

DESACUERDOS

4

Índice

- 11 Editorial**
JESÚS CARRILLO

COLECTIVOS DE CINE Y CINE MILITANTE (1967-1981)

- 16 El cine de la disidencia.**
La producción militante antifranquista
LYDIA GARCÍA-MERÁS
- 43 Documentos 01-13**
- 92 Bibliografía**

DOSSIER VÍDEO: DOCUMENTOS PARA UNA HISTORIA DEL VIDEOARTE EN EL ESTADO ESPAÑOL

- 96 Cuando las actitudes devienen norma.
Institucionalizaciones del vídeo
en el Estado español**

IGNACIO ESTELLA

- 109 Anotaciones en torno a vídeo
y feminismo en el Estado español**

SUSANA BLAS

- 123 Documentos 01-14**

- 203 Entrevista a Eugeni Bonet**

IGNACIO ESTELLA

- 219 Bibliografía**



- Devenir Vídeo (Adiós a todo eso)**

GABRIEL VILLOTA TOYOS

Editorial

JESÚS CARRILLO

El recorrido por la exposición *Desacuerdos* celebrada en el MACBA en 2005 concluía en una sala en que se proyectaba *De nens*, un largometraje documental de Joaquim Jordà sobre el juicio a Xavier Tamarit y los supuestos casos de pedofilia en El Raval. De un modo simultáneo, el trayecto por los lenguajes del *general intellect* que proponía el Centro José Guerrero en la sala de exposiciones de la Diputación de Granada estaba salpicado por pantallas que señalaban con igual énfasis el papel de la práctica filmica en cine y vídeo en el debate estético y político que ha constituido el objeto central de *Desacuerdos*. La discusión sobre las prácticas en estos dos medios iba a ocupar un rol principal en los primeros seminarios organizados en Arteleku en octubre de 2003, las mesa redondas celebradas en el MACBA un mes después, los encuentros que la UNIA arteypensamiento preparara en Sevilla en diciembre de ese mismo año y las reuniones que tendrían lugar más tarde en Granada, en abril de 2005, en paralelo a las exposiciones.¹ Así mismo, los integrantes de los colectivos de cine y los pioneros del videoarte de los años setenta aparecían como los protagonistas de la así llamada “república de los radicales” sobre la que pivotaba la investigación “1969-... Hipótesis de ruptura para una historia política del arte español”, coordinada por Marcelo Expósito, cuyos resultados hemos recogido parcialmente en los dos primeros volúmenes de esta serie.

De existir un medio o medios cifrados en el subconsciente de *Desacuerdos* estos serían, seguramente, los de la imagen en movimiento, tanto en su vertiente cinematográfica como de videocreación. Ello tiene que ver, posiblemente, con la genealogía específica de las prácticas de vanguardia que suscriben los individuos e instituciones que han impulsado el proyecto y que defienden frente al museo, real e imaginario, de la historia del arte español tradicionalmente sancionada. Pero también se corresponde, seguramente, con una interrogante abierta respecto a las formas de continuidad y desarrollo futuro de lo que hoy reconocemos como esferas del arte y de la producción cultural en general, una cuestión que preocupa a esos mismos individuos e instituciones, aunque, por supuesto, no a ellos solos.

La “audiovisualización del arte actual”, de la que ha tratado por extenso Gabriel Villota en sus escritos, no es un fenómeno aislado, sino que se comprende dentro de una más general “audiovisualización de la cultura” vinculada a las condiciones de producción, diseminación y consumo de bienes y valores en el capitalismo contemporáneo. En este contexto, el legado –en gran medida dilapidado– de la escena artística militante de los años setenta: su propuesta de introducción subversiva del lenguaje de los medios dentro del discurso arte, y la simultánea reivindicación para aquellos de la radicalidad experimental de la vanguardia, aparece como un sustrato adecuado sobre el que proponer modos políticamente pertinentes de intervención en la cultura. Pero en aquella radicalidad atizada por la lucha del tardofranquismo los artistas no solo no estaban solos, sino que a menudo iban a la zaga de las experiencias de otros agentes, los del cine, que habían integrado desde más temprano su práctica en la militancia

política y que estaban mejor predispuestos a intervenir directamente en la realidad social. La herencia de estos últimos es reivindicada en este volumen de *Desacuerdos* con la misma intensidad que la de los primeros.

No tenemos modelos claros con los que describir la trama de relaciones que mantienen la experimentación artística y la militancia ejercida desde medios tradicionalmente dejados fuera del museo y las galerías. El discurso tradicional sobre el arte en nuestro país se ha construido, salvo excepciones, dentro de barreras historiográficas difíciles de sortear.² Este es uno de los pecados originales de nuestra historia del arte contemporáneo, pero no solo de ella. El corpus historiográfico del cine en el Estado español también ha escrito su narración principal sin mostrar mucho interés por aquellos momentos de confusión y melé con otros procesos.³ Es necesario apuntar, en este sentido, que las historias sobre el video ofrecen un caso peculiar. Ajeno a estas divisiones disciplinarias, su localización en tierra de nadie ha permitido, como veremos en los documentos que se adjuntan, el ensayo de modos híbridos y abiertos de explicación que tienen en cuenta tanto los aspectos formales y de lenguaje, como la reflexión general sobre la dimensión social de las tecnologías y sobre el rol de los medios en la cultura. Un ejemplo notorio es el temprano *En torno al vídeo* de Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader y Antoni Muntadas, publicado en Barcelona en 1980. Sin embargo, esa misma inespecificidad también ha tenido consecuencias negativas al favorecer la repetición acrítica de modelos interpretativos foráneos y la fácil diseminación de lugares comunes –sobre todo de cariz tecnofílico– fácilmente apropiables por entidades con intenciones espúreas y que han acabado trasladándose sin cuestionamiento alguno a la propia práctica artística.

De nuevo, el presente volumen de *Desacuerdos* ha optado por la yuxtaposición de materiales “en crudo”, extraídos en lo posible de sus lugares de interpretación tradicionales –cuando estos existieran–, con la intención y la ambición de que su visibilidad conjunta en un marco inestable como este facilite la reactivación de la urgencia, la radicalidad crítica y la voluntad polémica consustancial a los mismos. Estos materiales vienen reproducidos en facsímil siempre que esto ha sido posible o razonable, con el fin de trasladar al lector algo de la especificidad del medio en que fueron difundidos y evitar que esta se diluya del todo en su transferencia al archivo de la historia del arte. Solo se han transcrito cuando ello ha sido necesario por dificultades de reproducción o cuando su formato original era prácticamente idéntico al de esta publicación.

La secuencia de las dos secciones *Colectivos de cine y cine militante (1967-1981)* y *Dossier vídeo: Documentos para una historia del videoarte en el Estado español* es de naturaleza fundamentalmente práctica. En absoluto se pretende sugerir la existencia de una línea de continuidad evolutiva entre el cine militante y el posterior desarrollo del videoarte, una línea de interpretación según la cual el último tomaría el relevo cuando el primero entrara en crisis a finales de los setenta, trasladándose el debate de la trinchera antifranquista a la institución arte. Son muchas las lecturas que se pueden derivar de la comparación y entrecruzamiento de los materiales de ambas secciones y muy pocos los indicios que nos dan de la existencia de un único vector histórico que determine fatalmente el destino de la práctica experimental en los medios en nuestro país en los últimos treinta y cinco años.

Cada sección viene precedida de un texto introductorio que viene firmado por uno de los dos coeditores de la serie *Desacuerdos*. Lydia García-Merás es autora de "El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista", e Ignacio Estella de "Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado Español". Su labor no ha consistido únicamente en proveer al lector de un discurso histórico y crítico que le guíe por materiales muy heterogéneos, sino que han sido responsables también de la investigación, localización y selección de los mismos. La bibliografía que cierra cada una de las secciones ha sido también elaborada por ellos.

El criterio principal que ha guiado la selección de textos ha sido el sacar a la luz materiales que dieran cuenta de la reflexión y el debate sobre la propia práctica, sobre sus posibilidades, sus condicionantes y su significado político. Este volumen no es una antología de la crítica del cine militante o del videoarte, sino una recopilación de documentos destinada a estimular nuevas lecturas históricas de estas prácticas en el Estado español. Por lo tanto, cuando se han incluido textos que analizan o critican una obra específica, no ha sido atendiendo al interés de la misma sino a las implicaciones del propio ejercicio de análisis o crítica que desarrollan.

La ordenación de los documentos en cada una de las secciones sigue un laxo orden cronológico. Este orden se ha respetado más en el caso de los documentos relacionados con el vídeo que en los derivados del cine militante. En este último caso, para facilitar el trabajo de comprensión al lector, hemos colocado primero aquellos que tratan y dan testimonio del desarrollo histórico de la práctica cinematográfica y después, a pesar de ser más tempranos, aquellos que encarnan el debate crítico sobre el medio.

La selección ha sido de todo menos fácil. Los desacuerdos y la pugna por la hegemonía que revelan estas páginas permanecen activos aún a la hora de construir este archivo. En un caso específico, el del debate feminista, el conflicto se pone de manifiesto a través de la ausencia de materiales que den cuenta del mismo. Hemos querido quebrar la aparente fluidez y continuidad de la secuencia de los documentos relativos al vídeo con una llamada de atención sobre la inexistencia de textos accesibles producidos por mujeres que dieran cuenta de su propia práctica militante en un periodo y en un medio en los que fue fundamental el protagonismo de las mujeres y la lucha feminista. La introducción del texto de Susana Blas, "Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español", realizado *ex profeso* para este volumen, no pretende compensar dicha carencia, sino más bien denunciarla y estimular una reflexión sobre la presencia y la ausencia de las mujeres en la narración del arte contemporáneo en nuestro país.

En lo que respecta al cine, la confección de la lista ha sido doblemente espionosa. La selección de los textos, así como las personas y las situaciones que se reflejan en ellos, no son resultado ni de un consenso, ni de una única interpretación hegemónica sobre el papel de la práctica militante en la configuración del cine en España. El desacuerdo sobre lo que debe hacerse o no visible en el archivo y acerca del sentido último de este ha acompañado a nuestro trabajo durante todo su recorrido. De hecho, durante la corrección de pruebas, ha habido que eliminar finalmente los documentos del colectivo Marta Hernández y los

relativos a la actividad de los cineclubs por el “desacuerdo”, aparentemente irresoluble, de quien los había propuesto. El desplazamiento de cargas en el material presentado que ha supuesto tal salida no debe interpretarse como una opción editorial de nuestra parte sino, sobre todo, como prueba de que las tensiones que documentamos son aún lo suficientemente intensas como para romper la cuerda sobre la que camina el proyecto *Desacuerdos*.

El presente volumen se completa con la inclusión de un DVD que contiene el trabajo de investigación elaborado por Gabriel Villota para este proyecto: *Devenir Vídeo (Adiós a todo eso)*. A partir de la confrontación de las opiniones y testimonios de muchos de sus protagonistas, Villota pone en evidencia las diferencias y los disensos, aunque también los lugares comunes y los compromisos tácitos, que se dan cita en la interpretación del medio y la práctica específica del videoarte, pero que son fácilmente extrapolables al sistema del arte en España en su conjunto.

Los “desacuerdos” que asoman en estas páginas y que acompañan al proyecto desde su misma concepción, vienen a corroborar el hecho de que no estamos simplemente reordenando el maltrecho archivo del arte militante, ni creando una nueva hagiografía o martirologio a los que encomendarnos. Lo que pretendemos abordar es nuestro pasado-presente continuo en proceso de permanente revisión y realimentación, un espacio en que los conflictos, los antagonismos y las fracturas nunca se resuelven o sueldan del todo, sino que se desplazan de un lugar a otro dependiendo de las circunstancias específicas y de las dinámicas de los propios movimientos.

1. Sobre estas actividades, ver www.desacuerdos.org

2. Entre ellas, los trabajos del historiador del arte Juan Antonio Ramírez, desde que en 1976 publicara *Medios de masas e historia del arte*.

3. De nuevo, hay excepciones como Santos Zunzunegui y Román Gubern cuyo trabajo sobre los medios suele insistir en una perspectiva global.

COLECTIVOS DE CINE Y CINE MILITANTE (1967-1981)

El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)

LYDIA GARCÍA-MERÁS

No hacemos historia del cine sino que hacemos la historia con el cine.

HELENA LUMBRERAS. Colectivo de Cine de Clase¹

Abordar un estudio sobre el cine militante producido desde las postrimerías del franquismo hasta los años previos a la consolidación de la democracia supone enfrentarse con un escollo de partida. En concreto, delimitar a qué tipo de trabajos nos estamos refiriendo, ya que las fuentes a menudo incluyen al cine militante dentro del mismo cajón de sastre que diversas prácticas cinematográficas, etiquetadas por la prensa de entonces con denominaciones, a menudo intercambiables, tales como cine independiente, *underground*, marginal, cine pobre, subestándar, paralelo, perpendicular, artesanal, que pueden llevar a confusión con respecto a las que aquí se analizan. A esta dificultad se une el acceso limitado a las películas, y la complejidad de investigar a partir de unos textos críticos y analíticos en su mayoría producidos por los mismos protagonistas de este fenómeno, con todo lo que ello trae consigo. Expuestas estas prevenciones, las páginas que siguen se proponen enmarcar una serie de prácticas filmicas que, desde diversos ámbitos de la izquierda, concibieron este medio como lugar de acción política y como arma ideológica contra el franquismo.

A pesar de que los artífices de estos films fueron en su mayoría miembros de partidos de izquierda, actuaban con relativa independencia de los grupos en los que militaban.² Las agrupaciones políticas y sindicales, aun reconociendo la capacidad de difusión de los medios de comunicación de masas, nunca se involucraron lo suficiente, ya fuera por indiferencia, ya porque sus esfuerzos estaban destinados a cuestiones más inmediatas o, simplemente, porque fueron los propios realizadores quienes prefirieron desenvolverse solos a la hora de acometer la producción de las películas libres de cualquier supervisión externa. Por lo tanto, fue la confluencia de inquietudes de diversos cineastas y grupos de realizadores convencidos de ser parte de la lucha ideológica lo determinante del fenómeno conocido como cine militante en tiempos de la Transición. En conjunto, y a pesar de su frágil estructura y la heterogeneidad de su filiación política, se filmaron nada menos que un centenar de películas a lo largo de los aproximadamente catorce años en que puede localizarse este fenómeno (entre 1967 y 1981, con una mayor incidencia entre 1969 y 1977).³

Para exponer la génesis y posterior disolución del así conocido como cine militante, es preciso advertir que lo que caracteriza a estas películas es que fueron concebidas como un instrumento de lucha política, cubriendo vacíos informativos con los asuntos que ni el cine ni la televisión del Régimen permitía mostrar en sus pantallas, lo que en la jerga de la época se entendía por “contrainformar”. Al mismo tiempo, deseaban ofrecer una visión más ajustada de la sociedad española huyendo de la visión falsamente idealizada que ofrecían los medios de comunicación férreamente controlados. La censura de la época lo impedía a través de los cauces establecidos, de modo que la única forma de

poder mostrar estos temas era situarse del otro lado de la legalidad y emplear un sistema alternativo de producción y exhibición de las películas.⁴ En consecuencia, se situaron fuera del marco legal haciendo caso omiso de la censura, convencidos de que los films resultantes eran instrumentos de liberación que intervinieran en el cambio sociopolítico. En consonancia con estos planteamientos, rechazaron integrarse dentro del aparato cinematográfico por considerarlo doblemente cómplice (del entramado capitalista y del Régimen) y despreciaron a aquellos realizadores a los que calificaban como “agentes ideológicos” de la dictadura:

El cine es un aparato ideológico. Su función principal, igual que la de cualquier aparato ideológico del Estado, es la de asegurar la reproducción de las relaciones de producción. En una sociedad capitalista, la de mantener, reproducir y perpetuar las relaciones de producción/explotación capitalista.

La clase dominante precisa, en cada campo, de intermediarios cualificados que, impregnados de ideología, la reproduzcan eficazmente. En el espacio cinematográfico, y como consecuencia de la división social del trabajo y de la tarea específica que le es “atribuida” en el proceso productivo, este papel es desempeñado por el director mediante su práctica “estética”. Realizador agente ideológico.⁵

Estos presupuestos se asentaban en los conceptos de hegemonía y bloque hegemónico de Antonio Gramsci y de ideología del también marxista Louis Althusser. El primero sostenía que el Estado controla al proletariado gracias a la hegemonía cultural que ejercen las clases dominantes ya que, para ejercer el poder sobre ellos no basta con la fuerza, sino que es preciso obtener el consentimiento más o menos implícito que se logra a través del sistema educativo, la institucionalización de la religión y los medios de masas. Para Gramsci este proceso era reversible en el sentido de que sería viable realizar una acción política desde las superestructuras de la sociedad que condujera a construir una nueva hegemonía. Louis Althusser formula el concepto de ideología a partir de la idea de hegemonía gramsciana actualizándola en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* con las enseñanzas de Sigmund Freud y Jacques Lacan. Althusser situó al cine como uno de los “aparatos ideológicos” que el Estado utilizaba subrepticamente en favor de sus intereses. En consecuencia, si el cine pertenece a la industria ideológica y esta se encuentra al servicio de una ideología burguesa, la misión del realizador militante consistirá en contrarrestar las secuelas de la doctrina represora difundida por las pantallas comerciales.

El cine militante rechaza la visión de las películas como un objeto de consumo que se presenta como puro divertimento, una fórmula ejemplarizada en el cine de Hollywood. Caracterizado, según sus detractores, por ser un cine acrítico y de un idealismo vacío que impone sus gustos al espectador, el caballo de batalla consistía en combatir sus efectos alienantes. Sin embargo, el rechazo del cine industrial hollywoodiense era parejo al cuestionamiento del cine de autor divulgado por los integrantes de la revista especializada *Cahiers du cinéma*. Lo que la burguesía contemplaba como la expresión personal y subjetiva de un “cineasta artista” aparecía ante sus ojos como sostén de los valores de las clases dominantes. La solución para combatir ambos frentes, el cine de entretenimiento, por

un lado, y el resultante de la política de autores, por otro, no podía estar en una posición equidistante, sino completamente al margen de la industria, en la alejamiento o, incluso, en la más dura clandestinidad. Por ello resultaba indispensable buscar estrategias autónomas de producción, distribución y exhibición de sus proyectos. Algunas de estas primeras películas se produjeron sin una idea clara de dónde podrían proyectarse pero poco a poco comenzaron a interesar en determinados círculos universitarios y a exhibirse en una amplia red que incluía a cine-clubs, asociaciones de vecinos, parroquias y centros sociales.⁶

Dentro del cine militante hubo dos posturas principales aunque nunca verdaderamente antagónicas. La defendida por los partidarios de la experimentación formal, que sostenían que para luchar contra el sistema era preciso combatir sus mecanismos de comunicación y consumo, y los que argumentaban que las películas debían ser en todo caso legibles para el espectador –y, por tanto había que prescindir de innecesarias experimentaciones– puesto que lo esencial consistía en transmitir el mensaje a sus destinatarios (obreros, campesinos y estudiantes). Estos debates teóricos derivaban de los mismos que recorrieron Europa a lo largo de los años sesenta y en los que “la polémica giraba en torno a la disyuntiva establecida entre quienes creían que un cine revolucionario debía serlo a la vez en su discurso político y en los códigos de expresión (una línea teórica defendida por Philippe Sollers y la órbita de la revista *Tel Quel*) y aquellos que, movidos por el celo militante, supeditaban cualquier desvío formal a la eficacia y transparencia de un mensaje dirigido a las clases populares”.⁷ Y, sin embargo, no eran otra cosa que un capítulo más del eterno dilema sobre si se deben sacrificar o no las innovaciones formales para llegar a una mayor audiencia, una discusión que ya está presente en los años veinte. En el caso español, esta discusión se escenifica en la mesa redonda con cineastas militantes reproducida en la selección de documentos bajo el título “Cine militante” en la que Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Helena Lumberras, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernesto Blasi confrontan pareceres ante los miembros de la revista *El viejo topo*, Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí sobre lo que para ellos es el cine militante y cuál debe ser el papel de la innovación formal con respecto a la claridad expositiva.⁸

El fenómeno del cine militante se encuentra íntimamente ligado a la aparición de los colectivos cinematográficos. Estos se desarrollaron inspirados en el trabajo anterior de grupos de tendencias similares, sostenidos por modestas productoras-distribuidoras que concebían sus películas como una herramienta de lucha social y política tales como Unicité (en Francia, asociada al Partido Comunista Francés), Unitel (en Italia, vinculada al Partido Comunista Italiano), las experiencias de la alemana Kino Arsenal, o las producidas al margen de la industria en Latinoamérica y dentro del *underground* estadounidense.⁹ Hay que notar que en España se empiezan a propagar estas iniciativas cuando el cine militante está decayendo fuera de nuestras fronteras, lo cual hace pensar que la aparición de los colectivos no obedece a circunstancias equivalentes, por tomar un ejemplo próximo, a las que sirvieron de contexto a las cooperativas cinematográficas francesas. Aunque respondan igualmente a la radicalización de las posiciones políticas de sus miembros, lo específico dentro de nuestras

fronteras son las circunstancias bajo las que se desarrolla: el periodo tardo-franquista que obliga a ejercer en la clandestinidad.

La producción cinematográfica en el seno de un colectivo contradecía el hacer individualista del cineasta burgués que ofrecía “su mirada” sobre el mundo. Este tipo de cine promocionado institucionalmente desde 1967 con la aparición de las salas de Arte y Ensayo, era rechazable por doble motivo: por su pertenencia al engranaje capitalista y por sostener su ideología represora. En consecuencia, desafiar a este tipo de cine denotaba bajo la dictadura una crítica tanto al sistema político como al económico: “El Régimen podía tolerar el trabajo de un artista díscolo y rebelde (presentando ese gesto como uno de tolerancia) pero no las experiencias del trabajo colectivo, donde participan multitud de agentes difusos –lo que impide el control de sus actividades– y en los que la responsabilidad se diluye (lo que permite a sus autores eludir las acciones represivas).”¹⁰

El colectivo podía ser anónimo y, como tal, firmar solo con el nombre del colectivo (como en el caso del Colectivo de Cine de Clase o de SPA) o, por el contrario, hacer explícito el nombre de los integrantes (Equipo Imaxe, Yaiza Borges). Esta aclaración es oportuna porque, además de poner de manifiesto el carácter ilegal de estas producciones, revela la forma diversa de entender el trabajo en grupo dentro de los colectivos. Algunos miembros exigían que se eliminasen los



Portada de *Barrido*, nº 3 en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004, p. 75.



Portada de *Barrido*, nº 4 en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004, p. 76.



Sala Cinematógrafo del Colectivo Yaiza Borges en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004.



Cartel de *Laberinto de pasiones* en Francisco Javier Gómez Tarín, José Alberto Guerra Pérez et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004, p. 163.

nombres de los créditos con el argumento de que de esa manera se sorteaban las divisiones dentro del grupo y se prevenía la competencia por las ocupaciones de mayor responsabilidad. En otras palabras, era una manera de combatir que algún integrante se erigiese como “autor” reproduciendo la indigna figura del cine industrial del todo inaceptable dentro de una película militante. En cambio otros grupos respetaban que el artífice o artífices del film se identificaran porque el grupo funcionaba como una productora que facilitaba que determinado proyecto saliera a la luz sin necesidad de la aprobación de todos los miembros, de modo que la firma evitaba cualquier posible malentendido sobre las posiciones que una película producida en el seno del colectivo sostuviera.¹¹

Un posibilismo inviable. El fracaso del Nuevo Cine Español

La aparición del cine militante en España, aunque deudora de la corriente internacional, está imbricada en un contexto más inmediato que, entre otros factores, tiene que ver con dos circunstancias determinantes: la tumultuosa existencia de la Escuela Oficial de Cinematografía –de la cual muchos de estos cineastas proceden– y el deterioro del llamado Nuevo Cine Español. A efectos prácticos, la EOC era, por aquel entonces, el único medio para acceder a la profesión. Para ingresar en ella existía un riguroso *numerus clausus* que limitaba el ingreso a un número de alumnos, una medida impopular porque se consideraba que era una forma de control. Este fue uno de los motivos que desencadenaron la dimisión en bloque de la mayoría de los profesores y las huelgas que se saldaron con la expulsión masiva de alumnos y el posterior cierre definitivo de la escuela en 1972.¹² El fin de la Escuela Oficial de Cine condujo a los alumnos expulsados

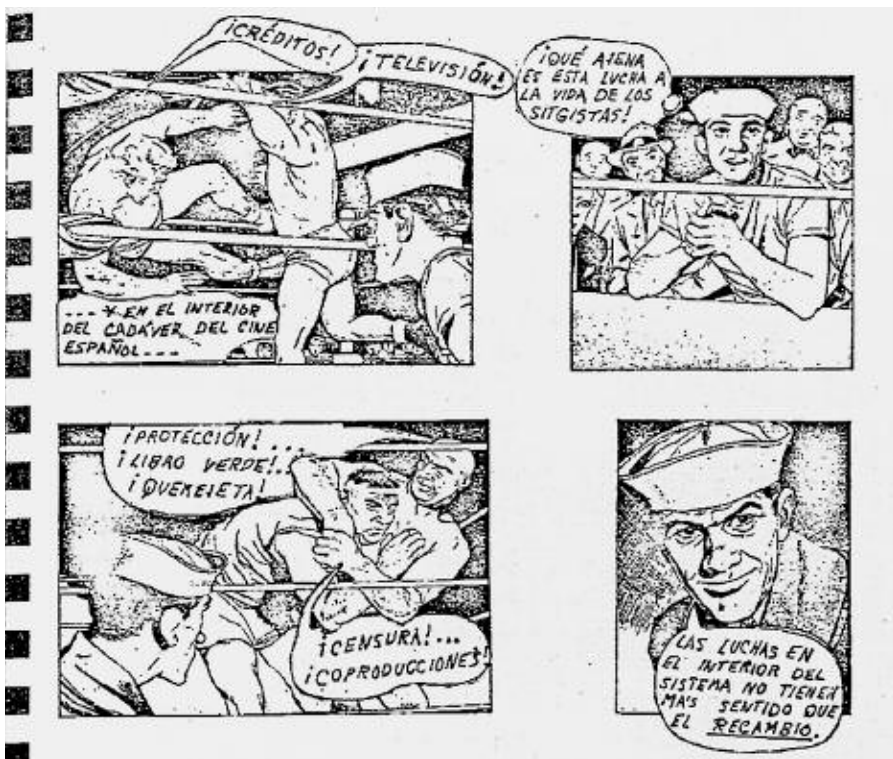
a producir sus propias obras. Estos vieron en el cortometraje en super-8 y en 16 mm –formatos que no estaban regulados en la legislación vigente– una oportunidad para desarrollar sus proyectos que, por sus bajos costes de producción y el trabajo colectivo, pensaban rentabilizar.

El otro factor determinante para el desarrollo del cine militante fue el descrédito del maltrecho experimento emprendido por la administración franquista en materia cinematográfica que se conoce por el nombre de Nuevo Cine Español. En 1967 se había producido el cese de José María García Escudero, hasta entonces Director General de Cinematografía y Teatro y adalid de este proyecto. García Escudero, que provenía del cineclubismo, se había propuesto apoyar desde su cargo el surgimiento en España de un movimiento cinematográfico que supusiera una apertura en las formas de expresión que fuera un digno reflejo de las “nuevas olas” que en aquel momento abrían nuevas posibilidades expresivas (*Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *Cinema Novo*...). Sin embargo, el objetivo de modernizar el cine español promocionando el trabajo de los jóvenes realizadores resultó un fracaso por las reticencias de casi todos los implicados. Por un lado la Administración no veía con buenos ojos las licencias que se tomaban los jóvenes vivamente politizados de la Escuela Oficial de Cine. Por el otro, los realizadores veteranos contemplaban con suspicacia las atenciones que recibían estos cachorros desde *Nuevo Cine* –la revista que promocionaba a los directores afines al espíritu aperturista–. Pero lo definitivo fue que los propios realizadores recién salidos de la EOC, a los que estaban destinadas las ayudas, las desdeñaron. De hecho, las medidas aplicadas “desde arriba” chocaron estrepitosamente con los estudiantes, que entendieron que bajo esta estrategia de apariencia bienintencionada se ocultaba el deseo de lavarle la cara a la dictadura ofreciendo una falsa imagen de mayor independencia creativa y utilizándolos a ellos como cómplices de la operación.¹³ En definitiva, el objetivo de las medidas fue interpretada como una forma de control institucional en un momento en el que, para desesperación de muchos de los recién licenciados, soportaban las arbitrariedades de la censura. La tibia política de apertura de García Escudero fue rechazada por los directores cansados de que les censuraran y reacios a contribuir al mantenimiento de esta situación.

La corriente de cine militante fue, en definitiva, una reacción a las pretensiones del Nuevo Cine Español por parte de aquellos directores más radicales que decidieron salirse del sistema de producción estatal realizando sus trabajos con absoluta libertad, descartando los formatos prohibidos y sirviéndose de aquellos que la *Nouvelle Vague* les había enseñado a apreciar (fundamentalmente 16 mm).¹⁴ Cuando García Escudero, el hasta entonces Director General de Cinematografía, se propuso poner en marcha el Nuevo Cine Español tenía en mente las *1 Conversaciones Cinematográficas de Salamanca* (1955), aquellas en las que Juan Antonio Bardem había definido el cine español como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”.¹⁵ Pero para los jóvenes realizadores había llovido mucho desde aquello. Las *1 Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine* celebradas en Sitges (1967) pondrían en evidencia el contraste entre dos generaciones con concepciones muy distintas sobre el papel que debe desempeñar el cine en la sociedad.

La bofetada de Sitges

En las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine cineastas en activo, estudiantes y licenciados de la Escuela Oficial de Cine propugnaron en Sitges un "cine libre" en lo que sería la primera revisión crítica de las Conversaciones de Salamanca. El espíritu de las reivindicaciones salmantinas había sido en los años cincuenta el germen teórico del Nuevo Cine Español, el cual pretendía remozar estéticamente e industrialmente la producción española; sin embargo, a finales de los años sesenta los sitgistas –pues así se denominaron a los agitadores que protagonizaron los incidentes de estas Jornadas– estaban demasiado impacientes como para conformarse con el llamado posibilismo, es decir, el cine aperturista pero sin extralimitaciones que fomentaba el Nuevo Cine Español. Al fin y al cabo, el escenario político era otro y las promesas incumplidas de mayor libertad resultaron a todas luces insuficientes desde el punto de vista de los jóvenes cineastas. Prueba de ello fue el alboroto que se organizó en las que serían las primeras y las últimas Jornadas de este tipo. Celebradas del 1 al 6 de octubre de 1967, se trataba de un evento de carácter institucional patrocinado por el Ayuntamiento de Sitges y el Sindicato Local de Hostelería.¹⁶ A lo largo de las Jornadas, además de proyectar las últimas creaciones de los pupilos, se pretendía que los alumnos participaran en inocuos



"Alegoría del cine español de la época a través de un cómic sitgista" en Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: *Yo filmo que...* Antonio Artero en las cenizas de la representación, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, p. 79.

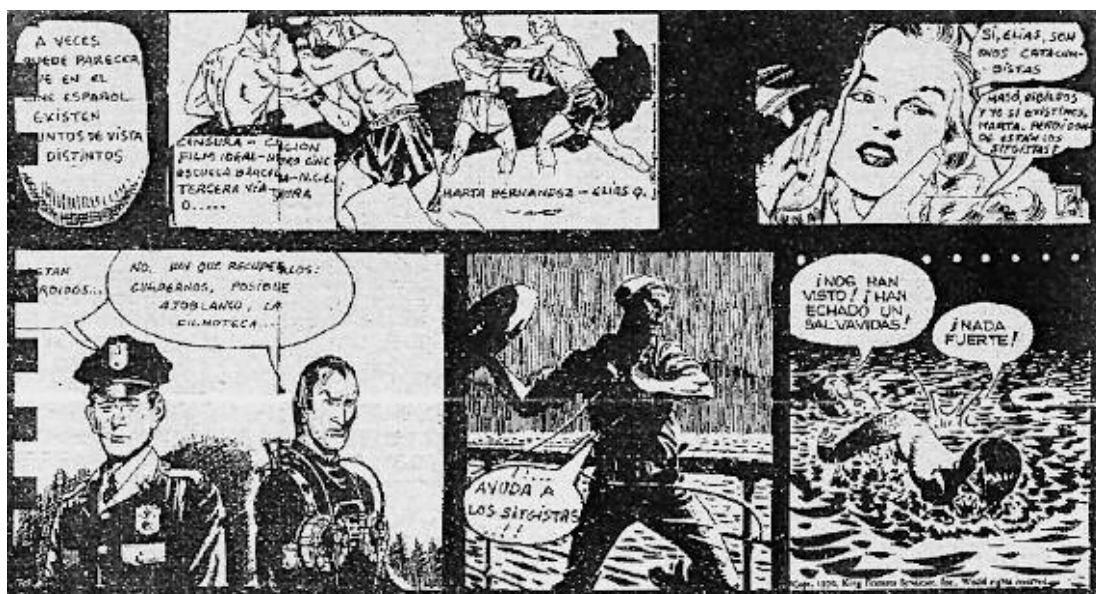
debates acerca de la naturaleza del oficio hacia el cual se encaminaban, pero las intervenciones de los alumnos de la Escuela Oficial de Cine de Madrid (especialmente de Manuel Revuelta, Antonio Artero, Pedro Costa, Bernardo Fernández y otros),¹⁷ transformaron las Jornadas en una verdadera asamblea en la que se discutieron los temas que interesaban realmente a los futuros profesionales, asuntos como el valor ideológico del cine, su carácter como mercancía, el papel del realizador en una sociedad capitalista e incluso se habló acerca de la función de la Escuela Oficial de Cine como un aparato estatal de control.¹⁸ A partir de lo discutido en aquellos debates se redactaron unas conclusiones que fueron sometidas a votación, en la que se hallaban las siguientes propuestas:

Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial y burocrática.

Para lo cual son condiciones indispensables:

- a. El libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b. Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.
- c. Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos de rodaje anejos.
- d. Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos, ni administrativos directos o indirectos.
- e. Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.
- f. Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del sindicato democrático.
- g. Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por el sindicato democrático.
- h. Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura de la actual EOC.¹⁹

Con fecha del último día de las Jornadas (6 de octubre de 1967), el extremismo de las conclusiones –que socavaban cada uno de los principios que sostenían el Nuevo Cine Español– causó estupefacción a las autoridades locales y los profesores de la Escuela Oficial de Cine. A pesar de lo inesperado de sus reivindicaciones, la reacción no se hizo esperar: los ejemplares de las conclusiones fueron secuestrados para impedir su difusión.²⁰ Durante la tensa cena de clausura, en la que los estudiantes trataron de dar publicidad a las conclusiones, se produjeron diversos incidentes.²¹ El ambiente se caldeó hasta el punto de que el alcalde de la ciudad propinó una bofetada a uno de los participantes y, tras el consiguiente revuelo, intervino la guardia civil deteniendo a varios estudiantes;²² pero más allá de la anécdota, la escaramuza de Sitges pone de manifiesto el fracaso en política cinematográfica de García Escudero. El tono doliente con el que el autor de *La primera apertura. Diario de un Director General* (1978) refleja el episodio de Sitges, no ofrece lugar a dudas. En él se lamentaba de lo desatinadas que le parecían las demandas de los estudiantes en comparación con la actitud constructiva que su generación había tenido durante las Conversaciones de Salamanca.²³ García Escudero fue cesado tan solo un mes después de la celebración de las Jornadas de Sitges.



"Un frente común: el colectivo Marta Hernández y los sitgistas" (cómic sitgista) en Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: *Yo filmo que...* Antonio Artero en las cenizas de la representación, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, p. 61.

El desenlace de este encuentro y la falta de propuestas realizables de las recogidas el manifiesto en cuestión impidieron que, a diferencia de la publicación de las Conversaciones de Salamanca, las reivindicaciones de las Jornadas obtuvieran el apoyo mediático pretendido.²⁴ Solo una fracción de la prensa las suscribió (*Fotogramas* fue una de ellas), mientras que la mayoría redactaron artículos desfavorables o, en el mejor de los casos, asépticos sobre lo sucedido. En cualquier caso, lo interesante del enfrentamiento fue la consideración del posibilismo como la perpetuación de un sistema y la visión del director de cine como un elemento represor al servicio de la clase dominante.²⁵ El abismo entre los jóvenes alumnos y sus profesores era evidente. Si Salamanca y el Nuevo Cine Español defendían un cine como arte, en Sitges rechazaban este supuesto. Si los primeros reclamaban el amparo estatal y medidas proteccionistas como el establecimiento de una Escuela Oficial, los sitgistas denunciaban a esta institución al entender que su mera existencia era una estratagema para transformarlos en burócratas al servicio del aparato ideológico del Estado.²⁶ Con estos planteamientos dieron al traste la opción de una "tercera vía" decantándose –al menos en teoría, porque en la práctica fue muy distinta– por la clandestinidad.

La advertencia de Sitges fue tan contundente que para evitar nuevos incidentes las Jornadas se transformaron en un festival cinematográfico especializado en el cine fantástico, concretamente en el que hoy se conoce como Festival Internacional de Cinema de Catalunya. En una esclarecedora entrevista publicada en 1974 al director del festival, el entrevistador pone en un serio un aprieto a Antonio Ráfales al interrogarle sobre los orígenes del festival y al preguntarle acerca del verdadero motivo por el cual se especializó en el género fantástico y de terror. Convenientemente titulada "La Semana de 1967 no es Historia" –en

una fiel reproducción de una frase extraída de las declaraciones del entrevistado–, el subtítulo cobra un sentido opuesto al otorgado por el director del festival ya que un lector atento advertirá que lo que pone de relieve la entrevista es que el espíritu de Sitges no es cosa del pasado debido a que las medidas censoras contra las que las Jornadas de Sitges había protestado, se mantienen.²⁷ En ella se alude además a la exigencia de acudir con smoking a las salas de proyección, una medida de disuasión que causó bastante malestar entre los críticos de cine y que presumiblemente la organización adoptó para restringir el paso a los simpatizantes sitgistas y preservar de ese modo el discurrir tranquilo de una convocatoria cuya única pretensión consistía en dar lustre a la industria turística de la zona.

La sonada intervención de los *enfants terribles* del movimiento sitgista fue el pistoletazo de salida para lo que se avecinaba. En enero de 1969, el estado de excepción anuncia un giro gubernativo con el que finaliza la política aperturista que a tan pocos satisfizo. Probablemente como reacción a ello, durante los primeros años setenta se produce un incremento considerable de la producción militante, en parte por la clausura definitiva de la Escuela Oficial de Cine en 1972 –que obliga a sus estudiantes, los expulsados y los que ya no pueden continuar a buscar alternativas– pero, sobre todo, porque en este periodo históricamente convulso se producen, en un corto espacio de tiempo, el Proceso de Burgos, el Proceso 1001 contra los sindicalistas de Comisiones Obreras, el atentado en el que muere Carrero Blanco, las huelgas obreras... acontecimientos que influyen en el incremento de la concienciación política e inciden en la aparición de nuevos colectivos.²⁸

Alternativo versus independiente. El Manifiesto de Almería

En los años setenta, el cine militante discurrió paralelo a otro tipo de experiencias cinematográficas de muy distinta vocación, pero que se situaban de igual forma al margen de la industria. Ambas prácticas se vieron favorecidas por las innovaciones técnicas; en especial, por la aparición en el mercado de cámaras mucho más manejables y ligeras y de negativos de mayor sensibilidad que mejoraban la calidad de los rodajes en escenarios naturales –una ventaja substancial para filmar a pie de calle–.²⁹ El precio relativamente asequible de estas tecnologías facilitó al acceso de aficionados al cine y su utilización colmó las ansias de expresión de aquellos que veían en el amateurismo el modo de acceder a la profesión cinematográfica. Tanto el que veía en estas cámaras la posibilidad de demostrar sus habilidades para engancharse en el circuito cinematográfico como el cineasta militante comparten la precariedad de los medios de que disponen para realizar sus obras y el empleo de cauces de producción, distribución y exhibición ajenos a los establecidos en un periodo que carecía de un lugar fuera de los centros oficiales para la producción cinematográfica. Pero aquí acaban las coincidencias entre los dos grupos. Las diferencias entre unos y otros radican en que mientras los films de los primeros están realizados con vistas a que sus artífices puedan insertarse en el engranaje industrial, el cine militante manifiesta una inequívoca voluntad de rechazo a las estructuras ya que el suyo era un cine de franca oposición al franquismo y, por lo tanto, de resistencia al sistema económico e ideológico que lo sustentaba.³⁰

Sin embargo y para complicar las cosas, determinados realizadores aficionados empleaban la retórica del cine de contenido político para dar sentido a sus actividades y revestirse, quizá, de cierto barniz de profesionalismo adoptando el discurso del cine militante. Así, sucede con el Equipo 2, cuyos miembros proclaman en su manifiesto “El porqué de un cine político”: “Queremos hacer un cine testimonio, un cine que denuncie, un cine revolucionario y político” y, en cambio, tan solo unos pocos meses más tarde en una nueva misiva a *Cinema 2002*, la revista de los filmes llamados “independientes” o “marginales” se lamentan de la falta de plataformas en las que lanzar sus dos primeras películas. Con “Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos”, los integrantes de este grupo dejan traslucir que sus intenciones no son otras que las de salir del reducido círculo del amateurismo. La confusión que generan situaciones como la anteriormente descrita, en la que “independencia” se confunde con el cine militante genera cierto malestar entre los que se adscriben al segundo grupo, incómodos con que se les incluya en un lugar en el que no se encuentran representados. La multiplicación de las producciones militantes a principios de los setenta hará que estos últimos realizadores sean más conscientes de su papel y que traten de clarificar los dominios de ambas prácticas cinematográficas, lo que será posible a partir del Manifiesto de Almería.

Convocada por la asociación La Colmena del Ateneo de Almería, se celebra en 1975 la I Muestra Nacional del Cine Amateur Independiente³¹ en cuyas conclusiones se aprueba el mencionado Manifiesto.³² El Manifiesto de Almería tratará de poner orden diferenciando al verdadero cine de disidencia antifranquista del *totus revolutum* que *Nuevo Cine* desde Madrid y *Fotogramas* desde Barcelona habían promocionado como “cine independiente”. Para distinguirlas, el Manifiesto de Almería se pronuncia a favor del empleo del término “cine alternativo” para aquellas producciones en las que presida una intencionalidad ideológica: “(...) se acordó denominar cine alternativo a aquél que propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y a las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine.”³³ El cine alternativo debía cumplir una función social y difundir sus películas por medios diferentes a los empleados por la industria. Aunque no lo mencione expresamente, hay una sugerencia implícita para reservar la etiqueta de “cine independiente” para el resto de la producción.

El documento “El Manifiesto de Almería como punto de partida”, apoya la delimitación de las conclusiones almerienses; se trata de un texto anónimo atribuido a la Cooperativa de Cinema Alternatiu y redactado en el mismo año en el que se crea esta productora de cine militante. En ella se indica el modo en que debían organizarse estos grupos con el fin de mantenerse al margen de la industria, atendiendo a una división entre un equipo de distribución y otro de exhibición –como efectivamente se produce en el tandem Central del Curt (distribuidora) y Cooperativa de Cinema Alternatiu (a cargo de la producción)–. El texto refleja el modo de organizar la exhibición dentro de los circuitos cinematográficos alternativos e intenta advertir sobre algunos problemas que pueden aparecer como la formación de grupos elitistas en seno de los equipos de trabajo que entorpecieran el buen funcionamiento de la cooperativa.

Cine y nación. El cine militante como instrumento de concienciación nacional

Heredera de los principios del Manifiesto de Almería, un año más tarde se firma en Orense la “Declaración sobre los cines nacionales” durante las conclusiones de las IV Xornadas do Cine (1976). Asociada a una petición de amnistía a los presos del franquismo, lo más relevante del escrito es que acuña el término de “cines nacionales” para definir a un tipo de producción que se venía desarrollando a partir de la segunda mitad de los años sesenta en similares condiciones de clandestinidad que los films militantes.³⁴ No obstante, su vinculación con el cine de la disidencia antifranquista no se reduce al hecho de que este cine se produjera al margen del sistema, sino a una premisa de fondo ya que entendían estos trabajos cinematográficos como un “instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado Español”.³⁵ Este cine pretendía dar un primer paso para el desarrollo de una cinematografía que destacase la singularidad nacional, lo que por su evidente cuestionamiento de la política centralista debía ser ajeno al sistema industrial.³⁶ Tales películas trataban de reflejar una cultura nacional propia alejada de la explotación folklorista de muchos filmes del franquismo, un enfoque que se tenía por manipulado y que debía sustituirse por una recuperación de la verdadera tradición popular filmada, a ser posible, en lengua vernácula.³⁷

Las Xornadas do Cine se habían venido desarrollando desde 1973; en la I Semana de Cine en Orense (1973), origen del evento, se pretendía “construir una base para posibilitar la concienciación de la gente gallega frente al arte del cine y de hacer posible un ‘cine gallego’”.³⁸ Las conclusiones se cerraron con un tímido: “El cine gallego es la conciencia de su nada; ya es algo”,³⁹ apreciación que a lo largo de las sucesivas convocatorias daría paso a una postura mucho más radical.⁴⁰ No en vano las IV Xornadas, cita en el que se redacta la “Declaración sobre los cines nacionales”, se anunciaban con el subtítulo “O pobo non é mudo”. Con el paso de los años las demandas crecieron alentadas ante la perspectiva de los Estatutos de Autonomía de consolidar un cine de corte nacionalista⁴¹ y, de forma significativa, las últimas Xornadas (1978) adoptaron el título genérico de XI Xornadas do Cine das Nacionalidades e Rexions, lo que certifica su voluntad de convertirse en una plataforma desde la que pueda darse a conocer el cine gallego y de otras nacionalidades del Estado.⁴²

La “Declaración sobre los cines nacionales”, redactada bajo un soporte teórico marxista-leninista en castellano, gallego, vasco y catalán, además de dar por bueno el hecho cinematográfico como un medio para defender posturas nacionalistas, consideraba imprescindible crear las infraestructuras para hacer posible este cine.⁴³ Pero este fue, en realidad, el principal obstáculo con el que tuvieron que enfrentarse estos realizadores ya que la situación de la industria cinematográfica impidió que se llevara a cabo tal proyecto.

En los primeros años de la democracia se produjeron otros actos encaminados a promocionar el cine de las nacionalidades entre los que cabría destacar el II Simposio de Estudios Cinematográficos en Sant Feliu de Guíxols (1978) cuyo comunicado distinguía en “el Estado español marcos regionales, nacionales e incluso coloniales” y demandaba la normalización de las cinematografías regionales y nacionales.⁴⁴ En cambio en los Encuentros de La Coruña (1979), menos extremista en sus términos pero más pragmáticos en sus con-

tenidos, se detallaron las bases para un desarrollo del cine de las nacionalidades (un programa político que apoyara este cine con su correspondiente legislación, condiciones industriales necesarias, mano de obra cualificada...); pero lo cierto es que como no se dieron esas circunstancias, la producción de los cines nacionales se redujo a intentos aislados.⁴⁵ Con todo, donde mayor eco tuvo esta corriente fue en el País Vasco y, en menor medida, pese al apoyo recibido, en Galicia, si bien hubo muestras de este cine, aunque de menor entidad, en Andalucía y Canarias.

La producción cooperativa en los colectivos cinematográficos

Como ya se ha adelantado, uno de los fenómenos más interesantes que se dieron en la producción cinematográfica militante fue la formación de colectivos.⁴⁶ Enumerar a todos aquellos que participaron en este movimiento que se caracterizaba por la inestabilidad de los grupos, una buscada clandestinidad y, en algunos casos, el más riguroso anonimato, no es tarea sencilla. En la medida de lo posible se ha tratado de incluirlos a todos o citar al menos aquellos con una producción más significativa atendiendo a las fuentes de la época. Según estas fuentes, los más relevantes fueron: el Colectivo de Cine de Madrid, el Colectivo de Cine de Clase, la Cooperativa de Cine Alternatiu / Central del Curt, el Grup de Producció, el Equipo Imaxe, Yaiza Borges, el Equipo Penta, el Colectivo SPA y el Grup de Treball en algunas de sus propuestas.

