas apareguda al núm. 6 del novembre de 1981.

A plena dècada dels 90 la videocreació continua lluitant per escapolir-se de les proporcions excessives del poder audiovisual i reivindicant la seva opció d'eina de recerca i investigació. La incorporació de la imatge de síntesi feta amb l'ordinador eixampla, amb conseqüències encara desconegudes, les formes de l'imaginari col·lectiu, tot separant-les de l'entorn real i conegut, per projectar-les a un infinit. Mai com ara havien estat en més estreta harmonia la tecnologia, la ciència, l'art i la vida. Les noves tecnologies han obert un camp que ens exigirà un canvi de mentalitat per captar-lo. La seva valoració és difícil perquè els mitjans audiovisuals en general se'ns presenten acaparadors i aclaparadors. S'ha ultrapassat la consciència del límit, la qual cosa ha provocat un desbordament, una riuada que sembla que ens atrapi en el fang. Per tot això, cal trobar una nova forma de relacionar-nos amb aquesta mena de «màquina universal» en què s'estan convertint els nous mitjans de comunicació; una nova forma favorable a l'ésser humà on el teclat i el ratolí han de veure's únicament com a eines de treball, lúdiques o de creació artística. El videoart, en potenciar les facetes més creatives, emotives i sensibles dels homes i les dones, pot fer, de moment, de pont entre el canvi tecnològic i l'eixamplament artístic.

La utilització del vídeo com a element d'oxigenació d'aquesta situació generalitzada, i com a dispositiu per a la sensibilització del moment present, són les finalitats que s'han proposat els components del grup La 12 Visual. Internacionals, independents, renovadors, lúdics, saquejadors, desmitificadors i eclèctics, funcionen des del gener del 1993 com a productors, distribuïdors i exhibidors de les seves obres. Núria Canal, Joan Leandre, Toni Serra, J. M. Palmeiro, Jacobo Sucari, Xabela Vargas, Teresa Picazo, Juan Cruz i Miquel Jordà, entre d'altres, treballen per sortir, com ells mateixos afirmen, «d'una situació de misèria». De criteris i actituds dispars els uneix la mateixa «situació d'emergència»: treure el vídeo de l'oblit institucional i dels cercles minoritaris. A més a més, La 12 Visual s'ofereix com a plataforma regular d'intercanvi i debat amb el públic, els autors i autores i les productores.

Tres anys després de la seva formació, el seu treball i el seu entusiasme sembla que ha donat fruits importants com, per exemple, l'organització de la III Mostra de Vídeo Independent celebrada al CCCB el gener d'enguany. Com diu el programa, «La Mostra ha estat des del seu inici el 1993 a la Sala Metrònom,<sup>3</sup> un projecte

<sup>3</sup> Somni de Rafael Tous que va funcionar a batzegades a la dècada dels 80.

pensat per a la dinamització de l'escena de la videocreació a la ciutat de Barcelona; tant en el que concerneix a la relació amb el públic com pels propis creadors, amb la ferma voluntat de respectar l'enorme potencial de mestissatge estètic que caracteritza el vídeo: videoart, documental independent, apropiacionisme, videoperformance, videocombat...». La 12 Visual ha aconseguit reunir més de 400 obres de 200 autors dels diferents gèneres suara esmentats.

Celebrem el quart de segle de la videocreació. Celebrem els canvis tecnològics. Mai no deixarà d'existir una imatge en moviment que en comptes d'estabornir-nos en una allau de banalitats, ens captarà per la seva sensibilitat, ens meravellarà per la seva novetat i ens colpirà pels seus continguts.

A. Casanovas  
Universitat de Barcelona

## APÈNDIX

### Bibliografia

- BELLOIR, Dominique. *Vidéo, Art, Explorations*, Paris 1981.  
BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antoni. *En torno al vídeo*, Barcelona 1984 [1980], Col. «Punto y Línea».  
HALL, Doug; FIFER, Sally Jo. *Illuminating Video an Essential Guide to Video Art. Aperture*, New York 1990.  
PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El Arte del Vídeo. Introducción a la Historia del Vídeo Experimental*, Barcelona 1991.  
POPPER, Frank. *L'art à l'âge électronique*, 1993.