Uno de los primeros colectivos en hacer su aparición fue el Colectivo de Cine de Madrid, que empezó su andadura hacia el año 1970 aunque no adoptó tal nombre hasta 1975.⁴⁷ Inicialmente estaba compuesto por militantes de izquierda y algunos alumnos expulsados de la Escuela Oficial de Cine. El grupo se caracterizaba por una orientación marxista-leninista –varios de sus miembros pertenecían al PCE–, aunque, al igual que otros colectivos similares, actuaba de manera independiente al partido. En origen, el grupo lo constituían Andrés Linares, Miguel Hermoso y Javier Maqua. Juan Antonio Bardem prestó su apoyo al grupo y fue quien puso en contacto a algunos de sus miembros aunque nunca formó propiamente parte del colectivo.⁴⁸ A partir de 1976 se formaron dos secciones, tal como solía suceder a la hora de organizar el reparto de tareas en los colectivos, uno de producción y otro de distribución y exhibición. En el primero figuraban Andrés Linares, Tino Calabuig y los estudiantes universitarios Jorge Adolfo Garito (Fito), Esteban Román y María Miró. En el segundo, el universitario Ramón Manzanares, pero hubo idas y venidas de nuevos componentes (por ejemplo la incorporación de María Luisa Quesada y de Manolo Bueno).⁴⁹

El objetivo primordial de este colectivo consistía en contrainformar. A pesar de sus precarios medios, el colectivo de Cine de Madrid se especializó en la elaboración de films que dieran testimonio de lo que ocurría en el país, independientemente de la calidad de la imagen que, por las condiciones en las que se realizaba, se pudiera ofrecer.⁵⁰ Entre los asuntos que trataban eran comunes las manifestaciones obreras y estudiantiles, salidas de la cárcel de los presos políticos, cargas de la policía, ruedas de prensa clandestinas o festivales como el de los Pueblos Ibéricos o La Trobada dels Pobles.⁵¹ Comenzaron a trabajar conjuntamente entre 1975 y 1976, periodo en el que ruedan los documentales *Raimon*

y *Vitoria*, el primero sobre la actuación del cantante Raimon en Madrid y el segundo sobre la muerte de cinco obreros asesinados por las fuerzas del orden público.⁵² Además de su labor en la producción de films, se ocuparon de su distribución y exhibición en ciclos de cine militante que acompañaban a otros de procedencia diversa pero ideológicamente comprometidos. El grupo se mantuvo en activo hasta 1978.

La coherencia ideológica de un colectivo cinematográfico era uno de los rasgos más apreciados dentro del movimiento militante debido a que fortalecía la cohesión interna de sus miembros y, más importante aún, hacía más eficaz la transmisión ideológica de su contenido. Uno de los grupos de los que más se alababa esta particularidad fue el constituido con el nombre de Colectivo de Cine de Clase (CCC) por Helena Lumbreras y Mariano Lisa, ambos del PCE aunque expulsados de él en 1971. La obra del Colectivo de Cine de Clase poseía un carácter documental de marcado signo político que desarrollaron en medimetros de 16 mm. Como los integrantes del Colectivo de Cine de Madrid, los del CCC vendían a las televisiones extranjeras las filmaciones que obtenían y con ello financiaban sus películas. En *El campo para el hombre* (1975), un film sobre la situación de los agricultores españoles en dos escenarios aparentemente opuestos, los minifundios gallegos y las extensiones latifundistas andaluzas, cedían la palabra a los campesinos ofreciendo la oportunidad a los afectados de mostrar, sin intermediarios, las dificultades del campo español.⁵³ El compromiso del colectivo con la clase obrera les condujo a rodar *O todos o ninguno* (1976), documental que narraba la huelga de los obreros de la fábrica LAFORSA y cuyo negativo fue secuestrado.⁵⁴ Como tantos otros equipos de filmación militante, el Colectivo de Cine de Clase se disolvió en los primeros años de la Transición.

Quizá la fórmula más integral que halló el cine militante para llegar a sus destinatarios –y que se repetiría en Canarias, con el colectivo Yaiza Borges unos años más tarde– fue la desempeñada por la Central del Curt (CdC) y la Cooperativa de Cine Alternatiu (CCA). Estas dos formaciones conformaban las dos caras de una misma moneda y entre ambas desarrollaron un sistema que autogestionaba los tres pasos imprescindibles de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición. La Central del Curt se fundó en Barcelona en la primavera de 1974 para cubrir la distribución de films de diversa naturaleza (desde las películas vanguardistas de Pere Portabella hasta los films políticos rodados por los distintos colectivos, pasando por la proyección de films clásicos pero de comprometida procedencia como podía ser el film *Octubre* de Eisenstein).⁵⁵ Este heterogéneo grupo de películas carecía de un lugar para proyectarse, pero la eclosión del cine militante ocurrida en la primera mitad de los años setenta hizo evidente una demanda que la Central del Curt se propuso paliar distribuyendo tanto films producidos por ellos mismos (lo que sucedió a partir del año siguiente, con la creación de la Cooperativa de Cine Alternatiu), de otros colectivos de ideología más o menos afín y de otros films prohibidos o de contra-productente exhibición. En un principio su tarea se reducía a difundir por España y parte del extranjero los films a través de una extensa red de cineclubs, asociaciones de vecinos, casas de cultura y parroquias, pero un año más tarde, en 1975, una vez consolidada la distribución de films, varios integrantes de la Central del Curt crean la Cooperativa de Cine Alternatiu, una escisión del grupo que se

ocupará en exclusiva de la producción. La iniciativa dará como resultado la aparición de películas como *Can Serra. La objeción de conciencia en España* (1976), que se convierte en el film alternativo más distribuido. Sin embargo, la Cooperativa de Cinema Alternatiu no se conformará con financiar proyectos propios ya que funcionaba como una matriz produciendo una serie de films que parten de otros grupos de variada procedencia.⁵⁶ Así, el colectivo SPA de L'Hospitalet, acrónimo bajo el que se ocultaban Bartolomeu Vilà, Mercè Conesa, Joan Simó y Rosa Babi, rueda auspiciado por la Cooperativa *Entre la esperanza y el fraude (España 1931-1939)* (1976-1977).⁵⁷ *Entre la esperanza y el fraude* fue un proyecto de intencionalidad didáctica que en su día fue desacreditado por su indefinición política. Su interpretación de la Guerra Civil se cuestiona duramente en un esclarecedor artículo de Ernest Blasi reproducido en la selección de documentos, así como en la entrevista posterior a la Central del Curt que realiza el mismo Blasi junto a dos críticos que habían pertenecido a F. Creixells, Gustau Hernández y Ramon Herreros. En ella se acusa a la película de carecer de coherencia ideológica, mientras los miembros de la Central del Curt la defienden señalando que en sus filas coexisten puntos de vista diferentes.

Entre la esperanza y el fraude inauguró junto a *Som una nació* de Antoni Martí y *Granada, mi Granada* de Román Karme la sala Aurora de Barcelona, el lugar donde se realizaban las proyecciones de la Cooperativa. No obstante duró apenas tres meses (de noviembre de 1978 a febrero del año siguiente) por el boicot de las distribuidoras de no alquilar películas a salas de exhibición no comerciales.⁵⁸ Otro proyecto interesante de la Cooperativa de Cine Alternatiu, aunque de corta duración por los medios que requería, fue la elaboración de un noticiario rodado en 16 mm, que nació con el propósito de contrarrestar la visión de la sociedad española ofrecida por la televisión estatal. *La marxa de la llibertat*, *La Dona* y *El Born*, fueron los tres únicos episodios de este proyecto.

La actividad de estos dos grupos abarcó también la publicación de los catálogos de las películas que distribuían. En 1976 publican el primero en el que reúnen films de Llorenç Soler, Portabella, Baca-Garriga, el Colectivo de Cine de Clase, Antoni Padrós, J. Bayona, E. Anglada, A. Martí i Gich, A. Abril, etcétera. En 1980 la Central se legaliza constituyéndose la Sociedad Cooperativa Central del Curt y un año más tarde organizan la I Mostra de Cinema Marginal a Catalunya. Será el canto del cisne de la Cooperativa que cerrará sus puertas en 1982 cediendo sus fondos a la Federació Catalana de Cineclubs.⁵⁹

De forma contemporánea a los colectivos abordados hasta este momento, se funda en La Coruña el Equipo Imaxe por Carlos López Piñeiro, Félix Casado y Luis Cayol,⁶⁰ aunque los miembros más destacados serán López Piñeiro y Javier Villaverde. Este colectivo gallego trató de aportar un aire renovador en sus prácticas fílmicas y de hacer un cine alejado de los convencionalismos del cine comercial. Su espíritu crítico y el sistema cooperativo de trabajo, que coincide con el momento de ebullición de los colectivos militantes, aconsejan ponerlo en relación con los colectivos de la disidencia antifranquista.

El tema recurrente de las películas del Equipo Imaxe será la desintegración del campesinado gallego fácilmente identificable en el film *A ponte de vereas vella* (1977) una película protagonizada por un antiguo seminarista que regresa desde la ciudad a su aldea natal. Otros films significativos del colectivo fueron *Erase*

unha vez unha fábrica (1979), de contenido político más evidente, en la que un miembro de un grupo de teatro relata la historia de una fábrica y *Circos* (1979), que se podría encuadrar en el llamado cine de las nacionalidades y que aborda la cultura prerromana de los “mouros” a partir de sus restos arqueológicos.⁶¹

El último colectivo en hacer aparición fue el grupo canario Yaiza Borges que, ya en los primeros años de la democracia, plantea un programa completo de difusión cinematográfica comparable en su planteamiento a la Central del Curt. Los miembros de Yaiza Borges eran una escisión de la Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC) que, por razones estéticas y políticas, anteriormente se había desligado de la Agrupación Tinerfeña de Cineastas Amateur (ATCA). Creado a finales de 1979, el colectivo se mantuvo en la brecha filmando fundamentalmente en formato de 16 mm con el fin de establecer una industria audiovisual propia en Canarias.⁶² Lo específico del grupo en relación a los restantes colectivos era su apuesta didáctica; Yaiza Borges desarrolló seminarios y talleres e incluso publicaron un libro en el que se analizaban los pasos que había que dar para crear una infraestructura industrial cinematográfica en las Islas.⁶³ Como la Central del Curt, contaron con una sala en la que difundir sus películas en las que se proyectaban ciclos de cine militante (cine cubano, películas de colectivos) sin despreciar las producciones de grandes maestros como Jean Cocteau o Jean-Luc Godard.⁶⁴ Organizaron además ciclos cinematográficos y cursos de iniciación al cine, un programa de radio de media hora en Radio Cadena Española y una revista, *Barrido*,⁶⁵ que era el boletín del grupo donde publicitaban sus actividades y publicaban diversos artículos y críticas cinematográficas. Sobre el papel, Yaiza Borges fue la agrupación más longeva de todas. El colectivo se legalizó y se constituyó en una asociación para beneficiarse de subvenciones y no se disolvería hasta 2003, tras la celebración de su veinticinco aniversario, aunque desde 1988 apenas era activo. Su permanencia se debió a que poseían los derechos –pero no los fondos, lo que pospuso su cierre– para adaptar al cine una novela de Rafael Arozarena, un largometraje que finalmente se estrenó en 1998 titulado *Mararía*.⁶⁶

Otros colectivos que conviene señalar para completar el panorama de los colectivos de cine militante fueron el Grup de Producció (1970-1973), cuyos integrantes pertenecían al Cine Club Universitario de la Escuela de Ingenieros Industriales y a los que se suele vincular al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya); el Equipo Penta (cuyos miembros procedían del Colectivo SPA y de la Cooperativa de Cine Alternatiu), artífices del combativo film *Guerrilleros* (1978) así como el Grup de Treball, colectivo que alternaba las producciones audiovisuales con las artísticas.

Al margen del Aparato. Los canales alternativos de exhibición

Si cualquier obra fílmica se realiza con vistas a un conjunto potencial de espectadores, la producción militante, por su misma naturaleza, pretende llegar a las masas para encender la mecha de la revolución. De ahí la relevancia que cobra el modo de acercar este cine a su público.⁶⁷ El hecho de que el cine militante tuviera vedados los circuitos comerciales y la televisión no impedía que estos trabajos tuvieran en su momento una difusión significativa (prueba de ello era

la capacidad de movilización de películas de una distribuidora como la Central del Curt). Mantenerse al otro lado de la legalidad industrial era algo buscado y lo era por un motivo preciso: esta marginalidad era intencional porque se consideraba que los canales tradicionales de exhibición anularían el mensaje que quería transmitir el director o el colectivo autor del film.⁶⁸ Se consideraba que la forma acostumbrada de ver una película (acudir a una sala comercial y contemplar de forma pasiva un argumento de manera que no hubiera posibilidad de replicar ni de reflexionar en alto sobre lo allí acontecido) afianzaba la liturgia burguesa del cine como pasatiempo intrascendente. En cambio, asistir a una proyección militante era un acto para iniciados⁶⁹ que entrañaba cuestionar los pilares industriales del cine y suponía enfrentarse al contenido de la proyección de una manera analítica.

Fuera de nuestras fronteras, las películas eran vistas en Francia y Bélgica por emigrantes españoles, circulaban por determinadas televisiones extranjeras y se proyectaban en diversos festivales como el de Leipzig (celebrado en la entonces República Democrática Alemana) o el Festival de Grenoble. En España se distribuían principalmente por los cineclubs universitarios, las asociaciones de vecinos e incluso algunas parroquias progresistas. Bajo la coartada de realizar una actividad de carácter cultural, los asistentes tenían la oportunidad de desgarrar los temas expuestos a través del posterior coloquio, lo que convertía a los asistentes en partícipes de un acto eminentemente político. Los organizadores de los cineclubs a menudo redactaban octavillas que repartían entre los presentes para enmarcar el objeto de discusión con objeto de facilitar el debate. Asimismo organizaban ciclos en los que trataban de desmontar aparato ideológico estatal. Este es el motivo por el cual la participación en el cineclub era apreciada como una actividad política ya que cuestiona las bases materiales del cine (su sistema de producción y exhibición, su lenguaje y los efectos que estos influyen en el espectador...). En un documento perteneciente al cineclub Mara, "Objetivos del cineclub" se señala el valor que tiene la visión colectiva de una película para desmontar el carácter alienante del cine ya que elimina la actitud fetichista del espectador individual y la sustituye por una puesta en común que conlleva cuestionar el enunciado e invita a reflexionar sobre los recursos que el director emplea para imponer su discurso ideológico. Otro ejemplo significativo de cómo se produce el debate posterior a la proyección cineclubista lo hallamos en el documento titulado "Conclusiones del coloquio celebrado en la noche del 20 de febrero en torno a la película española de Paulino Viota *Contactos* (1970)".⁷⁰ Conviene señalar que *Contactos* fue un film emblemático de esta corriente de cine militante porque desde una perspectiva marxista realiza una crítica a cierto tipo de militancia. El film expone explícitamente el abismo entre el activismo político de los protagonistas y su vida diaria, condicionada por factores socioeconómicos.⁷¹ Formalmente la película se sitúa lejos del lenguaje narrativo de una película hollywoodiense, lo que ocasiona cierta incomodidad a algunos espectadores. El documento refleja la resistencia de algunos de ellos ante este tipo de propuestas en contraste con la actitud de los que defienden el film de Viota y guían con su análisis y sus argumentos la lectura de la película.

La labor de la crítica materialista: los colectivos Marta Hernández y F. Creixells

El papel que la crítica cinematográfica desempeña en los años setenta y, en especial, las aportaciones de las agrupaciones de críticos Marta Hernández y F. Creixells son esenciales para entender el fenómeno del cine militante. El ejercicio de esta actividad constituye en sí misma una forma de intervención de carácter político –tanto por la forma como por el contenido de discurso– que tiene por objeto desterrar la cinefilia del análisis fílmico y sustituirlo por un estudio más riguroso que se apoya en materialismo histórico. Esto suponía que, en lugar de realizar un mero análisis textual de la película, profundizaban sobre la estructura industrial y el marco sociopolítico que la arropaba con el apoyo metodológico de los estudios de semiótica y de la recepción.⁷² Aunque algunos artículos que cuestionaban el análisis idealista de los films comienzan a publicarse en dos revistas de los años sesenta, *Film Ideal* y *Nuestro Cine*, será a partir de los primeros años de la Transición cuando estos colectivos transformen radicalmente el panorama crítico en España. Su incidencia en él será mayor de lo esperado gracias a una circunstancia coyuntural: mientras el número de revistas especializadas en cine decae, aquellas de carácter generalista se multiplica a tenor de los cambios políticos que se vislumbraban.

Marta Hernández se crea en Madrid a finales de 1973 a consecuencia de la desaparición de la revista especializada *Nuestro Cine* y de la inestabilidad de otras cuya supervivencia peligraba.⁷³ Bajo su enigmático nombre se camuflaban seis críticos cinematográficos: Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha (ambos procedentes de *Nuestro Cine*), Javier Maqua (de *Film Ideal*), los hermanos Carlos y David Pérez Merinero⁷⁴ y Alberto Fernández Torres. La elección del nombre resulta toda una declaración de intenciones. Denominan Marta al colectivo por Marta Harnecker, la psicóloga chilena discípula de Althusser y autora de *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*, un compendio del ideario marxista ortodoxo muy leído en las universidades durante los años setenta; y Hernández en homenaje al poeta republicano Miguel Hernández que murió de tuberculosis en la cárcel, donde permaneció recluso tras conmutársele la pena de muerte.⁷⁵

Sus miembros deciden aunar fuerzas con el fin de participar en el mayor número posible de publicaciones y expandir su radio de acción con artículos en *Cambio 16*, *Destino*, *Comunicación XXI*, *La mirada*, *Posible*, *Doblón*, *Contrastes*, *Ciudadano...* tribunas desde las que polemizan sobre el modo convencional en el que se abordaba la crítica de cine proponiendo una fórmula alternativa. La línea izquierdista de sus textos y sus despiadados ataques a Elías Querejeta y a lo que este representaba, les ocasionaron no pocos conflictos, de ahí que fueran expulsados de todas y cada una de las revistas en las que colaboraron hasta la aparición de *Comunicación XXI*, una interesantísima publicación en la que pudieron desplegar su aparato teórico con comodidad.⁷⁶

Con una orientación semiótico-marxista, Marta Hernández realiza en *Comunicación XXI* un análisis estructuralista del cine, su distribución y exhibición, en un tono acorde con el resto de los artículos que allí se publicaban. Dirigida por José Antonio Martín con diseño de Alberto Corazón, colaboraban nombres como Román Gubern, Domènec Font, Santos Zunzunegui, un joven Juan Antonio Ramírez (con textos sobre arte conceptual o el cómic dirigido a mujeres) o Manuel





Ilustración del artículo Marta Hernández: "Nuevas normas de censura", *Comunicación* xxi, nº 21, pp. 18-19.

Vázquez Montalbán, que escribía un artículo fijo sobre la historia de la comunicación, lo que da idea del tipo de orientación moderna y progresista de la publicación. La revista se hacía eco de las corrientes metodológicas en boga pero apenas conocidas en España en artículos en los que se analiza el fenómeno publicitario, la televisión, la prensa gráfica y escrita y en los que se aplicaban la teoría de la comunicación del "profeta" Marshall McLuhan, o los postulados de Abraham Moles y Gilles Deleuze. En 1976 publican una selección con los textos más representativos titulada *El aparato cinematográfico español* a los que añaden algunos redactados *ex profeso*. No obstante, para cuando este texto sale a la luz, el grupo había empezado a desmembrarse. En un primer momento con la salida de Pérez Perucha y posteriormente con el abandono de los hermanos Pérez Merinero, desencantados por el supuesto giro al derechismo que advierten en el colectivo y que exponen en *Cine español, una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepan* (1976), un ensayo en el que despotrican contra el cine español en su conjunto y del que no se libran sus antiguos colegas.⁷⁷

Tras su paso por *Comunicación* xxi, miembros de Marta Hernández fundaron dos revistas, *La mirada* y *Contracampo*. *La mirada*, con Domènec Font como editor jefe, tuvo una muy corta duración (tan solo cuatro números, de abril de 1978 a octubre de 1978).⁷⁸ La revista, ubicada en Barcelona, se abrió con una carta de apoyo a los componentes de Els Joglars, condenados a dos años de presidio

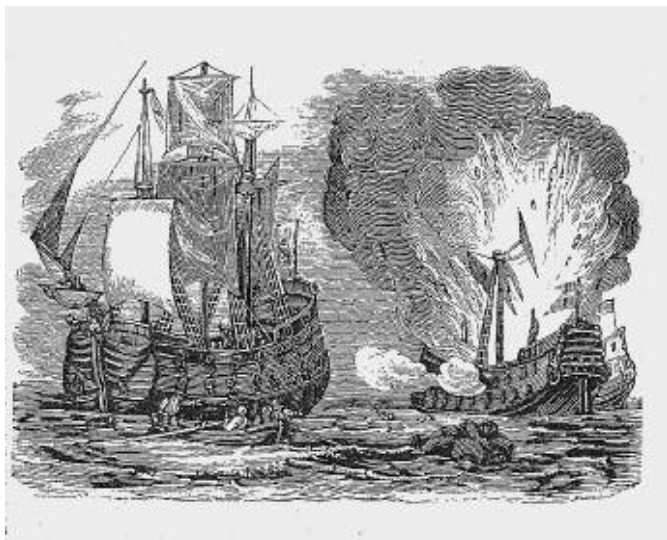


Ilustración de la carta al director de Javier Maqua "Una carta abierta" por responden Francesc Llinás, Julio Pérez Perucha y José Luis Téllez.

por injurias al ejército por la obra teatral *La Torna*. Estaba especializada en cine y nació, según se lee en sus páginas "(...) como instrumento de reflexión política e ideológica en el sector, con un intento de inscribir un trabajo de aproximación materialista en un campo tan virgen y, a su vez, tan compartimentado como es el cine, buscando el andamiaje que sostiene el aparato cinematográfico español como aparato ideológico-cultural instrumentalizado y dependiente".⁷⁹ *La Mirada* se disolvió por problemas económicos que vinieron acelerados por un aviso de que el nombre estaba registrado y que legalmente no podía emplearse. A continuación se fundó *Contracampo* (se creó en 1979 y su último número data de 1985), proyecto del que se descuelga Javier Maqua por lealtad con Domènec Font.⁸⁰ *Contracampo* continuará la labor iniciada por estos críticos en los primeros setenta pero sus redactores no precisarán del amparo de Marta Hernández y firmarán con sus nombres. Sin embargo, la revista será el escenario de un enfrentamiento entre los antiguos componentes del colectivo cuya trayectoria final se trasluce en dos jugosas cartas al director remitidas por Javier Maqua y acompañadas de las correspondientes réplicas que ratifican la extinción del colectivo.⁸¹

Paralelo a Marta Hernández, concretamente en la primavera de 1974, surgió el colectivo barcelonés F. Creixells, un proyecto similar al anterior en el que se integraron Félix Fanés, Gustau Hernández, Ramon Herreros, Julio Pérez Perucha y Ramón Sala, a los que habría que añadir, con una participación más puntual, a Jesús Garay. Sus textos se publicaron fundamentalmente en *Destino*, una revista cultural de notable peso durante la Dictadura que en origen se había caracterizado por una alineación falangista, pero que a partir de 1957 se convirtió en la lectura obligada de la disidencia catalana.⁸² Otra revista en la que aparecían de forma habitual sus escritos –aunque no por demasiado tiempo debido a las fricciones con la directiva– fue *Tele/eXprés*. Dicha publicación, que perte-

alternativa, ya fuera por convicción propia o presionados por motivos económicos. Por un lado, el público, que ya no se reducía a los acólitos de cineclubs, exigía mejoras técnicas que antes, ante las dificultades que entrañaba la tarea de contrainformar, podía pasar por alto; pero esas mejoras requerían de una inversión que los realizadores, acostumbrados a autogestionar sus modestos films, no pudieron afrontar. En segundo lugar, las televisiones extranjeras, muchas de las cuales se nutrían de las imágenes proporcionadas por estos grupos, dejaron de ser una fuente de ingresos (o de proporcionar película a cambio de nuevas filmaciones) puesto que ya no precisaban de intermediarios para rodar lo que estaba sucediendo en el país.⁸⁶

El deseo de combatir contra un objetivo común fue lo que mantuvo en pie al cine militante, pero una vez que este fin –derrocar al dictador– se había esfumado, el movimiento debía reestructurarse, perfilar nuevas metas y hacer auto-crítica para no verse absorbido por las nuevas oligarquías que traería consigo la democracia.⁸⁷ No lo logró pero de su paso ha sobrevivido un legado que nos recuerda una época en la que se creía en la posibilidad de intervenir políticamente a través del cine y cambiar con ello el rumbo de los acontecimientos.

1. Cita que aparece en “Entrevista con Andrés Linares. El ‘porqué’ de un cine militante”. Realizada por Matías Antolín. *Cinema* 2002, nº 43, septiembre de 1978, pp. 64-69. Estas palabras se atribuyen a Helena Lumbreras en J.M. García Ferrer y Josep Miquel Martí Rom: *Llorenç Soler*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1996, p. 151.

2. Entre los integrantes de esta corriente se encontraban los realizadores Pere Portabella, José María Nunes, Joaquín Jordá, Antonio Maenza, Javier Aguirre, Antonio Artero, Gerardo García, Llorenç Soler, José Ángel Rebollo, Javier Regollo, Juan María Ortuoste, Fernando Larruquer, Paulino Viota, Paco Aguizanda, Carles Santos, Luis Rivera, María Mones, José Gandía Casimiro, José Luis Seguin, Rafael Gassent, a los que habría que añadir aquellos que trabajaban dentro de los colectivos de cine.

3. Julio Pérez Perucha: “Del colectivo como forma de intervención”, seminario *Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-UNIA). *Ezine*. < http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/frame.html >

4. “(...) Una serie de cineastas no estábamos dispuestos a que nuestros productos se vieran sometidos a los aberrantes veredictos de la todopoderosa Censura de los años sesenta. Y en consecuencia decidimos prescindir de la tutela y propugnar nuestro derecho a la libre expresión. Marginarse ideológicamente significaba también marginarse en el aparato industrial de producción-distribución-exhibición. En la época de la Dictadura, el cine, como industria productora de cultura, estaba totalmente sometida a los imperativos ideológicos del sistema dominante, debía por tanto mostrarse dócil y sumisa a los postulados del Sistema si quería sobrevivir.” Declaraciones de Llorenç Soler realizadas en “Cine al margen de...”, *Seminci* (Valladolid, 15-10-1979) a los organizadores de la Semana sobre el “cine marginal”. Recogido en J.M. García Ferrer y Josep Miquel Martí Rom: *Llorenç Soler*, op. cit.

5. Vidal Estévez y Pérez Merinero en Javier Maqua y Pérez Merinero: *Cine español. Ida y vuelta*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 262.

6. J.M. García Ferrer y Josep Miquel Martí Rom: op. cit., p. 152.

7. Javier Hernández y Pablo Pérez: “El cine se interroga a sí mismo”, en VV.AA. *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / Sociedad General de Autores de España, 1996, p. 221.

8. “Cine militante”, *El viejo topo*, nº 7, abril de 1977, pp. 55-59.

9. Julio Pérez Perucha: “Del Colectivo como forma de intervención”, op. cit.

10. Ibid.

11. Andrés Linares: *El cine militante*. Castellote Editor, Madrid, 1976, pp. 43-44.

12. Julio Pérez Perucha: “Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción”, en Francisco Llinás (ed.) *Cortometraje independiente español 1969-1975*. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 11-23.

13. Julio Pérez Perucha: “Del Colectivo como forma de intervención”, op. cit.

14. Julio Pérez Perucha: “Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción”, op. cit.

15. Jean-Claude Seguin: *Historia del Cine Español*, Acento, Madrid, 2003.

16. Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: “Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español”, *Yo filmo que...* Antonio Artero en *las cenizas de la representación*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, p. 55.

17. Ibid.

18. Marta Hernández: *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid, 1976, p. 213.

19. Recogido por Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: “Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español”, op. cit., pp. 57-58.

20. Marta Hernández: *El aparato cinematográfico español*, op. cit., p. 214.
21. Para una descripción pormenorizada del accidentado desenlace de las Jornadas de Sitges, ver Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio: "Jornadas de Sitges: una alternativa radical al sistema político-industrial del cine español", op. cit.
22. M. Vidal Estévez: "Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español 1961-1973", en *Los Nuevos Cines españoles. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Institut Valencià de Cinematografia, 2003.
23. Ibid.
24. Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, Alertes, Barcelona, 2006.
25. Carlos y David Pérez Merinero: *Cine español. Algunos materiales por derribo*. Cuadernos para el diálogo. Colección Los suplementos, nº 41, Madrid, 1973, p. 26.
26. Ibid.
27. F. Creixells. "El festival de cine Fantástico y de Terror de Sitges. Al habla con su director, A. Ráfales", *TeleXpres* (18 de septiembre de 1974).
28. Entre los que nacen aquellos años se hallaban el Colectivo de Cine de Madrid (1970), la distribuidora Central del Corto (1974) de la que surge un año más tarde su productora asociada, la Cooperativa de Cine Alternativo, el Equipo Imaxe (1974). También es el período en el que se crean los dos colectivos de críticos que transformarán con sus análisis materialistas el panorama de crítica cinematográfica: Marta Hernández (1973) y F. Creixells (1974).
29. Francisco Llinás: "Cortometraje independiente: Una reivindicación", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / Sociedad General de Autores de España, 1996, p. 182.
30. Parte de la confusión entre ambos grupos proviene de los difusos límites de ambas posturas, que nunca fueron compartimentos estancos. Así, cineastas al margen a la industria como Paulino Viota, se acogieron luego a ella y viceversa, como fue el caso de Francisco Llinás, "legal", en un principio y clandestino a partir de 1974. Julio Pérez Perucha: "Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción", en Francisco Llinás (ed.) *Cortometraje independiente español 1969-1975*. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Bilbao, 1986, pp. 11-23.
31. El término "amateur", a menudo rechazado por cuantos participaban en esta clase de eventos, era el exigido por la burocracia de la época para distinguir la proyección de subformatos (8 y 16 mm) de los utilizados por los profesionales de la industria cinematográfica, de 35 mm.
32. Las Conclusiones de la I Muestra de Cine Independiente de Almería pueden consultarse en Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, op. cit., pp. 154-155. Los firmantes son Manuel Abad, Albert Abril, Tino Calabuig, Raúl Contel, Santiago de Benito, Rafael Gassent, José Luis Jiménez, Antonio García Rayo, José Miguel Gómez, Enrique López Manzano, Josep Miquel Martí Rom, Francesc Xavier Martí Rom, José Martínez Siles, Juan Mas, Eduardo Orellana, Ricardo Pérez, Josep María Robusté, Fausto Romero, Ana Sánchez y Manuel Sanchis.
33. Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, op. cit., p. 154.
34. La publicación de la "Declaración sobre los cines nacionales" no estuvo exenta de polémica ya que en su día hubo un cruce de acusaciones entre Josep Miquel Martí Rom y Julio Pérez Perucha sobre los supuestos añadidos a la versión de la Declaración que se ofreció a la prensa. Según Josep Miquel Martí Rom, Perucha incluyó en el punto tercero a las "Islas Baleares y al País Valenciano" junto al "País Gallego, País Vasco y Países Catalanes" como entidades nacionales con una identidad diferenciada del resto del Estado sin la aceptación de los representantes de Cataluña. Pérez Perucha, por el contrario, sostuvo que los presentes no estaban en su mayoría de acuerdo y que fueron la tendencia representada por Romaguera y Martí Rom los que quisieron imponer su visión sobre el resto de los firmantes, trastocando la versión inicial.
35. AA.VV. "Declaración sobre los cines nacionales" recogida por Josep Miquel Martí Rom "IV Jornadas do cine Ourense", *Cinema 2002*, nº 14, abril de 1976, pp. 67-70.
36. Julio Pérez Perucha: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*, op. cit., p. 197.
37. Ibid.
38. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984, La Voz de Galicia*, La Coruña, 1985, p. 347.
39. Ibid.
40. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde las posturas ideológicas cara al mundo industrial)", en *Historia do cine en Galicia*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 1996, p. 187.
41. Julio Pérez Perucha: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 198.
42. Ángel Luis Hueso Montón: "Años de efervescencia política (Desde las posturas ideológicas cara al mundo industrial)", op. cit., p. 186.
43. Julio Pérez Perucha: "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 197.
44. Santos Zunzunegui: "De los cines de las nacionalidades a los cines de las autonomías", en VV.AA. *Escritos sobre el cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, p. 66.
45. Julio Pérez Perucha: "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", op. cit., p. 200.
46. Los miembros de estos grupos entendían que un cine revolucionario tenía que ser colectivo "como colectiva es la revolución". Matías Antolín: *Cine marginal en España*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid, 1979, p. 142.
47. La precisión en las fechas es difícil de justificar documentalmente ya que se basa en las declaraciones posteriores a los hechos de los implicados. Sabemos que Andrés Linares y Miguel Hermoso habían realizado algunas películas sobre los presos del proceso 1001 y sobre el movimiento obrero. Por su parte Tino Calabuig había dirigido *La ciudad es nuestra* antes de comenzar a trabajar en equipo con los anteriores. Tino Calabuig. "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Carta remitida a *Desacuerdos* en el año 2005.
48. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.
49. Tino Calabuig: "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Carta remitida a *Desacuerdos* en el año 2005.

50. Para hacerse una idea de lo que suponía rodar en aquellos tiempos sugerimos la lectura de “Entrevista con Andrés Linares. El ‘porqué’ de un cine militante”, op. cit.

51. Tino Calabuig: “El colectivo de cine de Madrid (1975)”, op. cit.

52. Ibid.

53. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.

54. Otras películas del colectivo fueron *A la vuelta del grito* (1978), sobre la crisis del capitalismo, *1 Aniversario de Txiki en Cerdanyola* (1976), *Campo andaluz* (1981), *Escuela de San Ildefonso* (1983) y *Lucha vecinal* (1983). Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.

55. La Central del Curt fue creada por Albert López Miró, Joan Martí Valls, Josep Miquel Martí Rom, en su mayoría cineclubistas universitarios y miembros de grupos de amateurs. Luego se incorporaron Marià Aragón y Josep Viusà. Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, op. cit., p. 156.

56. Mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html>

57. El colectivo anónimo SPA debe su nombre a Salvador Puig Antich, uno de los últimos ajusticiados por el franquismo –murió a garrote vil en 1974. Puig Antich había pertenecido al MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), un grupo anarquista ligado al movimiento obrero que nació a principios de los setenta influido por el mayo francés.

58. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.

59. Joaquim Romaguera i Ramió (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, op. cit., p. 156.

60. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, op. cit., p. 574. Posteriormente se les une Manuel Abad y, ocasionalmente, otros muchos integrantes: Marcial Lens, Suso Vázquez Montero, Carmen Jove, María Vilanova, Félix Casado, Xavier Iglesias, Maruchi Olmo, Juan Cuesta, Manuel Prieto, Antonio Barandela, Xavier Villaverde, José Manuel Villanueva y Carlos Amil. Ángel Luis Hueso Montón: “Años de efervescencia política (Desde as posturas ideológicas cara ó mundo industrial)”, en *Historia do cine en Galicia*, op. cit., p. 184.

61. Emilio Carlos García Fernández: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, op. cit., p. 575.

62. Miembros destacados de Yaiza Borges fueron Aurelio Carnero, Juan Antonio Castaño, Fernando G. Martín, José Miguel Gómez Santacreu, José Alberto Guerra, Josep Vilageliú, Alberto Delgado, Francisco Javier Gómez Tarín, Juan Puelles y Antonio José Bolaños. Domingo Solá Antequera: “El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo”. IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Cuadernos de la Academia, 2005, p. 93.

63. Julio Pérez Perucha: “Del colectivo como forma de intervención” y mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html>

64. Domingo Solá Antequera: “El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo”, op. cit., p. 92.

65. El nombre del boletín era un juego de palabras que aludía al efecto que produce dicho movimiento de cámara y, en un sentido metafórico, al deseo de borrar todo lo indeseable de la práctica fílmica.

66. Mesa redonda: Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Mariano Lisa, Josep Miquel Martí Rom (moderador: Julio Pérez Perucha), en el seminario *Medios de masas, multitud, y prácticas antagonistas* (Desacuerdos-Unia). *Ezine* <http://www.unia.es/artpen/ezine/ezine01_2005/abr01_b.html>

67. El realizador Andrés Linares lo precisaba en los siguientes términos: “La distribución es clave para el Colectivo ya que el cine que hacemos, si no lo distribuimos, joder, pues no cumple la labor de contrainformación ni de agitación, que es su fin último”. “Entrevista con Andrés Linares. El ‘porqué’ de un cine militante”, realizada por Matías Antolín, op. cit., pp. 64-69.

68. Andrés Linares: *El cine militante*, op. cit., pp. 42-43.

69. Ibid.

70. Los documentos previstos al respecto, pertenecientes al “Ciclo de Iniciación al cine español” (1973-1974) han sido retirados por el autor/responsable de los mismos.

71. Alberto Fernández Torres y Jesús G. Requena: “El presente como historia. Entrevista con Paulino Viota”, *Contracampo*, nº 1, abril de 1979, pp. 16-25.

72. “La revolución ha acabado: Hemos vencido. Las ‘rupturas del 69’ y su herencia”, mesa redonda con Julio Pérez Perucha, Fefa Vila y María Ruido, moderada por Marcelo Expósito. *Ezine*, <<http://www.unia.es/artepensamiento03/ezine/ezine10/dic00.html>>

73. Carlos y David Pérez Merinero: *Cine español. Una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepan*. Anagrama, Barcelona, 1976, p. 63.

74. Imanol Zumalde Arregi: “Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español”, en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, Vía Láctea Editorial, Perillo-Oleiros (La Coruña), 2005.

75. El motivo de que se optara por un nombre de mujer no está claro aunque quizá se deba a un perverso juego de ocultación de identidades, puesto que los provocadores escritos del colectivo estimularon el deseo de muchos de conocer a tan disclosa (e inexistente) señorita, lo que probablemente fue fuente de diversión para sus miembros. Yaiza Borges, el colectivo de cine canario emplearía también un nombre femenino, en este caso típicamente canario, al que añadió el apellido del autor de *Ficciones*, Jorge Luis Borges.

76. Según parece, en el número 16 de esta revista se definen los presupuestos teóricos Marta Hernández, lo que da cuenta del deseo de sistematización y de rigor metodológico de este colectivo. Lamentablemente, no hemos logrado localizar este número.

77. Los detalles de la ruptura se explican en Imanol Zumalde Arregi: “Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español”, en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, op. cit.

78. Los Pérez Merinero ya no participaron en esta revista aunque sí el resto de Marta Hernández más otros redac-

tores (Joan Batlle, Juan M. Company, Ramón Font, Jesús G. Requena, el miembro de F. Creixells Ramón Sala, José Luis Téllez y Lorenzo Vilches). Entre los colaboradores se hallaban Román Gubern, Chema Prado, Ignacio Ramonet, Carlos López Piñero (del Equipo Imaxe), Javier Aguirresarobe, Ferran Alberich y El Cubri.

79. La Redacción. *La Mirada*, nº 2, mayo de 1978.

80. El motivo es un enfado que se insinúa en una carta enviada por Maqua a *Contracampo*. Javier Maqua: "Respuesta a una apostilla", *Contracampo*, nº 10-11, marzo-abril de 1980, pp. 10-12.

81. Javier Maqua: "Una carta abierta", *Contracampo*, nº 8, enero de 1980, pp. 8-9. A esta le sigue la contestación firmada por Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha y José Luis Téllez "...Y una apostilla". La segunda carta puede consultarse en Javier Maqua: "Respuesta a una apostilla", op. cit., así como la respuesta de la Redacción.

82. Isabel de Cabo: *La resistencia cultural bajo el franquismo: en torno a la revista Destino (1957-1961)*, Altera, Barcelona, 2001.

83. Carlos Barrera y Anna Nogué i Regàs: "La transición periodística, ideológica y empresarial de *La Vanguardia* (1975-1982)", <http://www.upf.edu/periodis/Congres_ahc/Documents/Sesio2/BarreraNogue.htm>

84. Esto es visible en artículos como el de Ernest Blasi: "Buscar el campo de batalla", *Arc Voltaic*, nº 1, verano de 1977.

85. "Cine al margen de...", *Seminci*, Valladolid, 15-10-1979. Recogido en J.M. García Ferrer, y Josep Miquel Martí Rom: *Llorenç Soler*, op. cit., pp. 152-153.

86. Matías Antolín: *Cine marginal en España*, op. cit.

87. Ernest Blasi: "Buscar el campo de batalla", op. cit.

Documentos

01

Basilio Martín Patino: "**La revolución como coartada**" [conversación con Javier Maqua y Marcelino Villegas], *Film Ideal*, nº 217-219, 1969, pp. 331-348 [extracto].

02

"**Cine militante**", *El viejo topo*, nº 7, abril de 1977, pp. 55-59. [Transcripción de la mesa redonda con cineastas militantes: Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Helena Lumbrreras, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi y los miembros de la revista *El viejo topo*, Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí].

03

Matías Antolín: "**Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante**", *Cinema 2002*, nº 43, septiembre de 1978, pp. 64-69.

04

Ernest Blasi: "**'Esperanzas y fraudes'. Un film militante**", *Arc Voltaic*, nº 2-3, otoño-invierno de 1977-1978.

05

Ernest Blasi, Gustau Hernández y Ramon Herreros: "**Conversa amb la Central del Curt**", *Arc Voltaic*, nº 2-3, otoño-invierno de 1977-1978.

06

Cooperativa de Cinema Alternatiu: "**El Manifiesto de Almería como punto de partida**", *Cinema 2002*, nº 10, diciembre de 1975, pp. 58-59. [texto no firmado atribuido a la Cooperativa Cinema Alternatiu].

07

Equipo dos: "**El porqué de un cine político (Manifiesto de Equipo dos)**", *Cinema 2002*, nº 4, junio de 1975, p. 55.

08

Equipo dos: "**Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos**", *Cinema 2002*, nº 7, 1975, p. 71.

09

Josep Miquel Martí Rom: "**Declaración sobre los cines nacionales**", "IV Xornadas do cine de Ourense", *Cinema 2002*, nº 14, abril de 1976, pp. 67-70.

10

Josep Miquel Martí Rom: **"Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán"**, *Cinema 2002*, n° 38, abril de 1978, pp. 56-60.

11

Josep Miquel Martí Rom: **"La crisis del cine marginal"**, *Cinema 2002*, n° 61-62, marzo-abril de 1980, pp. 101-105.

12

F. Creixells: **"Una defensa del 'autor'"**, *Destino*, n° 1.934, 26 de octubre de 1974, pp. 53-55.

13

Cartas al director, *Destino*, n° 1.938, 23 de noviembre 1974, p. 7, y n° 1.946, 18 de enero de 1975, p. 3.

01. La revolución como coartada

BASILIO MARTÍN PATINO

J.- Bueno, oye, Basilio, cuando tú te pusiste a hacer cine, cuando ibas a hacer cine, ¿existía ya en vosotros la conciencia y la noción de la contradicción que podía existir entre un señor que ve cuál es la contradicción fundamental de la sociedad española y de la sociedad capitalista y la necesidad de desarrollar esta contradicción, la contradicción entre la urgencia de esto y la incapacidad del cine para transformar la realidad? O sea, la contradicción del artista. Esta contradicción, entre vosotros, ¿ya era viva y se llegaba a dudar en alguna instancia entre dedicarse al arte o a la acción directa?

B.- Esta contradicción la veo ahora con cierta lucidez, siempre relativa, porque aunque siempre vamos aprendiendo, siempre tenemos confusiones; evidentemente, la tengo ahora mejor que hace diez años, esto es obvio, tras una experiencia directa, he llegado a unas conclusiones de que esto es así, lo cual no quiere decir que tenga que seguir siendo así siempre. Pero, por ejemplo, si en un tiempo yo tuve fe en el cine como medio de transformar la realidad para hacerla más humana, más racional, ahora no la tengo en absoluto, ahora pienso que el cine (entiendo por “el cine” lo que es actualmente, no lo que pueda ser un día, lo que puede llegar a ser y quizá no muy tarde), este cine no vale absolutamente para nada. Es decir, que no valdrá absolutamente para nada mientras sea un sistema de control de unos pocos sobre los demás a través de la burocracia, a través del capital, a través de lo que sea. Pero hoy por hoy es absolutamente imposible que nos empeñemos en hacer ningún tipo de revolución a través del cine. De esto podría hablaros más, porque es algo sobre lo que he reflexionado mucho. Esto, al menos, sí creo lo que veo con bastante claridad.

J.- Es un problema que ahora precisamente surge; todo el mundo habla de ello; todos los directores o gente que se va a meter en el cine.

B.- Eres demasiado optimista. En Venecia yo esperé que lo iba a ver y me he encontrado con la mayor confusión. Lo que he visto en Venecia es que siguen rindiendo culto a este tipo de cine industrial, que siguen con este jueguecito de las contestaciones, que, de verdad, es pueril, un producto de la industria, de la gran industria cultural que tratan de transformar. Y lo más que pueden hacer para justificarse es traer cine de los países subdesarrollados, del tercer mundo o, como en mi caso, de España, enmascarándolo todo con el plato fuerte de la rebeldía. Esos son sus únicos poderes, su impotencia. Ya os decía antes cómo en esa rueda de prensa en la que a toda costa querían que me cogiera el toro, les preocupaba, a estas altu-

ras, cómo es que yo no había sido consecuente y no había hecho una película revolucionaria. Y es que pienso que hoy en día, ni aquí ni en ningún otro sistema industrial controlado, se puede hacer ningún tipo de revolución: se banaliza en tal caso la revolución, se hace retórica de la revolución, se sirve por ello precisamente (esto ya lo he escrito alguna vez, antes de hacer esta película) a las fuerzas de la contrarrevolución. Dentro de las estructuras actuales no se puede rebelar uno; lo más que se hace es que de una forma o de otra se colabora. Dentro de nuestra situación tener veleidades de revolucionario dentro del cine es ridículo; lo más que podemos intentar es crear pequeños foquitos de lucidez. Mientras que hasta para poner la cámara en la calle hay que pedir mil permisos y pertenecer al sindicato...

[...]

J.- Entonces, ¿qué propones?

B.- No propongo nada; estoy manifestando mi punto de vista sobre las actuales estructuras cinematográficas. Por este camino, sobre un cine tan absolutamente controlado, os repito, por la burocracia en los países socialistas o por el capital (cuando no por los dos) es absolutamente imposible hacer cine revolucionario, absolutamente imposible, y entonces me parece que la única salida revolucionaria de verdad sería destruir el cine totalmente, destruir el actual concepto de cine, que es un cine manipulado, hecho para controlar y especular con el ocio del pueblo. ¿No es esto? Y, o destruimos esto o vamos a contribuir a hacer productos comerciales como se hacen zapatos o se hacen morcillas. Eso sí, para no sufrir demasiado con ello, dado nuestro lastre cultural, hacerlo “artísticamente”. Esa es nuestra coartada.

J.- Y esto, ¿de qué manera?, ¿haciendo películas para otro circuito?

B.- Al hablar de destruirlo me refería a los señores que se sienten inquietos respecto al fenómeno cinematográfico: en vez de contribuir a su deshumanizada perduración, divulgándolo, haciéndole el juego por medio de críticas, por medio de exigencias revisionistas, de intentar refinar más esta llamada cultura cinematográfica que es evidentemente una cultura de clase, que lo destruyan, que analicen esta realidad, que en la medida que puedan le metan veneno dentro para que estalle, porque lo que están haciendo... Todas las revistas minoritarias que me traen aquí, las revistas de “interés especial”, es esto: dorar la píldora a este cine que hacen fulanito o menganito, ¿para qué?: para hacer el caldo gordo a la burguesía, para especular con... Encuentro lógica esa exigencia de perfección en quienes simplemente

aman el cine, sin otras pretensiones sociopolíticas, porque se encuentran a gusto en esta sociedad o porque son unos apasionados de este cine... Ayer estaba aquí un chico.... (Estoy hablando ya mucho...)

J. y M.- No, no, sigue.

[...]

B.- ... que ha hecho un trabajo como tesina de la Escuela de Periodismo que es muy interesante, sobre aquellas conversaciones famosas de Salamanca. Bueno, estábamos hablando de ello y de las entrevistas que nos hace a todos los que estuvimos allí, y saca un poco la tesis evidente de que aquello estaba montado por un movimiento de izquierdas por primera vez en la España de la posguerra. Estas izquierdas, un determinado concepto oficial de izquierdas, más o menos se introdujeron en nosotros (yo era director del cineclub organizador). Nosotros éramos conscientes de este juego... no es que fuéramos conscientes, es que éramos rebeldes, típicamente rebeldes, de ese momento de la Salamanca de posguerra, en aquel mundo cerrado, y éramos conscientes de que había unos señores más lúcidos que nosotros: los Bardem, Berlanga, Muñoz Suay, Ducay y toda aquella interesante gente de aquella época que hacían la revista *Objetivo* y aquellas revistas... Y no es que nos dejáramos manipular, es que íbamos a que nos manipularan, porque estábamos de acuerdo con su inconformismo, íbamos a hacer lo que ellos creían que debíamos hacer... Y saca la conclusión evidente de que es un movimiento de izquierdas frente a todo lo que se ha dicho luego... Bueno, pues yo discutía esto, que es lo que os iba a decir: yo creo que con un poco de perspectiva y analizando las cosas con rigor, aquello de izquierdas no tenía más que la buena intención, a no ser que aceptemos como de izquierdas un concepto bastante peyorativo; porque veo que por izquierdas se debe entender algo más que un pequeño movimiento reformista de unos cuantos intelectuales mal asentados o desarraigados, pero absolutamente inocuos, es decir, sin repercusión alguna sobre los problemas reales de su situación, y, por supuesto, sin la menor eficacia en cuanto a otras cuestiones más elementales, como pueden ser la eliminación de la lucha del hombre con el hombre, la transformación de una sociedad de clases, la manipulación de las conciencias. Aquello de Salamanca, pequeñas reivindicaciones de pequeños burgueses que, eso sí, serían de izquierdas, pero que lo que querían, lo que queríamos quizá, era dar un pequeño golpe de estado para quitar a los que hacían cine entonces y ponernos nosotros a base de pactar con quien hiciese falta, prometiéndoles que nosotros íbamos a ser más listos, más guapos, más buenos, más cultos...

M.- Eso se está consiguiendo ahora, ¿no?

B.- Yo me incluyo, sí, y creo que (se lo decía a este amigo, Ignacio Francia) el hombre auténticamente

consecuente con Salamanca, el hombre realmente inteligente, fue García Escudero, que vio bien clara la utilidad de este cambio, y en cuanto pudo llevó esta política al poder. El régimen español le tenía que estar sumamente agradecido... ¿Cuál es la repercusión de este llamado cine de izquierdas en la España actual?, ¿cuál ha sido siempre?, ¿cuál es el cine de izquierdas que hacen en Barcelona?, ¿a qué conduce?, ¿qué repercusión tiene esto no digamos ya sobre el pueblo, sino sobre la, sobre la... una auténtica democratización del país, una auténtica culturización? Entonces me parece que es ridículo. Otra cosa es, y quizá no sea poco, jugar a liberarnos nosotros mismos y algunos que son como nosotros de pequeñas represiones, de pequeñas manías personales; pero siempre serán jueguecitos de burguesitos que tienen mala leche, que se encuentran incómodos y a lo más que aspiran es a hacer un cine bajo sus puntos de vista más o menos literarios, más o menos al último grito de sus fetiches correspondientes, pero sin salirse nunca de una cultura de clase. Tengo el presentimiento de que si estos inconformistas llegasen al poder terminarían siendo pequeños dictadores, eso sí, de izquierdas, pero con mentalidad inquisitorial, con mentalidad totalitaria y manipuladora. Entonces, si se quiere hablar de verdad y de revolución, de izquierdas, de llegar a..., hay que comenzar por destruir esto, porque con estos supuestos es absolutamente imposible, Y entonces sí, entonces llevar el cine al pueblo, crear otro concepto de cultura, eliminar una serie de diques obstaculizadores en vez de taparles las grietas y recubrirlos de escayolas artísticas para que nos premien por ello.

[....]

IMAGEN

CINE MILITANTE

En la mesa redonda que a continuación se transcribe, participaron, a título personal, los cineastas militantes, Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Elena Lumberas, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustavo Hernández y Ernesto Blasi, aunque los dos últimos sólo participaron en calidad de "oyentes". Por parte de EL VIEJO TOPO estuvieron presentes Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí.

VT.- ¿Cómo definiríais, a partir de vuestra propia experiencia, el cine militante?

Esteban.- Cine militante es aquél que apoya una opción concreta. En este sentido, tan militante es el cine que hacemos nosotros como *Raza*, por ejemplo.

Soler.- Para mí, cine militante es el que está al servicio de una ideología democrática.

Larrain.- Yo introduciría una matización: hay cine militante, cine político, cine revolucionario, cine popular y cine panfletario. Cine político sería *El caso Mattei*, aunque también una película americana de apariencia ideológica inocente podría ser política, por lo reaccionaria. Cine militante sería el que se adscribe a una praxis política a través de un partido, o en general, a una cau-

sa, que para los aquí presentes sería, supongo, la del socialismo y la democracia. El cine revolucionario sería el que apoya un proceso revolucionario ya instalado en el poder, como en Cuba. Un ejemplo de cine popular podría ser el melodrama mexicano, que tiene mucha aceptación entre las masas, pero que puede ser de derechas o de izquierdas. Cine panfletario sería el que se hace en algunos momentos de *La hora de los hornos*...

Lumberas.- Otro ejemplo de cine panfletario podría ser el de esa película argentina que enseña a fabricar un cóctel Molotov.

Soler.- ¡Eso es cine didáctico!

VT.- Creo que, para evitar ambigüedades, como la que se deduce de la identificación entre "popular" y "de audiencia masiva", lo que nos remitiría al problema del populismo, podríamos limitar la expresión "cine militante" al cine producido, distribuido y exhibido al margen de los mecanismos industriales normales.

Esteban.- Yo aceptaría la definición de Larrain del cine militante como cine producido por y para un partido determinado.

Puig.- El cine calificado de militante, o de

marginal, alternativo, etc., se caracterizan además de por estar realizado al margen de los canales habituales, por su clara voluntad de rechazo frente al bloqueo ideológico del cine dominante, y por inspirarse en unos presupuestos objetivos que oscilan desde cuestiones muy tácticas (tratamiento de problemas inmediatos) hasta cuestiones estratégicas (de avance progresivo hacia el socialismo). En este sentido, creo que el esquema de Larrain no es válido.

Larrain.- Yo no proponía un esquema, pretendía evitar la ambigüedad. Por ejemplo, no es lo mismo "marginal" que "marginado". Cabe incluso la posibilidad de que en el futuro haya un cine sometido a una "operación sandwich", comprimido entre el poder establecido y los partidos. Los cineastas que no estén de acuerdo con el poder establecido ni adscritos a un partido, pueden verse faltos de recursos, totalmente marginados.

Soler.- Así, pues, ¿qué es lo militante: el cine o el cineasta? ¿El cine hecho por militantes de un partido, evidentemente de izquierdas, o el cine realizado por gente independiente que persigue, al margen de un partido, objetivos socialistas?

Esteban.- Para mí, cine militante es el que se adscribe a un partido.

Soler.- Esto conviene precisarlo. Si yo hago un film cargándome determinadas estructuras, sin militar en un partido, ¿eso no es cine militante?

Esteban.- Pero ¿militante de qué?

Soler.- De una causa más general.

VT.- Dejando al margen este tipo de cine que mitifica su propia marginación, y que se autoconsidera revolucionario por el mero hecho de ser rodado en super 8 o video, podríamos centrarnos en el cine que recupera unas imágenes, escamoteadas por la información oficial, que se refiere a los problemas de las clases populares y que construye un discurso sobre ellos.

Esteban.- En una situación de normalidad democrática, esta información la puede cubrir la televisión.

VT.- Una cosa son retazos, imágenes sueltas, y otra una información estructurada en torno a un discurso político. Hay otra cuestión: no podemos limitarnos a definir el cine militante por su temática, como si las clases populares sólo se interesasen por la crónica de un mitin o una huelga, por los problemas de su barrio, etc. Creo que también hay que tener en cuenta el lenguaje: el cine militante debería proponer una nueva relación con el espectador, modificando la función del espectáculo, introduciendo nuevos códigos.

Puig.- El cine militante, en tanto que alternativa ideológica, debe basarse en una voluntad de abandono de los códigos naturalizados, invisibles, inherentes al cine domi-



Foto: Francesc Fábrega

nante. Debe trabajar la imagen y poner en evidencia sus sistemas de significación. Debe proponer una alternativa de clase tanto a nivel de contenido como a nivel de la expresión.

VT.- Buena parte del público obrero y popular participa de los códigos dominantes. ¿En qué medida, para aumentar la rentabilidad política de una película, se pueden "rebajar" sus exigencias formales?

Soler.- Es evidente que los gustos estéticos de la gente están deformados por el sistema burgués de producción y que el cine militante ha de partir de unos códigos icónicos distintos a los del cine dominante. De todos modos, hay que precisar que no todo vale: rodando una manifestación, por ejemplo, la cámara se mueve, no hay focos, el diáfragma no está en su punto, etc.; todo ello tiene un interés documental y nos habla de unas condiciones de trabajo. Pero también creo que el cine militante ha de tener una lectura clara. Si lanzamos panfletos indecifrables hechos con una vietnamita primitiva, la gente no los entenderá. El cineasta militante debe procurar ser legible, explicarse bien.

Lumbreras.- Para mí, éste es un falso problema. La separación forma/contenido es típicamente burguesa. Estoy de acuerdo en que lo que se quiere explicar debe vehicularse a través de una imagen correcta, al menos desde el punto de vista técnico. Pero también debemos crear un nuevo lenguaje que se adapte al contenido que queremos explicitar. Y en este punto partimos de cero. Los que habéis asistido a festivales de cine político en el extranjero, sabréis que éste es un problema general. También los cubanos empezaron a hacer cine imitando el lenguaje de la burguesía hollywoodiense, régimen franquista, los Nodos y el cine dominante (tanto en la variante del cine logia. Hay unas reglas que se han de respetar, como el plano...

Lumbreras.- ¿Las reglas las hemos de crear nosotros?

Garay.- Habría que tener en cuenta la coyuntura específica en que ha surgido en nuestro país el cine militante. Durante el régimen franquista, los Nodos y el cine dominante (tanto en la variante del cine político tipo *Raza* como de la comedia intrascendente) cubren toda la información. Pero a partir de determinado momento, se va ganando un espacio, se va creando un cine que a veces es una foto, otras el retrato de una manifestación o de un acto político clandestino, y así se va configurando un corpus vago que puede llamarse "cine testimonial" o "cine antifascista", pero no cine militante en el sentido de un cine que responde a una ideología de clase muy concreta. Estos elementos tienen sentido en un momento en que no hay posibilidades de transmitir otras imágenes que las oficiales, pero no en un momento como el actual en

el que las posibilidades son mayores. Todo esto viene a cuento porque me parece que se está eludiendo hablar de las motivaciones que nos llevan a hacer este tipo de cine: de la fascinación que conlleva el espectáculo, el tinglado cinematográfico. Estamos hablando del cine militante como si fuese una especie de panacea salvadora, con un sentido mesiánico que es precisamente una de las características del cine dominante.

Lumbreras.- No he entendido muy bien lo que quieres decir.

Garay.- Digo que una cosa es producir una serie de imágenes destinadas a llenar un vacío, a dar un testimonio de la realidad, y otra producir un discurso específicamente cinematográfico. Ahí es donde aparecen problemas como el del código al que os habéis referido antes. Y otros, como el problema personal del propio cineasta, en tanto

entre la clase obrera una ideología individualista, machista, fanáticamente religiosa. El cine militante no debe dirigirse sólo a un público ya concienciado. Debe tratar de desmontar la realidad, eso que la derecha llama la realidad.

VT.- ¿Hasta qué punto el cine militante debe procurar no aburrir a su público, aunque esto represente renunciar a la creación de nuevas formas de representación y ampararse en las que vehiculan la ideología dominante?

Garay.- Esto plantea el problema del goce, de lo lúdico en el espectáculo.

Lumbreras.- Yo no creo que el cine militante esté reñido con el espectáculo, con la ficción, con el cine argumental. Nosotros utilizamos un medio, que es el cine, como otros utilizan la literatura o la música, y en nuestro medio hemos de expresarnos bien, pero no imitando el quehacer de la burguesía.

VT.- ¿Por qué no se puede emplear el lenguaje de la burguesía?

Lumbreras.- Primero, porque lo ha creado ella. Y segundo, porque si intentamos hacer un discurso de clase, de una clase que será la hegemónica, que tiene otra visión del mundo, ese discurso ha de ser forzosamente distinto al de la burguesía. Lo que han rodado los compañeros de Lafora en el interior de su fábrica es completamente distinto a lo que hubiera hecho TVE, por ejemplo.

Larrain.- Si hacemos un análisis de la realidad de un determinado país y llegamos a la conclusión de que el melodrama está arraigadísimo entre la población, a lo mejor sería políticamente eficaz producir melodramas, con todos los elementos emotivos que arrastran a la gente, pero con contenidos revertidos. Creo que es lícito tratar de ganarse a determinado sector de la población y mostrarle otras formas de pensar. Durante mi experiencia en el Chile de la Unidad Popular, comprobé lo increíble que llega a ser la deformación de la visión que los intelectuales tienen de la clase obrera. Hay un exceso de voluntarismo. Queremos que la clase obrera sea como creemos que es.

Lumbreras.- Cierta manipulación es inevitable. Si haces una película sobre el campesinado, eliges a determinado tipo de campesinos y excluyes a otros. Pero cuando discutes la película con ellos, cuando les preguntas lo que ellos creen que debe ponerse o subrayarse, entonces, aunque con evidentes limitaciones, estás elaborando un discurso común con ellos. Hablo por experiencia propia. Nosotros discutimos con los obreros de Lafora todo el proceso de filmación y montaje, y esto me parece válido. No creo que sea obrerismo.

Larrain.- Pero a nivel de eficacia política, a lo mejor hubiera sido más adecuado plantearse otro tema, como el de si España debe o no entrar en la OTAN o en el Mercado



que hablar de cine es hablar de una práctica, de pulsiones, de segundas intenciones, en definitiva, de la ideología que genera nuestro propio trabajo. No creo que la gente del cine militante esté fuera de toda sospecha y pueda señalar con el dedo al que hace cine de autor, elucubraciones intelectuales o simbólicas, etc.

VT.- Parece como si ciertos códigos, métodos de representación, etc., hubiesen de ser rechazados por el simple hecho de pertenecer al cine dominante, y como si hubiese que aceptar ciertos códigos alternativos sólo por ser alternativos. Por ejemplo, hay opciones fundamentales, como escoger el camino de la ficción, que deberían justificarse.

Soler.- No se puede hacer tabla rasa de ochenta años de cine. Hay elementos del cine burgués que pueden ser recuperables.

Larrain.- Aunque el cine marginal no puede tratar de competir en el mercado capitalista, pues tendría que luchar contra un enemigo que posee armas muy superiores, si debe competir en el plano ideológico. La industria cinematográfica capitalista introduce

Común. Puede que vuestro film sobre la lucha de Laforsa haya contribuido al logro de unas reivindicaciones, pero lo interesante es ver la importancia de esa lucha concreta en un contexto más general.

VT.- Habéis hablado de eficacia y de manipulación, que son conceptos bastante ambiguos. Defender el melodrama, aún revertiendo su contenido, para, empleando sus trucos, proponer "otra forma de pensar", puede servir para vender una ideología, pero de este modo difícilmente lograrás que el espectador deje de estar hipnotizado y acceda a un pensamiento libre. Brecht pedía que cada espectador fuese un especialista, y una de las condiciones básicas para que esto pueda darse es asumir abiertamente la inevitabilidad de la manipulación. Hay que reclamar un espectáculo que conlleve una deconstrucción.

Esteban.- Pero la idea de Elena Lumberas, según la cual la nueva estética se consigue dándole una cámara al obrero, no me parece muy convincente.

Lumberas.- El obrero puede aprender a manejar una cámara, como puede aprender a leer y a escribir, ¿por qué no?

Esteban.- ¡Muy bien!

Lumberas.- He citado el caso de Laforsa porque la gente que ve la película se siente particularmente emocionada ante el plano rodado por los obreros. Y el público no sabe que fueron ellos quienes lo filmaron.

VT.- Habitualmente, los obreros consumen lo que hemos dado en llamar cine dominante. Resulta un poco difícil pensar que sean capaces de inventar un lenguaje cinematográfico propio de un modo tan natural.

Esteban.- Un plano filmado por un obrero puede transmitir la sensación de un film amateur; su misma imperfección puede mostrar cierta fascinación por ese objeto mágico que es la cámara. ¡Pero de ahí a crear una nueva estética...! Me parece peligroso glorificar así las cosas.

Lumberas.- ¡Claro que es peligroso! En cuanto se trata de darle a la clase trabajadora una autonomía y de potenciar su cultura se está haciendo algo muy peligroso.

VT.- De todos modos, resulta difícil aceptar lo que dices. Cuesta creer que los planos rodados por los trabajadores tengan una composición que exprese su punto de vista de clase.

Lumberas.- La verdad es que, a nosotros, todo este problema del lenguaje y los códigos no nos preocupa demasiado. Creemos que hay que filmar del modo más correcto posible, desde todos los puntos de vista, vehicular la ideología de la mejor manera. Pero estas distinciones entre lenguaje y forma nos parecen absolutas.

Soler.- Antes Larrain ha hablado de los medios y de los códigos del enemigo. Es evidente que con un zoom de 120 puedo acercarme a una realidad que con un zoom de 10 se me escapa. Si se tienen más medios, se tiene más eficacia política.



Lumberas.- ¿Y quién lo niega?

VT.- Pero aparte de los problemas tecnológicos de la reproducción de la imagen, hay otros problemas. Por ejemplo, hay una película, que no sé si habréis visto, titulada El sindicalista y dirigida por Luciano Salce, que trata de problemas obreros, de una huelga en una fábrica. Es un film muy bufo, cuyo protagonista, Lando Buzzanca, tiene una señora, unos hijos, una querida, todo lo cual se nos presenta en el marco de un determinado desarrollo argumental que también engloba los problemas de la empresa en que trabaja. Aquí hay una opción narrativa, consciente o no. Como la hay en vuestro film sobre Laforsa, aunque sólo sea por el hecho de que en uno de los protagonistas son profesionales y en el otro son obreros. Y decir esto no me parece nada obsoleto.

Puig.- A mí me gustaría precisar que antes me he referido a una distinción entre el plano del contenido y el plano de la expresión, y con ello quería decir que, una vez terminada una etapa histórica en la que el voluntarismo era condición indispensable a la hora de presentar unas imágenes, el cine militante debe reclamar una suerte de control lingüístico.

Garay.- Hemos dicho que el cine militante debería renunciar al lenguaje dominante, y hay una buena razón para ello: precisamente el hecho de que sea un lenguaje dominante. Sin embargo, pienso que estamos eludiendo ciertas cuestiones. Por ejemplo, ¿hasta qué punto el hecho de que los protagonistas de este tipo de cine no sean actores profesionales, sino los mismos protagonistas de este tipo de cine no sean

ye a un sistema de reconocimiento, de fascinación? ¿Hasta qué punto esta alegría que produce el verse reflejado en una pantalla no forma parte de un sistema enajenante propiciado por el propio cine? Estamos hablando como si el cine militante fuese un compartimento estanco aislado del resto de la problemática cinematográfica, de este viejo truco, de ese milagro que es el cine. Yo creo que tan truco es un film militante como una película de Losey. A lo mejor sería interesante recordar el caso de Medvekin, el caso del cine-tren. Porque, ¿qué hacia este hombre, quizá para eludir el problema de la fascinación? Pues hacia cosas muy concretas, como irse a una determinada zona en la que sabía que existían problemas de producción agrícola o industrial, acampaba allí con sus colaboradores y observaba detalles que le parecían interesantes. Si descubrían, por ejemplo, que en la zona había muchos alcohólicos, seguían a un trabajador borracho y lo filmaban. Al día siguiente, se proyectaba la película ante toda la población y el trabajador, al reconocerse, se sentía ridículo, y dejaba de beber, por lo menos hasta que el cine-tren se marchaba. En este sentido, era un cine muy productivo, aunque trabajaba sobre anécdotas muy concretas.

VT.- El cine-tren, aparte de su carácter de cine-política, se sería de las fascinaciones como un elemento útil, con el que lograba una impresión de veracidad absoluta que influía en el receptor, obligándole a creerse todo lo que venía después. La conclusión es que, uno de los ingredientes cinematográficos más denostados, el de la fascinación, puede jugar una función positiva políticamente hablando. Ante esto, ¿qué se debe hacer? ¿Crear un nuevo lenguaje que combata esta fascinación, con lo que se entra en un proceso que nadie sabe a donde lleva, o servirse políticamente de ella, a pesar de ser una herencia del cine burgués?

Soler.- El cine militante no tiene porque ser de ficción, o documental, narrativo o no-narrativo, ni tiene por qué estar protagonizado por trabajadores.

Lumbreras.- Lo que yo quería decir es que el cine militante debe contar, de un modo u otro, con la clase trabajadora.

Larrain.- Pero no es imprescindible que aparezca en la pantalla. La referencia a la lucha de clases puede encontrarse en una reflexión dirigida directamente a la clase dominante.

VT.- A partir de la experiencia francesa, quizá sería interesante hablar de la capacidad de la burguesía para reconducir determinados discursos y encerrarlos en ghettos en los que su valor explosivo y revolucionario queda absolutamente amortiguado, convirtiéndolos en una información redundante, circunscribiéndolos a un ámbito que ya participa de lo que en ellos se comunica.

Ventura.- Esta es una situación un poco extrema, y no creo que podamos circunscri-

birla exclusivamente al terreno cinematográfico. Quizá si la remitimos a un contexto político más general, nos daremos cuenta de que se debe a la errónea actitud de determinados partidos políticos de izquierdas, errónea por lo que tiene de abandonista y por limitarse a prácticas específicas sin relacionarlas mutuamente entre sí.

Soler.- Yo pienso que, en estos momentos, el cine militante tiene unos objetivos muy claros, aunque seguramente cambiarán cuando estemos en una sociedad democrática. En Cuba, por ejemplo, ¿qué razón de ser tiene el cine militante? ¿Tiene que adoptarse siempre una actitud crítica al poder establecido, aunque sea un poder de izquierda...?

VT.- No nos estamos refiriendo a una sociedad socialista, ni a una sociedad en la que la izquierda esté consolidada en el poder, sino a una sociedad de capitalismo avanzado, burguesa y liberal. Tratábamos de poner en duda el valor revolucionario del cine militante y del cine en general, apuntando en cambio la posibilidad de reconversión que tendría el cine si profundizase sus posibilidades como instrumentos de conocimiento.

Ventura.- El cine militante tiene un potencial transgresor en su propia organización. Los colectivos que lo realizan se proponen intervenir a todos los niveles, empezando por sí mismos, por modificar sus relaciones de producción. Esto hay que plantearlo globalmente, de lo contrario nos podemos encontrar en el mismo dilema en que se encontró en su día el cine político, que no sabía muy bien si era un género específico o no. Ahora está claro que sí lo es. Y lo mismo puede acabar sucediendo con el cine militante.

Lumbreras.- Se trata de conocer la realidad para transformarla.

VT.- ¿El cine militante no puede llegar a convertirse en un engranaje del poder? y no lo digo por el gusto de mostrarme catastrofista, sino para señalar que hacer cine militante no

es algo necesariamente subversivo o revolucionario.

Soler.- Es evidente que el cine militante por el cine militante no tiene sentido, pero hay cosas que la burguesía no puede asumir.

Larrain.- ¿Cuáles? ¿Watergate, por ejemplo? Esto ya ha sido integrado.

VT.- No se trata de que el poder asuma el cine militante y lo haga suyo, sino de que nos conceda un espacio prefijado. La función primordial del cine militante debería ser la de romper con este encasillamiento, la de no circunscribirse a una lucha con la imagen, sino intervenir en una lucha encaminada a transgredir el letrado que el poder nos impone. Hay que llenar de arena el engranaje del poder.

Larrain.- A mí me parece que para unas cosas hay muchos cineastas y para otras muy pocos. Es preciso un mínimo consenso, actualmente todavía problemático, a partir del cual repartir las tareas y copar distintos frentes ampliando el abanico en función de un objetivo claramente elaborado. Si se pretende llegar al máximo de público, si se quiere conseguir una base política que permita afrontar un cambio revolucionario, es fundamental abarcar una amplia gama de medios: tendría que haber cineastas que intentaran introducirse en TV., otros que coparan el sector reivindicativo, otros que llevaran a cabo una campaña internacional, etc.

Lumbreras.- Estoy de acuerdo con lo que dice Larrain. Hay que combatir en todos los frentes. Creo que el hecho de que hayamos asumido una serie de responsabilidades, que hayamos corinado el círculo de clandestinidad en que el poder nos había encerrado durante tantos años; que hayamos impuesto nuestra presencia y nuestro cine en los barrios, que lo hayamos divulgado y dado a conocer a la prensa, es ya el inicio de una política coherente, que no implica ningún afán de protagonismo, aunque tergiversando las cosas se nos acuse a veces de esto. Hay cosas que deberían unir a todos los cineastas en un frente común, como, por ejemplo, el hecho de que determinados laboratorios boicoteen nuestro trabajo. Me parece muy importante lo que decía Larrain: es necesario hacer una política conjunta en torno a unos objetivos comunes. Hay que ganar un espacio, sin esperar ingenuamente a que nos lo dé el poder. El poder hará todo lo contrario: tratará de mermarnos, de devolvernos a la clandestinidad, de reducirnos al olvido y al silencio.

Garay.- ¿Quién sabe! Quizá dentro de un año el poder nos esté subvencionando.

Lumbreras.- Eso ya lo veremos.

Garay.- Lo que pasa es que hasta ahora hemos sido fascistas, pero según parece dentro de un año ya nos habrían democratizado. No olvides que el sistema es una máquina capaz de engullir todo, hasta los clavos.





¡¡¡CORRE, ROJO, QUE TE COJO!!! REPRESION, REPRESION, REPRESION...

tante cine militante cine

Entrevista con ANDRÉS LINARES

MATIAS ANTOLIN

El «porqué» de un cine militante

Mientras nadie pensaría escuchando pronunciar la palabra «literatura», que se trata exclusivamente de novelas, cuando decimos «cine» se piensa, fatalmente, en «cine-espectáculo», aun cuando existe el cine publicitario, médico, militar, aficionado, científico, pornográfico, militante... ¿Qué es cine militante? Vamos a intentar, a lo largo de este informe, ayudados por las respuestas de **Andrés Linares** —un cineasta al margen, que milita—, definirlo.

En este mismo número se habla de la guerra civil española vista por el cine. La temática de la contienda alimentó muchos films. Unos exaltaban las hazañas del «héroe de África», del liberador, del Caudillo, de F. F. B., y no regatearon piropos a la Cruzada «mágica» ni a la «victoria» del general ferrolano. En este paréntesis de nuestra reciente historia sólo ha habido exaltación a los «vence-

dores» y represión a los «vencidos». Pocos han podido contestar o cuestionar, a través del cine, la dictadura franquista. Hoy algunos se preguntan: «¿Por qué perdimos la guerra?» Considero más acertado preguntarse: «¿Por qué perdimos la paz?» Una paz arrebatada por la fuerza, y sabemos que con la fuerza la razón no es para el más justo, sino para el más fuerte. Y ese era **El Gran Dictador**. El protagonista de casi todas las películas del cine español. Se insertaba su presencia, subliminalmente, a través del aparato represor cultural con su «índice» de temas malditos. Ejército, Iglesia, Jefatura de Estado, huelgas, nacionalidades, sexo, U. R. S. S., China, Cuba, mayo francés del 68, aborto, divorcio, drogas, torturas, cárceles... Hemos crecido en una realidad censurada y deformada por el monopolio de los aparatos informativos en un país con mensajes subvertidos, entre líneas, donde la verdad y lo real resultaba subversivo. Había que rellenar esos vacíos, esas lagunas informativas. Había que contrainformar, Así

nacen estos cineastas militantes, estos guerrilleros de la cámara, solos ante el peligro. El cine contrainformativo nace de un impulso ético y de una necesidad colectiva. Un cine al servicio de causas progresistas que refleje los problemas de la clase explotada y oprimida. Cine donde la alternativa ideológica sea su factor determinante, ya que si el cine empezó siendo un medio más de colonización, de homogeneización cultural, de alienación, ha de transformarse en un instrumento de liberación; un cine que arranque de las raíces culturales del pueblo, él será su motor. Porque «no basta con ir al pueblo, hay que ser el pueblo» (**Cesare Pavese**). Se persigue realizar un frente de cine popular en el que el pueblo se encuentre construyendo la historia. Como la afortunada expresión del «Colectivo de Cine de Clase» cuando dice: «**No hacemos historia del cine, sino que hacemos la historia con el cine.**»

Con estas premisas se han gestado filmes como «**El hoy es malo, pero el**

mañana es mío», «El cuarto poder», «El campo, para el hombre», «O todos o ninguno», «Objeción de conciencia en España», «Viaje a la explotación», «Largo viaje hacia la ira», «Antisalmó», «Estado de excepción», etc., etc... de colectivo de cine alternativo, Colectivo de Cine de Clase, Lorenzo Soler, Iñaki Núñez... Cine de adscripción a las luchas colectivas y populares de este país, que significa una respuesta al sistema dominante. No existe cine fuera del sistema, la alternativa es con o contra el mismo. Se trata, pues, de una opción política para el realizador. De una forma de enfrentamiento con el cine-consumo-industria tradicional que se convierte en «controlador y expendedor» de cultura —su cultura—, dando la batalla a todos los condicionamientos que sojuzgan la libertad del individuo.

«Antes que cineastas somos hombres comprometidos con el fenómeno político y social de nuestro tiempo. Antes el cine servía, como mucho, para describir el mundo (a menudo para disfrazarlo), a partir de ahora debe servir para transformarlo» (manifiesto «Hacia un tercer cine», de Solanas y Getino).

Es necesario operar una revolución co-

paz de solucionar todos los problemas. Las soluciones a los problemas políticos y sociales están dadas por caminos extracineamatográficos. El cine no hace la revolución, pero qué duda cabe de que ayuda a transmitirla. La información no cae del cielo, porque la revolución sí que es de este mundo.

En España han existido, y existe, un cine marginal, marginado, al margen de la industria. Hemos citado antes algún significativo ejemplo. Ha habido sonámbulos en la larga noche que en la clandestinidad gestaban un cine de resistencia a las leyes franquistas. **Andrés Linares** nos habla a continuación de su singular labor y de la del **Colectivo de Cine de Madrid**.

Andrés Linares: un cineasta sin carnet

Estábamos a las puertas del mayo francés. Por aquí corrían **Bahamontes**, **Amanco**; **El Cordobés** daba saltos de rana; los **Lópezes** andaban el «camino» y fraguaban planes y más planes; **Rafael** ponía una «x» de hortera a su vida; la **Lola** era más faraona que nadie; era, en definitiva, la primavera de **Fraga**. Todos estábamos aún iluminados por la lucecita de El Pardo. Y **Andrés Linares** no tenía decidido en aquel momento «qué iba a ser de mayor». Se presentó simultáneamente a los exámenes de ingreso en la Escuela de Periodismo y en la de Cine. Aprobó ambos. Tenía mimetismo al cine y optó por la segunda opción. No andaba la esperanza de ingresar, ya que por aquel entonces, de 150 ó 200 aspirantes raramente aprobaban tres o cuatro en la rama de dirección. Curiosamente ese año lograron ingresar ocho o diez.

A. L.—Yo no tengo mucho que ver con la gente que ingresó en la E.O.C. en el mismo año ni en posteriores. La mayoría de ellos procedían de clase alta o media. Mi caso no es así; mi familia es una familia obrera. No lo digo como «curriculum vitae», no es un pedigrí, a la inversa. Pero yo estaba allí. Y allí existía una cosa muy positiva y era que te daban muchos metros de celuloide para impresionar. No eran cursos teóricos, aunque había clases de Geografía, Historia, Deontología, Literatura, Historia del cine... Algunas materias absolutamente inútiles, donde no suspendían a nadie, representaban un puro trámite y estaban para que unos profesores ganaran su sueldo. Lo importante de la Escuela eran, no las clases de dirección, sino las prácticas de dirección, porque las clases teóricas, al menos por los profesores que a mí me tocó, no valían nada. El primer año que estuve allí ya metí la pata. En la práctica que tenía que hacer, en el límite de cuatro o cinco minutos, se me ocurrió realizar, ni más ni menos, que el asesinato de **Ruano**. Esto era en el año 67. Y significó una metedura de pata en dos sentidos. Primero, porque en tan reducido margen de tiempo, dos días de rodaje, en tan pocos minutos para narrar y sin ninguna experiencia de cine, ponerte a contar una cosa de este tipo es aventurado y lunático. Y, en segundo lugar, como es lógico, me cargaron. No porque la práctica fuese mejor ni peor que las otras. Era como la de los demás: malísima; pero con el agravante de que, además de horrible, me suspendieron. Ahí hubo un

tiempo en blanco, porque me fui a la mill a «cumplir el servicio a la Patria». Al año volví. Me reintegré e hice primero y segundo. En segundo se despenó la huelga y nos echaron a todos.»

Nace el Colectivo de Cine de Madrid

Personalmente siempre creí que este grupo de cine era el órgano de propaganda del P.C.E. Según **A. Linares** esto no es así. Incidía la circunstancia de que la identificación ideológica del grupo nacía de que la mayoría eran militantes del P.C.E. En sus estatutos se definían como una organización de carácter político destinada a la realización y difusión de films de carácter militante, en una línea de análisis de la realidad marxista-leninista, pero no supeditada a la de ningún partido ni organización. El Colectivo se desdobló en dos frentes: grupo de producción y grupo de distribución-exhibición. Y se planteó, como tarea importante y necesaria, la filmación de todas las incidencias y acontecimientos de la vida política, social, laboral, cultural, etc., etc., que puedan producirse dentro del Estado español y que considere de especial relevancia. También se planteó entablar y mantener contactos regulares para fines de intercambio, proyectos conjuntos, etc., con otros grupos o colectivos de cine militante ya existentes, fundamentalmente en Barcelona, y contribuir a la consolidación de los que están despuntando en otras nacionalidades y regiones del Estado. Hay un dato histórico muy significativo: en ningún país fascista ha habido en el campo del cine ninguna alternativa en contra del régimen (Portugal, Grecia, etcétera...). En países con regímenes dictatoriales el único que ha dado un fenómeno de un cine militante, de alternativa, ha sido España. Y esto es singular.

P.—¿Cómo nació el Colectivo?

R.—En una de las numerosas crisis por las que pasó el sector de cine del P.C.E., una serie de militantes planteamos que para que no fuera exclusivamente un club de discusión y aquello fuera algo operativo y tuviera incidencia en lo que ocurría en la sociedad, los militantes del P.C.E. tendrían que asumir, al margen de las tareas políticas propias de un militante de partido (en aquel tiempo era enviar «Mundo Obrero» por correo), las tareas específicas de los cineastas del partido. Era poner sus conocimientos y capacidad profesional al servicio de la lucha popular. Es decir, que si nos considerábamos gente de cine teníamos que poner esos conocimientos al servicio de las luchas reivindicativas en vez de dedicarnos a pegar carteles o mandar el «Mundo Obrero». Cosa que también se podía hacer, pero que podía hacer cualquier otro tipo de persona. Debíamos empezar a rodar. Esta propuesta fue aceptada nominalmente y se crearon tres grupos de trabajo: el de propaganda, otro era el del frente sindical y otro el de cine, que no tenía aún nombre ni nada, sólo pensábamos en su función. No funcionó nada por esas crisis que se dan tan a menudo en los sectores intelectuales de los partidos políticos, no sólo del cine, sino también en otros campos. Y la organización desapareció. Quedamos dos personas, concretamente **Miguel Hermoso** y yo, que nos dedicamos



ANDRÉS LINARES.

pernican en las fosilizadas concepciones del cine. Ese cine que fabrica y vende cultura, carente de ética y estética la mayoría de las veces, inmerso dentro del engranaje de mercantilización cultural. El costo de un film hace necesario refugiarse en el capital y el capitalismo se aprovecha de las posibilidades de captación del cine, de su magia, y lo utiliza para defender sus intereses. Alguien dijo que «en las salas oscuras de los cines del capitalismo se logra relajar incluso los puños fuertemente cerrados de los brazos en alto del proletariado». Si la industria del cine está en manos del capital difícilmente se hará un cine progresista. La alternativa es ponerse al margen. Aunque el cine marginal tiene un camino difícil. La clase dominante posee una gran capacidad para «ingerir» y neutralizar cualquier corriente contraria y para fagocitar todo acento de inquietud, todo movimiento cultural, por muy revolucionario que sea; no obstante, nunca debemos tomar el cine u otra clase de arte, como la «varita mágica» ca-

a trabajar en este tercer frente cultural del partido. Era el año 71. Nos pusimos a trabajar sin ningún apoyo, sin ninguna infraestructura. Rodábamos con cámaras prestadas. Con material que comprábamos y la mayoría de las veces con lo que nos regalaban de restos de TVE y colas de films profesionales.

Etapas heroicas

Realizar este tipo de cine era de héroes. En España, en cuanto no tienes la documentación en regla te requisan la cámara. Los laboratorios están absolutamente controlados (ahora no tanto, claro). Cada material que llegaba a revelar debía llevar su cartón de rodaje e in-

legal. El fiscal pedía cinco años de cárcel. Quedó en un mes. Hubo una época en que A. Linares se quedó completamente solo, ya que M. Hermoso se encontraba en libertad provisional y no podía participar directamente. En este paréntesis muere el dictador. Amanecía un 20 de noviembre del 75. Y se abren nuevas posibilidades para este país. En este momento se conforma lo que se llamó «Colectivo de Cine de Madrid». Pero antes, durante la etapa heroica.

A. L.—El primer trabajo que hicimos Miguel y yo fue un reportaje sobre la muerte de Pedro Patiño, obrero de la construcción que mató la Guardia Civil durante una huelga del ramo en Getafe. Fue un trabajo absolutamente rudimen-

nos proponíamos ni hacer películas, es decir, intentábamos hacer una labor de contrainformación, y simplemente con que se vieran, aunque fuera mal, y se oyeran, aunque fuera peor, las cosas que estaban ocurriendo y de lo que no se informaba oficialmente era suficiente.

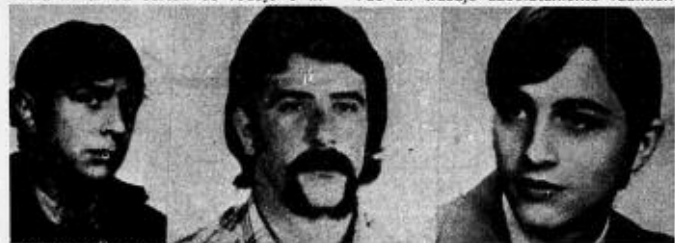
Esta es la primera etapa, que es absolutamente heroica. La edad de hierro. No se puede llamar de otra forma.

Guiados de un criterio periodístico se rodó todo lo que se relacionara con la lucha obrera, estudiantil, con la lucha de clases y con las alternativas que se ofrecían. Cualquier hecho representativo de ello, cualquier suceso que conmocionara al país intentaba ser recogido por estas cámaras militantes. Después, las películas, aquí en España, se veían muy poco y en condiciones muy difíciles. Las proyecciones eran superclandestinas, con citas previas. «Citabas a la gente en las esquinas y las llevabas serpenteando hasta el lugar de proyección», me dice Linares. Allí, la gente asistente, aunque iniciada ya y suficientemente sensibilizada, se jugaba el tipo. Era como un acto de solidaridad, pero conllevaba mucho de masturbación mental y A. Linares es consciente de que la labor era muy frágil. Sin embargo:

A. L.—Pero existía la labor de la proyección exterior. Estas películas tenían más vida y más incidencia fuera de España. Prácticamente desde nuestros primeros films asistimos con ellos al Festival de Leipzig (R.D.A.). Allí se daba a conocer y normalmente eran vendidos a varias televisiones. Esto servía para sensibilizar a la opinión pública extranjera. También en Alemania, Francia, Bélgica... para los emigrantes españoles, este cine tuvo una exhibición notable. La distribución es clave para el Colectivo, ya que el cine que hacemos, si no lo distribuimos, joder, pues no cumple la labor de contrainformación ni de agitación que es su fin último.

Decíamos antes que con la muerte de Franco se despeja un poco el horizonte. Y al «duo solitario» de Linares y Hermoso se incorporan otros cineastas y se conforma una organización apoyada en la experiencia anterior del tandem; se cuenta con una cámara, moviola y las películas realizadas. Los nuevos procedían, unos de la Facultad de Ciencias de la Información, otros eran gente como Tino Calaburg («La ciudad es nuestra»), etc... Se empieza a trabajar. Y con la denominación de «Colectivo de Cine de Madrid» se realizan: «Amnistía y libertad», «Raimon sing» y «Vitoria». A partir de aquí surgen las inevitables crisis de que hablaba A. Linares al principio y el grupo se desintegra. Andrés Linares, eterno sobreviviente.

A. L.—Los problemas de fondo, internos, se podían haber solucionado buscando un arbitraje o como quieras. El problema principal es que habíamos perdido virtualidad ya. Es decir, que el trabajo que habíamos venido desarrollando durante una etapa histórica había sido válido. Era lo único que se pudo hacer y tenía sentido. Pero al cambiar las circunstancias históricas nos quedamos desfasados. No todavía, pero sí si seguimos en esa línea. Se planteó el problema de que había que dar el «salto cualitativo»: pasar de un cine muy pobre y torpe técnicamente, sin medios, de pura contrainformación, nada elaborado, a hacer realmente películas. Todo esto



VITORIA, HERMOSO, NO OS OLVIDAMOS.



LOS ENCAUSADOS DEL «PROCESO 1.001».

cluir un informe policial certificando duración, metros, nombre de quien lo llevaba, de qué trataba la película, etc... En estas condiciones, terminar un film de las características del cine militante era una aventura. El Colectivo rodó por aquella época: «Presos», «Universidad 71-72», sobre los conflictos que hubo aquel año en la Universidad. También se rodó el «Proceso 1.001», después la lucha obrera en España y otros trabajos de este tipo. Durante el rodaje de «Universidad 71-72» fue detenido Andrés Linares. Le cascaron dos meses de cárcel. Pero eso no impide el funcionamiento del grupo (M. Hermoso y A. Linares) y su estancia en la cárcel le sirvió para introducir en ella una cámara y rodar materiales que después se utilizaron para «Proceso 1.001». En mayo del 73 detienen a Miguel Hermoso por propaganda

tario, 16 mm., blanco y negro. En muchos casos no se disponía de imágenes filmadas y hubo que insertar fotos malísimas y tal. O sea, algo pobretón fue el inicio de todo esto. Aunque he dicho que éramos sólo dos personas, obviamente contábamos con otras ayudas. Todo el material que se rodaba no se podía revelar aquí, tenía que salir fuera del país. Se revelaba en París. Montaje, sonorización y demás trámites se cumplimentaban allí. Exiliados españoles en París, profesionales franceses, montadores, técnicos de sonido, etc..., eran los que nos ayudaban a elaborar los materiales que rodábamos aquí clandestinamente. Siempre rodados en condiciones muy pobres, se hacían con poquísimo dinero. No se hacía más que una banda sonora; jamás hubo mezclas ni nada que se le pareciera. Pero, vamos, entonces tampoco

produjo una profunda insatisfacción y desencanto entre nosotros. Veíamos que quedábamos reducidos a ser una especie de «free-lance», que proporcionábamos materiales filmicos arriesgados a televisiones extranjeras, que nos estábamos especializando en saber correr muy bien delante de la Policía, en escondernos las cámaras en los sitios más insólitos. Esto había servido durante la clandestinidad, pero al morir Franco, al venir un Gobierno reformista y la intuición de una posible democracia, nos dimos cuenta que no se podía seguir así. El público pedía más rigor y nosotros no teníamos la capacidad de satisfacer la potencial demanda que iba a nacer a partir de este momento. Se consideró que había que dar el famoso «salto cualitativo». Había que hacer productos mejor elaborados, más rigurosos, más reflexivos, menos de pura contrainformación y más de análisis y profundización en los hechos.»

El Colectivo hacía dos tipos de films. Unos nacían de acontecimientos concretos provocados por la actualidad. Ocurrieron los hechos de Vitoria y se preguntaron:

A. L.—¿Vamos o no? Decidimos que sí. Arrancamos rápido con el material de que disponíamos: alguna cola de color, otras de blanco y negro..., una cámara, un magnetofón y salir pitando para allá. Se rodó el entierro, entrevistas con la gente, con testigos, etc... Buscamos otros materiales como fotos, periódicos y tal, y con todo se montó el film. Eran casos que se consideraban imprescindibles filmar y se filmaban por encima de todo. Había otro tipo de films que yo llamo de un solo día. Lo de «Raimon sing», «Voces para unir, compartir, construir» e incluso la última, «Una fiesta por la democracia o el oro del P. C. E.». Un acontecimiento muy importante, muy significativo, que era interesante recoger su testimonio, iba y se rodaba. Son films, si quieres, coyunturales, no con un sentido peyorativo del término. Con otros criterios se rodaban films donde pueden encajar «Amnistía y libertad», «Proceso 1.001», etc..., nacen de una serie de materiales rodados sin criterio, con estilo periodístico. Había unas huelgas en Getafe, una manifestación en la Gran Vía u otros acontecimientos, cogíamos las cámaras y, ¡hala, a rodar! En un principio este material se enviaba inmediatamente fuera del país, tú sabes las dificultades que tenían para rodar aquí las televisiones extranjeras este tipo de actos, y entonces nosotros les abastecíamos de este material «subversivo». Al cabo del tiempo, claro, se nos acumulaban una serie de estos materiales, inconexos y heterogéneos. Así, las películas eran tan disparatadas. «Amnistía y libertad» era como un cóctel donde confluía la salida de Camacho de la cárcel, la manifestación de los vecinos de no sé dónde, la huelga de no sé qué... Pero es que interesaba dar la contrainformación cuanto antes y había que «comercializar» los films. Y esto era lo más jodido. Porque para comprar película virgen para rodar la siguiente manifestación teníamos que haber comercializado la otra anterior.

¡Silencio, se mata!

A veces, desgraciadamente, a la expresión cinematográfica popular del ¡si-



LA SANGRE DE SAUQUILLO, VALDEVIRA, BENAVIDES, RODRIGUEZ Y HOLGADO, UN REGUERO DE LIBERTAD.

lencio, se rueda!, es necesario oponer un patético ¡silencio, se mata! No es el momento de reflejar aquí el número de cineastas asesinados o desaparecidos en América Latina como consecuencia de las dictaduras fascistas allí reinantes. Desde aquí me ha provocado este título otras motivaciones. A punta de pistola y metrallera se quiere cortar de raíz cualquier balbuceo democrático como el que intenta el Gobierno Suárez. Cuando escribo estas líneas acaban de caer abatidos por el fuego de las armas y la sinrazón: un extraordinario colega, José María Portelli; balas incontroladas asesinaban en Pamplona, Rentería, Madrid... ¿Se ha desenterrado el hacha de jivra

la muerte!? Mientras tecleo este informe observo cómo este grupo de cineastas ha recogido las muertes de Vitoria, o el anterior caso Patiño, o el más reciente vil asesinato de los cinco abogados laboristas en el despacho de Atocha, cuyo único pecado era ser comunistas y ponerse al lado del más débil. País violento éste donde las cámaras se ven obligadas a testimoniar tanta muerte absurda, a ver cuándo estas mismas cámaras pueden recoger la cosecha de una libertad que estamos empezando a sembrar desde actitudes democráticas.

A. L.—De repente estás en la cama, te llama un amigo y te comunica que



«UNA FIESTA PARA LA DEMOCRACIA O EL ORO DEL P.C.E.»



Cine y militancia y cine militante

A. L.—Pienso que determinados películas del cine militante pueden estar al servicio de una ideología, de un partido político o de una central sindical. Se puede hacer un film como éste de «Una fiesta por la democracia o el oro del P.C.E.», que intenta no ser sectario y todo lo que tú quieras, pero que está al servicio de un partido concreto. Pero eso es sólo un aspecto del cine militante y pienso que nunca debe ser el único. Hay que hacer films —ésta es la línea que yo me planteo y creo hay que abordar— que no sean propaganda de ningún partido político o central sindical que, por supuesto, tenga una visión de fondo marxista, porque otra cosa no vamos a hacer, pero que sean películas que traten problemas como, por ejemplo, el paro, el problema del campo, de la mujer, el problema de la sanidad, de la ecología, de la energía nuclear, de la Iglesia, de la forma de Estado, etcétera... vistos desde una perspectiva de izquierda, marxista, pero que no sea recuperable únicamente por partido. Es decir, que sea un film con el que se pueda identificar, pues, todo un abanico ideológico que podría ir desde el P.S.O.E. hasta la O.R.T. o lo que tú quieras. Esa es la idea. En el término «militante» va inherente su marginalidad, independencia, paralelismo, alternativa, independencia, etcétera... Lo que pasa es que para hacer esto necesitas una independencia política, porque ningún partido te va a financiar este tipo de cine. Si un partido pone dinero persigue que esté a su servicio, que exista una rentabilidad política directa de ese film. Espera lograr potenciales votos electorales, recordar que su programa es el mejor, etcétera...