### Hemerografia

- Arte. Proyectos e Ideas*, núm. 0 i 1, Universitat Politècnica de València.  
*Papers d'Art*, Espais. Centre d'Art Contemporani, núm. 63. Abril-Maig-Juny 1995, Girona.  
*Vídeo Actualitat*, 1981-1983, Barcelona.  
*Visual*, núm. 1 i 2, Maig 1978, Barcelona.  
«Escola d'Estudis Artístics», Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1990.  
«Off Video», núm. 0, Ayuntamiento de San Sebastián.  
«Où va la vidéo?», *Cahiers du Cinéma*, 1986.  
«El imperio del vídeo», *Contracampo*, núm. 33, Barcelona 1982.

### Videografia

- «El Arte del Vídeo I, II», TVE2, 1991.  
Diversos programes emesos pel programa *Metropolis* de TV2 i de Canal Plus.

---

\* El meu agraïment per les útils converses a Juan Pueyo, Julián Álvarez, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Josep Manel Berenguer, Maite Ninou, Benet Rossell, Toni Serra, Núria Canal, Sílvia Gubern, Ricard Salvat, Ana Forcada, Jaume Uriach, Carles Pujol. I a Miquel Porter i Eugeni Bonet per haver-me donat l'agulla i el fil.

- «Visu3l, bacanal audiovisual», Barcelona 1994.  
«Fenici», 1993.  
«Videart», *Galeria oberta*, Canal 33.

### Conferències

- Derrick de Kerckhove: «Amb la ment posada a Internet», Art Futura 95. CCCB, Barcelona.  
Brian Reffin Smith: «Art per ordinador?», Sala Hal CCCB, Barcelona 1995.  
Monika Fleischmann: «Entorns Virtuals», Sala Hal CCCB, Barcelona 1995.  
Antoni Mercader: «La Videocreació», IEN, Barcelona 1995.

### Catàlegs exposicions

- *La imagen sublime. Videocreación en España (1970-1987)*, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1987.  
– *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Generalitat de Catalunya, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona 1992.  
– *Tot l'espai. Espais lliures de la Universitat*, UAB, UdL 1994 .  
– *Art Futura 94*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.  
– *Cine.Ojo. El documental como creación*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1995.  
– *Electronic Art. Imatges en moviment*, Fundació Joan Miró, Barcelona 1992.  
– *En trànsit*. Eugènia Balcells. Palau de la Virreina, 1994. Barcelona.

### RESUMEN

En los años 60 el mundo artístico occidental se iniciaba de nuevo en unas actitudes de fuerte vocación independiente y alternativa. Concretamente, en el caso de Catalunya se añadió un componente surgido de la dictadura franquista: la lucha y la reivindicación político-social. Artistas provinientes de otras artes comenzaron a utilizar el pequeño formato electrónico (comercializado en «portapack»), como una nueva herramienta capaz de dar lugar a un nuevo lenguaje. Siempre en contacto con las realizaciones europeas o estadounidenses (a través de viajes o revistas propias o importadas) se desarrollaron por diversos lugares del país diversos focos de investigación videográfica. Las obras únicamente podían presentarse al público interesado en espacios alternativos, improvisados, efímeros, pero muy activos. Las realizaciones a partir de los años 80 se caracterizan por estar realizadas por artistas directamente surgidos del mundo del audiovisual. La denuncia radical de sus predecesores se vió sustituida por una crítica irónica y muy a menudo lúdica de la sociedad. Sin embargo, las dificultades para crear y dar a conocer su obra son casi las mismas. Por ello, actualmente, gran parte de artistas del vídeo, sin perder su individualidad e independencia, trabajan en grupos y productoras propias (sin evitar las realizaciones comerciales) en un intento de llegar solidariamente allá donde no llegan las todavía escasas ayudas institucionales.

### ABSTRACT

In the 60s, art in the Western world underwent a rebirth of independent and alternative ideas. In the case of Catalonia, an additional element arose out of the Franco dictatorship: the political and social struggle for change. Artists from all fields began to work in a small electronic format (commercialized as «portapack»), which was seen as a means of creating

a new language. In several parts of Spain a range of videographic experimentation was undertaken, though influenced by European and American work (either by Spanish artists visiting these countries or through locally-produced or imported magazines). The results of their work could only be shown to those interested at alternative, transient venues which, however, were highly active. From the 80s onwards such work was produced by artists drawn from the audiovisual world. The radical attacks made by their predecessors were replaced by an ironic, and frequently playful social criticism. However, the difficulties encountered in producing and showing their work remain almost unchanged. Today, many video artists, without having to sacrifice their individuality or independence, work in groups and have their own producers (though they are still unable at times to avoid commercial productions) in an effort to continue in a field where few institutional grants as yet reach.