P.—¿Existe alguna gestión de política cinematográfica dentro de los partidos?

R.—En España, ninguna. En este país estamos intentando una experiencia insólita. No sé cómo seguimos adelante, ya que esto es como la cuadratura del círculo. En Francia, Italia y otros países existen los grupos de cine de los partidos políticos y son grupos asimilados al departamento de propaganda de esos partidos: UNICITE (P.C.F.) y UNITELLE

(P.C.I.). Son grupos de producción-distribución que intentan funcionar como tales empresas. No ser rentables pero tampoco perder dinero. A pesar que siempre pierden algo cada año y cierran los saldos con un déficit que es, inmediatamente, absorbido y enjugado por los partidos. Estos partidos comunistas franceses e italianos valoran la labor propagandista y de agitación de estos trabajos cinematográficos, su gran importancia. Aquí no ocurre nada de esto. Aquí, siendo militantes del P.C.E., somos gente que trabajamos no al margen del partido, pero totalmente desamparados, por decirlo de algún modo. Si se da una coincidencia de identificación y nuestros filmes son asimilados por la línea del P.C.E. es porque somos militantes y nos salen así. A lo mejor no sabemos hacerlos de otra forma. Pero en ningún momento ha habido una imposición de una línea a seguir, ni ha habido un comisario político que nos diga qué y cómo hay que hacerlo. Incluso en este último filme de la fiesta del P.C.E., al perseguir exaltar a la base del partido (es un canto a la militancia de base, es decir, a los militantes de a pie), y al hacer un poco caso omiso del papel de los dirigentes o de su intervención (al menos determinados dirigentes), que, dicho entre comillas, su papel en esta fiesta de Torrelodones fue nefasto, pues eso, es un filme que no les hace mucha gracia. Ya ves. Si nosotros dependiéramos orgánicamente del organismo de propaganda del P.C.E., posiblemente el filme no se hubiera hecho así, tal vez hubiera tenido un tono más oficialista. Un tono menos espontáneo, menos de homenaje a la base. Al no depender del partido, esto nos jode, al no cobrar ni un duro por nuestro trabajo, pero a cambio nos da una gran libertad.

P.—¿Entonces, no te consideras en ningún momento cineasta panfletario, ni portavoz de un partido?

R.—Seré panfletario, pero porque me sale de dentro. Lo que no soy es cineasta burocrata. Que creo es muy distinto, porque a mí lo de panfletario no me molesta como adjetivo. Insisto en que la línea del cine militantes es la de hacer cine de análisis y cine de reflexión, que sirva, como te decía antes, para un amplio abanico de la izquierda y que sir-

acaban de matar a cinco compañeros en un despacho laboralista de Atocha. Viene el primer momento de aturdimiento, pero en seguida piensas, coño, hay que hacer algo. Es necesario testimoniarlo. Hay que dar a la gente una visión sin el filtro oficial. Así se realizó «Hasta siempre en la libertad». Pasa el tiempo, sigue latiendo el malestar y la insatisfacción de que tenemos que avanzar y abordar proyectos más ambiciosos. Más sólidos y coherentes en todos los sentidos. Cosa que aún no hemos hecho. Porque la película «Una fiesta por la democracia» es algo excepcional y no responde exactamente a lo que yo creo debe ser el cine militante que necesita esta sociedad.»

Aproveché aquí para preguntarle: «¿Qué entiendes por cine militante?» Y A. Linares me respondió: «¡Hombre, si ya lo expliqué en el libro, Matías. ¿No lo has leído?» Muy agudo este chico. Sin embargo, logré que clarificara y divagara un poco más. Veamos:

Una fiesta por la democracia

(o el oro del P. C. E.)

HAN COLABORADO EN EL FILM

César Alonso de los Ríos
Roberto Benítez
Luis Cano
Tineo Celadón
Augusto F. Vallina
José Luis García Sánchez
Jesús García Vento
Andrés Linares
Angel Magaña
Luis Magaña
Miguel Ángel Nieto
Nicolás Ortiz
Pierola
Luis Pardo Villanar
María Luisa Quintana
Enrique Ríos
Jesús San Martín
Guillermo Sastre
Paco Urbani

COORDINACIÓN
Jesús Antonio Barrios

DIRECCIÓN
Andrés Linares



va no sólo para gratificar a la gente, diciendo: ¡coño, que cojonudos somos los rojos! Sino que sirva para hacer pensar, reflexionar e incluso que, en un momento determinado, pueda plantearles situaciones desagradables. Muchas veces la izquierda se considera infalible, que vive, piensa, en el mejor de los mundos, y que son muy listos. Urge plantear las contradicciones de la izquierda, sus fallos históricos. Porque, claro, ahora el eurocomunismo hace abstracción de todo el servilismo y de todo el stalinismo que ha existido durante tantos años. Por consiguiente, habría que hacer un cine que haga a la gente reflexionar sobre todo esto.

P.—Sin mirar al tendido para brindar la faena, ¿qué consideras lo más positivo de vuestra labor durante la clandestinidad?

R.—Lo más positivo ha sido la labor de contrainformación y de agitación que

se ha podido hacer con este cine militante. Nada desdeñable, porque estamos haciendo estadísticas: número de proyecciones y espectadores que han visto películas como «Vitoria» o «Hasta siempre en la libertad» y otras de estas características de otros compañeros, y ya empiezan a aproximarse a cifras no del cine comercial de la Gran Vía, pero sí al cine de las salas de arte y ensayo. Pienso, también, que hemos dado la alternativa, sobre todo, en la creación y potenciación de canales paralelos. El lote de nuestro material ha revitalizado bastante, por un lado, los cine clubs, que pasaban por momentos de atonía, a los que el momento histórico les había superado. Además, no sólo distribuimos nuestros filmes, sino los de compañeros cineastas cubanos, chilenos, brasileños, colombianos, alemanes, vietnamitas... Siempre que enviamos la película adjuntamos un impreso donde se solicita a la gente que después nos conteste

explicitando: número de asistentes, acogida del filme, si ha habido o no coloquio, qué expresiones hubo, si gustó o no y los porqués, qué defectos le ven, qué cosas se podrían mejorar y luego también que qué tipo de cine creen es necesario, qué clases de películas echan en falta. Casi todos, te puedo decir hoy, piden a gritos un filme incidente en la problemática del campo.

Aparte de otros proyectos que podamos realizar más inmediatos, si lo demandan las circunstancias del momento, pensamos elaborar un próximo filme sobre la agricultura, sobre la situación del campesinado español. Tema a abordar con reposo y rigor.

Fundamentalmente, por el tipo de demandas de filmes, y por los lugares de donde los solicitan, estamos llegando a la conclusión de que existe un potencial mercado en los pequeños pueblos, en las zonas rurales, en las ciudades de provincia y en los suburbios de las grandes capitales para consumir este cine militante, por lo que es necesario tratar su problemática en el cine.

Andrés Linares me explicó las razones de la no incursión del cine militante español en su libro «Cine Militante». Fue una cuestión de seguridad, Franco aún vivía, y no creyó oportuno insertar en las páginas nombres que podían acarrear problemas. Por otro lado, el movimiento aquí no era comparable a los que existían en Francia, Italia, Japón o Estados Unidos. Me hace saber que acaba de terminar su segundo libro sobre cine político, con reseñas de películas que van desde las que encajan en el cine marginal hasta «Novecento». Serán ciento cincuenta películas, comentadas y con ficha y lugar donde se pueden obtener para su exhibición. Una especie de catálogo de cine político. Sin duda, una guía útil. Esa es su idea. Nos despedimos con una cierta dosis de optimismo, con la perspectiva de un futuro congreso de cine, próximo a celebrar, que están elaborando los partidos políticos.

PREMIOS OBTENIDOS

- 1972: Premio «FIPRESCI» (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica, por el film «Presos», en el Festival de Leipzig).
- 1973: Premios del IDEHEC y de la ECOLE DE VAUGIRARD, por el film «Universidad 71-72», en el Festival de Grenoble.
- 1976: Premio «EGON ERWIN KISCH», por el film «Vitoria», en el Festival de Leipzig.
- 1977: Premio «QUIJOTE», por el film «Vitoria», en el Festival de Cine en 16 mm. de Alcalá de Henares.
- 1977: Premio especial de la Asociación de Trabajadores del Cine y la Televisión de la República Democrática Alemana, por el film «Hasta siempre en la libertad», en el Festival de Leipzig.

04. “ ‘Esperanzas y fraudes’. Un film militante”

ERNEST BLASI

La Guerra Civil ha sido posiblemente el hecho histórico más importante y trascendente de nuestro proceso de lucha de clases en el presente siglo. No solo se trata del periodo democrático históricamente más próximo al que estamos intentando vivir en la actualidad, sino que muchas de las fuerzas políticas y sindicales comprometidas hoy con el juego democrático estuvieron directamente involucradas o surgieron de aquel conflicto y de aquellos años. La República se constituye hoy, después de tres años de guerra y casi cuarenta de posguerra, en un obligado punto de referencia en temas tan decisivos para nuestra futura convivencia democrática como las cuestiones constitucionales, las autonomías o las libertades sindicales.

De ahí que cualquier intento de abordar con un mínimo de seriedad los acontecimientos que tuvieron lugar entre 1936 y 1939 exija enfrentarse a este periodo de nuestra historia con análisis rigurosos y con plena conciencia de la trascendencia que tales hechos tienen en nuestra vida política actual. Mayor rigor se debe exigir, si cabe, cuando este análisis se hace con intenciones didácticas y, como en el caso que nos ocupa, el del film *Entre la esperanza y el fraude*, desde la perspectiva de cineastas militantes, o sea, con una intención clara de hacer un film de intervención, un film que deja en segundo plano objetivos económicos o de calidad para priorizar una información capaz de articularse en un movimiento de transformación social.

Porque si hay algo que se patentiza inmediatamente en el film es la falta de rigor, la insuficiencia del trabajo invertido en cada una de las etapas de su proceso de producción. Y cuando hablamos de trabajo y de rigor nos referimos al estudio lo más ajustado posible de la especificidad del proyecto que se tiene entre las manos, un estudio del lugar, de la articulación, del papel que juegan cada uno de los elementos que intervienen en el proyecto, y no únicamente al trabajo más inmediato de ir a buscar el material al laboratorio o enchufar los cables de sincronía en el rodaje de una entrevista. En este sentido ¿qué trabajo se ha hecho sobre el área de intervención del film? ¿Qué trabajo respecto al nivel general de información sobre la Guerra Civil y el periodo republicano existente en el país? ¿Desde qué perspectiva se han abordado los conceptos de Historia y Pedagogía y sus relaciones con el cine? ¿Qué trabajo sobre la especificidad del medio que se iba a emplear y de sus limitaciones respecto a la información que se pretendía vehicular? ¿Qué trabajo sobre los criterios de selección y posterior ordenación en el dis-

curso del material disponible? Es a través de estas reflexiones, llevadas a cabo con unos objetivos claros de intervención y desde una posición de clase conscientemente asumida, por donde pasan todas las posibles alternativas a las que el cine militante puede dar lugar.

Pero si desde un principio se optó por un planteamiento cuantitativo del film en detrimento de un trabajo de profundización y de clarificación de hechos concretos, si la intención totalizadora de los realizadores –explicar en hora y media los nueve años posiblemente más densos y complejos de nuestra historia contemporánea– les hace incurrir en sucesivas simplificaciones fácilmente manipulables, ¿qué alternativa ofrece el film, no ya a la producción cinematográfica dominante, sino al mismo concepto de Historia vehiculado por la burguesía? Si el discurso del film se articula según el lenguaje propio de los documentales de historia “made in TVE”, pegando un plano detrás de otro, ya sean fotos o material filmado, sin un trabajo sobre el proceso de significación de la imagen cuya única función consiste en cubrir y garantizar la “verdad” de la voz en off, ¿qué alternativa plantea *Entre la esperanza y el fraude* a la práctica dominante? Si no existe un criterio definido de intervención –y ahí creemos que está el origen de todas las insuficiencias y errores del film y de la Central del Curt en general–, si no existen unos objetivos claros de articulación en luchas concretas o problemáticas generalizadas con una incidencia directa en el proceso de transformación social, ¿para qué hacer films militantes?

Cuando los realizadores afirman que la “tesis” del film consiste en cuestionar la delegación de funciones que las clases populares hacen en sus partidos (una idea más o menos defendible a partir de la Guerra Civil, con la que se puede estar de acuerdo o no, pero susceptible de provocar una polémica con cierto interés sobre el papel de los partidos políticos en el juego democrático o en una situación de urgencia), la crítica al film no vendría tanto por su falta de objetividad –objetividad, por otro lado, imposible en cualquier intento de explicación de la Guerra Civil–, como por la ausencia de una perspectiva de clase definida que permita, en primer lugar, tener un rigor y una dirección en el análisis de los hechos históricos para luego profundizar en la hipótesis y estructurarla en un discurso filmico en el que todos sus elementos se hayan calibrado en función de la información que se quiere vehicular. Pero lo cierto es que el no-trabajo, la no-reflexión y la no-definición política del colectivo que realizó *Entre la esperanza y el*

fraude convierten al film, conscientemente o no, en un producto perfectamente integrado en la ideología dominante. La insuficiencia del análisis se convierte en manipulación de unos hechos históricos cuando estos son utilizados como argumentos de una hipótesis desarrollada a partir de posiciones idealistas, según un esquema en el que el pueblo, bueno y noble –sin ninguna caracterización sobre su composición, intereses u objetivos–, es estafado (de ahí el fraude) por políticos sin escrúpulos al servicio de Moscú o del capital, y todo ello dentro del más rancio humanismo (escúchense músicas).

Hoy ya no es suficiente plantearse el llenar un vacío informativo, tal como pretenden los realizadores del film. Hoy es necesario reflexionar sobre cómo, desde dónde, hacia dónde y con qué se llena este vacío.

La situación política ha cambiado, la realidad es diferente a la de hace poco más de dos años. Los humanistas y misioneros de la cultura que podían jugar un papel útil en la lucha antifranquista junto a las organizaciones populares, hoy quedan aislados cada vez que se enfrentan a la nueva realidad. Las luchas populares ya no pasan por ellos.

Creemos que la Central del Curt debe tener con urgencia un proceso de clarificación política si no quiere verse cada vez más alejada de toda posibilidad de incidir en el proceso de transformación que experimenta el país. Clarificación política, en primer lugar, para luego reflexionar sobre su propia práctica dentro del aparato cinematográfico y, a partir de ahí, ofrecer una alternativa ideológicamente coherente tanto en el terreno de la distribución como en el de la producción. Aplazar la definición de la línea política por temor a paralizaciones o a escisiones es adoptar la táctica del avestruz. Es incluso preferible la desintegración antes de que se continúe invirtiendo tiempo y esfuerzo en una tarea sin objetivos claros, inútil, cuando no regresiva por confusa, desbordada por la nueva situación del país que la Central del Curt, como colectivo, aún no ha asimilado.



Jordi Arquer, miembro del POUM



Joan Ferrer, miembro de la CNT

05. Conversa amb la Central del Curt

ERNEST BLASI, GUSTAU HERNÁNDEZ Y RAMON HERREROS

A.V.- Més que una entrevista en el sentit estricte, la nostra intenció és plantejar un diàleg ampli i obert. Ni tan sols portem un qüestionari de preguntes concretes sobre un aspecte concret. És més, no creiem que es pugui parlar d'una pel·lícula com *Entre la esperanza y el fraude*—que, almenys a priori, podria ser el tema central de discussió—, sense parlar, abans o després, de la vostra pràctica de producció i difusió en general.

Trobem, doncs, un seguit de temes que anirem tocant, encara que sigui de manera entrecreuada: la vostra activitat de distribució mitjançant la Central del Curt, d'una banda; la tasca de producció, mitjançant la Cooperativa de Cinema Alternatiu, d'una altra; també una pel·lícula determinada, *Entre la esperanza y el fraude*; i, finalment, les vostres perspectives pel que fa al treball cinematogràfic...

Podríem començar pel vostre mètode de treball. Per exemple, en una pel·lícula feta en equip com *Entre la esperanza y el fraude*, qui hi participa?

C.C.- S'hauria de fer una mica d'història. Quan es va formar la cooperativa de producció, tots veníem de grups que ja funcionaven. De fet, sempre hi ha hagut aquesta realitat pel que fa a la manera de treballar. Hi ha hagut coses en què hi ha intervingut tota la cooperativa, i altres que no. Per exemple, la pel·lícula sobre els objectors de Can Serra es va filmar mentre altres feien la de la Guerra Civil. Quant al mètode de treball, cada cas ha estat cada cas, cada pel·lícula ha tingut un plantejament diferent, no hi ha una línia fixa de treball...

En el cas concret del film sobre la Guerra Civil, *Entre la esperanza y el fraude*, hi ha hagut un treball de fons que ha durat dos anys de recopilació de material, tant pel que fa a llegir llibres com a estudiar material filmic.

Aquest treball l'ha fet un grup de gent. Després, a l'hora de la realització—sobretot quant al muntatge i al so— hi ha intervingut tothom d'una manera o d'una altra.

Els criteris ideològics

A.V.- D'acord. Però, quins són els criteris ideològics per intervenir en un determinat camp cinematogràfic?

C.C.- Al meu entendre, la principal qualitat de la cooperativa és que hi coexisteixen diferents elements ideològics. I que això mai no ha estat un problema. Hi ha una elaboració, hi ha un treball, aquest treball es

posa en comú i es discuteix. És evident que no tothom està d'acord en tot, però no preval la majoria, sinó... Bé, són casos diferents... Ara bé, si ens referim als criteris ideològics, la veritat és que no n'hi ha...

A.V.- Però fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil o un documental sobre el Born representa una elecció completament diferent...

C.C.- Sí, perquè cada pel·lícula està feta per un equip diferent.

A.V.- Aleshores no és una cooperativa homogènia ideològicament, sinó que partint d'un tipus de feina us heu reunit per fer unes quantes pel·lícules. Algunes toquen temes històrics, altres temes actuals... Penseu continuar en aquest sentit?

C.C.- Per contestar això, cal aclarir que el que realment uneix la gent de la cooperativa no és una ideologia política, sinó el fet del cinema militant, el cinema alternatiu o el cinema marginal... No hi ha cap condició ideològica per entrar a la cooperativa.

A.V.- Quan parlem d'ideologia, cal aclarir-ho també, no ens referim a ideologia política. És a dir, no parlem de partits polítics ni de tendències polítiques homogènies... Ens interessa, en tot cas, la forma que aquesta cooperativa intervé ideològicament mitjançant el cinema. Per exemple, en aquest ordre de coses, el Colectivo de Cine de Clase sembla tenir una certa coherència ideològica; la vostra cooperativa, en canvi, sembla cobrir intervencions molt diferenciades dins de l'espai cinematogràfic...

C.C.- És una qüestió que s'explica per la nostra estructura. Davant de cada pel·lícula s'ha articulat un equip de treball diferent. El que passa és que, mirant-ho des d'ara, podríem constatar que hi ha dos grups: uns han fet unes pel·lícules i els altres n'han fet unes altres... Encara que potser tampoc no és ben bé veritat...

A.V.- Tanmateix, els projectes d'on surten?

C.C.- Els aportem nosaltres. La dinàmica de treball funciona com si hi hagués dos grups. Quan un treballa en una pel·lícula, l'altre inicia un nou projecte. Gairebé sempre treballem en dos projectes alhora.

Sobre els problemes que pot comportar el fet que dues persones de diferents tendències s'arribin a entendre, és una qüestió que resollem a l'interior de la cooperativa... Els problemes d'aquest tipus sempre han estat

més de cara enfora que no en el si de la cooperativa. Aquests problemes solen provenir de detalls estranys, de malentesos... En canvi, a dins hi ha gent molt diferent. Al començament, ara fa quatre anys, tots teníem una cosa en comú: érem antifranquistes. En aquell moment vam començar la tasca de distribució, que era quelcom que ens aglutinava. A partir d'aquesta activitat van començar a sorgir projectes.

A.V.- És a dir, les vostres pràctiques funcionen una mica empíricament, segons com rutllen els elements productors del grup. El que ens interessa plantejar és el següent: si voleu intervenir de manera coherent en el mitjà cinematogràfic, com abordeu el fet que hi hagi una pluralitat ideològica sense cap mena de definició de principis? No volem dir qui hi hagi d'haver un acord total, però potser sí tenir uns mínims punts de coincidència.

C.C.- Des d'un principi hi havia un plantejament mínim d'acord, que es va traduir en l'àmbit de la distribució. Nosaltres, però, sempre hem donat més importància a treballar que a fer una reflexió teòrica sobre la nostra feina. Potser perquè havíem vist altres grups –d'aquí o de fora– que feien unes reflexions teòriques molt brillants, però que quedaven mortes quan es tractava de fer un treball concret.

Quan va néixer la Central del Curt, van haver-hi moltes discrepàncies, perquè hi havia tota una barreja de pel·lícules que semblava que no responia a allò que havia de ser una distribuïdora de cinema alternatiu, en aquell lloc i aquell moment. De mica en mica vam anar fent uns plantejaments de tipus teòric, però sempre després de la nostra pràctica. Vam començar per un petit text sobre com plantejàvem la distribució i com vàiem l'exhibició. Poc a poc, aquest text s'ha ampliat. Per exemple, es va concretar per escrit una possibilitat de producció. És un text que cada any, més o menys, reelaborem.

D'altra banda, alguna producció s'ha allargat a causa d'una discussió interna sobre coses que al final s'han arribat a fer, és cert, però després de moltes discussions i potser fins i tot de perdre un any...

A.V.- Una discussió interna que suposem que ha portat, d'una manera o una altra, a una acceptació de la càrrega ideològica del producte. Per exemple, la pel·lícula *Entre la esperanza y el fraude* deu haver provocat una discussió interna, però segurament en aquests moments tots els components de la cooperativa estan d'acord amb la línia ideològica i fins i tot amb la línia d'afirmació política que es desprèn...

C.C.- Sí. En general, creiem que més que definició teòrica nostra, la definició sorgeix a partir de les pel·lícules que produïm. No és cap *boutade*!

A.V.- L'empirisme que és desprèn de la vostra afirmació de començar una cosa per la pràctica, aquest empirisme que intenta rebutjar la part teòrica, no serà un tipus de pràctica que el que rebutja en realitat és la teoria, sense "ismes" de cap mena? Si és cert, sempre ha estat així per a vosaltres?

C.C.- Quan parlàvem d'això ens referíem a l'inici de la Central del Curt, no al moment actual. Concretament, *Entre la esperanza y el fraude* l'hem feta una mica entre tots. Però la primera feina, l'elaboració del guió, la va fer un grup determinat. Potser si hi haguessin intervingut altres membres de la cooperativa, el guió hauria estat diferent. L'assimilació del producte per part de tots hi és, però això no vol dir que tots ho hàgim fet així... Penseu que els que no treballen en una pel·lícula estan treballant en una altra producció, perquè es tracta de no marginar ningú de la cooperativa.

A.V.- El que és evident és que la superació de l'etapa antifranquista i l'entrada en un procés de transició democràtica pot fer esclatar contradiccions internes al vostre grup... Cal suposar que aquesta nova situació política es reflectirà en la vostra pràctica. Si més no, sobre la intervenció dels vostres productes de cara al públic. En aquest sentit, és curiós pensar com heu previst la incidència real d'una pel·lícula com *Entre la esperanza y el fraude*, aquí i ara...

De totes maneres, si en aquesta etapa penseu reproduir els mateixos esquemes de producció i distribució, evidentment cal tenir en compte que tant en la distribució com en la producció hi ha premisses i resultats ideològics... Perquè es pot deduir que en el camp de la distribució treballàveu com si fos un "calaix de sastre", on reuníeu una sèrie de films dispersos. Pel que fa a la producció, en canvi, dieu que manteniu discussions. Sembla que a la distribució no se li dóna cap importància i en té tanta o més que la producció...

C.C.- Estem bastant d'acord amb la descripció que feu del nostre plantejament de distribució. Fa quatre anys, quan vam començar, vam enviar una circular on es deia, no que era un "calaix de sastre", però sí que s'incloïen una sèrie de pràctiques heterogènies, el factor comú de les quals era que no hi havia cap mena de distribució comercial. En aquell moment creïem que havíem d'acceptar-ho tot, sense exercir cap mena de censura. En canvi, pel que fa a la producció, sí que pensàvem que calia limitar molt més el camp d'actuació.

A.V.- Per què aquesta distinció? Per què la distribució pot fer-se amb criteris amplis i en canvi la producció ha d'ésser molt més rigorosa?

C.C.- Potser és un excés de voluntarisme o d'idealisme, digueu-ho com vulgueu... Pel que fa a la distribució, la realitat és que no volem censurar cap tipus de pel·lícula. Per sort o per desgràcia, però, hi ha una mena de projectes que mai no ens han proposat; potser si ens haguéssim trobat en aquest cas hauríem d'haver pres alguna decisió. Tanmateix aquests casos no es van donar, ja que normalment hem acceptat les pel·lícules que ens han proposat. Volíem distribuir tots els films que per no ser comercials, o bé per raons polítiques o socials, no tenien distribució. Donar, doncs, la possibilitat que s'exhibissin.

També creiem que cal fer una distinció entre la Central del Curt com a distribuïdora i la Cooperativa de Cinema Alternatiu com a productora...

A.V.- En quin moment neix l'aspecte de producció?

C.C.- Quan vam veure que hi havia una possibilitat de distribució assegurada. Tot va començar amb un grup de gent que proveníem de cineclubs, d'associacions de veïns, que creïem que la nostra feina havia de començar per la distribució dels productes que ja existien. Hi havia una sèrie de gent que produïen pel·lícules, que quedaven marginades perquè no s'havien preocupat de buscar una alternativa de distribució paral·lela... Nosaltres no ho enteníem de manera que ens vam dedicar a la distribució. Quan vam veure que la possibilitat es consolidava, aleshores ens vam plantejar –per simple lògica– el fet de tirar endavant la producció.

A.V.- Com es concreta l'anomenada "consolidació" de la vostra distribuïdora? Què creieu que heu aportat al camp de la distribució marginal?

C.C.- Com a mínim normalitzar –ja que no legalment, però sí de fet– tots uns productes que s'han anat passant arreu i que han tingut una àmplia difusió. D'altra banda, també hem potenciat la producció de gent que, si més no, ha vist en la Central una possibilitat estable de distribució dels seus productes...

Una actitud a-ideològica

A.V.- El fet d'adoptar una actitud suposadament a-ideològica –o de "neutralitat" ideològica– enfront d'una possible selecció del material que s'havia de distribuir, no creieu que només conduïa a una confusió total? Fins i tot productes més o menys correctes, quedaven empobrits pel context que els envoltava. No hauria estat molt millor adoptar certs criteris ideològics, que haurien donat un major rigor al treball?



Can Serra de la Cooperativa de Cinema Alternatiu



La porta, de Joan Baca-Toni Garriga

C.C.- Cal dir que si consultem les estadístiques de projeccions hi ha un salt molt gran d'un determinat tipus de pel·lícules a unes altres. Potser a vosaltres, des de fora, us fa l'efecte que hi ha una confusió. Ara, en la pràctica, no hi és: les pel·lícules que s'han passat més són, en definitiva, les que nosaltres creïem que s'havien de passar més. En un altre àmbit, podem dir que si per a algú la nostra actitud no era massa clara, per als que ens llogaven les pel·lícules sí que ho era. Sabien molt bé el que llogaven i consultaven sobre determinats temes...

A.V.- Tanmateix, aquí trobem certes contradiccions. Per exemple, si acceptàveu tot el cinema marginal sense exclusions, tal com dieu, és indubtable que el cinema marginal més nombrós a Catalunya és el cinema amateur. Enfront d'aquest cinema de caire familiar i sublimador, heu posat en pràctica uns criteris d'elecció... o allò que vosaltres anomenau una censura?

C.C.- La qüestió del cinema amateur queda concretada en el catàleg, on pràcticament és inexistent. Potser hi ha alguna cosa semblant, però no el que s'entén per cinema amateur tipus UCA o similar. La sort nostra és, potser, que no han vingut a oferir-nos-el.

A.V.- Potser perquè els amateurs ja tenen els seus canals... Els seus festivalets, els seus amics i coneeguts...

C.C.- Sí. Nosaltres ens hem aproximat una mica a aquest camp per tal de conèixer-lo i ens ha semblat que a cap d'aquesta gent no els interessa que les seves pel·lícules es passin...

A.V.- També pensem que si no han anat a la Central és perquè descartaven els vostres plantejaments d'entrada. Això potser ja és una mena d'elecció per part vostra en el camp cinematogràfic, si més no a la pràctica.

C.C.- El que és segur és que no s'ha fet cap pas per anar a buscar aquestes pràctiques, i hem tingut la sort que tampoc ells han vingut. Algú molt concret sí que ens ha portat pel·lícules en super 8, és veritat. Coses molt rares, films sobre ovis fets amb maquetes casolanes. En aquestos casos, la censura es produeix per la mateixa dinàmica de la distribució. La gent no demana aquestes pel·lícules... Nosaltres, però, no vam negar-nos a incloure-les en el catàleg.

A.V.- Hi ha un altre aspecte que no pertany pròpiament als cineastes amateurs, sinó als anomenats independents o underground... Cal recordar que, a finals dels seixanta, hi ha un boom del cinema underground produït al nostre país, fins i tot amb el suport de publicacions cinematogràfiques de qualsevol gènere. Aquell boom especulatiu no va fer res més que afegir confusió a una parcel·la del cinema poc clara ideològicament, molt propícia a mistificacions... Quan vas començar –o després– us vas plantejar el fet històric del cinema marginal al nostre país, per tal d'evitar qualsevol mistificació?

C.C.- Quan vam començar, ja minvava aquest boom, gairebé ja havia passat. A més a més, nosaltres no estàvem connectats al que aleshores era el cinema independent. I no ens creiem reproductors de la situació que havia desencadenat aquell cinema independent...

Els avantatges de l'eclecticisme

A.V.- Certes pràctiques, però, encara circulaven i circulen... Vosaltres les recollíu al catàleg de la Central. Pensem que, d'alguna manera, hauríeu d'adoptar una certa presa de posició pel que fa a l'anomenat cinema underground o independent. Segur que per recollir el cinema de Padrós o Portabella, prenent-los com a límit, no adoptàveu els mateixos criteris que per incloure el d'Anglada o Baca i Garriga. Dins del lot

d'independents ja tradicionals, entre les pràctiques que vas triar o acceptar, us vas plantejar quines feien "soroll" respecte a d'altres?

C.C.- El fet de tenir dos blocs diferenciats en la distribució –com dieu, d'una banda Padrós-Portabella, de l'altra Baca i Garriga-Anglada– pensem que ha estat positiu. A partir de les pel·lícules d'Anglada, posem per cas, s'han obert possibilitats a altres tipus de projeccions. No oblidem que Anglada és un senyor a qui s'ha fet molta propaganda. És conegut i es demanen les seves pel·lícules. També hem de tenir en compte la clandestinitat fins a temps recents; en aquest sentit, determinats treballs ens servien de pantalla per tapar-ne d'altres més compromesos.

A.V.- Abans heu dit que els films que més s'havien passat eren els que vosaltres creieu que més s'havien de passar.... La pregunta seria: quins treballs creieu que més s'havien de passar? O, dit d'una altra manera, quin són els que més s'han passat?

C.C.- S'han passat moltes obres de Portabella, totes les pel·lícules del Colectivo de Cine de Clase, tots els films de Llorenç Soler, films nostres, films d'Anglada. *La ciudad es nuestra* també s'ha passat molt...

A.V.- Probablement els criteris de selecció del públic han fet una petita tria del primer material, però quan heu parlat de les pel·lícules més vistes, heu esmentat una sèrie de pràctiques completament contradictòries... Sense anar més lluny, quan abans heu citat Padrós o Portabella evidentment no els situàveu al mateix pla, tot i que us semblen interessants les pràctiques de tots dos...

C.C.- Perdona, parlem de Padrós i Portabella i cap dels dos ja no són al catàleg...

A.V.- Per què?

C.C.- El cas de Padrós es concreta, segons diu ell, en el fet que no vol que se li facin malbé les còpies... Pel que fa a Portabella, no ho sabem ben bé. Ha anat retirant les còpies i ara ja no en tenim cap.

A.V.- D'acord. Parlem d'una altra cosa. Coneixeu el catàleg de The Other Cinema? Doncs és un catàleg que té una certa coherència ideològica, la qual cosa no vol dir uniformitat política. No solament per les pràctiques que adopta directament el cinema militant, sinó per les pràctiques que recull del cinema marginal en general (tenen coses de Dwoskin, de Godard...). El seu catàleg adquireix una coherència

ideològica, que en el vostre cas no hi és. En el vostre cas, tot el contrari, s'implanta la confusió ideològica... Si repassem: Padrós, Portabella, *La ciudad es nuestra*, El Colectivo de Cine de Clase, el vostre col·lectiu, Anglada, els ovnis...

C.C.- Encara hi havia més pràctiques quan vam començar. Nosaltres ho distribuïem. Per què no hem distribuït les altres?

A.V.- En última instància, caldria veure quin nombre de produccions es fan aquí... El cinema català, en el moment actual, no dóna més que per a un reduït cinema comercial, per a l'amateur de sempre i per a algunes pràctiques marginades irregulars que potser no donen peu a un circuit regular de distribució paral·lela... A Anglaterra mateix, The Other Cinema no distribueix només cinema anglès. Per trobar aquesta coherència ideològica, els hi ha calgut recórrer a diverses pràctiques nacionals. De la mateixa manera que passava amb la difusió duta a terme per *Cinéthique* o *Cahiers*.

C.C.- Esteu parlant d'unes coses que nosaltres pràcticament desconeixem. Per què no distribuïm material estranger? Perquè el nostre capital ha estat gairebé zero. La intenció sempre l'hem tingut, però a la pràctica no ens ha estat possible, perquè ja sabeu que darrere nostre no hi ha cap partit polític, ni cap fundació. Vam començar amb zero pessetes, i les poques que hem aconseguit les hem dedicat a la producció. D'altra banda, per diversos motius, ens hem mogut molt poc per fora, de manera que qualsevol contacte ha estat difícil.

El nostre problema és que no ens dediquem plenament al cinema. Nosaltres no vivim del cinema.

A.V.- Però no hi ha tantes dificultats per trobar un material de difusió que tingui interès... Al Festival de Pesaro, per exemple, es poden trobar films per un preu reduïdíssim. I a Pesaro s'hi accedeix amb facilitat. El que, en tot cas, heu d'acceptar és que si es planteja el funcionament d'una distribuïdora d'aquest tipus, s'ha de plantejar el fet de superar els seus déficits. Per exemple, ¿per què heu passat de la distribució a la producció? La producció costa diners. No prové de partits ni de fundacions, com dieu...

C.C.- Sí, nosaltres obtenim els diners de la distribució.

A.V.- Exacte. Aleshores, per què no heu invertit aquests diners a corregir la distribució, a fer-la més interessant, més de lluita i, en tot cas, avançar després en la producció?

C.C.- Es clar, vosaltres plantegeu un sistema de treball per aconseguir tota una coherència ideològica.

Però nosaltres no hem perseguit això. Mai no s'ha volgut fer una gran distribuïdora, sinó donar sortida a una sèrie de materials que hi havia aquí, sense massa plantejaments. De fet, era una plataforma per produir, sempre hi ha hagut aquesta finalitat.

Una plataforma per produir pel·lícules

A.V.- Així, era una plataforma per produir pel·lícules?

C.C.- Sí, però això és una qüestió interna.

A.V.- Tanmateix això es reflecteix en la vostra pràctica de difusió.

C.C.- Un moment: nosaltres existim com a distribuïdora perquè no hi ha ningú més que pugui suplir la urgència de la Central del Curt ni en aquests moments ni fa quatre anys.

A.V.- Però, quina és la urgència de la Central del Curt? Quina és la vostra finalitat? Perquè, segons vosaltres mateixos heu dit, no us heu proposat una pràctica amb coherència ideològica (al marge d'aquesta afirmació només cal consultar el vostre catàleg). Aleshores no queden més opcions que pensar en la finalitat d'aconseguir fons per a la vostra producció, o bé comercialitzar un lot de productes no distribuïbles pels canals normals i convertir-los en "valors de canvi" paral·lels.

C.C.- Creiem que és meitat i meitat... En fer la distribució d'uns productes, siguin o no correctes, fem un treball. I com a treball exigeix una certa retribució, en concret, el trenta per cent dels lloguers. Es pot dir que nosaltres distribuïm per produir, i es totalment veritat, perquè si no distribuïssim no podríem produir.

A.V.- O sigui, resumint, distribuïu per emplenar un buit en els circuits marginals, un buit que certament és detectable. Ara bé, la vostra pràctica queda ja d'entrada limitada de sentit pel localisme i el confusionisme excessius que imprimiu recollint –ni més ni menys– qualsevol tipus de producte que teniu a mà... Després penseu que la distribució ja està consolidada i empreneu la tasca de producció, cosa que ens sembla que parteix d'un judici apressat. Ja se sap que consolidar la distribució paral·lela, aquí i on sigui, implica desplegar una rigorosa planificació que tingui tota una coherència ideològica. Quan ens referim a coherència ideològica volem dir que quan es fa una pel·lícula, per exemple, es plantegen premisses de tota mena –econòmiques, ideològiques, formals–, perquè una coherència ideològica en el camp de la distribució voldria dir plantejar-se premisses semblants, per bé que

específiques... I en el camp de la distribució paral·lela aquestes premisses, més que mai, pensem que han d'anar encaminades a una lluita contra la ideologia dominant, que ja cobreix bona part dels circuits normals de distribució. Sense anar més lluny, creiem que –apart del que faci l'art i assaig i la Filmoteca– queda un buit considerable de pel·lícules per distribuir, de pràctiques ideològiques que tenen un sentit aquí, tant se val que estiguin fetes aquí o a fora.

C.C.- Això és cert i és vàlid. Però ens sembla que hauríeu de fer un esforç per entendre què és, què ha estat, la Central del Curt en tots els àmbits. Les condicions en què hem treballat, la nostra possibilitat de dedicació. Hi ha una altra cosa que és important: s'ha fet aquest intent que dieu, s'ha escrit a Anglaterra, s'ha anat a París, i sempre hi ha hagut problemes ideològics de cara a fora, no hi ha hagut una ajuda... Diríem que la majoria de vegades s'ha produït un boicot. Hi ha un boicot per part de persones que ens podrien ajudar, o bé situacions estranyes que produeixen un buit... El que no tinguem una etiqueta ens porta problemes. No en tenim cap, d'etiqueta, i ens n'han posat cinquanta. S'ha dit que érem una central del PSUC i fins i tot que érem anarquistes. En aquest sentit, de confusió total, la que vulgueu!

A.V.- I en aquests moments que canvia, d'alguna forma, el panorama polític i també el cinematogràfic al nostre país, us heu plantejat la possibilitat de canviar la vostra política de difusió?

C.C.- És evident que tot canvia, i dins nostre es nota també un canvi. Sobretot en el camp de la producció... I en el la distribució, també. Aquest estiu es va plantejar per primera vegada una restricció del catàleg. No es parlava d'una coherència ideològica, però sí de buscar una qualitat i prescindir una mica de la quantitat, per la millora de funcionament de la Central.

La qualitat

A.V.- ¿Què enteneu per qualitat?

C.C.- Aquelles pel·lícules que nosaltres considerem coherent de projectar aquí. Té una coherència projectar en aquests moments la pel·lícula de Llorenç Soler, *La ciudad es nuestra*, les del Colectivo de Cine de Clase, les nostres... i unes poques més.

A més a més, per molt que canviïn les coses, heu de pensar que hi ha realitzadors que creuen en la possibilitat de formació de circuits alternatius de difusió. I que de cap manera volen que les seves pel·lícules es passin en circuits comercials.

A.V.- De qualsevol manera, els límits de les censures –tant les ideològiques, com les econòmiques– passen per uns altres punts que no són els de fa quatre anys, quan vau començar. Així, tota una sèrie de productes possiblement marginats per força fa un temps, ara ja no ho són. Cas clar: *La batalla de Chile*. Davant d'això, sembla que ja no us plantegeu la difusió de tot el que és marginal, sinó que més aviat –i com heu dit– tracteu de crear una certa especialització amb les pel·lícules de Soler, de Lumberras i Lisa, els vostres.

C.C.- En tot cas, estem experimentant un procés de clarificació, que avançarà quan els diferents partits tinguin les seves plataformes de distribució. El PSUC, els socialistes... La mateixa reflexió a què ens referíem sobre si restringiem o no el catàleg, no s'ha traduït en cap conclusió encara... La discussió entre nosaltres es manté oberta. Tot dependrà de com evolucioni la situació, depèn de si hi ha altres grups similars a nosaltres, de tota una sèrie de circumstàncies.

A.V.- Però vosaltres que ja esteu treballant, espereu que el PSUC o el PSC tirin endavant tot un engranatge de distribució? És certament difícil per a aquests partits, ateses les forces materials amb què compten i les prioritats d'acció que estableixen. És fàcil d'imaginar que a hores d'ara no tenen ni un esborrany de difusió pròpia.

C.C.- Segui com sigui, creiem que l'òptim seria que sortissin aquestes noves plataformes de distribució per part dels partits.

A.V.- Sincerament, tu creus que aquí, en el moment en què ens trobem, els partits d'esquerra estan en condicions de tirar això endavant? Gairebé és com dir que també ho hauria de fer el Ministeri de Cultura, o bé que el senyor Balañá hauria de replantejar-se la seva pràctica... Això són utopies. Jo penso que la Central del Curt no ha d'esperar a veure com apareixen –o es transformen– altres aparells, sinó que s'ha de reconvertir per si sol, en cas que es cregui necessari.

C.C.- Simplement diem: si passés tot això –que vosaltres veieu tan difícil–, tindríem una clarificació ràpida. Ara, com que no passa, i a l'estiu no ha passat, la discussió ja està servida entre nosaltres! Potser serà més lenta, perquè la nostra circumstància no és la mateixa que la dels partits.

Mira, parlant clar: jo crec que la tasca de la Central del Curt ha estat vàlida. Vosaltres creieu que no, creieu que podria haver funcionat millor. Potser no ho hem donat tot, d'acord. Ara, això és innegable: centrar la discussió en "com hauria d'haver estat" no deixa de

ser fotut! Nosaltres hem estat això, ho hem fet durant quatre anys... i de veritat només n'hi ha una, no?

A.V.- Deixem-ho així. Ja hem parlat prou de la vostra tasca de difusió. Per què no passem a la producció?

C.C.- D'acord.

El pas a la producció

A.V.- Ens podríeu dir quins són els vostres objectius quan produïu una pel·lícula com, per exemple, la del Born?

C.C.- La pel·lícula del Born és un cas apart. S'hauria de situar dins dels noticiaris. Nosaltres, amb aquest aspecte potser voluntarista amb el que vam tirar endavant la Central del Curt, vèiem que era urgent i necessari que sortís un noticiari –alternatiu o marginal– de Catalunya. Es va dir a la primera reunió que si nosaltres fracassàvem, en un termini de tres o quatre mesos ja sortirien altres possibilitats de fer un noticiari, fins i tot per part d'altres institucions que ho podien fer amb més facilitat que nosaltres. Vam fer tres noticiaris. De fet, són les pràctiques que més hem autocríticat, perquè es pot dir que són unes pràctiques ràpides, massa precipitades per a la nostra capacitat d'estructura, que evidentment era molt deficient. Són pel·lícules ràpides, tant pel que fa a la preparació com a la producció. I, per diferents causes, no va ser una operació rendible. A quinze mil pessetes per pel·lícula, havíem de fer cent passis de cadascuna per recuperar el diners. La distribució no va funcionar del tot bé. En fi, tot va quedar mort, amb unes despeses de quaranta-cinc mil pessetes, que per a nosaltres ja era una suma enorme.

A.V.- I pel que fa a una pel·lícula com *Viaje a la explotación*?

C.C.- Vam fer aquesta pel·lícula fa quatre anys i ens és molt difícil recordar ara les raons per les quals es va fer. Els objectius partien de motivacions personals, que, quan es va admetre el tema, van passar a ser raons col·lectives. Tampoc no perseguíem gaires objectius teòrics perquè, en aquells moments, la distribució estava malament, encara no existia la Central del Curt... Va néixer paral·lelament al procés de la pel·lícula.

La producció de les dues primeres pel·lícules –*Viaje a la explotación* i *Un libro es un arma*– és totalment estranya. Hi entra de tot: aportacions personals, festivals de cançó, sorteig durant les festes de Nadal, rifes, un dossier sobre els atemptats a les llibreries alhora que es feia la pel·lícula sobre aquest tema...

A.V.- Quan obriu un debat sobre els projectes, per què decidiu fer una pel·lícula concreta i no una altra? No sempre deu ser per motivacions personals...

C.C.- En el cas de *Viaje a la explotación*, sí. Ja ho hem dit. Recordo que quan es va plantejar aquesta pel·lícula, també se'n va plantejar una altra de molt diferent sobre els hospitals mentals... Se'n va parlar, i finalment es va decidir fer la pel·lícula dels emigrants marroquins. Per què? Doncs mira, perquè teníem accés als marroquins, ja que al barri on vivíem –a L'Hospitalet– hi havia molts treballadors que eren marroquins. En aquest cas, la possible coherència ideològica naixia de la coherència ideològica –si és que n'hi havia– de cadascú de nosaltres en el lloc on vivíem.

“Esperanzas y fraudes”

A.V.- I *Entre la esperanza y el fraude*?

C.C.- El cas d'aquesta pel·lícula és totalment diferent. A la Cooperativa es feia *Can Serra* quan un grup de gent –que era el mateix que ja havia fet *Viaje a la explotación*– decideix treballar en una pel·lícula sobre la Guerra Civil. La Cooperativa admet el projecte. No tan sols l'admet sinó que en la fase final hi va col·laborar tothom.

Un procés de treball

A.V.- ¿Com va ser el procés de treball?

C.C. La pel·lícula es va fer en dos anys, en una època en què Franco acabava de morir, en una situació òbviament molt diferent a la d'ara. Suposo que si s'hagués fet ara, la pel·lícula seria diferent, per la senzilla raó que tindriem més mitjans per fer-la. Per exemple, les entrevistes es van haver de rodar a París, aprofitant vacances, ponts, etc. D'aquesta manera, no es podien escollir massa els personatges. El representant del PCR, posem per cas, el va escollir el mateix partit a París. Potser era l'únic que podia fer-ho aquella tarda, que era l'única que teníem disponible. Les entrevistes, en general, no es podien fer a un o dos mesos vista, que era la idea, preparant dos o tres sessions de rodatge... Des d'aquest punt de vista pràctic fins al punt de vista ideològic, si voleu, ara la pel·lícula seria diferent.

A.V.- Es va plantejar la conveniència de realitzar aquest film? Quan es va proposar, es va tenir present la intervenció que suposa en moments com els actuals?

C.C.- Em sembla que, com passa amb bona part de la gent que ha vist *Entre la esperanza y el fraude*, darrera del film intuïu una sèrie de coses que no hi són... coses que tenen a veure amb la intenció de la pel·lícula. El que cal dir és que no hi ha hagut cap predisposició a fer una pel·lícula que estigués decantada cap a un lloc o un altre. Ben al contrari, hi ha hagut un procés. Un procés real i cert –el que s’ho vulgui creure, que s’ho cregui; i el que no, que no s’ho cregui–, un procés de discussió, de llegir llibres... Potser hi havia una predisposició de la majoria que ha fet la pel·lícula. Tanmateix el procés de treball hi és.

A.V.- Molt bé. Aleshores, com es va orientar aquest procés?

C.C.- Es va intentar fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil que cobrís un buit que hi ha sobre aquest tema. Alhora volíem fer una pel·lícula polèmica, on hi participés tothom. S’intentava donar elements de judici a partir dels quals es pogués analitzar allò que va ser la República i la Guerra Civil, i al mateix temps examinar la realitat actual, ja que no cal que la pugna entre les esquerres deixi d’existir. És a dir, s’intentava donar aquests elements, i que a partir d’ells la gent comprengués que a la guerra no hi havia un bàndol feixista i un altre bàndol a seques, sinó que en aquest bàndol, el republicà, hi havia una lluita política, on es produïen divergències serioses. El que passa és que, fins llavors, aquest problema s’havia idealitzat, com a mínim ideològicament.

A.V.- Com vau concretar el període històric que es tracta a la pel·lícula?

C.C.- Quan vam començar la pel·lícula, vam intentar abastar des de la República fins als moments actuals, almenys fins a la postguerra. Va haver-hi un procés intermedi on es preveïen dos parts: la República i la guerra. Després, quan es va escollir fer ambdues coses, es va pensar en fer quelcom que només afectés Catalunya. A mesura que anàvem llegint i discutint, anaven sortint nous projectes, noves possibilitats... En cap dels projectes hi va haver una idea monolítica de bon començament. S’ha afavorit les discussions dels que treballaven en el projecte. Això sempre ha passat. Ara mateix, preparem una cosa i encara no sabem ben bé què serà. Hi ha entremig moltes reunions, moltes xerrades amb les quals es va avançant cap a alguna cosa concreta.

La pertinència d'una pel·lícula

A.V.- És que el punt de pertinència de *Entre la esperanza y el fraude* –la darrera pregunta anava en aquest sentit– ens sembla dels més importants. Pertinència



en el sentit de com i per què s’abasta en el discurs cinematogràfic un període tan llarg de temps històric. Tan llarg i tan convuls, ple de fites i esdeveniments que la pel·lícula pretén incloure sigui com sigui.

C.C.- Quan vam començar, la idea central era fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil. Però en el nostre treball –cap de nosaltres era especialista ni historiador– vam evolucionar i vam tornar enrere perquè era necessari. Per exemple, si volies parlar de la UGT, de la CNT... Fins i tot ens vam plantejar anar més enrere de la República. Suposo que és un problema de pràctica, d’experiència, de saber que una pel·lícula no pot ser un llibre. És evident...

A.V.- No es tracta només de saber que una pel·lícula no pot ser un llibre, cosa que no deixa d’ésser conve-

nient. El problema de la pertinència en la vostra pel·lícula va més enllà, ja que, en definitiva, s'intenta donar una visió històrica amb un sentit enciclopèdic, gairebé com si fossin fascicles divulgadors enganxats l'un darrere l'altre... I, d'aquesta forma tan frívola, esteu tractant un llarg i dens procés de lluita de classes...

C.C.- Perdona que t'interrompi. Abans m'he deixat de dir una cosa. L'objectiu bàsic era que la pel·lícula fos didàctica. Didàctica vol dir que no anava pas dirigida a la gent que coneixia el tema, sinó a escoles, instituts, associacions de veïns, etc.

A.V.- Raó de més per tenir cura de la pertinència! Precisament a partir de la falta de pertinència i, aleshores, de la coartada del didactisme sortirà bona part del que té de criticable la pel·lícula. Per exemple, el suposat didactisme d'una veu en off monòtona, reiterativa, que pren partit impertorbablement davant de tots i cadascun dels problemes... Sembla que, per a vosaltres, didactisme equival a lliçó. En canvi, ben al contrari, didactisme pot ser el fet de mostrar contradiccions de la forma més rica possible, evidenciar-les en un llenguatge específic –que aquí seria el cinema– i trobar un interlocutor a qui activar. Lluny d'això, sembla que enteneu didactisme com una mena de catecisme.

C.C.- Tingues per segur que no hem volgut encolorar unes teories. O no ho hem sabut fer, això t'ho admeto perfectament.

A.V.- Potser el problema és, ja d'entrada, intentar fer una tasca enciclopèdica mitjançant una pel·lícula. En aquest sentit, de nou el cinema militant compleix el paper de succedani educatiu, que pressuposa un falsejament del mitjà utilitzat. Però, a més a més, el procés de la lluita de classes que preteneu mostrar, no creieu que resta atropellat, sense aclarir cadascuna de les seves etapes ni el conjunt del procés en ell mateix?

C.C.- La pel·lícula sempre planteja la simplificació d'uns fets que són molt més complexos, això és cert i pot ésser criticable. Ara bé, fixa't que aquesta simplificació es dona a partir d'una dualitat de possibilitats. Ja sabem que amb aquestes dualitats no s'esgoten totes les possibilitats, però creiem que és un mètode vàlid. Per exemple, els fets del 36, abans de l'aixecament feixista: una gent propugnava seguir la revolució i una altra gent pretenia frenar aquesta revolució per no accelerar el procés de reacció dels militars. Es donen una sèrie d'elements, el que pensen uns i el que pensen els altres. És una dualitat que creiem vàlida.

A.V.- No pot ser tan vàlida quan la majoria de vegades aquesta dualitat es converteix en maniqueisme.

És a dir, hi ha els bons i els dolents, sense haver-hi arguments de classe ben donats...

C.C.- Això és la teva opinió. Aquesta pel·lícula s'ha passat a la Facultat d'Història de l'Autònoma, amb professors, amb especialistes, persones a les quals no pots negar un aval... Hi havia gent que la defenia i gent que l'atacava. Bé, sempre passarà això i és absurd pretendre el contrari.

A.V.- El que sí que és cert és que la pel·lícula, a part d'eina didàctica, també és planteja com una mena de judici. El procés polític s'enfoca en un sentit judicial, en el sentit de "jutgeu qui eren uns i qui eren els altres"... encara que amb la sentència ja establerta per la veu en off. I, per descomptat, aquest discurs judicial està suportat per tot un material ideològic, que és l'específicament cinematogràfic. En aquest aspecte, no creieu que la pel·lícula abusa del muntatge simplement il·lustratiu? És com si enganxéssiu imatges de qualsevol naturalesa per anar suportant la veu en off.

C.C.- Aquesta ha estat una autocrítica que ens hem fet. Creiem que la pel·lícula és d'alguna manera lineal. Potser ho és en funció del didactisme.

A.V.- És que hi ha una pràctica molt generalitzada al cinema militant: una veu que digui la "veritat" i una imatge que la faci digerible, que faci que l'espectador se l'empassi. Sense cap valoració del joc dialèctic que hi pot haver entre imatge i so.

C.C.- Em sembla que això no succeeix en altres pràctiques de la Cooperativa. En aquest sentit, la pel·lícula sobre la guerra i la dels objectors són bastant oposades.

A.V.- El guió inicial d'*Entre la esperanza y el fraude* preveia la imatge i el so, o era simplement literari?

C.C.- Era del tot literari. Es va fer un guió i en la mesura que es retocava, s'anava recopilant material d'imatge. Després quedaven les entrevistes per rodar en directe.

A.V.- Què us sembla aquest procediment de cara al futur?

C.C.- Jo crec que no s'ha de fer així. Perquè la pel·lícula és molt poc cinematogràfica. Hi ha alguns defectes que neixen d'aquest enfocament. Ara bé, és una experiència de la qual es va aprenent. En la pel·lícula dels objectors no hi va haver aquest plantejament, ja que es debatia el que es deia i alhora com es deia amb imatges.

A.V.- Podríem parlar de com us va plantejar la incidència de la vostra pel·lícula, aquí i ara... És a dir, en

una situació de transició cap a la democràcia. Es pot pensar que en el període de la Guerra Civil les tendències estaven ben definides: cadascú s'aclaria sobre el paper que tenia en aquella situació límit, sabia clarament contra qui fotia els trets i per què els fotia. Avui, al contrari, després de l'antifranquisme que cohesionava, ha quedat un cert buit, una certa confusió. Com us vau plantejar la pel·lícula per tal d'incidir en la correlació de forces actuals? Com pensàveu inscriure-la dins de la lluita per la democràcia? Es pot dir que, ja de bon començament, la vostra pel·lícula pren partit en contra d'una sèrie de tendències clarament majoritàries en l'esquerra actual...

"Burdamente anticomunista"

C.C.- Cal dir que per a mi el significant d'allò que vol dir democràcia és un, i per a tu n'és un altre. Per tant, la discussió pot ésser molt complexa. El que sí que puc dir és que aquesta pel·lícula, en sortir pocs mesos abans de les eleccions de juny, pot donar la falsa impressió que anava encaminada a enfonsar la possibilitat d'uns partits determinats. Fins i tot, es comentava que estava pagada per la CNT, o pel POUM... i que, en concret, tirava contra el PSUC. A *Triunfo* s'ha dit que la pel·lícula era "burdamente anticomunista". En canvi, a *Treball* li han dedicat mitja pàgina d'elogis.

A.V.- El que diu *Triunfo* de "burdamente anticomunista" no em sembla malament. Penso que ho és.

C.C.- Potser sí que ho és... Ara bé, no s'ha pretès que el film fos "burdamente anticomunista" com un objectiu d'entrada. Ni tampoc no s'ha pretès que boicotejés les eleccions ni cap candidatura concreta.

Hi ha un altra cosa que cal abordar. I és que dir que és "burdamente anticomunista" perquè treu unes contradiccions del partit en els anys trenta... del partit d'aleshores al partit d'ara hi ha un abisme.

A.V.- Ens sembla oportú fer crítiques de les actuacions polítiques de qualsevol partit o tendència. Ara bé, una cosa és la crítica i una altra l'insult o la frase demagògica. Com aquell pla de l'avió, en el qual la veu parla de la fugida de Negrín i els comunistes tot abandonant el poble en armes.

C.C.- Un possible error de la pel·lícula és aquest pla. Ja ens ho han retret altres vegades.

A.V.- No deixa de ser un pla simptomàtic dins de la pel·lícula. Correspon sobretot a l'esquematisme groller de la ideologia dominant d'aquests últims quaranta anys enfront del nostre passat històric... i, a més

a més, tornem a la qüestió de l'articulació imatge/so. En aquest cas, la imatge de l'avió dona la idea que tots els comunistes fugien volant cap a l'estranger. Destaca, doncs, la demagògia de la frase dita en off.

C.C.- Jo recordo el muntatge d'aquesta imatge i, es clar, la cosa no va per aquí. El fet és que aquella frase estava escrita en el guió. La qüestió se centra en això: calia dir-ho o no calia? Ara, una vegada decidit que sí que calia, s'entrava en tota una mecànica de manca de recursos. No teníem cap imatge que suportés aquesta frase.

A.V.- Una altra cosa, per exemple, és quan es parla de l'ajuda de la Unió Soviètica a la República. Es diu que aquesta ajuda estava condicionada a "los caprichos de la política". Amb això també es clarifica la ideologia del film. Més o menys: el poble –sense cap especificació de com estava organitzat en el si de la lluita– s'enfronta a la burgesia –la qual tampoc s'analitza a fons–, i, enmig, els polítics que feien una política antipopular.

C.C.- Mira, el que nosaltres volíem dir amb la pel·lícula ho explica el mateix títol: *Entre la esperanza y el fraude*. Cal admetre que hi ha una generalització del poble en la pel·lícula, però creiem que sobretot el poble va sentir una sensació de frau durant la guerra. A la pel·lícula intentem transmetre aquesta sensació, per tal que la delegació de funcions –als partits, per descomptat– no es repeteixi de la mateixa manera.

A.V.- Però, en la pel·lícula, quina alternativa es dona pel que fa a una organització que no funcioni mitjançant els partits?

C.C.- Cap. La mateixa CNT ha fet una crítica a la pel·lícula, encara que els agrada molt més que a la gent del PSUC... una crítica al fet que no es donen alternatives. I perquè no aprofundeix molt més en el que van ser les col·lectivitats, per exemple, i que hi ha un cert grau d'ambigüitat en el film? Doncs, sí. I això es demostra en les diferents crítiques existents.

A.V.- Ambigüitat? Ens sembla lògic que la CNT no trobi suficients elements aclaridors per fer seva la pel·lícula. I encara menys elements hi poden trobar els comunistes. Però l'ambigüitat no hi és. Perquè el que la pel·lícula defensa –sense cap mena d'ambigüitat– és l'acció revolucionària del poble espanyol traït per les forces polítiques. Aquesta és la tesi central que, en un moment determinat, cristal·litza en la frase següent: "Les forces revolucionaries eren la CNT, el POUM i la fracció socialista de Largo Caballero."

C.C.- Aquesta no és la tesi central. En tot cas, hi ha moltes idees admeses a la pel·lícula. Potser la més important és una mena de crida perquè la gent s'uneixi realment en una actitud i una consciència real davant de les coses. I al meu parer, això no passa per una pràctica de partit tal com està muntada ara per ara.

A.V.- Sigui quina sigui la tesi central –bé que per a nosaltres continua sent la dels revolucionaris enfront dels contrarevolucionaris en el si del bàndol antifeixista– a partir d'aquí s'ha construït una pel·lícula que, utilitzant els mateixos mecanismes manipuladors, s'apropia del llenguatge televisiu dominant per tal de vehicular unes idees concretes. És així que el discurs d'aquesta pel·lícula no deixa d'ésser idèntic al discurs que feia el programa *España Siglo xx*. Donant uns altres sentits als continguts, el resultat final és el mateix. Hi esteu d'acord?

C.C.- És cert que s'utilitza un llenguatge televisiu, per bé que el procés d'elaboració difereix molt del d'un programa com *España Siglo xx*. A priori era molt més clar el que havia de servir a *España Siglo xx* que el que havia de sortir a la nostra pel·lícula.

Creiem que la pel·lícula, en el pla estrictament cinematogràfic, podria estat molt més treballada; em remeto a d'altres pràctiques de la mateixa Cooperativa. De qualsevol forma, jo crec que és un fet important que un grup de gent produeixi una pel·lícula, correcta o no, amb un pressupost que s'aproxima a les 300.000 pessetes, d'una hora i mitja de durada. Quan hem anat a presentar aquesta pel·lícula, a més de parlar dels continguts, hem parlat sobre tot de l'alternativa de producció que donem. I això sense cap mena de mitificació.

Per *Arc Voltaic*: Ernest Blasi, Gustau Hernández, Ramon Herreros.

Per la Central del Curt/Cooperativa de Cinema Alternatiu: J. M. Martí Rom, Joan Simó.

El estilo de este texto ha sido revisado (N. del E.)

06. El Manifiesto de Almería como punto de partida

COOPERATIVA CINEMA ALTERNATIU

A finales de los 60 surgió en España, como contraposición al “cine de industria”, un cine realizado en subformatos con planteamientos diferenciados del llamado “cine amateur”. El “cine amateur” era un cine artesanal reproductor en contextos reducidos de los mismos esquemas ideológicos y estructurales que definen al llamado “cine de industria”; hoy en día ha degenerado en la producción casi exclusiva de “escenas familiares” y films de autoconsumo (su difusión nunca podrá salir de núcleos familiares o a lo sumo de pequeñas sesiones en clubs de “cine amateur”).

Este cine que solo tenía razón de ser en cuanto era la antítesis (o lo pretendía) de un determinado tipo de cine, se le etiquetó como “cine independiente”. Este término pretendía agrupar a una serie de “autores” que realizaban films marginados del cine oficial (“cine de industria” en 35 mm y “cine amateur” en subformatos) y que estaban más o menos apoyados por revistas como *Nuestro Cine*, en Madrid, y *Fotogramas* en Barcelona (esta última también los etiquetaba como “los undergrounds”, en su afán de inventar un tipo de cine en nuestro país que correspondiera a las últimas tendencias cinematográficas nacidas en el seno de las democracias occidentales).

Consecuencia lógica de la total disparidad de criterios (había desde el “autor” decididamente marginado, hasta el oportunista que esperaba “colocarse” en la industria cinematográfica española) y un casi nulo trabajo en organizar unos mínimos canales de distribución, el denominado “cine independiente” desapareció del mismo modo que había nacido: espontáneamente.

Desde una óptica actual el término de “cine independiente” resulta vacío de intencionalidades concretas; por ello era preciso analizar qué niveles de “independencia” podemos encontrar en ese cine de subformatos, que se ha continuado realizando, diferenciado del “cine amateur”. Estos niveles de “independencia” nos definirán dos tipos de cine con planteamientos específicos:

Independencia ECONÓMICA: Viene definido por una marginación aceptada que le lleva a considerar este tipo de cine como un vehículo temporal para llegar en un día no muy lejano a integrarse en la industria cinematográfica, aportando, en el mejor de los casos, tan solo una evolución de esta. Es decir este cine no cumple una función social en contraposición con el “cine de industria”. (Este cine podríamos denominarlo “cine independiente”).

Independencia IDEOLÓGICA: Viene definido por una marginación impuesta por realidades contextuales (circunstanciales).

El adjetivar a este cine como “cine alternativo” parte de la necesidad de encontrar una definición que sustituya a la equívoca y generalizada de cine independiente y sirva en el futuro para designar a un tipo de cine en el que la alternativa ideológica sea su factor determinante.

El “cine alternativo” propone un cambio frente a la ideología dominante y propugna una práctica cinematográfica que se inscriba dentro del contexto sociopolítico donde se produce.¹

Y viene definido por unas alternativas de orden:

- a) ESTRUCTURAL: Producción y difusión (distribución y exhibición).
- b) CULTURAL o SOCIOPOLÍTICO

Las alternativas de orden ESTRUCTURAL deberán ser con características específicas que las diferencien de las propuestas en este sentido por el hasta ahora llamado “cine independiente”.

Actualmente la práctica cinematográfica primordial (antes que la producción de films) deberá ser la creación de “equipos de distribución” por zonas, que organicen canales de distribución persistentes dando lugar a circuitos paralelos de exhibición (las plataformas socio-culturales más al alcance del pueblo: cineclubs, cineforums, asociaciones de vecinos, entidades culturales...). El proceso de trabajo de estos “equipos de distribución” será primeramente la elaboración de listas de material (los films de cada zona), con exhaustividad de datos técnicos, que serán enviadas a los potenciales centros de exhibición. Esto viene facilitado si existen relaciones con el órgano cineclubístico de la zona. El “equipo de distribución” debe dedicar gran importancia a la labor de “promoción” de su material mediante la edición de textos sobre los films en sesiones de promoción.

Luego deberán establecerse unos intercambios de información entre los “equipos” para, paulatinamente –conservando siempre su autonomía–, intensificar la colaboración.

Condicionado al funcionamiento de estas “distribuidoras” se formarán “equipos de producción” (compuestos por gente perteneciente a la propia “distribuidora” o por “cooperativas cinematográficas” compuestas por “equipos de distribución” y “equipos de producción”).

En las zonas donde no exista material suficiente para abastecer mínimamente las posibles demandas, deberán constituirse “equipos de exhibición” que funcionarán con material (cedido temporalmente) de los

“equipos de distribución” ya existentes, encaminándose su labor hacia la creación de “equipos de producción” que filmalicen [sic] el contexto en que se enmarca su zona.

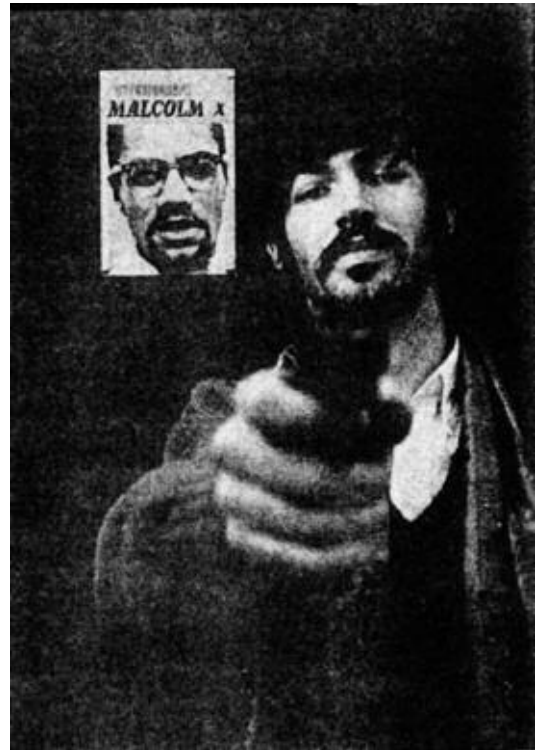
Las alternativas de orden CULTURAL deben ser tales que denuncien claramente los esquemas culturales existentes (no solo mediante la “de-construcción” de los lenguajes o códigos artísticos establecidos) vehiculadores de una ideología determinada, y ofrezcan una respuesta concreta sin caer en el peligro de la creación de pequeños grupos elitistas.

Las alternativas de orden SOCIOPOLÍTICO nos definen básicamente lo que entendemos por “cine alternativo”, pudiendo encontrar dos vertientes (cada vez más claramente diferenciadas): un “cine de aparato”, reproductor de su ideología y según los planteamientos concretos de la coyuntura del momento; y un “cine militante” realizado por grupos autónomos, no necesariamente “panfletario” y libre de las imposiciones ideológicas que coartan una visión más amplia.

El “cine de aparato” tiende a conseguir una total manipulación y ocupación de los medios cinematográficos: personas vinculadas al fenómeno cinematográfico en proceso de radicalización dentro del contexto donde viven y, consecuentemente, “entidades” sobre las que estas ejercen su influencia (cineclubs, asociaciones e vecinos, medios audiovisuales, premios cinematográficos...) para conseguir unos intereses que vienen definidos por un análisis particular de la coyuntura sociopolítica.

Resumiendo, podríamos decir que mientras que el “cine de aparato” (y en otro orden, el “cine de industria”, “el cine amateur” y el –ahora adjetivado– “cine independiente”) vehicular primordialmente ideologías concretas, el “cine militante” vehicula hechos, situaciones...

Los trabajadores del “cine alternativo” deberán inculcar (y promover) la importancia del francotirador cinematográfico que con su cámara de S 8 mm rueda lo que ocurre en su entorno, no ya con el planteamiento concreto de realizar un “film” sino como testimonio de una realidad que pueda posibilitar la reproducción y constatación de hechos que no son escamoteados por los noticiarios oficiales y que en un futuro pueden servir para contextualizar realidades particulares que definirán la historia de estos años.



«EL PORQUE DE UN CINE POLITICO»

(MANIFIESTO DE «EQUIPO DOS»)

1. En el cine, como proceso comunicativo, hay un sujeto emisor y otro receptor. Al realizar el análisis de una elaboración estética, independientemente del soporte que se utilice, se deberán tener en cuenta tres niveles de significación escalonados y ascendentes en complejidad:

A) **Nivel EXPRESIVO:** El artista que se queda en este nivel no pretende una aproximación al público. Sólo desea una respuesta **personal** a una serie de vivencias internas. Un arte como catarsis individual. Los diversos elementos utilizados por el creador aparecerán como un todo **armónicamente bello**, pero desplazados, indiferentes de la realidad social circundante. Desde esta perspectiva, la sociedad queda subordinada a los intereses del individuo.

B) **Nivel INFORMATIVO:** En este estrato de la elaboración artística, deben perder importancia los privilegios individuales para hacer resaltar unas necesidades de la mayoría. Ahora habría que decir que el individuo actúa en función de las exigencias sociales; negarlas sería dar a este apartado el valor **desinformativo** a que tan acostumbrados nos tienen las manipulaciones en los mass-media. El nivel **informativo** rechaza el carácter elitista y personalista y lo sustituye por el favor a la colectividad. Se pretende informar, incluso concienciar, pero no —todavía— movilizar.

C) **Nivel MOTIVACIONAL:** La **información** se utilizaba para crear conciencia; pero aquí se llega más lejos. El receptor es incitado a que responda, se le mueve a la **acción**. Al ser el término **comunicación** tan ambiguo, hemos preferido sustituirlo por el concepto **motivación**. Con este nombre designaremos aquel acto comunicativo en que se pide —y se obtiene— una respuesta del sujeto receptor de información. El papel social del proceso comunicativo alcanza aquí su más alta acepción.

- El cine no puede ser solamente algo HERMOSO, BELLO.
- El cine no debe quedarse en ser mero canal de INFORMACION.
- El cine ha de contener una «comunicación de...», una «incitación a...».

Al pretender movernos con esos presupuestos habremos de tener en cuenta, como emisores, unas premisas fundamentales: intención de motivación y conocimiento de los contextos (personal y del receptor). Esto conducirá a la confección de unos códigos de fácil interpretación, con el fin de que el hecho comunicativo se cumpla sin grandes trabas. Lo que obliga a iniciar una investigación sobre el lenguaje visual a utilizar para una mayor aproximación emisor-receptor.

2. El panfleto presenta sus planteamientos con una subjetividad que lo aleja de la realidad social en que nace y sobre la que pretende influir. No distinguimos entre «panfleto de izquierdas» o «panfleto de derechas». En ambos hay una deformación nociva de la sociedad que favorece a una pequeña minoría.

«Equipo dos» pretende dar conocimiento de una problemática social en la que se encuentra inmerso. Ni descubre américas, ni escarba para encontrar basura. Comprendemos el cine como algo existencial. Son las sensaciones que dan contra nuestros ojos, los problemas que calientan nuestras sienes los que pretendemos pasar a imágenes.

Somos conscientes de la manipulación que todo autor hace de la realidad al elegir encuadre, montaje y demás elementos técnicos. Pero a pesar de la mediatización y condicionamiento a unos criterios ideológicos, pretendemos ofrecer el máximo de objetividad en la consecución de nuestro trabajo. Por ello es necesario que las cartas aparezcan «boca arriba» antes de comenzar la andadura.

Queremos hacer un cine testimonio, un cine que denuncie, un cine revolucionario y político. Entendiendo **revolución** como un cambio permanente y **política** como el análisis de las estructuras de poder y de las interacciones complejas entre los grupos sociales, sus características y sus formas de conducta.

3. Nuestro cine nace con pocos elementos, escasas posibilidades técnicas y reducidos recursos económicos. Un **cine-pobre** que habrá de utilizar los medios de producción amateur y unos circuitos de exhibición independientes.

Nos ceñimos a la sencillez de planteamientos y realización de los filmes. Ni un solo elemento que no sea necesario para el desarrollo del discurso cinematográfico. Desterramos el preciosismo formalista; la consideramos un incongruente derroche de posibilidades.

No a la demagogia, no a las soluciones fáciles. Siempre a favor de un conocimiento objetivo de la realidad social incitadora de un permanente cambio que evite el estancamiento. Desconfiamos de los equilibrios estáticos, por irreales. Creemos en la aproximación continuada a formas de pensamiento más libres a través de estructuras más justas y equitativas.

Primavera/75.

ANTICRONICA DE UN PUEBLO

Como primer acercamiento a los objetivos que «Equipo dos» se ha marcado, estamos en plena elaboración de un cortometraje en 8-8: «**Anticrónica de un pueblo**». Estos son los puntos concretos de su realización:

- Nos proponemos dar noticia de un pequeño y cerrado grupo social, con sus características.
- Incitamos a una generalización de los resultados en otros núcleos pequeños, desmitificando la visión que se ha dado de ellos.
- Intentamos señalar las fallas estructurales de esa sociedad y la voluntad del poder en que permanezcan constantes.
- Pretendemos dar un grito frente a la **pasividad** y la estrechez de horizontes.
- Hacemos una llamada a la necesidad de cambio social ininterrumpido.

Equipo dos ■

CINE INDEPENDIENTE

Y AHORA, ¿QUE?

UN S.O.S. DE EQUIPO DOS

HACIA LAS COOPERATIVAS CON EL CINE INDEPENDIENTE

...Y ahora, ¿qué? Esta discola y amarga pregunta nos hacíamos hace poco los de «Equipo dos», un grupo de cine marginado, cine-independiente, cine-libre o como se quiera llamar.

Antes de esa pregunta, meses atrás, habíamos comenzado por poner en orden nuestras ideas, seguimos con la elaboración de un primer guión con datos extraídos de múltiples fuentes, rodamos —de forma clandestina— la «Anticrónica de un pueblo», y poco después las letras de pago del material sensible, copia y sonorización se agolpaban a nuestras puertas.

Casi en trabajo paralelo planificamos el «Buenos días, Portugal», que nos iba a hacer trotar, palma a palmo, el vecino y sugestivo país.

Y ahora, ¿qué?

Nos hemos quedado atrapados, sufrido suspicacias del cacique y exigencias del comisario de turno y ultimado —¡al fin!— las dos películas proyectadas.

Y ahora, ¿qué?

¿Las presentamos a nuestros familiares y amigos? «¡Qué preciosidad, qué artistas, pero si parecen profesionales...!»

¿Las llevamos a los concursos de rigor? No nos va a quedar otra solución como salida «in extremis» por intentar

pillar algún pellizco que ayude a la amortización.

¿Es que merece la pena trabajar en condiciones tan precarias y agobiantes para hacer un cine independiente que infle la oronda panza del «inquebrantable» sistema?

¿Es que no podemos ponernos de acuerdo de una jodida vez para —haciendo frente común— cambiar las perspectivas de este cine en el país?

Nos preguntamos cuántos se estarán planteando en estos momentos el «y ahora, ¿qué?»

Si nos quedamos en la pregunta, si seguimos en nuestra actitud de francotiradores, acabaremos diciendo —esta vez a coro— «y ahora, ¡leche!».

Porque al que hace cine por estos canales subterráneos de producción sólo le cabe esperar, con ridícula facha de colegial empollón, que lo pongan en el cuadro de honor.

«Equipo dos» nació con ansias de hacer un cine combativo y eficaz. Y todo desde una perspectiva político-social. Así lo decíamos en un manifiesto que vio la luz en el mes de junio de CINE-MA 2002. Ya sabemos que ha sido tachado de pretencioso, de subido de tono, de pedante, de irreal y hasta de estúpido. De acuerdo. Pero desde mayo hasta agosto hemos tenido la valentía de lanzar dos alegatos a la triste calle (ya lo decía Fausto Romero en su mini-historia del cine amateur libre) del cine independiente.

Y ahora, ¿qué?

La única solución para que no hayamos hecho un trabajo estéril, ineficaz,

improductivo desde esa perspectiva del manifiesto («El por qué de un cine político»), es que consiguiésemos una «federación de grupos independientes» que durante tantos años se viene gestando.

Hacen falta unas cooperativas de producción, distribución y exhibición. Nos vale ese pretendido *Secretariado de Cine Independiente*, que quieren coordinar desde Madrid. También sirve el intento de distribuidora del formato sub-standard que en Barcelona luchan por hilvanar los de «Acción Super-8», con Enrique López al frente.

Y es que el interrogante que nos planteamos los que hacemos este cine ha de evaporarse. Y para ello es utilizable cualquier intento de aglutinar fuerzas.

¿Qué hay de esa «Central del corto» que, con realizadores del independiente muy prestigiosos, ronda por tierras catalanas?

¿Y del potencial que representan los cientos de cine-clubs —ávidos de novedad— que pueblan nuestra geografía?

Primero hay que enterarse de las cartas que hay sobre el tapete. Y después, hacer la jugada maestra que nos ponga en manos de los independientes una eficaz Cooperativa que dé juego, que haga del cine independiente el arma que rompa moldes y estructuras, que convierta al cine marginado en un contundente vehículo de motivación y liberación.

«EQUIPO DOS»

«Estamos sin agua, ni carretera. Tampoco hay médico, ni teléfono». Los de Topares han comenzado a exigir.

En la foto:

«Equipo Dos» prepara la filmación de un plano en la única y resaca fuente del pueblo.

Un plano de «Anticrónica de un pueblo», «opera prima» del grupo «Equipo Dos» de Almería.



09. Declaración sobre los cines nacionales

Los abajo firmantes, comprometidos de una manera o de otra con el cine que se realiza en las distintas nacionalidades del Estado español y preocupados porque los cines nacionales respondan a las necesidades sociopolíticas y culturales de cada uno de los pueblos que conforman la Península e Islas Canarias, evitando asimismo situaciones coloniales en lo que al fenómeno cinematográfico se refiere, presentes en las IV Jornadas de Cine en Orense, declaran:

- 1. Entendemos por cines nacionales los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español.*
- 2. Para que cada uno de los cines nacionales respondan a este presupuesto, han de recoger y mostrar las características y aspiraciones propias y diferenciadas de cada uno de los pueblos del actual Estado español.*
- 3. Con respecto al País Gallego, País Vasco y Países Catalanes, que tienen como célula dinamizadora de su personalidad diferenciada una lengua propia, el cine que en ellos se realice tendrá que utilizarla como uno de los elementos básicos que lo conformen de acuerdo con el primer punto.*
- 4. Se considerará necesario y urgente crear en cada una de las nacionalidades del Estado español infraestructuras industriales adecuadas (producción, distribución y exhibición), que hagan posible y visible este cine, comprometiéndose los que trabajan en pro de desarrollo de estos cines nacionales a hacerlas realidad obligándose a una interconexión entre ellos y vinculándose al mismo tiempo a los organismos unitarios de base de cada nacionalidad.*

Los firmantes del manifiesto arriba indicado se adhieren a la petición general de amnistía.

Este manifiesto queda propuesto como base de trabajo para todos los interesados en el hecho cinematográfico y está redactado en castellano, gallego, vasco y catalán.

Orense, 10 de enero de 1979 - C. Varels Veiga, David Corton, F.M. Taxes, Miguel Gato, L. Álvarez Pousa, Eloy Lozano, R. Pérez Pardo, A.J. Sánchez-Bolaños, Antón Mericaechevarría, J.M. Prado, Bernardo López, J. Pérez Perucha, J.L. Seguí Rico, Joaquim Romaguera y J.M. Martí Rom.

En el texto que se dio en un principio para su publicación en la Prensa, se había añadido en el punto tercero, cuando dice "País Gallego, País Vasco y Países catalanes", las palabras "Islas Baleares y País Valenciano"; y en el párrafo final la palabra "valenciano" cuando se habla de las lenguas en las que ha sido redactada esta "Declaración". Estos añadidos fueron introducidos en el documento posteriormente a su aceptación general y (más particularmente) a su aprobación por los representantes de Cataluña.

Este hecho ha sido repudiado posteriormente por la mayoría de sus firmantes, por lo cual se pide que dichos términos sean suprimidos en las reproducciones venideras de este documento. Su autor, J. Pérez Perucha, un camaleónico personaje hasta hace poco representante del cine independiente madrileño y que hoy afirma representar al valenciano, logró certeramente anular desde dentro mismo la posible aceptación general del documento en los medios cinematográficos catalanes.

Resulta curiosa esta investidura de representatividad en personas que solo se representan a ellos mismos, y con su postura de pretendida superioridad intentan manipular o bien disminuir la importancia de opciones combativas concretas, quizás no nuevas, de planteamientos, pero que, sin embargo estos han hecho realidad. También resulta curioso que determinadas posturas teóricas que a un primer nivel responden a una ideología progresista no vayan acompañadas de ninguna práctica cinematográfica concreta o bien que estas no respondan a sus posturas teóricas.

Los "Almería", "Orense" ... no interesan a unos pocos que pasen a la pequeña historia de la lucha por ese "cine marginal", que ya no monopolizan.

JOSEP MIQUEL MARTÍ ROM

BREVE HISTORIA ACERCA DEL CINE MARGINAL (cines independiente, underground, militante, alternativo) EN EL CONTEXTO CATALAN

MARTI ROM

A mediados de los años sesenta surgen ya en el campo cinematográfico unos pocos filmes que, sin responder directamente a los planteamientos del etiquetado «cine amateur», tampoco son filmes producidos en el seno de la escasa industria cinematográfica catalana existente; «El alegre Paralelo», de E. Ripoll-Freixes; «La ribera», de J. Penarroja, y «Josep Maria de Sucre», de J. F. de Lasa, son algunos de estos filmes.

En este período en el que el invento de García Escudero de el «Nuevo Cine Español» estaba en pleno auge (como fruto tardío y prolongación de las «Conversaciones de Salamanca» de 1955), y mientras en Sitges se congregaban los chicos de la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid) para cargarse totalmente y de un solo golpe «Salamanca» y sus consecuentes (a estos enfantes terribles se les etiquetará en el futuro como *sitgistas*), mientras todo esto ocurría en torno al aparato cinematográfico español, en Barcelona (por extensión: Catalunya) sólo cabían (casi) las posibilidades de una guache-divine «Escuela de Barcelona», es decir, un cine realizado con, por y para la alta burguesía industrial europeísta catalana, o bien el de autoubicar entre los escasos francotiradores que iban a configurar lo que se vino en llamar «Cine independiente» catalán.

«AIXELA»

Durante 1968-69 se imparte en AIXELA (local comercial barcelonés de venta de material audiovisual) un curso sobre las nociones básicas cinematográficas, cuyo antecedente hay que situarlo el año anterior en un cursillo de cuatro meses realizado conjuntamente por el Cine-club Ingenieros y el de la Asociación Bonanova (bajo la directriz del «Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona», SDEUB); así nace una escuela no oficial de cine en Barcelona, que agrupará a «profesores» como Miquel Porter-Moix, Arnau Oliver, Román Gubern, J. L. Guarnier, Pere Portabella...

La «Escuela Aixelá» servirá de aglutinante de los componentes del «cine independiente». «Dándonos cuenta de la importancia que tiene la palabra *independencia* dentro del cine, y viendo el tono de la Escuela Catalana, proponemos lo siguiente, haciéndonos voz de esta independencia... ninguno de los miembros del grupo tiene planteada la intención de acceder, mientras duren las actuales circunstancias, al cine profesio-

nal actual, prototipo del cine falso, superficial e hipócrita, realizado de espaldas a nuestra realidad. Este grupo estima que el único cine posible actualmente en nuestro país es el cine-directo, cine-encuesta o cine-verdad, hecho en 8 ó 16 mm., y de producción independiente... se trata, en suma, de ayudar con los medios que como cineastas tenemos a nuestra disposición a transformar de una manera radical la sociedad en que vivimos... ¡POR UN CINE ADECUADO A UNA NECESARIA Y URGENTE TRANSFORMACION SOCIAL!» Este texto, elaborado por un grupo de alumnos de «Aixelá» en noviembre del 68 (a pesar de las circunstancias contextuales del momento, es suficientemente explícito), no se corresponderá con la acepción que se generalizará en esta parcela cinematográfica de «cine independiente».

«Cine independiente de la infraestructura económica cinematográfica», «cine independiente de la censura», «cine independiente de ideas, de capital (Incluido Marx)», «cine independiente de todo, salvo de mí; de todas formas, si la autoridad competente pesca una copia, se acabó la independencia de la copia...». Estas son algunas de las respuestas dadas por los «independientes catalanes» a un cuestionario preparado para las jornadas realizadas en enero del 72 en el Colegio Mayor Pío XII, de Madrid.

Este «cine independiente» se definía, generalmente más que por sus propias características, como enfrentado principalmente al aparato cinematográfico franquista y no reconociéndose como evolucionado o circunstancia del momento de ese «cine amateur», artesanal y reproducido en contextos reducidos de los mismos esquemas ideológicos y estructurales que definen al «cine de industria», no planteando (ni lo pretende) ninguna alternativa a éste.

Según informan dos alumnos de «Aixelá», Albert Lecina y Germán Piedra, en la revista «Mundo» (13-6-70), en ésta se configuraban tres posibles tendencias: la primera buscaba un lenguaje estético nuevo a modo de «Underground USA», cuyo máximo representante era Antoni Padrós; la segunda se puede definir como de un cine de autor con un vago intento de compromiso, aquí colocaban a Roc Villars con su «Autoretrat»; y la tercera, representada por los propios Lecina y Piedra con su «El noi de sucre» (sobre el dirigente sindicalista catalán Salvador Seguí, asesinado en 1923 por pistoleros pagados por la patronal), se define como una postura histórico-didáctica que da a conocer el pasado en tanto en cuanto que presenta actitudes que han influido posteriormente (incluso puede que hasta en el momento actual).



«EL ALEGRE PARALELO», DE ENRIC RIPOLL-FREIXES.

Durante el curso 69-70 se producirá la polémica en torno a la función de la «Escuela Aixelá»; un grupo la entendía como un lugar donde desarrollar una actividad de formación pedagógica y otro como principalmente un centro de producción «independiente». La falta de capacidad económica de esta institución privada, unida a dicha polémica, determinará el fin de esta singular experiencia.

Mientras tanto, el «cine amateur» catalán experimentaba un nuevo auge con la aparición y consolidación de los Anglada, Baca y Garriga.

En este mismo período, 69-70, se configura en Catalunya un movimiento de producción de cortometrajes (Ramón Font, Francesc Bellmunt, J. M. Valles, Carlos Benito —ahora Benpar—, S. Molist...), realizados en 35 mm, intentando seguir una de las tres posibles vías de acceder a la industria cinematográfica (el «cortometrajeado»; las otras dos eran: las eternas ayudantías, y la territorialización y a punto de clausurarse EOC).

Mientras, en Madrid, entró ya el «Nuevo Cine Español», al fallar la protección estatal, y después de los incidentes ocurridos en la EOC, se definen con fuerza varios núcleos de «cine independiente»: el promocionado por la revista «Nuestro Cine», de los Augusto M. Torres, E. Martínez Lázaro y Alfonso Ungría (BUHO FILMS), el del «cine pobre» publicitado también desde «Fotogramas» y que tanta gracia hace a los «independientes» catalanes, cuyos presupuestos económicos eran sensiblemente inferiores, y el grupo de IN-SCRAM en torno a Francesc Betriu, Manolo Gutiérrez, J. L. García Sánchez y la propuesta de «13 nuevos directores».

La situación confusa del «cine independiente» a nivel de Estado español sufre un rudo golpe con el ataque frontal del aparato represivo-cinematográfico estatal al secuestrar varios filmes (de Lorenzo Soler, Antoni Padrós y Roc Villars) en el II Festival de Cine en 16 mm. de San Sebastián (octubre del 70).

Bajo la denominación de «cine independiente» se pretendía agrupar principalmente a una serie de «autores» que

realizaban filmes marginados de la industria, y que estaban más o menos apoyados y publicitados por revistas como «Nuestro Cine» (Madrid) y «Fotogramas» (Barcelona); esta última también los etiquetaba como «underground», en su afán de inventar un tipo de cine en el Estado español que correspondiera a las últimas tendencias cinematográficas nacidas en las «democracias occidentales». Consecuencia lógica de la gran disparidad de presupuestos de actuación, que había desde el «autor-decididamente marginado» hasta el que operaba en la parcela marginal, esperando «colocarse» en la industria («vía progre» de una burguesía cinéfila), y de la ausencia de unos planteamientos concretos que posibilitaran organizar unos mínimos canales de difusión de los filmes realizados. El etiquetado «cine independiente» desapareció del mismo modo como había nacido: espontáneamente.

El término de **cine independiente** resultaba vacío de intencionalidades concretas; así, pues, era preciso analizar qué mínimos esquemas venían definidos bajo la concepción dual de «independencia» para, a partir de aquí, empezar a trabajar en un proceso de clarificación.

Los niveles de «independencia» definidos se pueden concretar en:

1. **Independencia económica.** Determinaba una marginación aceptada de la industria cinematográfica. Lo configuran una serie de filmes (de «autores marginales») que se han continuado realizando, aunque en menor medida, durante estos últimos años, definidos por el parámetro de no-comercialidad. Dichos «autores» tan sólo se plantean acceder a la industria cinematográfica cuando ésta acepte sus «obras artísticas».

2. **Independencia ideológica.** Determinaba una **marginación impuesta** (y asumida políticamente) consecuente de las represivas estructuras sociopolíticas franquistas. En este apartado puede colocarse a un pequeño grupo de francotiradores cuyas prácticas cinematográficas aisladas y de reducida difusión (y además en contextos ya concienciados) han posibilitado, a mediados de los setenta, el planteamiento de un CINE ALTERNATIVO, que pretende insertarse en los movimientos populares en su lucha inmediata por conseguir la democratización en el Estado español.

«Institut del Teatre»

«A pesar del peligro de élites culturales marginadas, el más marginado es el que no hace nada». La experiencia de «Aixelá» se intentó proseguir un par de años más tarde (1972-73) en el «Institut del Teatre», de Barcelona; en torno a Portabella se agruparon los Pere Joan Ventura, Padrós, Gustavo Hernández, Cadena, Roc Villars..., ayudaban a Portabella, que asumía la teoría del lenguaje y era el soporte ideológico del grupo; Lorenzo Soler (técnica cinematográfica), Carlos Santos (utilización de la banda sonora) y Francesc Espresate (videocomunicación).

Fruto de esta experiencia nació un texto (firmado por «la fábrica de Cine», de Barcelona), en el que desde una óptica cinematográfica se analizaban el sistema establecido, su posible contestación y la dualidad del proceso de producción artística: idealista o materialista.



«... resulta difícil imaginar qué otro tipo de cine (nota: el opuesto al idealismo cinematográfico) podría producirse. Esta es la primera dificultad».

Los objetivos más urgentes serán, pues, una sistemática puesta en duda de sus mecanicismos. Abrir a la conciencia del espectador nuevas posibilidades. En una palabra: desenmascarar.

La acción de desenmascaramiento debe llevarse en varios frentes simultáneamente: en todos los campos en/donde los que actúa la concepción idealista de la producción (de poco sirve relativamente una toma de partido en el campo del tema si su materialización concreta en un filme sigue realizándose con presupuestos idealistas: «la forma es, de parte a parte, ideológica»).

En definitiva, se trata del problema del conocimiento: el idealismo mixtifica la realidad y verdad, presentándonos un discurso en imágenes que hace pasar por lo real, enmascarado en su condición de discurso: manipulación de imágenes de la realidad.

En contraposición: presentar el trabajo artístico, como el discurso producido por un individuo o grupo, sobre determinado aspecto de la realidad, con unos fines sociopolíticos determinados.

Si en el proceso idealista el discurso de los que fabrican el filme es enmascarado, quedando el espectador como único en derecho a ejercer este privilegio (el del juicio sobre las imágenes propuestas); realizar un filme en que el espectador no disponga de ese privilegio (o aparezca como tal), sino que se encuentre con unas imágenes y un discurso expreso, poniéndolo en la disyuntiva de confrontarse con ellos (1).

Dos proyectos inacabados también surgieron del proceso de trabajo y discusión del grupo del «Institut del Teatre», uno sobre el barrio-lumpen barcelonés de la Trinitat (viviendas de la Organización Sindical del Hogar) y otro en torno a la novela «La caída de la casa Usher».

El «Institut del Teatre», aparentemente abierto a algunas acciones renovadoras (principalmente en el contexto teatral), había dado el apoyo económico en un principio a esta experiencia cinematográfica; pronto sus dirigentes reconsideraron su proteccionismo a una actividad que, aparte de su cuestionamiento radical del hecho artístico, adoptaba un método de trabajo tan poco disciplinadamente académico.

(1) Texto reproducido por el CINE CLUB INGENIEROS, de Barcelona. Es preciso dedicar un mínimo comentario a la labor de dicho cine-club, apoyando mediante sus sesiones, coloquios y ediciones de «dossier» al cine marginal. «Dossier» de: textos teóricos, Antoni Padrós, Lorenzo Soler, Paulino Viera, Eugeni Anglada, «Manifesto de Almería...» y el libro dedicado a Pere Portabella.



«ENTRE LA ESPERANZA Y EL FRAUDE», COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO.



«VOTAD, VOTAD, MALDITOS», DE LORENZO SOLER.

Paralelamente a la experiencia anterior (y vinculada a ella por Carles Santos) se desarrolla una tendencia del llamado «art-conceptual» (arte conceptual) en el que se utiliza el cine como soporte de acciones cuya intencionalidad era el enfrentamiento total con el arte burgués.

«El centrar la atención sobre el proceso de creación más que sobre los resultados de este proceso ha supuesto la desaparición del objeto de arte como sublimación final, lo cual supone un replanteamiento en la mercantilización del arte y, por lo tanto, unas consecuencias sociopolíticas que vienen directamente implicadas, a pesar de que no son el objetivo directo dentro de los planteamientos teóricos del art-conceptual...» (2).

(Habla Carles Santos): «Como ya pone el programa, se ha de preclar que esto no es cine, ni pretende nada en especial dentro del lenguaje del cine, simplemente una utilización para dar una informa-

ción de unas acciones determinadas, al igual como se podría una fotografía, un escrito o una fotocopia...»

«Decir si lo presentado son filmes o acciones filmadas es difícil, quizá esta línea de intersección sea difícil distinguirla, pero lo importante es la subversión del lenguaje, y con esto que siga todo el resto...» (3).

Las principales propuestas del art-conceptual se concretan en la utilización del vídeo («Acción-Televisión») como instrumento de desacralización del poderoso medio de comunicación (de presión) de la clase dominante político-económica. Se realiza alguna acción en bares de barrios populares barceloneses.

Sin embargo, estos movimientos (circunstanciales) rápidamente nacieron y murieron, eran consecuencia de la continuada redefinición de la «vanguardia artística» (como elemento revolucionario de la sociedad en la que se reproduce el «hecho artístico») ante la creciente y progresiva incidencia pública de los mo-

vimientos populares (1973-74) en el proceso de desintegración del aparato franquista.

Prácticas colectivas

Hasta aquí hemos intentado exponer, muy esquemáticamente, la configuración de lo que se dio en llamar (principalmente) «cine independiente». Fracasada la experiencia del «Institut del Teatre», y no solamente por el boicot institucional, sino por la heterogeneidad del grupo, se produce una situación de «impasse» dentro de esta parcela marginal, todas las vías u opciones (desde el seudoposibilismo «independiente» hasta la «militancia» más radicalizada) se habían diluido en prácticas confusas y elitistas o en excesivos trabajos teóricos que nunca se concretizaban cinematográficamente. Desde una óptica actual han tenido una real influencia posterior las prácticas cinematográficas de Lorenzo Soler y Pere Portabella (aunque muy distantes, y como elementos individuales con una importante incidencia) y la necesidad y convencimiento de potenciar una experiencia colectiva de producción.

Los antecedentes del trabajo colectivo, en esta parcela marginal, hay que encontrarlos en la «Comissió de Cinema de Barcelona»; este grupo se configuró en torno a la «Setmana del 11 de Setembre de 1970» y a la constitución de la «Assemblea de Catalunya» (7-11-71); la componían, por una parte, los Román Gubern, Carlos Durán, Manuel Esteban, Portabella..., y por otra («los jóvenes»), P. J. Ventura, R. Villas... Esta «Comissió», formada mayoritariamente por militantes del PSUC, realizó algunos trabajos de producción, como «Xirinecs» (sobre la huelga de hambre del actual senador en 1970, en Santa María del Camí, y como protesta por el Proceso de Burgos), «Sant Cugat» (sobre la manifestación del Primero de Mayo de 1974 en dicho pueblo, cercano a Barcelona, convocada por la «Assemblea de Catalunya»).

Paralelamente a la «Comissió» y a la Vocalía de cine-clubs catalanes se organizó mínimamente una distribución, «EL VOLTI», en base al material anteriormente citado, algunos otros filmes contra-informativos («Escombraries a Can Clos», sobre un vertedero de basuras en un barrio popular; «No se admite personal», sobre la contratación de parados por prestamistas en la plaza de Urquinaona barcelonesa...) y otros filmes militantes extranjeros. «EL VOLTI» ligado a Comisiones Obreras, desarrollará una actividad importante, aunque con ciertos altibajos y con la limitación de tener un mínimo equipo de colaboradores.

Otra de las causas que determinaron la no viabilidad de supervivencia del movimiento «independiente» fue el escaso trabajo realizado en pos de la configuración de unos canales paralelos de difusión cinematográfica. Como reflexión en torno a este hecho, y teniendo como mínimo precedente al «VOLTI», se organiza durante la primavera del 74 (durante los últimos coletazos del franquismo) la que será la primera distribuidora alternativa permanente y estable del Estado español, la CENTRAL DEL CURT (Central del Corto).

La aparición de las «Salas de Arte y Ensayo», a finales de 1967, y el auge

(2) Texto presentación de la sesión del «art-conceptual» en el «Ingenieros».

(3) Coloquio editado de la sesión anterior.

que experimentaron en años sucesivos en Barcelona-ciudad, supuso una importante crisis en el movimiento cineclubístico barcelonés. Los cine-clubs sufrieron una considerable transformación al inicio de la década de los setenta; mientras los que tenían su ámbito de actuación en el Ensanche (zona central de la ciudad) se redujeron drásticamente, quedando tan sólo dos o tres, los de los barrios periféricos y de las ciudades del entorno (Insertados en el movimiento de las asociaciones de vecinos) adquirieron una mayor importancia cuantitativa.

Este proceso de reconversión de la estructura cineclubista catalana tiene un apoyo fundamental en la organización de las sub-estructuras comarcales, configurándose en éstas una cohesión y línea de actuación conjunta de los cineclubs.

El primer catálogo de filmes de la CENTRAL DEL CURT aparece en noviembre del mismo año, quedando definidos los presupuestos de distribución en un texto que servía de presentación, en el que se definía que, partiendo de la existencia de ese único canal casi-legal ci-

to a la determinación de no actuar (o hacerlo en los mínimos posibles) como «censura marginal» de las prácticas que en aquel momento sufrían la **marginalización impuesta** por el aparato cinematográfico estatal (industria cinematográfica + política represiva franquista), determinaron que la lista de filmes en distribución de la **única** distribuidora alternativa del Estado español contextualizara una cierta heterogeneidad dentro de unos esquemas «progresistas». La hipótesis de C. D. C. era que sus filmes respondían a una **parcela** bastante amplia de planteamientos que serían «seleccionados» por los agentes de distribución y exhibición. La realidad ha demostrado que los filmes de mayor exhibición han sido aquellos que incidían en la realidad sociopolítica.

Resumiendo un poco los filmes que la C. D. C. ha distribuido durante estos tres años, podemos definir una primera época con los de Portabella, Antoni Padrós, Beca-Garriga y un reducido número de prácticas de una serie de colectivos, para, en la actualidad, verse potenciado

das a ese cine **marginal** que se realizaba en el Estado español. Se elaboró un «Manifiesto» que defendía la «necesidad de encontrar una definición que sustituya a la equivocada y generalizada de **cine independiente** y sirva en el futuro para designar a un tipo de cine en el que la alternativa ideológica sea su factor determinante». En este sentido, se acordó denominar **CINE ALTERNATIVO** a aquel que «propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica...», y se proponía «una práctica cinematográfica que se inscriba dentro del contexto sociopolítico donde se produce...» (4).

La CENTRAL DEL CURT presentó su experiencia en el campo de la distribución y colaboró notablemente en la redacción del «Manifiesto». Al igual como lo hizo en Orense-76.

En la nueva coyuntura política del Estado, muerte del general Franco y gran incremento de la presión de los partidos políticos de la oposición y los movimientos populares por conseguir la democratización de las estructuras de poder, hubo una nueva reunión en Orense (en el marco de las «IV Jornadas de Cine», enero-76), en la que se elaboró la «Declaración sobre los cines nacionales»: «Se considera necesario y urgente crear en cada una de las nacionalidades del Estado español infraestructuras industriales adecuadas que hagan posible y viable este cine, comprometiéndose los que trabajan en pro del desarrollo de estos cines nacionales a hacerla realidad, obligándose a una importante interconexión entre ellos y vinculándose al mismo tiempo a los organismos unitarios de base de cada nacionalidad... Entendemos por cines nacionales los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español. Para que cada uno de los cines nacionales responda a este presupuesto, han de recoger y mostrar las características y aspiraciones propias y diferenciadas de cada uno de los pueblos...» (5).



«DAFNIS Y CLOE», DE ANTONI PADRÓS.

matográfico, que en nuestro contexto son los cineclubs, se pretendía trabajar en la difusión del material cinematográfico existente y cuya característica común era «la no-distribución por los canales comerciales cinematográficos, ya sea por factores de no interés comercial, económicos o ideológicos (censura estatal)...».

Como reflexión de su práctica cotidiana en el campo de la distribución alternativa de las prácticas marginales, la C. D. C. teoriza «a posteriori» y elabora un texto donde se intenta estructurar una plataforma de distribución-producción alternativa en el Estado español; este texto se publicó en la revista CINEMA 2002, número 10, bajo el título: «El Manifiesto de Almería como punto de partida» (diciembre 75).

La C. D. C., al plantear una alternativa de distribución a los canales industriales, daba una importancia fundamental a su acción a largo plazo; este hecho, jun-

este último apartado: Colectivo Cine de Clase, Cooperativa de Cine Alternativo, Llorenç Soler, Antoni Martí...

Para dar una idea del volumen de concentración de la C. D. C. podemos decir que los dos últimos años ha habido unas 1.000 contrataciones (cada año), que corresponden a un número de sesiones (de hora y media) de aproximadamente unas 350 y una incidencia estimada de 35.000 espectadores.

El grupo motor de la C. D. C. entendía esta labor como un trabajo o servicio que ofrecía a la colectividad, análogamente al que otros compañeros realizaban dentro de las asociaciones de vecinos, partidos, colegios profesionales.

«Manifiesto de Almería», «Orense»

En Almería, en agosto del 75, tuvo lugar la primera reunión de personas liga-

Situación actual del cine marginal en Catalunya

La CENTRAL DEL CURT ha soportado estos últimos años un proceso de consolidación tanto a nivel de infraestructura interna («liberando» a dos de sus componentes para el único trabajo de la distribución) como en lograr unos, cada vez más amplios, canales de difusión de este tipo de cine.

«Reestructuración de la CENTRAL DEL CURT:

La gestión de la CENTRAL DEL CURT, que hasta entonces (octubre 77) era llevada por miembros de la COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO, ha pasado a una comisión abierta de los realizadores y colectivos que tienen filmes en distribución en la C. D. C. La configuración de dicha comisión ha ido definiéndose en una serie de asambleas realizadas en las que además se ha trabajado en determinar

(4) Información sobre «Almería» en CINEMA 2002, número 8.

(5) Información de «Orense» en CINEMA 2002, número 14.

la política cinematográfica a desarrollar este año.

Esta se concreta en cuatro puntos fundamentales:

1.º Lograr una mayor consolidación del **equipo de distribución**, promocionando al máximo el material y buscando una nueva estructuración interna.

2.º Gestionar una **sala de exhibición alternativa** en Barcelona-ciudad donde conseguir a la vez una mayor y más rápida rentabilidad económica de los filmes y que posibilite nuevas producciones, pretendiendo ser, además, un centro de influencia cinematográfica cotidiana sobre las comarcas de Catalunya y del resto del Estado español, ayudando a definir una infraestructura descentralizada.

3.º Configurar un mínimo de dos **equipos de cine-móvil** (con proyector de 16 milímetros) que, a precios reducidos, puedan ofrecer sesiones de «cine alternativo» en cualquier pueblo de Catalunya y del resto del Estado español, ayudando a definir una infraestructura descentralizada.

4.º Ofrecer un **servicio de producción cinematográfica** (realizado por alguno de los colectivos que forman la C.D.C.) de cara a los movimientos populares: obreros, de vecinos, campesinos...

La CENTRAL DEL CURT, con esta infraestructura paralela, pretende configurar un frente de lucha lo más amplio posible y desde posiciones independientes de partidos políticos (lo cual no excluye la posible militancia de los colectivos o realizadores que la conforman) contra el aparato cinematográfico de industria (6).

La experiencia colectiva a nivel de producción cinematográfica marginal se ha concretado en tres grupos principalmente: **COLECTIVO DE CINE DE CLASE** («El cuarto poder», «El campo, para el hombre», «O todos o ninguno» y una producción en proceso de montaje sobre Euzkadi); para mayor información, ver CINEMA 2002, número 24. **COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO**, grupo que trabaja a nivel de distribución con el nombre de CENTRAL DEL CURT, pasando ahora a ser un elemento más de su gestión. Y **GRUP DE PRODUCCIO**, colectivo con una práctica muy específica (rodaje de manifestaciones, asambleas...), mayoritariamente integrado por militantes del PSUC.

Además de estos grupos, unos pocos nombres sobresalen en la producción alternativa: Lorenzo Soler, que constituye el caso más coherente y continuado de producción del cine marginal realizado en el Estado español (quizá por eso no ha sido publicitado suficientemente), ver CINEMA 2002, número 22; Antoni Martí, con sus documentos sobre la realidad catalana (ver CINEMA 2002, números 23 y 36); los Lluís Garay-Joan Mellarach, con «Alborada», panorámica de los cuarenta años de franquismo, y «Del yugo y del canto», sobre Miguel Hernández; Santiago Vilanova, principalmente con «La hulla anti-nuclear de L'Ametlla» (La lucha...), que se inserta en la lucha popular radical de núcleos cada vez más amplios del pueblo catalán...

El «cine de partido» es aún prácticamente inexistente; sin embargo, podemos encontrar dos prácticas aisladas,



RODAJE DE UNA MANIFESTACION (GRUP DE PRODUCCIO).

como son el filme «Mitling per la Llibertat», de Josep Maria Forn, sobre el primer mitin democrático autorizado (22 de junio del 76) en Barcelona; el mitin era del PSC (Partit Socialista de Catalunya, «Congrés»), el cual posteriormente aliado (y en proceso de articulación orgánica) con la Federación Socialista de Catalunya, de PSOE, formaron la coalición «Socialistes de Catalunya», obteniendo el mayor número de votos catalanes. Y la retransmisión en dos pantallas gigantes del extraordinario mitin del PSUC en el Parc de la Ciutadella, de Barcelona, pocos días antes de las elecciones del 15 de junio (7).

Conclusión final

Obviamente, la situación actual del cine marginal no es la misma que la que se producía en la clandestinidad del franquismo, lo cual conduce a un replanteamiento de la opción cinematográfica a adoptar, y más concretamente a una valoración de las posibilidades que puede dar una cierta legalidad, sin claudicar incoherentemente de la producción-difusión alternativa ante la falacia de una normalidad cinematográfica que no existe, ni se corresponde con la real situación política del Estado español. Ni el franquismo está totalmente erradicado de las estructuras del poder político y económico, ni los filmes marginales (recordemos otra vez que la marginación no es una postura únicamente decidida por el cineasta, sino que son las estructuras de poder las que la determinan) tienen una difusión normalizada; hace tan sólo un año, los compañeros del COLECTIVO DE CINE DE CLASE sufrían el secuestro del negativo del filme «O todos o ninguno» por miembros de la, ya inexistente en aquella situación, Brigada de Investigación Social; el anuncio del filme «Tres cantos a Lenin», de Dziga Vertov, producía controles de la Guardia Civil en

el pueblo en el que estaba prevista su proyección; «Can Serra. La objeción de conciencia en España» ha tenido algunos problemas muy últimamente al presentarse la Guardia Civil pidiendo el permiso de exhibición del filme, cuando la Delegación de Información y Turismo de Barcelona se lleva las manos diciendo que el filme se debe mandar a Madrid... ¿Autorizarían un filme rodado y que pretende exhibirse fuera de los canales industriales? Son tan sólo unos pocos ejemplos.

LA LIBERTAD DE EXPRESION AUN NO EXISTE, Y QUIEN OPINE LO CONTRARIO QUE SE LO PREGUNTE A BOADELLA Y ELS JOGLARS.

La normalización no creemos que sea la invasión de las salas de exhibición de «Emmanuelles» y similares, mientras (por poner un ejemplo) «Informe General», de Portabella, espera desde junio pasado acceder a las pantallas por una falta de interés económico de distribuidores-exhibidores. ¿A que conduce esa voluntad de acceder a los canales normalizados cuando éstos continúan controlados y en manos de la misma oligarquía cinematográfica que durante el franquismo? O lo que aún es peor, cuando se está produciendo en estos últimos años una superconcentración de capital cinematográfico (producción - distribución - exhibición) en unas pocas manos.

La actuación de los trabajadores del cine alternativo debe ser doble; por un lado, continuar con sus prácticas de producción cinematográfica, la desigual lucha (no porque «La Vanguardia» tiraba un cuarto de millón de ejemplares no debían editarse los pocos miles de «Mundo Obrero», durante el franquismo) frente a la industria capitalista cinematográfica, y trabajando por la expansión y estabilización de unos canales de difusión alternativos. Y teniendo muy en cuenta que esto (principalmente lo último) tan sólo se conseguirá mediante el apoyo de los órganos culturales de los ayuntamientos, diputaciones y gobiernos autónomos progresistas de las nacionalidades y regiones del Estado español. De un Estado español socialista. ■

(6) Texto de la CENTRAL DEL CURT (enero del 78). Para contactar con ella: Rambla del Prí, número 11, 1.º, 2.º (Barcelona). Teléfono 238 16 34.

(7) Para la elaboración de este artículo se ha utilizado como material básico el libro (aún no editado) sobre el «cine independiente», elaborado por Lorenzo Soler y Joaquim Romaguera.

LA CRISIS DEL CINE MARGINAL

MARTÍ ROM

La crisis por la que está atravesando el cine marginal debe analizarse en el marco general de la evolución cultural de estos cuatro últimos años (1975-79). Esta profunda crisis presenta una doble vertiente, por un lado, la difícil redefinición de los objetivos básicos de la producción cultural fruto del radical cambio político vivido, y por otro, la práctica inexistencia de posibilidades de su planteamiento en un contexto socio-político enrarecido e inesperado.

Análisis global de la difusión del cine marginal

En el aspecto concreto de la difusión (distribución - exhibición) del cine marginal inciden varios factores:

1. **Tendencia paulatina de desaparición de centros exhibidores, o, en el mejor de los casos, de reducción de su capacidad organizativa**

La componente «cinéfila» de los cine-clubs no ha podido resistir la fuerte competencia impuesta por las salas especiales (ahora, otra vez, de arte y ensayo) y, principalmente, por la Filmoteca; la componente de «análisis social y/o político», ha sufrido la originada por la permisibilidad de la democracia-UCD en la proyección comercial (?) de potémkins, madres, octubre, ... (ocasionando paralelamente una fuerte descapitalización de los canales marginales al inutilizarlos una parte importante de sus más productivos filmes, en el aspecto económico).

Otros centros exhibidores pertenecientes a asociaciones de vecinos, colegios profesionales u otros organismos populares, han visto disminuir su labor consecuentemente con la pérdida de la actuación pública de primera línea que habían desarrollado en los últimos años del franquismo y en el inmediato post-franquismo.

2. Desmovilización cultural

El rápido proceso electoral del 15-J (1977) produjo un importante trasvase de organizadores y colaboradores de las entidades culturales populares a los cuadros organizativos de los partidos de izquierda (en los cuales militaban); se abandonó (temporalmente, creían) la «doble militancia». Las primeras elecciones democráticas en cuarenta años precisaban de todos los esfuerzos posibles.



LORENZO SOLER.

Pero la situación se agravó peligrosamente al suceder a esta desmovilización cultural una desmovilización política generalizada, fundamentalmente entre los jóvenes militantes. La política de «consensos» y los Pactos de la Moncloa fueron los principales causantes. Había que consolidar la democracia, decían.

Este desencanto dificultó el retorno al trabajo cultural de base y unitario.

3. Inexistencia de propuestas de nuevos canales culturales ajenos al aparato industrial

La previsible configuración de plataformas culturales auspiciadas por los partidos políticos de izquierda y por las centrales sindicales de clase (casa del pueblo, locales de barrio, ...) no se ha hecho realidad en esta primera etapa democrática.

Resumiendo, el cine marginal está sufriendo un paulatino descenso de sus potenciales centros de exhibición; condicionando, este factor externo, su desarrollo e incluso su existencia.

Los trabajadores cinematográficos de la parcela de la difusión marginal, tan sólo son dinamizadores de una realidad cultural que ya debe existir a priori (aunque tan sólo sea a un nivel reducido); los centros exhibidores deben crearse y articularse en la propia vida cotidiana del ciudadano, en el seno de las luchas políticas y sindicales de las clases populares.

Estas conclusiones anteriores (cuyo contexto específico es el entorno industrial de Barcelona, pero que puede extrapolarse a las zonas con un elevado proceso de industrialización del Estado Español) contrastan paradójicamente con la evolución de la difusión del cine marginal en el resto del Estado (zonas rurales o bien con escasa industrialización). La espiral ascendente de movilización cultural que se produce en las áreas industrializadas durante los últimos años del franquismo (1970-75) y que alcanza su cenit en 1976, viene retardada en las otras zonas y no empieza a tomar cuerpo hasta después de las elecciones del 77.

La España no industrializada empieza a recuperar los filmes marginales de contenido social que se habían difundido en la catéumbas del franquismo, los filmes de las «manis», los filmes de las huelgas, los ...

Este incremento cuantitativo de centros de exhibición de cine marginal en estas zonas, logra compensar, o por lo menos reducir, el peligroso descenso analizado anteriormente.

Factores que inciden en la distribución alternativa

La distribución de cine marginal presenta básicamente dos características, por un lado la vehiculación de un contenido político ideológico, y por otro, la colaboración económica de los centros exhibidores a las nuevas producciones de los equipos realizadores mediante el «alquiler» de los filmes ya realizados que se van a proyectar.

Sin embargo, la auto-producción económica de los filmes resulta utópico en la práctica; esto es debido fundamentalmente al enorme desnivel existente entre el coste de producción de un filme y su «recaudación» económica producida por su difusión marginal. El coste de producción viene impuesto por las multinacionales de la tecnología cinematográfica (Bolex, Kodak, ...) o por las pequeñas o medianas industrias del Esta-



«LA RABIA», DE EUGENI ANGLADA.

do (laboratorio de revelado, montaje, sonido...), cuyos precios van a remolque de los anteriores. En fin, el coste de producción de un filme no varía (a priori) según vaya a ser el canal de difusión a utilizar (aparato industrial o el marginal).

Este elevado coste de producción no puede incidir en el precio de «alquiler» de un filme marginal para su distribución, dado que resultaría inalcanzable económicamente para los potenciales centros exhibidores. Así pues, la distribuidora de filmes marginales (distribuidora alternativa) debe proponer un precio político muy por debajo del necesario para la auto-producción de los filmes marginales e incluso para el mantenimiento de la mínima estructura burocrática que precisa. Y no es posible compensar este mínimo precio de contratación con el hipotético incremento del número de pases de dicho filme, pues debe tenerse en cuenta que operamos con un producto de vida real limitada (unos 60 ó 70 pases en el mejor de los casos); lo cual obligaría a tirar una nueva copia o a reponer los planos deteriorados, aumentando el coste de producción.

Generalmente las distribuidoras alternativas se configuran en torno a varios equipos de realización de filmes marginales, que aunan sus esfuerzos en la labor de difusión, aportando inicialmente sus propios filmes. Debido a los factores antes reseñados, la distribuidora alternativa no logrará prácticamente nunca (por sus propios medios) adquirir filmes marginales procedentes de co-

lectivos extranjeros, y también resultará dificultoso su intercambio, pues la gran mayoría de los filmes marginales responden a un interés excesivamente localista; y como no será posible mantener la auto-producción suficiente, resulta que el catálogo de filmes en distribución sufre un proceso de paulatina pérdida de capacidad de demanda por los centros de exhibición marginales, al no incorporarse a éste suficientes nuevos filmes. Este proceso tiende a la obsolescencia del material en distribución y a su total deteriorización.

Aspectos económicos en torno a la producción del cine marginal

La propia marginalidad de difusión impondrá, a priori, unas características de producción que lo definirán como un cine pobre.

El coste de producción de un filme marginal se verá reducido a lo indispensable (compra de negativo, revelado, traje de copión...), recayendo el resto en la aportación voluntaria del propio trabajo del equipo realizador; pero a pesar de todo el coste resulta aún prohibitivo y deberán buscarse fuentes de financiación diversas: la recaudación por la difusión de filmes anteriores, la aportación económica de sus componentes, ocasionales subvenciones de algún organismo, préstamos bancarios a los componentes del equipo...

Esta inviabilidad económica del cine

marginal se extiende a algunas parcelas del aparato industrial, como son los cortos y medimétrajes fundamentalmente, y también los largometrajes que no satisfacen las condiciones de mercado apropiadas.

Este dato nos lleva a reclamar que no tan sólo la producción marginal cinematográfica es desesperante en el aspecto económico.

Algunas veces se ha definido como una «auto-explotación» el trabajo aportado por los componentes del equipo realizador de una práctica cultural marginal, esta apreciación parte del error de la situación del propio trabajo cultural en el contexto actual. Los objetivos básicos de la actuación cultural del individuo son los que determinan si nos encontramos o no en un caso de auto-explotación; el caso de una práctica cultural marginal voluntariamente asumida, entiendo que es análoga al del trabajo aportado a la colectividad por algunos ciudadanos desde las asociaciones de vecinos u otros organismos populares; es un trabajo adicional (y no retribuido) del desarrollado a lo largo de la jornada laboral.

Validez de la práctica cinematográfica marginal en el contexto actual

La desaparición de las circunstancias políticas y (consecuentemente) de la censura cinematográfica que posibilitan la existencia de un cine marginal, parecen definir un nuevo contexto cinematográfico; durante estos dos últimos años parece ser que la producción de cortometrajes dentro del aparato industrial ha experimentado un gran incremento. Ya se han superado (excepto situaciones puntuales) los problemas de la legalidad de algunas prácticas cinematográficas, y los canales industriales de difusión aceptan, a priori, cualquier material.

Sin embargo, en esta normalizada (?) situación tenemos que la mayor parte del material hipotéticamente trasvasado de la parcela marginal a la industrial, será escasamente rentabilizado (tanto cultural como económicamente). Está claro que la difusión de filmes que no sigan las leyes del mercado actual (sexo/violencia, filme de argumento/códigos estéticos standard) resultará muy dificultosa.

La parcela marginal ha dejado de definirse por negación respecto al aparato industrial. Debe adoptar una posición más ofensiva. La función primordial del cine marginal es la de configurar unos canales estables y permanentes de difusión que poco a poco vayan contrarrestando en las masas populares la presión hegemónica que ejerce, ahora, el aparato industrial, cada vez más concentrado en unas pocas manos y totalmente controlado por las multinacionales-USA; por el capitalismo internacional.

Los desencantos producidos por la lenta expresión del cine marginal, se deben a análisis simplistas de su situación. Los trabajadores culturales en dicha parcela deben tener muy clara la idea de que están operando en un terreno enemigo y con unas reglas del juego impuestas por el aparato industrial: el cine es una industria. Las coordenadas

políticas han variado sensiblemente, pero el aparato cinematográfico no sólo no ha visto retroceder su poder sino que lo ha reforzado.

Una política cultural descentralizada y eminentemente popular pasa por la configuración de canales alternativos de difusión de prácticas culturales; y el cine, el **cine marginal**, puede ser muy importante factor dinamizador.

UN FILME NO VIENE DEFINIDO ÚNICAMENTE POR SU CONTENIDO IDEOLÓGICO, SINO POR AQUELLAS RELACIONES DE PRODUCCIÓN QUE LE HAN DADO FORMA Y FUNDAMENTALMENTE POR SU INSERCIÓN EN LAS ESTRUCTURAS DE DIFUSIÓN CINEMATOGRAFICAS.

Conclusión en torno a la viabilidad de una infraestructura de cine marginal

El cine marginal de planteamientos político/ideológicos (también llamado cine militante o alternativo) se inserta en

la realidad cotidiana de la clase trabajadora.

En el momento actual en el que representantes elegidos por la clase trabajadora (PS y PC) ocupan diversos organismos de la gestión pública, el cine marginal reclama a éstos la ayuda económica que pueda posibilitar su existencia; en virtud de dos aspectos: 1) como reconocimiento del trabajo realizado por los colectivos cinematográficos desla clandestinidad del franquismo hasta la naciente democracia actual, y 2) como medio necesario de concienciación popular a oponer el aparato industrial totalmente controlado por las multinacionales (distribuidoras) americanas.

Esta ayuda debe recaer tanto en las distribuidoras alternativas, para compensar su déficit económico infraestructural, como en los filmes en proyecto que presenten las características adecuadas para su posterior difusión alternativa.

Así pues, la responsabilidad actual de la existencia del cine marginal como componente de los canales culturales populares recae en las organizaciones de izquierda.

tica a nivel de super-estructura la podemos concretar en: la inoperancia práctica de un Parlamento ligeramente dominado por la derecha, la política de «consenso derecha-izquierda», y las extrañas discrepancias en algunos puntos importantes entre los propios partidos de izquierda cuando en las bases reina generalmente una mayor unanimidad.

Una situación análoga la podemos encontrar en el frente sindical. Este se puede definir como una constante situación de vaivén: Pactos de la Moncloa, planteamientos de luchas defensivas (conservar el nivel adquisitivo de los trabajadores, defender el puesto de trabajo, ...), no dar los sindicatos de clase apoyo a cualquier acción durante el período pre-eleitoral (del 79), enfrentamiento CCOO-UGT debido al pacto de éste último con la CEOE. Resumiendo, se ha producido una balcanización de la lucha sindical: gran número de acciones coexistentes y excesivamente localistas y sectoriales.

Y a nivel cultural podríamos decir que se ha llenado el vacío franquista con la nada (o casi).

Establecer hasta qué punto estas condiciones contextuales han determinado la actual crisis ideológica de producción del cine marginal, depende del subjetivismo de la visión política de cada uno. Sin embargo, hay otros factores que quizás presentan una mayor grado de objetividad, como la recuperación por los medios de comunicación (audiovisuales) de las imágenes, hasta ahora, características de la producción marginal. La repetición continuada de imágenes de manifestaciones y huelgas por televisión inculca al espectador, en tanto y cuanto son tan sólo noticias que se consumen no análisis de las situaciones y de los condicionantes que las producen. El espectador de televisión recibe una sensación de «estar» en la realidad contextual, pues las imágenes reproducidas son contemporáneas (o casi) con la acción real. Está conectado con la realidad y no siente un mayor interés en participar en ella. Es la desmovilización de los potenciales receptores del cine marginal.

En torno a la crisis ideológica en la producción del cine militante-alternativo

Los filmes producidos en la marginalidad del aparato industrial **nunca** (salvo algunas excepciones) han logrado autofinanciarse con las recaudaciones obtenidas en su difusión; y esto suponiendo que exista una distribuidora alternativa cinematográfica que posibilite la difusión organizada de dichos filmes. Por eso, la actual crisis económica de la producción marginal, a un primer nivel, no es mucho más grave que en períodos anteriores; pero, a un segundo nivel, y a pesar de que las circunstancias sociopolíticas del Estado Español han variado substancialmente, se puede aseverar que se presenta como muy difícil, a corto plazo, la configuración de una parcela marginal estable y de influencia creciente entre la clase trabajadora.

Paralelamente a la crisis económica se ha ido definiendo a lo largo de estos dos últimos años (desde las elecciones del 15-J de 1977, más o menos) una crisis ideológica de producción de filmes militantes. Las causas podemos encontrarlas, quizás, en un cierto desencanto cinematográfico, al comprobar la generalizada falta de concienciación popular en torno a la importante utilización del cine como medio de divulgación de las luchas y problemática de la clase trabajadora; y en un desencanto generalizado producido por el desarrollo del contexto del Estado Español en estos últimos años, desencanto que presenta tres frentes: el político, el sindical y el cultural.

A nivel político se ha producido por un lado una desactivación consciente de la acción política de base para reclamarla en exclusividad los representantes de la clase trabajadora elegidos en las elecciones democráticas, y por otro una superdelegación de la base en los cuadros de los partidos. Y la vida poli-



«ANTICRÓNICA DE UN PUEBLO», DE «EQUIPO DOS».



«ENTRE LA ESPERANZA Y EL FRAUDE», DE LA COOPERATIVA DE CINE ALTERNATIVO.

Un análisis estadístico de una distribuidora alternativa cinematográfica: La «Central del Curt» (Central del corto)

Partiendo de las contrataciones diarias de la «Central del Curt» durante los años 76, 77, 78 y los seis primeros meses del 79 se han obtenido unos datos estadísticos pormenorizados, de los cuales haremos un análisis ideológico-cinematográfico.

(La «Central del Curt» se configuró en la primavera del 74, pero del primer año de funcionamiento no disponemos de todas las informaciones de las contrataciones, por lo cual no es posible establecer un análisis fiable.) (Cuadro 1.)

Las cifras correspondientes a 1978 se han obtenido extrapolando las cantidades de los seis primeros meses al resto del año; esto no se ha realizado teniendo en cuenta que este período corresponde al 70 por 100 del total numérico del año (porcentaje obtenido de los años anteriores).

En la información estadística de cada año se hace distinción entre el TOTAL CONTRATACIONES y el TOTAL FILMES CONTRATADOS, esto es debido a que el primer parámetro nos da una idea más clara de la relación de la distribuidora con los centros de exhibición, mientras el segundo indica el volumen de filmes contratados.

El volumen de contratación viene definido por el TOTAL MINUTOS CONTRATADOS, pues dado que la distribuidora posee en su catálogo filmes de diversas duraciones desde siete minutos hasta noventa), el parámetro más fiable será la cantidad de minutos contratada.

Los meses de máxima y mínima contratación se han dado excluyendo al mes

de Agosto, dado que prácticamente no se produce ninguna contratación. También podríamos anotar que globalmente el período estival, como parece lógico, es nefasto para la difusión marginal, pues desde primero de junio hasta final de septiembre o principios de octubre se producen pocas contrataciones comparadas con el resto del año.

Análisis ideológico de la evolución de las contrataciones

El mayor volumen de contratación de estos cuatro años se produce en 1978. Es el primer año del post-franquismo, el «Régimen» continúa pero la presión popular se intensifica enormemente; las (hasta entonces) sesiones más o menos clandestinas de cine marginal proliferan por doquier, las asociaciones de vecinos, cine-clubs, colegios profesionales, locales de barrio, ... viven una inflación cultural. Con la llegada de Suárez a la presidencia del Gobierno (julio del 76) y el Referéndum sobre la Reforma Política (15-6-76) se iniciará un corto, pero intenso, período que culminará con las primeras elecciones democráticas (15-6-77). Es en este período en el que se produce una desmovilización cultural, la doble militancia de los organizadores de actos culturales se verá reducida tan sólo a la militancia política directa; los partidos (de la izquierda) a los cuales pertenecen reclaman sus esfuerzos ante las inmediatas elecciones: hay que derribar al franquismo.

Sin embargo, este mismo hecho, las próximas elecciones generales, posibili-

CUADRO 1

	1976	1977	1978	1979
Total contrataciones ...	368	279	357	304
Total filmes controlados ..	773	484	684	497
Mes máxima contratación	Mayo	Mayo	Abril	
Cantidad ...	63	39	71	
Mes mínima contratación	Octubre	Octubre	Septiembre	
Cantidad ...	13	10	11	
Cantidad filmes contratados alguna vez ...	115	89	120	99
Cantidad filmes que sobrepasan las diez contratac.	26	16	20	21
Porcentaje de estos filmes sobre el total ...	22 %	17 %	16 %	21 %
Porcentajes del volumen contratación de estos filmes sobre el total ...	62 %	50 %	51 %	51 %
Total minutos contratados.	25.678	18.587	22.822	17.388
Media minutos contratados por mes ...	2.334	1.690	2.074	1.578

tará que el volumen de contratación (aún reduciéndose) alcance un nivel aún aceptable. En los meses posteriores, las contrataciones descenderán muy sensiblemente. Globalmente 1977 es un año de retroceso.

1978 es el año de la elaboración de la Constitución, que culminará con el Referéndum del 6 de diciembre. Durante este año de «consenso», el volumen de contrataciones se recupera lentamente; este hecho podemos adjudicarlo al aumento de contrataciones provenientes de las zonas con menor índice de industrialización del Estado Español. La explosión cultural (y política) producida en las zonas de influencia de las grandes ciudades durante 1975-76, se inicia en el resto del Estado Español, fundamentalmente en 1978 (es decir, después de las primeras elecciones generales).

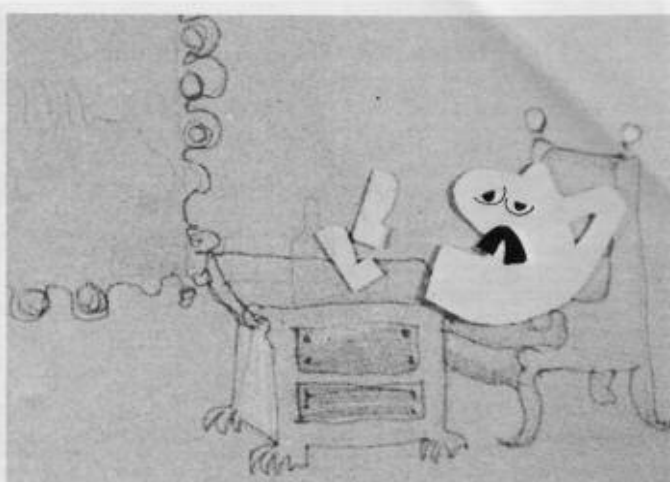
Durante los primeros meses del 79 tienen lugar casi solapadamente las segundas elecciones generales (1-3-79) y las primeras municipales (3-4-79). Las contrataciones disminuyen ligeramente respecto al año anterior, pero sin llegar al nivel de 1977; quizás, mientras que cara a las elecciones anteriores existían bastantes filmes marginales que reflejaban total o parcialmente el inmediato pasado (franquista) que había que enterrar, ahora en 1979, no habían filmes que analizaran la nueva situación política y que por ello fueran aprovechables en el período pre-eleitoral.

En el momento actual (octubre 79) no es previsible la evolución futura, en un plazo corto o medio, del volumen de contratación, dado que las cifras correspondientes a lo que llevamos de año parecen definirlo como un año-puente. La posibilidad de una política cultural de los ayuntamientos controlados por las izquierdas y el planteamiento de unos órganos culturales a un nivel superior en los gobiernos autonómicos, determinará la incógnita actual.

Si calculamos la media de estos cuatro años obtendremos que el TOTAL CONTRATACION por año es de 327, y que el TOTAL FILMES CONTRATADOS por año es de 609; lo cual referido a nivel mes, nos da las cifras de 30 y 55.

Análisis geográfico de la distribución

La «Central del Curt» tiene su sede en Barcelona, así pues para analizar las contrataciones realizadas se han definido tres zonas: 1) la comarca del



«BLANCO Y NEGRO». DE BACA Y GARRIGA.

Barcelonés (el área inmediata de influencia de la ciudad de Barcelona, es decir, la propia ciudad más el llamado «cinturón rojo»), 2) el resto de Catalunya, y 3) el resto del Estado Español.

Extrayendo la media para estas tres zonas, para los cuatro años que estamos analizando, podemos decir (redondeando un poco) que cada zona aporta 1/3 parte de las contrataciones. (Cuadro 2.)

Para la obtención de estos porcentajes se ha tomado el parámetro TOTAL CONTRATACIONES dado que es quien mejor explicita la relación de la distribuidora con los centros de exhibición.

La evolución del porcentaje de contrataciones aportado por cada zona es diferente, mientras que el Barcelonés ha visto reducir su influencia, el resto del Estado la ha ido aumentando, conservándose análoga la del resto de Catalunya.

Este incremento de las contrataciones en el resto del Estado, la zona más alejada de la sede de la distribuidora, ha conllevado consecuentemente una disminución de la «capacidad de distribución» de los filmes contratados, dado que si las proyecciones se realizan en un entorno no alejado de la sede es posible un mayor número de contrataciones en

un mismo período de tiempo. Además los desplazamientos de los filmes (envío por Renfe, telegrama con el número del envío, pagos de las contrataciones por cheques o giros, ...) han ocasionado un aumento de la mínima infraestructura de gestión burocrática de la distribuidora.

Resumiendo, la media para las tres zonas para estos cuatro años es: Barcelonés = 36 por 100, Resto Catalunya = 30 por 100 y el Resto del Estado = 34 por 100.

Análisis de los films distribuidos

Las contrataciones de filmes se han clasificado en: 1) sesiones de Cortometrajes (hasta veinte minutos), 2) de medimetrajes (de veinte a sesenta minutos), 3) sesiones largas a base de filmes de corta duración (de sesenta a cien minutos), 4) de largometrajes (de sesenta a cien minutos), y 5) sesiones especiales (más de cien minutos).

La media de estos cuatro años nos da, para estos apartados, los siguientes porcentajes:

- Cortometrajes, 20 por 100.
- Medimetrajes, 33 por 100.
- Sesiones largas de cortos, 14 por 100.
- Largometrajes, 13 por 100.
- Sesiones especiales, 11 por 100.

Si sumáramos, tenemos que la distribución de filmes no-largometrajes alcanza a un mínimo del 76 por 100 (pues también conforman parte del apartado de sesiones especiales).

Como veremos a continuación el 13 por 100 aportado por los largometrajes es debido fundamentalmente al filme «Entre la esperanza y el fraude».

Es decir, el nombre de la distribuidora, «Central del Curt» (Central del Corto), es del todo apropiado.

CUADRO 2

PORCENTAJES POR ZONAS SOBRE EL TOTAL CONTRATACIONES

	1976 (%)	1977 (%)	1978 (%)	1979 (%)
Comarca del barcelonés	44	32	33	38
Resto Catalunya	30	31	29	30
Resto del Estado	26	37	38	32

CUADRO 3
FILMES MAXIMA CONTRATACION (AÑO A AÑO)

1976	1977	1978	1979 (*)
«La rage» (E. Anglada) 50	«Entre la esperanza y el fraude» (CCA) 43	«Entre la...» (CCA) 62	«Entre la...» (CCA) 21
«Blanc i negre» (Baca Garriga) 29	«Santa Maria de Iquique» (L. Soler) 19	«Votad, votad, malditos» (L. Soler) 28	«El cine de la abuela USA» (R. Pastor) 20
«Viaje a la explotación» (CCA) 27	«La rage» (E. Anglada) 19	«Santa Maria de Iquique» (L. Soler) 25	«Votad, votad, malditos» (L. Soler) 17
«La ciudad es nuestra» (T. Calabuig) 24	«La ciudad es nuestra» (T. Calabuig) 18	«Largo viaje hacia la ira» (L. Soler) 18	«Asclepius» (J. Breu) 17
«Un libro es un arma» (CCA) 23	«Sobrevivir en Mauthausen» (L. Soler) 15	«Autopista: una navallada a nosa terra» (L. Soler) 17	«O monte e noso» (L. Soler) 14
«Largo viaje hacia la ira» (L. Soler) 23	«Octubre» (S. M. Eisen- stein) 15	«Asclepius» (J. Breu) 17	«Un perro andaluz» (L. Buñuel) 14

(*) Datos de los seis primeros meses.

CUADRO 4
FILMES DE MAXIMA CONTRATACION EN EL PERIODO 1976-79

«Entre la esperanza y el fraude» (CCA = Cooperativa Cinema Alternatiu)	120
«La rage» (Eugeni Anglada)	91
«Santa Maria de Iquique» (Lorenzo Soler)	75
«Largo viaje hacia la ira» (L. Soler)	56
«La ciudad es nuestra» (Tina Calabuig)	56
«Sobrevivir en Mauthausen» (L. Soler)	55
«Blanc i negre» (Baca Garriga)	51
«Sex» (Baca Garriga)	47
«El campo para el hombre» (CCC = Colectivo Cine de Clase)	46
«Grotesque show» (E. Anglada)	43
«Viaje a la explotación» (CCA)	41
«Carn cru» (CCA)	40
«Votad, votad, malditos» (L. Soler)	40
«Un libro es un arma» (CCA)	39
«El cine de la abuela USA» (Rodolfo Pastor)	35
«O todos o ninguno» (CCC)	33
«Asclepius» (Josep Breu)	33
«Un perro andaluz» (L. Buñuel)	32
«Octubre» (Eisenstein)	28
«El cuarto poder» (CCC)	26
«Preguntas a la historia» (S. de Benito-M. A. González)	25
«Habitat» (Baca Garriga)	25
«Autopista: Una...» (L. Soler)	24
«Portugal, año 1» (Santiago Vilanova)	23
«Estado de excepción» (Iñaki Núñez)	23
«El Pitus» (E. Anglada)	22
«La porta» (Baca Garriga)	22
«La diada de Catalunya» (R. Rodríguez)	21
«Lock-out» (Antoni Padros)	21
«Cerdà: Una obra malograda» (L. Soler)	21
«El noi del sucre» (A. Llacina)	20
«Anticronica de un pueblo» (Equipo Dos)	20

Promediando estos cuatro años que analizamos obtenemos que tan sólo el 20 por 100 de los filmes que se distribuyen alcanza a superar las diez contrataciones al año, suponiendo las contrataciones de dicho filmes el 55 por 100 del volumen global de distribución. Es decir, hay unos pocos filmes que obtienen un gran número de contrataciones.

Esto nos lleva a concluir, viendo que filmes conforman este apartado, que las críticas que algunas veces se han hecho a la «Central» en torno a la dispersión cinematográfica y/o ideológica del material en catálogo, no tienen una constatación en la realidad de las contrataciones. Y también a considerar como utópico el argumento de que el déficit económico de la distribuidora se solventaría logrando aumentar (tan sólo) el número de contrataciones, pues lo único que ocurriría en realidad es que esos pocos filmes aún se proyectarían mucho más, acortando la «vida» de las copias en distribución y debiendo (consecuentemente) hacer copias nuevas, con lo cual el problema económico se vuelve a plantear. (Cuadros 3 y 4.)

Del análisis de los datos en torno a los filmes de máxima contratación podemos extraer varias conclusiones, como la extraordinaria difusión de «Entre la esperanza y el fraude», o el buen nivel medio de proyecciones que tienen (prácticamente todos) los filmes de Lorenzo Soler. Un filme como «La ciudad es nuestra», en torno a los problemas y luchas de las asociaciones de vecinos en los últimos coletazos del franquismo, empieza a descender fuertemente sus contrataciones en 1978 (después de las primeras elecciones, cuando las asociaciones pierden su actuación pública de primera fila). Como filmes de incidencia ecológica («Autopista...», «Asclepius», «O monte e noso») van adquiriendo una relativa importancia distribucional a partir de 1978, año que podríamos considerar como de la concienciación ecológica, generalizada. «Viaje a la explotación» y «Largo viaje hacia la ira», filmes en torno al problema inmigratorio, van perdiendo capacidad de difusión a medida que avanza el proceso democrático. «Votad, malditos», que denuncia el carácter aleatorio de las elecciones debido a la falta de concienciación política, adquiere un nivel alto de distribución durante los meses posteriores a las primeras elecciones y el período pre-electoral de las del 79, y finalmente la constatación de siete filmes entre los de mayor distribución realizados por los colectivos cinematográficos (CCA y CCC).

Para terminar este análisis, tan sólo una matización, hay filmes en distribución de la «Central» que tienen o han tenido paralelamente otros canales de difusión, como por ejemplo: «Autopista...», «O todos o ninguno», «La ciudad es nuestra», y «Can Serra, la objeción de conciencia en España» (CCA); o bien algunos filmes que han sido distribuidos por grupos ocasionales. La valoración de este «ranking» no pretende adquirir carácter competitivo sino tan solo comprobar dentro de una lista de material (heterogéneo) en distribución la capacidad de difusión (y su evolución) de los filmes marginales.

Valoración de la experiencia de una sala alternativa (La «Sala Aurora»)

La «Central del Curt», en los primeros meses de 1978, decidió intentar desarrollar la experiencia de abrir una sala alternativa de exhibición en Barcelona. Los planteamientos mínimos eran: romper con la marginación establecida para la difusión del cine producido al margen del aparato industrial (mediante la mínima legalización que posibilitara su existencia, y dando amplia publicidad a las proyecciones); realizar proyecciones varios días a la semana (ampliables en el caso de obtener un éxito suficiente); crear un público estable (mediante una programación coherente); romper el vacío de información en torno a los filmes marginales (por un lado, realizando una fuerte campaña en los medios informativos y por otro, confeccionando un «dossier» para cada ciclo para dar información de las sesiones próximas a los espectadores captados una vez); y completar las proyecciones con coloquios desarrollados por personas adecuadas y cuidando incidir tanto en el aspecto político concreto del filme como en la concienciación en torno a la problemática específica de la marginalidad cinematográfica.

Los problemas en torno a la localización de una sala de exhibición no adecuada se concretaron en cuatro aspectos: salas excesivamente alejadas de la zona central de la ciudad, salas con graves déficits en cuanto a las condiciones infraestructurales necesarias para obtener la legalización, salas pertenecientes a asociaciones de orden cívico cuyo problema radicaba en un cierto temor ante la «invasión» de una estructura organizativa externa, o bien en la posible in-

terferencia de actividades (en un futuro).

Finalmente (septiembre del 78) el CENTRE INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA (calle Aurora, 11 bis., Barcelona) propuso su colaboración para hacer realidad este proyecto.

Inicialmente se preparó una programación de cinco semanas, a base de proyecciones los viernes y sábados a las diez de la noche y los domingos a las siete de la tarde. Se realizaron dos proyecciones por cada sesión diferente, y los filmes fueron: «Granada, mi Granada», de R. Karmen; «Entre la esperanza y el fraude» y «La marcha de la libertad», de la Cooperativa Cinema Alternatiu; «La hora de los hornos», de Solanas y Getino; «Som una nació» e «Hic digitur Dei», de Antoni Martí; «Li 8 de febrer del 76», del Grup de Producció; «Estado de excepción», de Iñaki Núñez; «Autopista: una nevada a nosa terra», de Lorenzo Soler; «Apollon, fábrica ocupada», de Ugo Gregoretti; «La huelga», de Eisenstein; «O todos o ninguno» y «A la vuelta del grito», del Colectivo de Cine de Clase.

El esfuerzo que precisó la responsabilidad de esta experiencia tan sólo sirvió para clarificar (aún más) la situación del cine marginal en el momento actual en nuestro contexto. La «Sala Aurora» sufrió presiones de todo tipo: Gobernación «avisó» que tan sólo podían acceder a las proyecciones los socios de la entidad que acogía la experiencia («Centre Internacional de Fotografia») y que además no podía cobrarse entrada (esta problemática la han venido viviendo los cine-clubs desde los tiempos de la oscu-

ridad franquista), es decir, para Gobernación, el «cine marginal» tiene total libertad de expresión siempre y cuando quede reducido a pequeños núcleos. Desde el punto de vista de Cultura, los filmes marginales no existen, pues no están dados de alta en el Ministerio. Pero los principales problemas vinieron del propio sector cinematográfico; «alguien» de la parcela de la exhibición del aparato industrial decidió «informar» a Gobernación sobre la posible ilegalidad de la experiencia.

Desde un principio se fueron acumulando las dificultades; la «Sala Aurora» era consentida más o menos, siempre y cuando los espectadores no pagaran ningún tipo de entrada. Esto era lo mismo que condenar la experiencia a la muerte por inanición, pues la importancia (desde el punto de vista de los trabajadores de la marginalidad cinematográfica) de la «Sala Aurora» no radicaba tan sólo en el propio hecho de tener una plataforma pública estable, sino en la gran capacidad económica que suponía para la autoproducción de los filmes. Los propios equipos realizadores, además de articularse ellos mismos como distribuidores alternativos («Central del Curt»), eran partidarios de la gestión de una sala alternativa de exhibición. La «Sala Aurora» era una puerta abierta para lograr (o intentarlo) la rentabilización económica de los filmes marginales.

Este contexto hostil se agravó con la decisión del responsable del «Centre Internacional de Fotografia», Albert R. Guspi, de dar por finalizada la colaboración con la «Central del Curt»; intentando clarificar las oscuras razones aducidas para tal determinación, podemos encontrar varios factores que convergen en el temor de politización de la «Sala Aurora» (por los filmes proyectados y los exhaustivos coloquios), y más cuando detrás del «Centre Internacional de Fotografia» hay la poderosa multinacional fotográfica «Canon». El «Centre» es la otra cara, la cara progre, del aparato industrial; «Canon» posee, en pleno (aburguesado) Ensanche barcelonés, una galería de fotografía («Spectrum»); ha, bía que dar otra imagen, ¿y qué mejor que un viejo local casi situado en el Barrio Chino, y empezar con una exposición sobre la guerra civil? Los mismos que mercantilizan la práctica cultural, bajo el control de las multinacionales del sector, elaboran una declaración de principios en la que se apuntan a «una línea de compromiso social».

En fin, la «Sala Aurora» (noviembre del 78) tuvo que fenecer, pero sirvió para demostrar tres cosas: Primera, que un colectivo de realizadores marginales («Central del Curt») era capaz de asumir la gestión de una sala alternativa de exhibición. Segunda, que siempre y cuando las condiciones de información (2.000 carteles murales por las paredes de Barcelona, prensa...) existe un público receptor del cine marginal, siendo este público estable y tendente a ampliarse. Y tercera, que la situación coyuntural cinematográfica no es tan normalizada como parece.

La «Sala Aurora» no ha sido más que un paso más en el camino de la construcción de una infraestructura cinematográfica marginal. ■



«LOCK-OUT», DE TONI PADROS.

(Trabajo realizado en noviembre-79.)

cine

F. Creixells

Una defensa del "autor"

La entrada en París de tres realizadores españoles (Buñuel, Berlanga y Saura) a través del estreno de sus últimos films ha merecido, durante las últimas semanas, una inusitada atención por parte de los periódicos y las revistas españolas. Tamaño acontecimiento, considerado como respiro ante una situación (el desconocimiento del todavía llamado «nuevo cine español») que tendía a perpetuarse y, a la vez, como garantía de una posibilidad de cambio hacia nuevos aires europeísticos, ha obligado a los gacetilleros de turno a entonar cantos triunfalísticos, avales reafirmados por la propia presencia —*partie-homenaje* a Berlanga en Perpignan con asistencia de una buena parte de la «intelligentsia» cinematográfica española— y, finalmente, desplazamientos masivos ante la supuesta dificultad de visionar estos films —*Life Size*, de Berlanga, ante todo— a este lado de los Pirineos. Fruto de uno de estos desplazamientos ha sido el extenso artículo de Diego Galán *Tres españoles en París*, publicado en la revista «Triunfo» número 628, que tomamos como base para este comentario.

Digamos de entrada que si juzgamos necesario comentar lo que Galán haya podido escribir sobre un grupo de films no es con la intención de analizar el texto distribuyendo reproches para llegar, a la postre, a rechazarlo en bloque. Dadas las especiales ca-

racterísticas de este discurso, características que en todo momento nos remiten a una práctica global del citado crítico, se trata, por el contrario, de *interpretarlo*. En otras palabras, de enmarcar la función ideológica que rigió este trabajo y la manera como ésta se articula en el texto base, por encima del discurso en torno a cada uno de los films criticados. Todo lo cual creemos que puede ayudarnos a definir, una vez más, la función específica que aquí y ahora cubre la crítica cinematográfica en el terreno de las prácticas ideológicas.

La repetición de lo dicho

Antes de entrar en detalle, demos como hipótesis fundada el hecho de que todo juicio crítico opera según el grado de conformidad del producto criticado con un determinado modelo cinematográfico, modelo cuya primera y más clara tendencia será la de permanecer indefinidamente *no-dicho*. «El comentario (la crítica) —señala Foucault— «permite construir, e indefinidamente, nuevos discursos: el desplome del primer texto, su permanencia, su estatuto de discurso siempre reactualizable, el sentido múltiple u oculto del cual parece ser poseedor... todo esto funda una posibilidad abierta para hablar. Pero, por otra parte —añade Foucault—, el comentario no tie-



¿Hasta cuándo el trabajo de un cineasta será analizado desde una perspectiva desfasada y típicamente idealista? En la imagen, Luis Buñuel durante el rodaje de «El fantasma de la libertad».

ne por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente *allá lejos*. Debe, según una paradoja que siempre desliza pero a la cual nunca escapa, decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho...» (1)

Es en esa repetición enmascarada, en esa simple repetición de lo ya dicho donde se inscribe por «motu proprio» la crítica de «Triunfo» y, por supuesto, el trabajo de Galán que ahora nos ocupa. Repetición que, como corresponde a toda crítica pequeño-burguesa, resta enmascarada por un eclecticismo que permite acogerse a todos los valores, o lo que es lo mismo, siguiendo criterios universales a la total indefinición de los modelos.

Llamada al capital

Uno de los puntos nodales de la crítica cinematográfica dominante es el cuidado por una mitología (artista, espectador, productor, definidos en su propia esencia) que nos revela claramente la ideología «romántica» segregada por el capitalismo. El mito del autor omnipotente y todopoderoso está contenido, sin rubor alguno, en estos discursos. Si el autor-artista (Buñuel, Berlanga, Saura) puede ser considerado como valor es, en última instancia, por la razón tautológica de que *él es lo que es*, que lo único que le valoriza es hablar de sí mismo en tanto que individuo. Tan sólo le falta para realizarse una total libertad de expresión creadora e individual. Berlanga y Buñuel —ya que no Sau-

ra— han tenido que «hallarlas» en el país vecino.

El discurso de Galán gira, en una primera instancia, por ahí. Los franceses, «más inteligentes», han aprovechado la oportunidad que los españoles, «más burdos», negaban continuamente a estos creadores. Buena parte de la culpa, es evidente a lo largo del artículo, la tiene la censura institucional, «ancorada en tiempos remotos», que impide a estos autores realizarse individual y creativamente.

Pero no es menos evidente que los tiros de Galán van dirigidos hacia los productores españoles, los únicos que, a la postre, pueden dar un prestigio (léase «sello de calidad») y tómesese como referencia los nombres citados por Galán al comienzo de su artículo: Bresson, Passolini y la Cavani al aparato cinematográfico español. «Hay ya, por lo tanto, distribuidores y productores que empiezan a confiar en estos cineastas que en su país encuentran a veces la incomprensión de los comerciantes del cine...» «Si no es difícil imaginar por qué Silberman confiaba expresamente en la inteligencia de Buñuel (...), ¿cómo es posible que los productores españoles no hayan visto con anterioridad las posibilidades del cine de Berlanga...?» La culpa de esta «fuga de cerebros» (consignemos que el «a veces» antes aludido sólo puede referirse al caso Saura, de quien Galán se ha convertido en los últimos tiempos en verdadero vocero) es del capital español, no ya de estos «comerciantes del cine» al estilo de un Masó, sino de estos mecenas perfectamente capacitados para edificar un cine español creativo, libre y europeísta. Elías Querejeta

está rodando, cual fantasma, por todo el discurso (de otro modo, ¿cómo se explicaría que los franceses no hubieran podido todavía con Saura si no fuera porque un español inteligente ya les ha tomado la delantera?), pero también Dibildos, Frade, Piedra, esa plana mayor del capital cinematográfico español preocupados por desarrollar, honesta y libremente, las terceras, cuartas y quintas vías de nuestro cine. Ese es el único problema de un cine tan obsoleto como el hispánico.

«En un momento en que se habla de cine en crisis, de falta de autores y temáticas originales cuando en realidad lo que está en crisis es un sistema de producción y concepción de la industria cinematográfica...», es una frase rimbombante de nuestro personaje que, por encima de su pretendida universalidad, explicita el objetivo de su urgente llamada: habrá cine español cuando estos productores dejen de financiar Lazagas para dedicarse a los Drove de turno. Este peregrino discurso queda de nuevo esgrimido en la columna crítica que Galán dedica, dentro del mismo número de la revista, al Super 8, con la salvedad de que allí encuentra un abierto paralelismo entre la mentalidad de los productores y distribuidores españoles con la mentalidad media del país, «que sigue encerrada en planteamientos poco coincidentes con la dinámica de nuestro tiempo» (?). Junto a las específicas banalidades del discurso sobre el Super 8 visto en Francia (2), el crítico patentiza, una vez más, la coherencia de su discurso en torno al proceso de producción-distribución. «La culpa de todo esto no es de los franceses, sino más bien de una distribución sistemática de las películas españolas que puedan explicarles con claridad cómo son los cineastas comprometidos con su tiempo» (?). «Cómo son», dado que el «quiénes» está muy claro. Drove, Bodegas, Gutiérrez y, por qué no, Diego Galán.

Justificación cinefílica

Todo lo cual nos lleva a otra función ideológica que subyace nitidamente en el discurso de Galán: la necesidad de asegurar y aumentar el valor de cambio del producto-film, ignorando su valor de uso real. El discurso de Galán genera una imagen publicitaria y un «climax cultural» que justifica por sí misma el producto y, en definitiva, lo legítima. Y en esa sobrevalorización del valor de cambio del film a un nivel

culturalista, el crítico niega su inserción como producto-mercancía y como medio de producir otros productos. Tomando el discurso de los productores, Galán acepta los productos de Buñuel y Berlanga —y en su momento los de Saura, no faltaría más— sólo a través de su inserción dentro del proceso de circulación en el cual el producto es reducido a sus únicos significados culturales, mientras el proceso económico pasa por ser solamente un medio transparente y, por tanto, indiferente al sentido. Ciertamente, Galán reconoce un valor de uso al objeto-film (de lo contrario no tendría ningún valor de cambio), pero ese valor de uso es justamente el de un cambio (producción de significados, placeres, etcétera).

Hemos llegado, así, al mundo cerrado del consumo alimentado por la ilusión de que un film es un objeto artístico dotado de una legibilidad espontánea y ordenado de acuerdo a un disfrute inmediato (3). Es el terreno de la cinefilia, en el que la crítica en general —y los «Triunfos» muy especialmente— se han mostrado siempre cómplices y sumos sacerdotes. Léanse, si no, las bendiciones del crítico hacia Buñuel y Berlanga en calidad de «genios», «espíritus creadores», etcétera, así como las continuas categorizaciones de los productos criticados o, si se prefiere, de las «obras maestras» publicitadas.

La función reproductora del discurso

El rito cinefílico e idealista se complementa en este trabajo a través de dos vertientes que invariablemente le sitúan en la región de las prácticas de significación dominante reproduciendo, por tanto, su función ideológica. Colocándose al margen de la realidad básica, Galán nos presenta, a partir de la banalización del referente-film, un discurso subjetivo que legitima el producto como un documento completo y definitivo. «Es obvio que la mera contemplación de la conducta humana —señala en relación al *Fantasma de la libertad*— no puede llevarnos sino a la seguridad de que se trata de un absurdo total. Hay una confusión de acciones, de posturas, de responsabilidades; hay una contradicción total entre la búsqueda de la libertad y el mantenimiento de valores consagrados. La libertad es justamente la estructura de la película de Buñuel, en la que nada se respe-

ta ni se mantiene, sino que se contempla con los ojos jóvenes de quien considera que la vida es algo más complejo...» Siguiendo un más que ridículo criterio de condensación del film buñueliano-tipo, es el propio crítico el que se confiesa. Y homologando el film como producto completo y acabado con la trayectoria vital del realizador («aunque cualquier película debe contener en sí misma toda la información que se precisa para entenderla con plenitud, lo cierto es también que la trayectoria de un realizador puede enriquecer su comprensión»), pretende escamotear las contradicciones, las interacciones y los niveles de transgresión de toda práctica cinematográfica.

Por otro lado, esta función ideológica a que antes aludimos se concreta en un total rechazo de la lucha de clases y, consecuentemente, en la táctica aceptación de las relaciones de producción dominantes. «Si en *El discreto encanto de la burguesía* Buñuel era capaz de divertirse con las miserias de quienes se pretendían a un nivel de elegidos, en esta nueva película su ataque no se condiciona a clase social alguna, sino que se amplía a todas ellas, a todos los estratos de una sociedad, quizá precisamente por estar constituida por estratos» (el subrayado es nuestro). La conclusión del citado crítico resulta evidente. La sociedad está constituida por estratos y no por clases sociales, y todos ellos merecen un ataque, más que por Buñuel, por el mismísimo Diego Galán, que sigue hablando en primera persona y que a buen seguro considera este endiabrado y decimonónico concepto de lucha de clases como una rémora de la historia pasada. La historia, la verdadera Historia para Galán (en mayúsculas) está protagonizada por estratos sin contradicción económica, política e ideológica alguna.

Lo que esta fórmula tendenciosa dismula es precisamente la reproducción de las relaciones de dominación del espectáculo. He ahí los estrechos márgenes que hemos dado en catalogar como «crítica progresista», fórmula farsaica que no esconde otra cosa que una tenaz tradición de escritos determinados por presupuestos idealistas y reaccionarios de los que siempre ha hecho buena gala el tal Galán desde las páginas de «Triunfos». He ahí un trabajo, a la par que reaccionario, anecdótico y descriptivo (cuartillas enteras para explicar el «argumento» de los films y poder así «clasificar contenidos» a partir de un saber universal), sin una mi-

nima compilación metodológica y conceptual, repleto de comparaciones gratuitas y encaminado a conseguir un «beneficio ideológico» sobre el film «cuestionados», que inmediatamente se constituye como garantía de los ideologemas que la crítica articula. El resultado definitivo y concluyente viene a perpetuar una práctica y un consumo de cine en el sentido de los intereses de la clase dominante. Tal es su fortuna.

(1) Michael Foucault: *El orden del discurso*. Tusquets editor, 1970.

(2) He ahí otro espécimen particularísimo de crítica idealista y banalizante. Aunque la puesta en cuestión escapa a los límites de este comentario, hasta citar un párrafo sumamente esclarecedor de los criterios desarrollados en *Los cascabeles al gato* (tal es su genérico), dedicado al Super 8. Después de hablar del «insólito estreno parisino que podría revolucionar, si el éxito le acompañara, las estructuras del cine industrial» y de referirse al formato en 16 milímetros como un ejemplo de rodaje utilizado en Francia por directores consagrados del tipo de Truffaut y Godard —ignorancia supina de todo el cine militante—, advierte que «la elección de este experimento no está tanto en la modalidad de un sistema de rodaje, sino en la mentalidad de distribuidores y exhibidores que son capaces de abrir sus puertas a la novedad». Lo dicho: llamada de atención para los «no comerciantes» celibéricos.

(3) De ahí la distinción de los críticos de «Triunfos» entre un film «de calidad» y un film «comercial», entre productos digestivos y productos que, por así decirlo, liberan el espíritu.

al Dr. Director de DESTINO:

En el núm. 1934 de su revista se publicó un artículo bajo el título "Una defensa del autor", firmado por F. Creixells, en el que se pretendía analizar mi comentario "Tres españoles en París", aparecido en el semanario "Triunfo", núm. 628.

No es el caso de puntualizar todas y cada una de las particularidades que ofrece la lectura del artículo (por cierto, indeterminado) del señor (o señora) Creixells, ya que para hacerlo tendría que reproducir aquí "en toda su integridad" los fragmentos que sólo parcialmente (con un oportuno sentido de síntesis) su colaborador recoge de mi artículo. Como un ejemplo de esa manipulación bastará comprobar cómo al reproducir un fragmento en el que yo trataba el film de Buñuel, del que previamente y en repetidas ocasiones decía que era rico en sugerencias y apto a diversas interpretaciones, Creixells elimina lo que ahora subrayo: "Si algún contenido se desprende rápidamente de «El fantasma de la libertad» es el de la necesidad de acercarse a la realidad con nuevos ojos, mezclando en ella lo que el sueño y lo irracional nos ofrecen. Es obvio que la mera contemplación de la conducta humana, primordialmente en nuestros días, no puede llevarnos sino a la seguridad de que se trata de un absurdo total. Hay una confusión de acciones, de posturas, de responsabilidades; hay una contradicción total entre la búsqueda de la libertad y el mantenimiento de valores consagrados. La libertad es justamente la estructura de la película de Buñuel, en la que nada se respeta ni se mantiene, sino que se contempla con los ojos jóvenes de quien considera que la vida es algo más complejo, rico y libre que las costumbres, los ritos y las obsesiones. Como trastorno de toda la acción, la permanencia de una España vivida justamente en su grito de «¡Vivan las caenas!», capaz de repetirse al cabo de los años en las jaulas de un zoológico".

Valga este botón muestra: una explicación detallada del resto supondría ahora un trabajo exhaustivo que, por otra parte, quizá no consiguiera aclarar gran cosa, porque para poder seguir con claridad el desarrollo dialéctico de Creixells sería necesario remitirse a un mundo de ficción y ensueños; de otra forma es difícil encontrar el punto de unión entre lo que yo había expresado y lo que se me adjudica.

Así, un nuevo ejemplo puede encontrarse en la interpretación que de otro frag-

mento posterior de mi artículo hace el mencionado Creixells. Yo decía: "Si en «El discreto encanto de la burguesía» (Buñuel) era capaz de divertirse con las miserias de quienes se pretendían a un nivel de elegidos, en esta nueva película su ataque no se condiciona a clase social alguna, sino que se amplía a todas ellas, a todos los estratos de una sociedad, quizá precisamente por estar constituida por estratos". (El subrayado es mío.) Y Creixells deduce de esto, ni más ni menos, que mi conclusión es la siguiente: "La sociedad española está constituida por estratos y no por clases sociales, y todos ellos merecen un ataque, más que por Buñuel, por el mismísimo Diego Galán, que sigue hablando en primera persona y que a buen seguro considera este endiablado y diccionario concepto de lucha de clases como una rémora de la historia pasada. La historia, la verdadera Historia para Galán (en mayúsculas) está protagonizada por estratos sin contradicción económico-política e ideológica alguna".

Como usted comprenderá, adjudicarme perezosa y gratuitamente toda una pretendida ideología sobre la lucha de clases a través de este comentario que, además de contradecir las deducciones de Creixells, va encaminado en otra dirección, no es sino producto de un apasionado desec de hallar en unas letras lo que previamente se quiera ver en ellas. Curioso trabajo de "análisis" al que se anteponen las conclusiones.

Si en medio de una serie de ataques personales, sobre los que es preferible no sostenerse, Creixells me adjudica lo que quiere, no será yo quien se lo impida: su misión inquisitorial de descubrir "reaccionarios" (sic) debe ser, supongo, digna de respeto.

De cualquier forma, creo que debo expresar mi estupor ante su escaso sentido de la ética profesional al deducir de mi trabajo, entre otras cosas, un deseo de promoción personal de cara a la industria cinematográfica; de igual forma que Creixells piensa que "me retrato" a través de mis juicios y valoraciones sobre Buñuel, lícito es creer que el proceso puede invertirse ahora en contra suya.

Quien haya tenido la paciencia y la amabilidad de leer mis colaboraciones en "Triunfo" (iniciadas en 1970), podrá, sin duda, centrar mis comentarios en un contexto más ajustado; bastaría con que su lectura fuera equilibrada y exenta de enjermadas confusiones ideológicas.

Sería absurdo por mi parte pretender que a lo largo de varios centenares de artículos, acertados unos, equivocados otros, no hubiera caído en contradicciones o errores. Lícito, pues, a mi juicio, criticar al crítico. Es exigible, sin embargo, quizá para desvelar más consistentemente esos errores, un cierto rigor (u honestidad) que me sorprende no tenga desde las páginas de DESTINO F. Creixells.

No debo extenderme más, ya que no es mi deseo iniciar una polémica a partir de los planteamientos de Creixells. En definitiva, no llevo a entender los valores sobre los que sustenta sus criterios; en este sentido si hubiera tenido más interés aclarar definitivamente las bases ideológicas y políticas sobre las que se sostienen nuestros diferentes criterios referentes a lo que es (y podría ser) el cine, y a lo que es (y debería ser) la crítica cinematográfica. A través del comentario informático de "Triunfo", Creixells deduce que mi trabajo —en el contexto español— es idealista y pequeño burgués. Y, naturalmente, si esto no se mantiene con una consideración más profunda del enunciado es previsible que lo que a Creixells le molesta (si es que realmente le molesta lo que digo, y no es sólo una postura cultural de negación por sistema, coincidente, por otra parte, con otros artículos con pseudónimo, recientes en algunas publicaciones españolas, vinculados a la confusa trayectoria penúltima de la revista francesa "Cahiers du Cinéma"), lo que puede molestar, digo —siguiendo su clarificador trabajo—, es que "mis modelos" críticos sean simplemente diferentes a los suyos.

Puede que exista entonces un trabajo previo a realizar en el sentido de aclarar básicamente las posturas de cada cual.

DIEGO GALÁN

Crítica de cine

«Sr. Director de DESTINO:

Soy muy aficionado al cine y estoy muy desolado por el aspecto cinematográfico español. No voy aquí a lamentarme de nada, pues creo que hacerlo es muy ridículo. Solo voy a hacer hincapié en un único punto: la crítica. O mejor dicho, cierta clase de crítica. Presumen de progresistas, pero en realidad no son más que una nueva forma de "snobismo" con el que se suele presumir en ciertos círculos.

En el último número el señor Creixells nos habla de uno de esos críticos. En un artículo de ese señor nos habla de Diego Galán. Creixells llama a Galán hipócrita, reaccionario, pequeño-burgués, idealista, etcétera. Nada que añadir sobre esa clase de crítica inoperante y banalizadora. Sólo hay que decir una cosa. Todos esos adjetivos no sólo le sientan como un guante al señor Galán, sino que le caen que ni pintados al señor Creixells. También podría hacerse extensible al señor Fernando Lara y, cómo no, a doña María Hernández y al señor Herreiros. Todos juntos forman un cuadro de lo más encantador.

¿Hasta cuándo deberemos soportar esa crítica idealista, desfasada y banalizadora?», se pregunta el señor Creixells. Eso deseáramos saber todos los aficionados al cine españoles que tenemos la desgracia de leerles. Porque los cinefílos —así es como nos llaman— estamos aburridos de sus incoherencias y de que nos traten de imbéciles un grupito de señoritos que por el mero hecho de escribir en una revista se creen con derecho a mirar por encima del hombro a sus semejantes. Y sepan, señores críticos, que sus "trabajos" son tan útiles para la llamada clase dominante como el fútbol y los toros. ¿O es que no se habían dado cuenta? Anden, peléense, desplieguen su inoperante retórica en darse picotazos los unos a los otros. Háganlo, pues al fin y al cabo nos divertiremos tanto como lo hacemos con los discursos de los apostólicos de la ultraderecha. Y no se crean que ustedes están muy alejados de esos señores. Todo lo contrario. Son ustedes de la misma clase.»

JUAN LOPEZ ROCA

Cartas al director

La crítica de cine de DESTINO

«Sr. Director de DESTINO:

En su revista, y en esta sección, además de la carta de Diego Galán, cuya polémica con F. Creixells no entra en absoluto dentro de los propósitos de la presente, han aparecido algunas cartas expresando disconformidad con la línea de la crítica cinematográfica de F. Creixells. En relación con estas cartas, los abajo firmantes, todos de alguna manera relacionados con actividades intelectuales y artísticas, queremos hacer constar lo siguiente:

1. Ninguna de las razones que sirven de soporte a dicha disconformidad expresada en las cartas nos parece en absoluto válida.
2. Creemos que la línea inaugurada por la crítica de F. Creixells —aunque podamos encontrar discutibles algunos de sus enfoques y por encima de posibles discrepancias en lo que concierne a aspectos de sus artículos y críticas— es positiva en tanto que rompe con la trivialidad y con la rutina ideológicamente reaccionaria que domina el contexto de la crítica cinematográfica del país, y en tanto que responde a puntos de vista críticos que amplían y enriquecen la posibilidad de análisis del hecho cinematográfico, aunque alguna de tales perspectivas (como, por ejemplo, la que supone la utilización, correcta o no, de conceptos teóricos provenientes de la semiología) puede exigir al lector un esfuerzo que no le será en definitiva perjudicial.
3. Creemos, finalmente, que toda línea innovadora —por discutible que resulten sus innovaciones— encuentra resistencia por parte de la inercia del entorno cultural y social en el cual se manifiesta. En el caso de F. Creixells, dicha resistencia está explicitada en las citadas "Cartas al Director"; es, por tanto, un punto a favor de su línea, ya que demuestra que ésta rompe los esquemas y lastres de toda la caduca concepción crítica dominante.»

ANTONI MERCADER CAPELLA
FEDERICO JIMENEZ LOSANTOS
JOSE MANUEL BROTO JIMENO
SANTIAGO PAU BERTRAN
CARLES H. MOR
CARLES SANTOS
MAGDA BOSCH
INMA JULIAN
JORDI BENITO
ROSA M. RABASA
GONZALO TENA BRUN
XAVIER GRAU MASIP
CARMINA ROIG
ANTONI MUNNE
JOSEP PAREJA
FRANCESC ABAD
JORDI CERDA
ERNESTO BLASI
CARLES DURAN
JOSEP M. FORN
PERE PORTABELLA
LOLA BESES
ALFRED LUCCHETTI
CARMEN HERNANDEZ CROSS
MARIO GAS
JORDI CADENA
JORDI TEIXIDOR
JAUME MELENDRES
FRANCESC LUCCHETTI
JOSEP TORRENS
FRANCESC BELLMUNT
SERGIO SCHAFF
NADALA BATISTE
PEPA PALAU

Siguen catorce firmas ilegibles

Bibliografía

"Cine militante", *El viejo topo*, n° 7, abril de 1977, pp. 55-59. Transcripción de la mesa redonda con cineastas militantes: Manuel Esteban, Jesús Garay, Jaime Larrain, Helena Lumbreras, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi y los miembros de la revista *El viejo topo*, Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí.

"La revolución ha acabado: Hemos vencido. Las 'rupturas del 69' y su herencia". Mesa redonda con Julio Pérez Perucha, Fefa Vila y María Ruido, moderada por Marcelo Expósito. Resúmenes de las intervenciones en el seminario. Desacuerdos-UNIA, *Ezine*.

"Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas". Mesa redonda con Francisco Javier Gómez Tarín, Andrés Linares, Josep Miquel Martí Rom y Julio Pérez Perucha (moderador). Resúmenes de las intervenciones en el seminario. Desacuerdos-UNIA, *Ezine*.

ANTOLÍN, Matías: "León: el pueblo fue al cine y vio un cine del pueblo", *Cinema 2002*, n° 37, marzo de 1978, p. 20.

ANTOLÍN, Matías: "As VI Xornadas de Cine Ourense. Hacia unos cines nacionales populares", *Cinema 2002*, n° 39, mayo de 1978, pp. 63-66.

ANTOLÍN, Matías: "Entrevista con Andrés Linares. El 'porqué' de un cine militante", *Cinema 2002*, n° 43, septiembre de 1978, pp. 64-69.

ANTOLÍN, Matías: *Cine marginal en España*, Semana internacional de cine de Valladolid, Valladolid, 1979.

ANTOLÍN, Matías: "La Central del Curt. Una peculiar experiencia: Fin de una etapa", *Dirigido por...*, n° 99, diciembre de 1982, pp. 14-15.

BALLESTEROS, Isolina: *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales en la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.

BLANCO MARTÍN, Miguel Ángel: "El cine independiente es uno de los medios llamados a formular un concepto de Andalucía plenamente liberador". Entrevista con el grupo Equipo dos realizada el 15 de junio de 1975 en *El cine y su imagen*, Diputación de Almería, Almería, 1998.

BLASI, Ernest: "Buscar el campo de batalla", *Arc Voltaic*, n° 1, verano de 1977.

BLASI, Ernest; HERNÁNDEZ, Gustau y HERREROS Ramon: "Conversa amb la Central del Curt", *Arc Voltaic*, n° 2-3, otoño-invierno de 1977-1978.

CALABUIG, Tino: "El colectivo de cine de Madrid (1975)". Texto no publicado enviado a Desacuerdos en 2005.

Cooperativa Cinema Alternatiu: "El Manifiesto de Almería como punto de partida", *Cinema 2002*, n° 10, diciembre de 1975, pp. 58-59 [texto no firmado atribuido a la Cooperativa Cinema Alternatiu].

Equipo dos: "El porqué de un cine político. Manifiesto de Equipo dos", *Cinema 2002*, junio de 1975.

Equipo dos: "Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos", *Cinema 2002*, n° 7, 1975, p. 71.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto y REQUENA, Jesús G.: "El presente como historia. Entrevista con Paulino Viota", *Contracampo*, n° 1, abril de 1979, pp. 16-25.

FREIXAS, R.: "Filmoteca: Central del Corto". *Dirigido por...*, n° 74, junio de 1980, p. 60.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *Historia del cine en Galicia 1976-1984*, *La Voz de Galicia*, La Coruña, 1985.

GARCÍA FERRER, J.M.: "Entre la esperanza y el fraude. España 1931-1939", *Cinema 2002*, n° 35, 1978, pp. 50-57.

GARCÍA FERRER, J.M.: "Filmoteca: Central del Corto", *Cinema 2002*, n° 40, junio de 1978, p. 18.

GARCÍA FERRER, J.M. y MARTÍ ROM, Josep Miquel: *Llorenç Soler*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1996.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; GUERRA PÉREZ, José Alberto et al.: *Yaiza Borges. Aventura y utopía*, Dirección General de Cultura, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2004.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: "Imagen, modelos de representación e ideología: Yaiza Borges y la pregnancia. Breve estudio sobre cinco films canarios hoy olvidados", en RUIZ ROJO, José Antonio (coord.): *En torno al cine aficionado. Actas del II Encuentro de Historiadores. Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara*, Diputación Provincial de Guadalajara, 2004.

GUVERN, Román y FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica española*, Euros, Barcelona, 1975.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo: "Cine de la izquierda. Entre el pacto y la radicalidad", *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 55-87.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo: *Yo filmo que...* Antonio Artero en las cenizas de la representación, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1998.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis: "Años de efervescencia política (Desde las posturas ideológicas cara ó mundo industrial)", *Historia do cine en Galicia*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 1996, pp. 181-191.

LINARES, Andrés: *El cine militante*, Castellote Editor, Madrid, 1976.

LINARES, Andrés: "Cine y clandestinidad en España", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid / Fundación Colegio del Rey / Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Caja de Asturias / Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1996, pp. 208-217.

MAQUA, Javier y PÉREZ MERINERO, Carlos: *Cine español. Ida y vuelta*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.

MAQUA, Javier: "Los restos del naufragio. Los restos de qué naufragio", *La Mirada*, n° 3, 1978, pp. 31-33.

MAQUA, Javier: "Fraudes", *La Mirada*, n° 3, 1978, p. 11.

MAQUA, Javier: "Una carta abierta", *Contracampo*, n° 8, enero de 1980, pp. 8-9.

MAQUA, Javier: "Respuesta a una apostilla", *Contracampo*, n° 10-11, marzo-abril de 1980, pp. 10-12.

Marta Hernández: "Nuevas normas de censura", *Comunicación XXI*, n° 21, s.f., pp. 18-19.

Marta Hernández: "Un posible cine alternativo", *Cinema 2002*, n° 11, enero de 1976, pp. 44-45.

Marta Hernández: *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid, 1976.

- Marta Hernández y REVUELTA, Manolo: *Treinta años de cine español al alcance de todos los españoles*, Zero, Madrid, 1976.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "IV Xornadas do cine Ourense", *Cinema 2002*, n° 14, abril de 1976, pp. 67-70.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Colectivo Cine de Clase (CCC)", *Cinema 2002*, n° 24, 1977, pp. 68-72.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Grup de Producció", *Cinema 2002*, n° 38, abril de 1978, pp. 64-65.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, *underground*, militante, alternativo) en el contexto catalán", *Cinema 2002*, n° 38, abril de 1978, pp. 56-60.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Un análisis estadístico de una distribuidora alternativa..." *Cinema 2002*, n.º 61-62, marzo-abril de 1980, p. 107.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: *Cinema 2002*, n° 61-62, marzo-abril de 1980, pp. 101-105.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "El cine marginal y los festivales cinematográficos", *Dirigido por...*, n° 79, enero de 1981, p. 48.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "I Mostra de Cinema Marginal", *Dirigido por...*, n° 81, marzo de 1981, p. 40.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "El cine experimental: propuesta teórica", *Dirigido por...* n.º 93, mayo de 1982, p. 24.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "La Central del Curt una peculiar experiencia: fin de una etapa", *Dirigido por...*, n° 99, diciembre de 1982, p. 14.
- MARTÍ ROM, Josep Miquel: "Central del Curt", *La revista*, n° 0, verano de 2005, <http://www.macba.es/uploads/20050628/rom_cat.pdf>.
- MARTÍNEZ SILES, José: "Una experiencia piloto: Cooperativa de Cine Alternativo – Central del Corto". *Cinema 2002*, n° 20, octubre de 1976, p. 68.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español. Algunos materiales por derribo*. Cuadernos para el diálogo. Colección Los suplementos, n° 41, Madrid, 1973.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español. Una reinterpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que se sepan*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine y control*, Castellote Editor, Madrid, 1975.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "Breves consideraciones en torno al Primer Congreso Democrático del cine español", *Contracampo*, n° 1, abril de 1979, pp. 21-33.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "La crisis de los festivales cinematográficos españoles", *Contracampo*, n° 6, octubre-noviembre de 1979, pp. 15-24.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: (1996) "El Surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial", en VV.AA. *Historia del cortometraje español*, op. cit. pp. 197-207.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "A inexistencia do cine galego baixo o franquismo ou non hai máis cera que a que arde", *Historia do cine en Galicia*, Vía Láctea Editorial, La Coruña, 1996.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: "Entrevista a Martí Rom". *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, Donosti y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA arteypensamiento, 2004, p. 136.
- RENTERO, J.C.: "Filmoteca: Central del Corto", *Dirigido por...*, n° 51, febrero de 1978, p. 6.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, Alertes, Barcelona, 2006.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: "Inici de la Transició, final d'unes activitats filmiques", *Cuadernos de la Academia*, n° 13-14, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España. *El cine español durante la transición democrática 1974-1983*, marzo de 2005.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (dir.): *Diccionari del Cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005.
- ROMERO, Fausto y BENITO, Santiago de: "I Muestra nacional de cine alternativo de Almería". *Cinema 2002*, n° 8, octubre de 1975, pp. 55 y 60.
- RUIZ MUÑOZ, María Jesús y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: "¿Cine marginal, cine militante, cine clandestino? Actividad cinematográfica desarrollada en España contra el régimen de Franco durante la Transición Política (1973-1977)".
- SIMÓ, Joan: "Central del Curt". *Dirigido por...*, n° 64, junio de 1979, p. 42.
- SOLÁ ANTEQUERA, Domingo: "El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la Transición en Canarias. Génesis y desarrollo", *Cuadernos de la Academia*, n° 13-14, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España. *El cine español durante la transición democrática 1974-1983*, marzo de 2005.
- TORRES, Augusto M.: *Cine español, años sesenta*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- Triunfo*, n° 674, 30 de agosto de 1975.
- VIDAL ESTÉVEZ, M.: "Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español 1961-1973)", *Los Nuevos Cines españoles. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Institut Valencià de Cinematografia, Valencia, 2003.
- VILLAVEVERDE, José Luis et al. (eds.): *Diccionario do cine en Galicia 1896-2000*. Xunta de Galicia, 2001.
- ZUMALDE ARREGI, Imanol: "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de historiografía del cine español", en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos (dirs.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español 1939-2000*, Vía Láctea Editorial, Perillo-Oleiros (La Coruña), 2005.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "De los cines de las nacionalidades a los cines de las autonomías", en VV.AA. *Escritos sobre el cine español*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 65-78.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español 1959-1971*, Paidós, Barcelona, 2005.

**DOSSIER VÍDEO:
DOCUMENTOS PARA
UNA HISTORIA DEL VÍDEO
O ARTE EN EL ESTADO
ESPAÑOL**

Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español

IGNACIO ESTELLA

La disciplina artística que presentamos, el videoarte, supone una deliberada opción por la contemporaneidad. En consonancia con el lugar cada vez más destacado que lo audiovisual ocupa en nuestras vidas, el videoarte se sirve de las nuevas tecnologías no solo como vehículo de comunicación sino también como objeto de reflexión desde el arte sobre sus límites y repercusiones.

Las características del videoarte facilitan además la itinerancia de la exposición. Por ello, y tras su paso por Venecia, *Bad Boys* será exhibida en centros culturales de España, en diversos países iberoamericanos realizando de esta manera una importante labor de promoción y divulgación de la vanguardia artística más actual.

ANA PALACIO, Ex-Ministra de Asuntos Exteriores

TITULARIDAD: La copia del soporte audiovisual, firmada y numerada, acompañada del correspondiente certificado del artista constituye la propiedad de la obra.

Circular nº 1 acerca del Vídeo del Consorcio de Galerías de España, 2004 (inédito)

Los extraordinarios avances de la comunicación moderna pueden impresionarnos hasta el punto de que los aislemos y los situemos en un campo especial.

RAYMOND WILLIAMS

Probablemente el actual ambiente museístico, en un imposible juego malabar por atraer al mayor número de visitantes haya encontrado en el videoarte, o en algún derivado suyo cuyo nombre seguramente tenga prefijo (neo-, post-, anti- y similares), una de las herramientas más fértiles del ámbito artístico más habitual. Es probable que ello se deba a un creciente estado de desmaterialización de la cultura en el que las redes sustituyen las formas de transporte más dependientes de la física y en donde los límites de la comunicación han excedido sobradamente los márgenes de una insulsa aldea global que solo es capaz de presentarse a modo de comercio globalizado. Se trata de un capitalismo de lo cognoscible que, a la par que se desmaterializa, exhibe impudicamente las formas de comercialización que fundamentan el valor en un nuevo contrato para nada social sino plenamente mercantil lo cual, por otro lado, deja en una situación bastante comprometida al modelo marxista basado en el trabajo a partir del cual se podía establecer la teoría de la plusvalía expropiable al trabajador. Seguramente todo ello requiera volver a plantearse una nueva "economía política del signo" en la que deseo y querencia se propongan como paradójicas partes esenciales de la base en la producción del valor.

El caso es que debido a las propias infraestructuras del capital desmaterializado, el vídeo, o lo que queda de él (puesto que hoy en día el formato vídeo, como ha sido entendido tradicionalmente, ha dado paso al formato digital indistinguible de la noción paralela de "arte y tecnología") lleva consigo unos míni-

mos de inversión con unos máximos de rentabilidad, razón por la que se convierte en uno de los objetivos principales de la programación de cualquier centro; y ello no solo por la volatilidad propiciada por el propio medio –algo que en cierta medida sí se encontraba en el “medio es el mensaje” de McLuhan– sino porque al vídeo se le pueden imponer una serie de órdenes que hacen que un solo objeto, como ya Foucault viera en el relato de Borges, pueda ocupar simultáneamente lugares muy diferentes dentro de la cartografía expositiva. Así, por ejemplo, el vídeo puede ser presentado dentro del epígrafe “arte y nuevas tecnologías” –dando a la idea “nueva” un sentido absolutamente absurdo– a la par que se encontraría en cualquier exposición de nuevas tendencias de cualquier país adoptando el vídeo una ordenación nacional cuando la situación lo requiera –siendo las exposiciones “El videoarte de *nosedónde*” su epítome–, a la par que seguramente se encontrará fácilmente en cualquier exposición colectiva organizada en torno a un tema (p.e. el cuerpo, la ciudad, la política), estará incluida en la colección de cualquier centro de arte o museo invitado para la ocasión –incluso los que centran sus colecciones en épocas cronológicamente anteriores al vídeo están integrando los dispositivos audiovisuales dentro del aparato pedagógico– y simultáneamente se encontrará en las exposiciones de “cubo negro” que versen sobre algún género determinado: documental, ficción.

Obviamente, la constante combinación y mezcla de todos estos epígrafes dan una muestra de que el juego puede volverse un retruécano insano. Básicamente la sensación que resulta de todo ello es que el videoarte se ha convertido finalmente en un epígrafe cuya única función es la de contener en su interior otros epígrafes que, paradójicamente, se encuentran al mismo tiempo en el exterior del epígrafe general. Una sensación parecida es la que, por ejemplo, uno obtiene al leer los capítulos del libro *Vídeo Art* de Michael Rush editado por Thames and Hudson (2003), como muchos sabrán prolífica en la edición de *summas* y ediciones definitivas sobre cualquier tema relacionado con el arte contemporáneo. Una rápida mirada nos da cuenta del efecto: “el vídeo en Francia”, “el vídeo en Inglaterra”, “el vídeo y el cuerpo”, “la videoinstalación”... la lista podría seguir hasta la exasperación. Y es que, en definitiva, la apariencia difusa del escenario “vídeo” no reside en la polivalencia del mismo, algo que de por sí sería deseable desde una perspectiva posmoderna, sino más bien en que la ordenación a la que se ve sometida (nacional, género, medial, etc.) se presenta sin problematización alguna, como si los términos estuvieran preclaros; ello seguramente se deba a la necesidad de inaugurar el *show*, o peor aún, a que los términos bajo los que el vídeo queda acogido ya no son creíbles ni siquiera para sus propios ostentadores puesto que se pueden sustituir, cambiar o transformar según requiera la ocasión.

En este sentido, Gabriel Villota ha desarrollado dos ideas que son de interés en esta materia: la que ha denominado “audiovisualización de la cultura”, es decir, el desarrollo de los dispositivos audiovisuales hasta un punto jamás conocido hasta ahora no solo en el ámbito de las artes (comercio digital, entretenimiento en su sentido más amplio, etc.); por otro lado, Villota¹ también ha descrito una cierta sensación de “ahora sí” del vídeo que resulta de la concentración de los museos y centros de arte en la programación (en sesiones temporales y diarias e incluso los domingos) de vídeos, películas, cortos, documentales, etc.

Un “ahora sí” del vídeo que como el propio Villota indica ha conllevado el sacrificio de la reflexión sobre el propio medio lo cual hace probablemente deseable una vuelta hacia nociones que persigan la seguridad de la especificidad medial. Especificidades que esperemos no consistan en la versión “diferencial” de Rosalind Krauss para quien el vídeo supone el ingreso en la era del arte posmedial cuya salida solo se propiciaría mediante la recuperación de los medios obsoletos o todavía sin rarificar por el capitalismo posindustrial; algo que, según parece también se puede traducir en el replanteamiento del medio no como aparataje técnico, sino como entorno referencial al que el artista alude en sus obras [así, por ejemplo, el “medio” de Christian Marclay serían los musicales de los años cincuenta en *Video Quartet* (2002) y el de Sophie Calle sería el del reportaje periodístico en *The Shadow* (1981),² baste con estos dos ejemplos como una muestra de la escasa profundidad que el planteamiento parece acarrear].

Si las voces que persiguen un nuevo marco específico –para el vídeo o no– se multiplican con o sin razón, ello se debe supuestamente a que el vídeo no solo ha sido integrado completamente, siendo asumible por la institución, sino que paradójicamente, desde una interpretación funcionalista, el medio se ha revelado como absolutamente ideal en esa misma adopción, dando a su especificidad, entonces, una dimensión que hubiera atormentado a todo activista cultural de los setenta. Efectivamente, si los miembros del colectivo *Raindance* transformaron el símbolo del copyright por (x) para demostrar que todo se podía, manteniendo el anglicismo que convierte el sustantivo en verbo “Xeroxizar” (es decir, fotocopiar), hoy gran cantidad de videoartistas se revelan como la vanguardia del software anticopia, lo cual más que revelar un evidente interés lucrativo refleja, sin lugar a dudas, que el interés en generar un público, desarrollar un entorno en el que las habilidades técnicas e intelectuales se comparten y, en definitiva, producir una comunidad, han sido relegadas en favor del quietismo y de la función del espectador ya reificada y omnipresente en la audiencia televisiva y cinematográfica más habitual. Mientras tanto, las instituciones encargadas de velar por los intereses económicos de los artistas ante la proliferación de la copia digital solo se han concentrado en el establecimiento de un nuevo “feudalismo informático”³ absolutamente individualizado dejando de lado todas aquellas actividades que suponían la construcción de micro-comunidades en torno a la tecnología y que por sí mismos podrían llegar a tener una cierta rentabilidad. Por lo tanto, en este gesto tan peculiar del entorno político global, se puede percibir una constante dinámica que va de lo colectivo a lo individual, idea que se subrayaría por la tendencia hacia una constante privatización de lo público, proceso de individuación que Martha Rosler,⁴ en un artículo cuyas consecuencias fueron muy productivas en el Estado español, percibió que subyacía en cualquier proceso de historización del vídeo. Evidentemente, el “giro pedagógico” de las instituciones museísticas puede contrarrestar este efecto desalentador, aunque todavía se tienen que ver los verdaderos resultados de este giro en el contexto del Estado español reacio a adoptar institucionalmente estrategias en este sentido tal y como demuestran los recientes cambios del nuevamente MNCARS, verdadero punto de no retorno del ambiente museístico estatal.

Probablemente frente a todo ello no haya más que reincidir nuevamente en la dimensión social de la tecnología ya prevista por personalidades como Raymond Williams que, intentando trascender la inutilidad de los debates entre las posturas que pensaban que la tecnología modificaba la sociedad y los que pensaban que la sociedad determinaba los usos de la tecnología, llegó a desarrollar una base de la tecnología fundamentada en la dimensión social de los procesos que esta implicaba y cuya aplicabilidad en el vídeo, en el entorno español, están todavía por verse. En primer lugar, porque pensar la tecnología trascendiendo la reflexión tautológica sobre sus propios fundamentos y anclarla en lo social (a saber, en las habilidades técnicas y los procesos de aprendizaje que, en su mayoría, dependen de una educación reglada y por ello de un cierto grado de institucionalización), implica pensar la tecnología, no desde sus productos –en este caso sería las obras de vídeo que formarían tendencias, un cierto estilo, una cierta asociación a un periodo concreto, etc.– ni desde el avance científico que supone la tecnología –algo que generalmente tiende hacia postulados incapaces de deshacerse del corsé impuesto por una narrativa cronológica lineal que, en este caso, consistiría en la famosa y denostada historia de Nam June Paik, algo que se repite en el caso de las genealogías del arte digital–,⁵ sino desde los procesos sociales que han permitido el desarrollo determinado en el contexto indicado, en este caso el Estado español. En este sentido no es conveniente pensar en un único proceso de institucionalización sino en varios procesos de institucionalización que se contraponen y que obviamente están marcados por las luchas propias presentes en el camino hacia la hegemonía cultural.

Que el modelo expositivo de vídeo imperante en la actualidad sea el consagrado por *Monocanal* (2003), es decir, el de la sustitución de las salas del museo por la sala de audiovisuales y la proyección de un ciclo concreto, repetido solo durante la duración de la exposición, no es casualidad y supone una serie de consecuencias y elecciones entre diversas posibilidades muy concretas y que en definitiva dejan a un lado a otros tipos de formas de hacer público que también han tenido una fuerte impronta (proyección y debate, taller, programación continúa, libre acceso mediante videoteca o depósito... son otros ejemplos expositivos que vienen a la memoria inmediatamente). De la misma manera, ello supone que estos mismos procesos de institucionalización llevaban consigo intenciones muy diferentes y que si algunos de ellos han sido volatilizados ha sido por razones relacionadas principalmente con mantener formas de percepción ya presentes en otros ámbitos, hacer un relato histórico creíble y sin fisuras y desarrollar públicos sin una sólida dimensión crítica.

Por otro lado, esta situación de desenfreno audiovisual en el seno institucional oculta el desdén tradicionalmente español hacia este tipo de prácticas (evidente por ejemplo, en la aún hoy falta de una mediateca pública que acoja este tipo de producciones sin intención expositiva sino más bien divulgativa) por parte de las instituciones que las tenían que desarrollar; un desdén que solo fue cubierto por una serie de personalidades y agrupaciones alternativas (p.e. Vídeo Nou, pero también Film Vídeo Informació, el Institut del Teatre, o el Instituto Alemán) que las desarrollaron hasta que finalmente se vio la oportunidad perfecta para acogerlos sacándole el rédito necesario al mismo tiempo que transformando todas las intenciones originales.

En gran cantidad de ocasiones, a lo largo de la literatura sobre el tema, puede dar la sensación de que la historia del vídeo español es solo una historia llena de errores, intenciones truncadas y puntos de no retorno; una especie de “quiero y no puedo” en el que el modelo a seguir tampoco está presente de una manera clara –como si el vídeo italiano, el francés, o el inglés, entre otros muchos, no tuvieran sus problemas (suponemos que sí). Frente a esta idea, en diversas ocasiones han surgido posturas opuestas que simplemente pensaban que lo que ocurría en “casa” no difería mucho de lo que ocurría en el resto de los países,⁶ lo cual supone mantener un modelo narrativo trasplantable sin condición. Sin embargo, pensamos que por diferentes causas, la situación del vídeo español es muy característica y no solamente en lo referente a un entorno mediático, como el desarrollado por la dictadura,⁷ que llevaba al paroxismo la idea de “aparatos ideológicos de Estado” de Althusser, sino también porque el desarrollo que en los últimos años ha tenido la proliferación de centros de arte que, principalmente, contienen las producciones videográficas, solo es comprensible a la luz de una economía basada en un turismo extasiado del cual hay que seguir sacando beneficio (aunque sea a partir del tan “poco atractivo” turismo de interior o del que solemos hacer todos los del gremio artístico, el turismo cultural). De esta manera, si por un lado podemos pensar que la valoración del vídeo español no difiere mucho de la situación en otros lugares (más bien al contrario, teniendo en cuenta la posición que algunos videoartistas españoles tienen en el escenario internacional),⁸ tampoco esta suposición nos debe llevar a olvidar los condicionantes sociales e históricos que hacen del vídeo español lo que es, lo que debería ser o lo que fue. En el camino tampoco debemos dejar de lado el hecho de que el desarrollo de una reflexión sobre el videoarte español en escasas ocasiones ha estado acompañada de un evento expositivo en el que se pudieran ver sus obras más representativas y viceversa: se pueden nombrar casos muy obvios como “la imagen sublime”, magno evento institucional del videoarte español en España, en donde, si bien las obras eran españolas, los textos no se planteaban la posibilidad de desarrollar una tentativa historia del vídeo español que no fuera la, más que persistente en estos temas, cronología que recogía año tras año todos los hitos relacionados; otros casos, como el de la I Bienal de la Imagen en Movimiento, eran más evidentes y no contenían prácticamente vídeos españoles (de seis artistas representados solo se encontraba incluida Eugènia Balcells) ni estudios históricos sobre el vídeo en España (de los seis artículos que había solo dos estaban escritos por españoles, de ellos ninguno se centraba en el tema). Es, por lo tanto, comprensible el estado de frustración que algunos de los artículos recogidos en esta edición sangrantemente muestran, no por la ausencia de una producción sino por la escasísima atención que ha recibido; una atención que básicamente hasta 1992,⁹ es decir en plena euforia de lo hispano, no se vio correspondida; tal vez demasiado tarde puesto que las voces críticas no tardaron en demostrar todo su potencial. Tal vez por ello el actual “ahora sí” del vídeo español al que hacíamos referencia gracias a Gabriel Villota sea más que sospechoso.

Probablemente en este proceso de generación de un público para el vídeo y, por ende, de una socialización generada a través de la tecnología vídeo a la que nos referíamos mediante Raymond Williams, uno de los primeros ejemplos podría ser la transcripción de la mesa redonda *El vídeo como medio de expre-*

sión comunicación e información (1974) que presentamos en esta edición y en la que intervinieron, Simón Marchán-Fiz, Juan Manuel Bonet, René Berger, Alberto Corazón y Antonio Cirici Pellicer, entre otros. Probablemente habría antes que indicar que se trata de una mesa redonda organizada a partir de un texto de René Berger en el que exponía su teoría de la micro-, macro- y mega-televisión. Probablemente se trate de uno de los textos marco para la reflexión acerca del vídeo en España, si hacemos caso a su constante presencia en los escritos que intermitentemente iban apareciendo sobre el vídeo en español (su influencia se puede ver perfectamente aún 10 años después en algunos textos de “La imagen sublime”). Se trataba de una mesa redonda que acompañaba a una exposición de Muntadas realizada en la Galería Vandrés. De la transcripción se puede adivinar perfectamente el grado de interés que una convocatoria como esta debió producir en un entorno como el del final de una dictadura que parecía no acabar. Al leerla, da la sensación de que en muchos casos no se sabía muy bien de qué se estaba hablando aunque, por otro lado, las repercusiones políticas que venían asociadas al Portapack eran un lugar de paso obligatorio dentro de una conversación como la que tuvo lugar. A pesar de ello, en algunos casos esta reflexión de corte político no iba mucho más allá de la posibilidad de desarrollar y ver cumplidas unas “necesidades estéticas” que la televisión nacionalista se empeñaba en estandarizar. Si el ambiente propiciaba una reflexión acerca de la democracia o del surgimiento de medios alternativos, todos estos temas parecían morir en su propio planteamiento al confundirse inmediatamente con otros temas (la transformación de las dimensiones creativas y de percepción estética de las que habla Marchán-Fiz, la idea de que no existe una idea de vídeo sino diferentes aplicaciones de Berger, la necesidad de subvención económica privada en los proyectos de televisión comunitaria de la que habla Muntadas, la ampliación exponencial de la distribución gracias al nuevo medio). Todo ello demuestra que el nuevo medio suponía un reto teórico sin precedentes y que las herramientas empleadas en otros medios se quedaban cortas ante las situaciones que el vídeo planteaba.

Si la transcripción de la mesa redonda es representativa de, por un lado, que la acogida del vídeo se realizó no solamente como un proceso de producción y exhibición sino de generación de un público potencialmente crítico y participativo, el siguiente documento, *En torno al vídeo* de Eugeni Bonet representa probablemente uno de los primeros ejemplos de crítica al modelo expositivo que progresivamente se iría haciendo presente. Contextualizar el texto implicaría tener en cuenta la enorme labor como desarrolladores de público que tanto Eugeni Bonet como los miembros del emergente grupo Film Vídeo Informació (Manuel Hueriga, Eugènia Balcells, Antoni Mercader y Joaquim Dols) habían desarrollado mediante la programación de eventos públicos y la presentación de artistas que se encontraban de paso o el establecimiento de relaciones con otras instituciones que apoyaran de una forma activa y comprometida el audiovisual, principalmente el Institut del Teatre y el Instituto Alemán gracias a los cuales surgiría una de las primeras publicaciones sobre el tema en castellano, *Dossier vídeo* (1977). Frente a esta labor constante, pero carente de grandes derroches económicos, el Encuentro Abierto Internacional de la Fundació Joan Miró en 1977 organizado por el bonaerense CAYC de Jorge Glusberg debió de

suponer un jarrón de agua fría ya no solo porque les lateralizaba sino porque respondía a unos planteamientos totalmente alejados de las intenciones de los de FVI, a pesar de lo cual, al recibir un apoyo tan potente como el de la Fundació tuvo una afluencia de espectadores enorme. Todo ello echaba por tierra las actividades realizadas al presentar de una forma desorganizada, con un catálogo “amputado”,¹⁰ una exposición más parecida al *display* del menaje del hogar en cualquier tienda, y en donde las conferencias no surtieron ningún efecto debido al malestar generalizado entre los participantes. La idea de apertura se desalojó de un plumazo y con ella gran parte de las expectativas que se habían depositado en el nuevo medio. El texto de Bonet hace hincapié en una serie de aspectos que se han convertido en esenciales en la crítica de las exposiciones sobre vídeo desde que el tiempo total de todos los vídeos casi superaba la duración de la exposición, hasta la *gadgetización* del espacio expositivo pasando por la mercantilización del vídeo o la conversión del espectador en simple selector de lo existente. Por otro lado, habría que indicar que la enorme repercusión mediática que tuvo el evento da muestra del caldo de cultivo que se había generado con anterioridad al propio evento y de la nefasta repercusión que este tuvo para la recepción del vídeo en Barcelona y, consecuentemente, en el resto de la geografía estatal.¹¹ Todo ello al fin y al cabo era muestra de lo polarizados que se encontraban los modos de institucionalización del vídeo: unos ansiosos por presentar cualquier cosa aunque fuera incompleta y falta de reflexión y otros, mediante una labor constante, pero de baja intensidad, intentando generar un público y desarrollar una “política cultural democrática, unitaria y adecuada a las necesidades del contexto que vivimos”.¹² Si el festival fue “monstruo e inútil” como ya indicaba Tomás Delclós en la época, también fue productivo en dos sentidos: como germen de Vídeo Nou (así como de las prácticas de vídeo comunitario a través del cual se desarrolla el concepto de vídeo de animación socio-cultural fundamental para entender la repercusión de esta tendencia), y como ejemplo de las políticas expositivas que había que evitar y antecedente de las que se llegaron a desarrollar a partir de los noventa.

Por su lado, *Reflexiones a partir de la muestra “Vídeo entre el arte y la comunicación”* de Juan Bufill se hace eco de dos elementos que creemos de interés en la contextualización del videoarte en España en los setenta; el primero referido al papel protagonista que tiene la televisión como contraimagen a partir de la cual poder establecer, como indica el propio Bufill, una especificidad del vídeo; y, en segundo lugar, el reflejo de otros modelos de socialización a partir de la tecnología vídeo, en este caso en concreto en la fórmula del debate público con temas bien acotados, el visionado y comentario de obras en el propio lugar expositivo. Si la respuesta en general tampoco parecía dar mucho de sí, tal y como refleja el aburrimiento de Victoria Combalá y su consecuente sentencia (“el vídeo no tiene interés”) también hay que tener en cuenta que refleja de una manera bastante acertada la independencia del vídeo de los modelos y patrones de percepción audiovisual que generalmente se han mantenido en otros medios con mayor acogida por parte de un público masivo. Probablemente sea debido a ello que a lo largo del texto de Dols se percibe un consciente alejamiento y distinción del videoarte respecto a los gustos populares, una idea que con el tiempo se ha ido agudizando y que se aparta de otra tendencia consustancial al vídeo

basada en el abandono del elitismo propio de la distinción artística en favor de un consciente populismo participativo, como el que se desarrolla en las experiencias de vídeo comunitario de Vídeo Nou – SVC. Este aspecto, que todavía está por investigar en todas sus consecuencias, desembocaría en la distinción entre público, como una comunidad unida en el espacio y en el tiempo, y contrapúblico, como una comunidad de intereses compartidos y cuya conexión se alarga en el tiempo, tal y como lo han entendido algunos.¹³

El ambiente de los años setenta, con todas sus peculiaridades contextuales –relacionadas con el establecimiento de un discurso contra-televisivo, las dimensiones (mega, micro y macro) de los públicos y los productores, etc.– se transformará totalmente con la llegada de los ochenta; básicamente por dos razones fundamentales, la primera de las cuales sería la edición del libro *En torno al vídeo* de Bonet, Muntadas, Dols y Mercader que, aunque se hace eco de los contornos teóricos acerca del vídeo que dominaron en los setenta, suponía un salto cualitativo en la bibliografía existente y una referencia básica obligatoria para cualquier investigación en el tema del videoarte (tanto a nivel nacional como internacional). Este libro iba a suponer la visibilización, a un nivel totalmente novedoso y al alcance de un público sumamente heterogéneo, de una serie de prácticas que habían quedado relegadas a entornos muy especializados y contextualizados (principalmente en torno a Barcelona y en mucha menor medida en Madrid y más concretamente en la Galería Vandrés). La segunda de las razones reside en que en torno a los ochenta se comenzaron a organizar una serie de festivales que darían el espaldarazo definitivo a la visibilización pública del fenómeno del vídeo en España. La bibliografía suele aludir a este respecto a los Festivales de Vídeo de San Sebastián (1982, 1983 y 1984) y el Festival Nacional de Vídeo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, aunque una cartografía más detallada implicaría tener en cuenta algunos otros eventos generalmente olvidados, como las Jornades de Vídeo Comunitari (1979) organizadas por Vídeo Nou en Barcelona, la Primera Semana de Información sobre Vídeo de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao (1979), o el festival Granollers '80, que en cierta medida continuaba y ampliaba el modelo exhibición de vídeo con comentarios de sus autores y mesas redondas.

El caso del I Festival de Vídeo de San Sebastián (1982) es bastante interesante puesto que, tal como recoge Ander González Antona,¹⁴ la organizadora, Guadalupe Echevarría, había llegado al vídeo a través de sus estancias en París sin tener ninguna relación con el ambiente español. De ahí que al proponer y defender el proyecto del Festival de Vídeo ante la directiva del Festival de Cine de San Sebastián surgieran una serie de voces críticas en torno a Jon Intxaustegui y la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y al núcleo de artistas y críticos catalanes (principalmente Muntadas, Bonet y Mercader). Los dos sectores coincidían en la crítica: a saber, el haber sido dejado de lado en todo el proceso de elaboración y discusión del proyecto, malestar comprensible si se tiene en cuenta que se estaba desarrollando el primer evento internacional en España a gran escala sin la colaboración de sus primeros desarrolladores. Según parece, tras varias reuniones el grupo catalán decidió incorporarse activamente al proyecto, cosa que no llegó a ocurrir con el grupo vasco de la Facultad de Bellas Artes. Este se obstinó en impedir cualquier conexión con el entorno de producción videográfica vasca lo

que dio como resultado la imposibilidad de realizar un concurso de vídeo vasco en la edición de 1982, cosa que sí ocurrió en la siguiente. Si bien ello refleja de las tensiones del momento también pone de manifiesto la descoordinación entre las instituciones (en este caso el Festival de Cine) y el ámbito de la práctica videográfica nacional, dándose cobijo a un proyecto que se presentaba como fundamental en el entorno del Estado español sin contar con las personalidades que le habían dado el apoyo inicial. Finalmente, el Festival, según parece, mantuvo una cierta continuidad con la estrategia antes descrita de impulsar el desarrollo de públicos interesados en la materia, lo cual se hace evidente en el gran despliegue de medios informativos (con diversos periódicos vascos editando ediciones específicas para el Festival –*El Diario Vídeo* del *Diario Vasco* en 1982 y la *Voz Vídeo* de la *Voz de Euskadi* en 1983), la gran cantidad de conferencias sobre el tema y la variedad de programas, que incluían sin distinción vídeos artísticos y vídeos con otros intereses (pedagógico, culinario, etc.).

Es a este contexto al que pertenece el artículo de José Ramón Pérez Ornia *Una nueva forma de creación artística* aparecido en el diario *El País* con motivo del Festival de Vídeo de San Sebastián. En él se pone claramente de manifiesto hasta qué punto la difusión del videoarte en los medios se realizó de acuerdo a patrones más relacionados con los records deportivos o con los hitos científicos que con un evento cultural como el que realmente se trataba. La utilización de términos como “nueva forma de creación” para referirse al vídeo revela el esquematismo e, incluso, paternalismo que se utilizaba por entonces en la divulgación oficialista del medio. El texto también es representativo de los comienzos profesionales de una de las personalidades más influyentes en el proceso de institucionalización del vídeo, operando desde los aparatos del poder, como en la serie de televisión española *El arte del vídeo* (1991) y en la I Bienal de la Imagen en Movimiento, MNCARS (1990).

Este evento y otros afines como el Festival Nacional de Vídeo de Madrid de 1984 y 1986 (verdadero forum de visionado para las jóvenes generaciones de videoartistas) son el punto de partida de una larga lista de festivales que vinieron acompañados de un renovado desarrollo de la reflexión crítica e histórica acerca del vídeo en España. Uno de los textos que cumplen mejor esta pulsión historiográfica es el de Manuel Palacio “Un acercamiento al vídeo de creación en España” publicado en el número 9 de la revista *Telos* que se dedicaba en exclusiva al videoarte (1987). La aparición de este número se enmarca en un momento de profunda transformación del vídeo a todos los niveles. Ello queda bien claro en el prólogo de Enrique Bustamante, el frecuentemente citado “pariente pobre del audiovisual”, en el que se exponía que el debate acerca del potencial político, comunicativo y revolucionario del vídeo había sido desplazado por la reflexión sobre la convergencia del medio con los dispositivos videográficos y el espectáculo televisivo más amplio. Además, la revista contenía una importante lista de textos acerca de la dimensión narrativa del vídeo que constantemente tiraba del hilo de la teoría cinematográfica para salir adelante. Es decir, en definitiva, que acorde con los vientos de vuelta al orden que corrían por aquel momento, se intuía que el vídeo estaba progresivamente acercándose hacia la aceptabilidad masiva y mayoritaria, algo en lo que la Fundación Fundesco de Telefónica que editaba la revista, en su promoción de la relación

neía al Grupo Godó desde 1974, discurrió bajo la dirección de Pere Oriol Costa por una etapa de claro viraje a la izquierda que le costó el puesto. En 1976 le sustituyó César Molinero, un periodista designado para encauzar su orientación hacia un enfoque menos conflictivo ideológicamente y que, consecuentemente, despidió a los miembros del colectivo.⁸³ La alternativa para poder seguir escribiendo fue la misma que la adoptada por Marta Hernández, ya que al menos Félix Fanés y Gustau Hernández trasladaron su proyecto a *Arc Voltaic*, firmando individualmente sus trabajos pero sin abandonar el interés por el fenómeno de la militancia cinematográfica.⁸⁴

Desintegración del movimiento militante con la democracia

Con el fin de la censura en 1977 y el cambio de régimen, el cine militante sufre una grave crisis de la que no se recuperará. Aunque es cierto que posteriormente a esa fecha aún se producirán algunos films tan insignes como *Numax* (Joaquín Jordá, 1980) esta forma de entender la práctica cinematográfica se acabará extinguiendo lentamente a principio de la década de los ochenta. La producción de films militantes desciende en paralelo a la progresiva desmovilización de la sociedad española, lo que de forma inevitable afecta a aquellas producciones que, con toda urgencia, se realizaban para dar testimonio de lo que estaba ocurriendo.

La larga agonía sirvió para hacer balance de la situación en la que se hallaba el movimiento. En unas declaraciones de 1979, el realizador Llorenç Soler ilustra el delicado estado en el que se encontraba la producción de cine militante por el desinterés del público ante una producción que ha sido despojada del encanto que le otorga la clandestinidad y por la ausencia de títulos con los que regenerar el escenario.

Desgraciadamente, también nuestras películas pierden aquel regusto de “fruto prohibido” (con Franco vivíamos mejor), lo cual, con el tiempo, llega a afectar a su interés por conocerlo por parte de su público potencial. Hoy, en 1979, la situación de la Central del Corto es grave. La apertura, primero, y luego la abolición de la censura, ponen al alcance del espectador medio toda una serie de títulos, hasta ahora prohibidos, que hace disminuir el interés hacia nuestras producciones, mucho más modestas. Pero el problema más insoluble está en el propio fondo de las películas de la Central, incapaz de renovarse por la baja producción de cine marginal en España.⁸⁵

Un análisis que advierte sobre el preocupante estado del cine militante es el artículo de Josep Miquel Martí Rom “La crisis del cine marginal”, donde las causas de la crisis se sitúan en la desaparición de los centros exhibidores arrinconados por las salas de arte y ensayo, en la desmovilización de los jóvenes militantes a partir de los Pactos de la Moncloa y la inexistencia de nuevos circuitos ajenos a la industria.

Paralelamente, en el interior de los colectivos surgen las discrepancias entre los partidarios de mantenerse al pie del cañón y los que, por el contrario, opinaban que era preferible abandonar los rodajes dado que el escenario político se había transformado; en la mayoría de los casos optaron por la segunda

entre cultura y tecnología, estaba más que interesada. Por otro lado, la exposición *La imagen sublime* realizada en el entonces CARS, probablemente una de las primeras exposiciones de carácter antológico celebrado en un centro institucional tan representativo, también hacía suponer que los años de rebelde adolescencia del vídeo habían pasado y que una nueva etapa comenzaba a vislumbrarse para el medio.

El texto de Palacio, en su distinción de periodos, artistas y temáticas, es de una enorme rigidez (excepto en los cuatro o cinco primeros párrafos, concentra todos sus esfuerzos en colocar el evento o el nombre bajo el epígrafe correcto). Sin embargo, su tentativa de ofrecer una clara cartografía del vídeo en España ya es suficientemente meritoria para la fecha. Pero, la misión de esbozar una historia del vídeo de corte nacional en que se inscribe el escrito de Palacio se iba a topar pronto con escollos insalvables, no solo por la volatilidad que supone un acercamiento de este cariz en el caso de nuestro país, sino porque las políticas culturales desarrolladas en torno al vídeo en el contexto español iban a comenzar a hacer aguas.

La fecha en la que se resquebraja definitivamente la ilusión de una historia del videoarte español es 1992, año de grandes eventos internacionales en los cuales, recordémoslo, el audiovisual fue objeto de premios, como el Premio Audiovisual de la Expo de Sevilla. La amplia cobertura mediática que recibió se centró exclusivamente en los datos cuantitativos y en los rasgos técnicos, poniéndose en evidencia de nuevo una incapacidad de articulación discursiva que para entonces ya se había hecho crónica. El clima que envolvía al videoarte venía prefigurado, por un lado, por la celebración en Madrid de la I Bienal de la Imagen en Movimiento de 1990 organizada por Pérez Ornia (cuyas carencias hemos indicado más arriba), con una segunda edición en preparación, que pretendía dar continuidad periódica al evento siguiendo sus mismas premisas. En un contexto más amplio, los inicios de la década coinciden con el desembarco de las televisiones privadas; el fin del monopolio televisivo del ente público parecía atizar la esperanza, inmediatamente defraudada, de revolucionar el medio o, al menos, ampliar y enriquecer el espectro de la programación.

En estas circunstancias Eugeni Bonet publica “Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español”, dentro del catálogo de dos exposiciones organizadas por Pérez Ornia, programadas por el Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992. Como se puede apreciar en el texto que incluimos, su intención es bastante clara: servir de revulsivo y acicate frente a una historia del vídeo español que se presenta absolutamente homogeneizada, sin ningún tipo de descabalamiento –ni personal ni comunitario– y que se acopla perfectamente a las necesidades tanto de la historiografía oficial, como de las instituciones públicas. En muchas ocasiones da la sensación de que estas volvían de cuando en cuando su atención hacia el vídeo para abandonarlo nuevamente a su suerte, sin haber satisfecho la insistente reclamación del sector de centros desde el que acceder a las producciones y la promoción de foros de debate.

El tono militante y la llamada a romper las inercias que encontramos en el texto de Bonet evidencian un punto de inflexión en el discurso crítico sobre el vídeo en España que se percibe más claramente en los dos textos siguientes que incluimos en esta selección. El primero de ellos, “Usos de la imagen, límites



Cartel del Festival Nacional de Video,
Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1984



Portada del catálogo *Señales de video*, 1995

de la imagen: plusvalías de la imagen" (Sala Rekalde, 1993) firmado por Marcelo Expósito y Gabriel Villota hace un análisis de las transformaciones en los modos de exhibición a través de los que el vídeo venía a ser asimilado en la institución arte. Esta prefería adoptar el término "imagen en movimiento" y así disolver la especificidad del medio dentro del pool indiscriminado de las imágenes cinematográficas (cine, televisión, infografía). Este era el caso de la I y II Bial de la Imagen en Movimiento celebradas en el MNCARS en 1990 y 1992. La segunda de estas bienales se titularía "Visionarios españoles" en un intento de enmendar la ausencia española de la celebrada dos años antes y recuperar de ese modo figuras de paternidad que satisficieran las demandas genéticas de una historia de la vanguardia artística nacional normalizada (por otro lado siempre ninguneada).

Se podría decir que la II Bial de la Imagen en Movimiento (dentro de la cual estuvo representado el mismo Marcelo Expósito) fue el evento a partir del cual saltaron por los aires las intenciones de conciliar el vídeo con la institución museística tal y como se había pretendido durante la década anterior: no solo se deja de realizar la bial, sino que a partir de ese momento las exposiciones de instituciones públicas comienzan a espaciarse enormemente. De la misma manera van haciéndose menos habituales los acercamientos historiográficos autocomplacientes y ostentadores de una visión orgánica que ni se había dado realmente ni, llegado un determinado punto, eran ya deseables. No es de extrañar que saltara la crisis cuando en la II Bial se expusieron, intercaladas con las obras, imágenes y clips de propaganda de las diversas cadenas de televisión, públicas privadas y autonómicas.

La postura de Villota y Expósito queda puesta en evidencia en el subtítulo de su texto, que también identificaba al libro en el que se encontraba: "Plusvalías

de la imagen". Con él se hacía alusión al rédito que se pretendía sacar de estas producciones, un rédito que, por otro lado, impedía ver las carencias y las necesidades esenciales que iban a lastrar el posterior desarrollo del vídeo en nuestro país. Frente a la omnipresente "muerte de las ideologías" del momento, los autores planteaban la necesidad de re-escenificar las luchas ideológicas sobre la alteridad, en las que la imagen jugaba un papel fundamental, y la rehabilitación de discursos políticamente comprometidos dentro del nuevo contexto crítico de la cultura visual.¹⁵ En este artículo se avanzaban algunos de los términos del debate sobre lo público y de público que iban a dominar gran parte del discurso artístico de la década.¹⁶

Otro texto que se encuentra en la estela crítica iniciada en 1992, es "Saltando las fronteras (del Estado español)" de Gabriel Villota, coautor de "Usos de la imagen..." que acabamos de tratar. Perteneció al catálogo de la muestra *Señales de vídeo* (MNCARS, 1995), un proyecto que abordaba específicamente la video-creación española desde perspectivas y análisis críticos igualmente autóctonos, algo que, como ya hemos comentado, raramente se había dado. En él Villota reflexiona sobre las consecuencias de un factor insoslayable: el hecho de que gran parte de los artistas españoles que interesados en el vídeo durante los años setenta lo hicieron desde el extranjero (Eugènia Balcells, Muntadas y Francesc Torres, principalmente) dándole una nueva dimensión tanto a la idea de un hipotético vídeo español, como a la idea de periferia asociada a él. El artículo arranca mostrando los problemas que implica llevar a cabo una historia del vídeo español, no por la dificultad inherente en un trabajo de esas características sino por el problema que supone la idea de lo español. Frente a un modelo acrítico de "vídeo español" Villota postula una perspectiva que pone en valor las distintas producciones locales, sin perder de vista el exilio forzoso de las figuras más destacadas del medio (un exilio forzado por las circunstancias políticas, económicas y culturales del Estado español), un exilio al extranjero que se produce en paralelo a un exilio "interior" consistente en el ostracismo sistemático al que se había condenado a ciertos creadores hasta hacer su presencia e influencia totalmente imperceptible. De esta manera, aunque el texto en cierto sentido continúa los intentos previos de realizar una historia del vídeo en España, no recupera los lugares, nombres y obras comunes, sino que parte de una problematización misma del proyecto, dándole una coloración y un sentido totalmente distinto.

Por último, recuperamos también otro texto de Carles Ameller "Creación videográfica en España (una investigación en curso)" presentado para los *Encuentros de vídeo de Pamplona* prácticamente último escenario que pudo ver los debates, contradicciones y problemas del vídeo en España. Organizados en mesas de trabajo que discutían conferencias o artículos, en los *Encuentros de vídeo de Pamplona* se analizó la problemática del vídeo en España en sus múltiples aspectos, algunos de los cuales ya han sido abordados en los textos incluidos en esta selección: la distribución y producción de obras, la carencia de videotecas, la ausencia de laboratorios públicos, etc. Evidentemente la inminente revolución digital, se encontraba al acecho, siendo su resultado el desalojo ya no de gran parte de la producción videográfica como se había pensado hasta el momento, sino de todas las iniciativas de producción y difusión hasta entonces desarrolladas.

En este sentido el texto de Ameller supone un verdadero punto focal en el que todas las experiencias de este tipo quedan resumidas de una forma bastante clara con sus análisis estadísticos y su presentación de las diferentes ideas y etapas. Obviamente el texto, al concentrarse en el término creación videográfica y al focalizar este concepto en la idea de “libertad personal”, deja de lado toda una corriente colectiva y colectivizadora en donde la distinción propiamente vanguardista se dejaba de lado en favor de un consciente populismo que pretendía la integración de los medios tecnológicos en las clases más populares para que fuera empleado como herramienta de representación política. De esta manera el texto se convierte en una especie de resumen de actividades que finalmente deviene en punto y a parte de las producciones críticas sobre el tema: poco después el giro político se dirigirá hacia posicionamientos relacionados con el arte público, la exposición *Monocanal* desarrollará una nueva escenografía del vídeo español que algunos han entendido como verdadero “punto y a parte” que revelaba la conversión del vídeo en una herramienta más dentro del utillaje propio del taller.

1. Gabriel Villota: “Notas desde ambos lados de la trinchera (acerca de la evolución del audiovisual artístico español en la década de los 90)”, en Martí Perán y Gloria Picazo (eds.): *Impasse 5: la década equivocada, el rerefons de l'art contemporari espanyol als 90*, Centro de Arte La Panera, Lérida, 2005, pp. 169-287.

2. Rosalind Krauss: “Two moments from the postmedium condition”, *October*, n° 116, 2006, pp. 55-62.

3. Peter Drahos y John Braithwaite: *Information Feudalism. Who Owns the Knowledge Economy?*, WW Norton & Company, Nueva York, 2002.

4. Martha Rosler: “Video: Shedding the Utopian Moment”, en Doug Hall y Sally Jo Fifer: *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture, Nueva York, 1991, pp. 31-50. Originalmente presentado en una conferencia en Montreal en 1984.

5. Este debate probablemente tuvo su punto álgido con los textos de Manuel Palacio: “El vídeo español es el mejor vídeo del mundo”, y Eugeni Bonet: “El vídeo español, el mejor vídeo de España” ambos en el catálogo de *Bideoaldia '89*, Bosgarren Kolektiboa, Tolosa, 1989, pp. 100-101 y p. 115 respectivamente.

6. Manuel Palacio: *Historia de la Televisión en España*, Gedisa, Barcelona, 2001, minimiza el hecho de que la televisión –tal y como la conocemos hoy día– tuviera su aparición bajo el régimen franquista puesto que es un hecho que, para el autor no enriquece las lecturas sobre el tema y tampoco ofrece una visión de cierta novedad. Ello probablemente se deba a que la reflexión acerca de la TV en España haya estado muy influida por Manuel Vázquez Montalbán: *El libro gris de Televisión Española*, Edición 99, Madrid, 1973, que en su crítica al discurso informativo franquista no oculta su filiación a las posturas frankfurtianas y althusserianas. Otra de las críticas a esta tendencia sería también la contenida en César Alonso de los Ríos (ed.): *Cultura y nuevas tecnologías*, Ministerio de Cultura y CARS, Madrid, 1986, especialmente la introducción.

7. Así, p.e. Francesc Torres y Antonio Muntadas tienen textos traducidos al inglés en una de las publicaciones más importantes sobre vídeo a nivel internacional como es Doug Hall y Sally Jo Fifer: *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, op. cit.

8. Obviamente habría que tener en cuenta excepciones que por su rareza deben ser mencionados como por ejemplo *Bideoaldia '89* (Bosgarren Kolektiboa, Tolosa, 1989) que se atrevía a editar en aquella época un catálogo a través de cuyos artículos se podía seguir la evolución del vídeo en diferentes regiones de la geografía nacional (Galicia, País Vasco y Canarias principalmente).

9. No todas las obras del catálogo estuvieron presentes en la muestra puesto que como hemos podido saber se trataba del catálogo editado para otra edición del festival en otro país diferente, lo cual según nos parece agrava aún más la situación. Como se puede ver en la entrevista a Eugeni Bonet “El Encuentro” de Glusberg era una convocatoria itinerante que pasaba por diversas ciudades europeas. De ahí que el Encuentro fuera el número VII sin que antes se hubieran producido en Barcelona Encuentro alguno de similares consecuencias. El catálogo que se presentó para la ocasión fue el correspondiente al número IV realizado en el propio Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires en noviembre de 1975.

10. Vid bibliografía al respecto.

11. Eugeni Bonet, Joaquim Dols y Antoni Mercader: “Polémica sobre el festival de vídeo”, *Diario de Barcelona*, 4-3-77.

12. Michael Warner: *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York, 2002.

13. Ander González Antona: *El vídeo en el País Vasco (1972-1992): reflexiones en torno a una práctica artística del vídeo*, (Tesis doctoral), Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Vizcaya, 1995, p. 258 y ss.

14. Como se podrá ver en el texto se hace explícitamente referencia al texto fundamental en lo referente a la cultura visual, Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*, The New Press, Nueva York, 1988.

15. Ibid.

16. Probablemente también antecedido por textos como Javier Codesal: “¿Qué hacemos con el vídeo?”, *Contracampo*, n° 39, 1985, pp. 43-53.

Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español

SUSANA BLAS

Desde el historicismo feminista, sabemos que durante mucho tiempo fue difícil reconocernos. La nueva identidad histórica de la mujer, cuestión que sobre todo cobra importancia a partir de los años setenta, sigue todavía sin haberse escrito en muchos campos o sin ocupar el lugar adecuado. Incluso a nosotras mismas nos ha costado dar por hecho, y con orgullo, qué hemos sido en el terreno del arte. Todavía hoy tenemos dificultades para encontrar las representaciones del arte feminista, al menos en la reciente historia de nuestra cultura contemporánea, especialmente al concerniente a la cultura latina, es decir, toda aquella que se produce en la transnacionalidad de nuestro idioma. Para mí el 'arte feminista' es el tránsito inevitable que hicimos muchas mujeres para alcanzar nuestro verdadero espacio, es decir "otro" más igualitario y diferente.

CECILIA BARRIGA¹

Este ensayo solo aspira a compartir una investigación abierta que arroja más preguntas que aclaraciones en relación al desarrollo del vídeo feminista en el Estado español. Las razones de esta "dispersión de datos" son múltiples, algunas propias de las circunstancias de la materia de estudio que se está procesando con escaso apoyo del contexto del arte español, incluso del académico; otras debidas a las propias peculiaridades del medio. El vídeo lleva incorporado a las artes plásticas cuatro décadas y no deja de re-escribir su historia; el carácter combativo de esta práctica en sus comienzos, su permeabilidad lingüística y política, y su vocación contraria a las catalogaciones, dificulta "historiarlo" de un modo tradicional, e incluso en ocasiones se hace deseable para no violar su espíritu.

Algunas consideraciones iniciales

1. Sin entrar todavía en la cuestión feminista, el impulso por nadar a contracorriente de su primer periodo dificulta introducir el vídeo en un discurso tradicional, por una parte por este posicionamiento crítico, anti-sistema, clave en su momento fundacional; y por otra, por su naturaleza híbrida que le hace participar de territorios movedizos y compartir debates con el cine experimental, el accionismo, el arte efímero, y las artes plásticas más tradicionales... por lo que seguirle la pista supone tirar de demasiadas madejas a la vez, frecuentemente enredadas.

2. El hecho de que las producciones videográficas compartan una historia de amor y desamor con el cine primero, y con la televisión después, y que se entremezclen con los géneros tradicionales, terminó relegando su estudio a un terreno de nadie, eximiendo a los programas tanto de los departamentos de arte como de cine a incluirlo hasta muy recientemente.

3. También hay que asumir que el medio ha experimentado, en mi opinión, a lo largo de sus cuatro décadas de historia, una transformación de "una per-versión" sin igual, tanto en su recepción como en el uso por parte de los artis-

tas, y sobretodo dentro del sistema del arte, pasando de ser el símbolo del arte protesta (anti-televisivo y anti-capitalista) a convertirse en el abanderado del arte espectáculo por antonomasia en manos de galerista y museos que ven en “esta nueva disciplina” un fuerte reclamo para traerse las masas a los museos, los unos; y para vender arte tradicional en las ferias, los otros, usando las obras videográficas como si de videoclips o de publicidad se tratara.

4. Deteniéndonos ya en la cuestión feminista, nunca la filiación de una herramienta con un discurso fue más clara ni está mejor documentada, pues en la propia constitución del lenguaje del vídeo fue clave el papel de las artistas comprometidas con el feminismo que a finales de los años sesenta necesitaban elaborar una nueva forma de rodar, de mirar, huyendo del encuadre patriarcal que tanto los géneros clásicos como el cine habían difundido a lo largo de los siglos; Y sin embargo, rara vez se les reconoce este papel en la génesis del lenguaje. Podemos afirmar que las vinculaciones entre el arte del vídeo y el feminismo no fueron esporádicas ni anecdóticas, sino fundacionales² y por eso resulta indignante el escaso tratamiento de este aspecto en la mayoría de “las Historias del vídeo” que suele reducirse a un subapartado dentro del capítulo de “los orígenes”, que consolida una y otra vez el mito del nacimiento del género en manos de dos artistas masculinos (Paik y Vostell). Este acercamiento no es inocente y silencio no solo el papel colectivo y antisistema de muchas de las mujeres que conformaron esta herramienta sino un buen número de nombres. La gravedad historiográfica es mayor si consideramos que aun siendo una práctica historiada muy recientemente, a veces entrado el siglo XXI, sigue arrastrando este tipo de planteamientos.³

5. Centrándonos en el caso del Estado español, el problema de la asimilación de los discursos feministas es aún mayor, no solo porque no han penetrado con normalidad en los programas de estudio de las facultades de arte, historia y filosofía, sino porque el desconocimiento general de la historia del feminismo y de su pensamiento es hondo y en ocasiones arrastra errores de base tan “surrealistas” como oponer feminismo y machismo. Como consecuencia de esto, el esfuerzo se multiplica cuando se trata de promover en nuestro país cualquier proyecto que use el término “feminismo”, llegándose a convertir en un tabú. En este ambiente de incultura generalizada “se comprende” que muchas artistas sean reticentes a incluir su trabajo en ámbitos que incluyan esta denominación.

Ser feminista / ser artista feminista

Reflexiones en torno a los conceptos de “arte de mujeres”, “arte feminista”, arte del cuerpo...

Me defino como feminista, como ciudadana feminista, sin embargo no me gusta definirme como artista feminista, porque considero que contextualiza el trabajo en un margen muy estrecho que es el de lo específico. Cuando eres percibida como artista feminista, tu trabajo solo va a hablar de feminismo, de la misma forma que cuando eres percibida como artista mujer, tu trabajo solo va a hablar de feminidad, y relega cualquier otra dimensión de tu trabajo a la invisibilidad.

En cualquier caso, prefiero el espacio político del feminismo al espacio específico del arte de mujer, dado que permite la reflexión y el cuestionamiento de las categorías que me sitúan dentro de esa especificidad.

ITZIAR OKARIZ⁴

Estas palabras de Itziar Okariz, unas de las creadoras que ha realizado un proyecto artístico más comprometido con numerosos aspectos relativos al cuestionamiento del cuerpo normativo y de la identidad, sirven ejemplarmente para introducir la problemática que se plantea cuando tratamos de resaltar como feministas producciones realizadas por creadoras que tratando asuntos dispares pueden tener en común denunciar situaciones de desventaja y discriminación hacia las mujeres o reflexionar sobre los modelos de representación de la identidad femenina.

Como citábamos, y como bien expuso recientemente Rocío de la Villa, el desconocimiento hasta el extremo de lo que el feminismo supone lleva a esta dificultad para hacer catalogaciones o recopilaciones en el arte español. “En España existe un problema de asimilación de los discursos feministas que ya se ha dado en otros ámbitos hace mucho tiempo y esto nos impide poder nombrar estos trabajos o analizarlos dentro de este área de estudio. En España, a pesar de que la etiqueta ‘arte feminista’ haya sido aceptada para referirse a una tendencia en la escena internacional del arte contemporáneo, la denominación no ha calado como herramienta útil para clarificar tal perspectiva en el ámbito nacional. Entre los motivos de esta anomalía, se cuenta la pacatería del mundo del arte español, condicionado por un marco social que parece seguir incapacitado para distinguir entre ‘machismo’ y ‘feminismo’, al considerarlos polos simétricos de un mismo binomio... En el caso del ‘arte feminista’, el término provoca tal tabú que, como resultado, venimos asistiendo desde hace demasiado tiempo, casi como si se tratara de un problema irresoluble, a una ristra de eufemismos: ‘arte femenino’, ‘arte de mujeres’, ‘arte de género’, como si fueran sinónimos, intercambiables.”⁵

Es importante puntualizar que reunir una serie de producciones y considerarlas feministas no implica que no puedan ser leídas bajo otras miradas y en relación a otros asuntos; tampoco que se asimilen unas a las otras ni que tengan que reconocerse en sus discursos. Para poner un ejemplo muy claro tomemos el flamante volumen de Phaidon titulado sin eufemismos: *Art and Feminism* a cargo de Peggy Phelan y Helena Reckitt,⁶ editado con generosas imágenes. Con una simple ojeada al tomo comprobaremos que en esta obra no solo se incluyen los trabajos de creadoras como Carolee Schneemann, Lynda Benglis, o Hannah Wilke, habitualmente asociadas a un feminismo militante. En esta obra se recogen obras de Vanessa Beecroft, Pipilotti Rist, Gillian Wearing, Eija-Liisa Ahtila, Jana Sterbak, Mona Hatoum, Sarah Lucas, Shirin Neshat... el listado es interminable... Digamos que a todas estas artistas “no les incomoda” aparecer en esta recopilación... Y a nadie se le ocurre argumentar que por aparecer en este estudio, todo el trabajo de Shirin Neshat o el de Vanessa Beecroft se reduzca a las cuestiones feministas o “de género”. Desde mi punto de vista, el feminismo supone una toma de conciencia que “se incorpora” al resto de valores de la obra que siempre es polisémica y política. Pues bien, este argumento tan sencillo de aplicar para el contexto de exposiciones y bibliografías internacionales parece

que se bloquea una y otra vez cuando lo trasladamos al “caso español”, con el perjuicio que esto tiene para nuestra historiografía.⁷

Hecha esta consideración inicial, me permitiré abordar algunos de estos trabajos desde la óptica feminista y algunas cuestiones relativas a la implantación de sus discursos en el Estado español. Por supuesto no hace falta puntualizar que no se pretende incluir todos los vídeos catalogables sino comentar algunas obras a raíz de los comentarios que iré exponiendo.

La generación de los noventa

Escasa influencia de los discursos feministas internacionales y acercamiento autodidacta a la herramienta

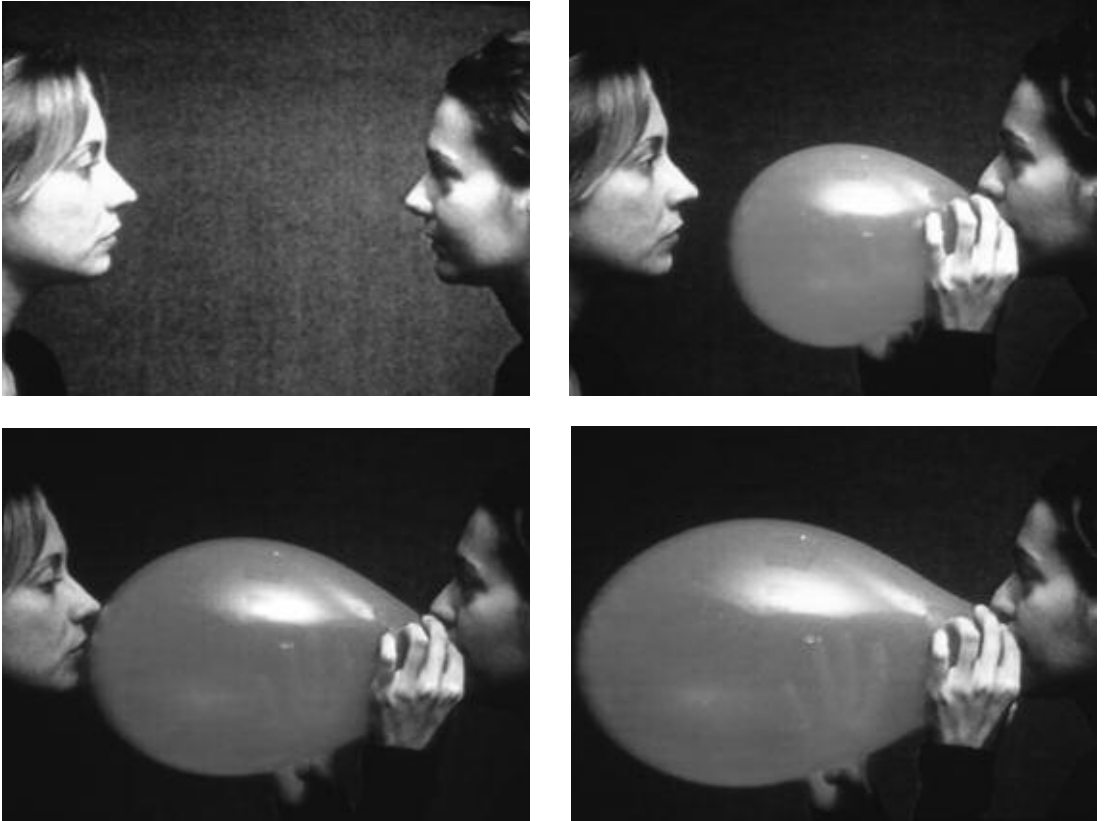
Desde finales de los años setenta el vídeo comienza a utilizarse por parte de las artistas españolas conceptuales que ya se servían del cine experimental para documentar sus acciones o para explorar la imagen en movimiento. Entre ellas podemos citar a Esther Ferrer, Fina Miralles o Eugènia Balcells.

En mi opinión, el caso de Eugènia Balcells⁸ sería el más reseñable en relación al vídeo pues su trabajo videográfico además de ser pionero se despliega en un sinfín de capas haciendo aportaciones valiosísimas tanto a nivel formal como teórico en piezas monocanales e instalaciones que cuestionan los roles y el tratamiento del cuerpo de la mujer en aquella época. Sin embargo es sintomático de la pobreza documental que sobre estas experiencias existía entrada la década de los noventa el que su obra apenas era conocida por las creadoras jóvenes que empezaron a hacer vídeos cuando su trabajo se mostró en Madrid en el CARS⁹ en 1995.¹⁰

De mis conversaciones con la generación de artistas de los noventa concluyo que el acceso a la información y a los precedentes fue de un modo muy fragmentario, siendo difícil visionar los ejemplos, o estudiar las teorías fílmicas que empezaban a traducirse en ese momento. Esta situación mejoró notablemente al final de la década, contribuyendo mucho la irrupción de Internet, aunque en aquel momento aún era costoso acceder a las piezas por este medio y lo que nos llegaba se limitaba a escasas imágenes fijas y a breves sinopsis que nuestra mente animaba con mucha imaginación.

Mediados los noventa los análisis de género desde las artes se convirtieron en asuntos centrales de discusión, y en nuestro país fueron paradigmáticas muestras como *100%* (1993), *Territorios indefinidos* (1995), *El Rostro Velado* (1997), *Solo para tus ojos* (1998), *Transgénicas* (1998), *Zona F* (2000) o *Héroes Caídos* (2002).¹¹ También a este momento pertenece la trilogía que *Metrópolis* (TVE2) dedicó a la identidad: “XX/XY”; “XXY” y “01010 Cyborg” (1999).

Y entre esa cantidad de información bibliográfica y de ejemplos que se empezaban a conocer a través de algunas muestras, el modelo teórico que más se difundió para darle una coherencia al relato fue el anglosajón, y en particular el norteamericano,¹² que en realidad poco se podía aplicar al caso español, pues tras el momento de las pioneras vivimos una etapa de desinterés por los nuevos medios, de “posfeminismo” mal entendido, de vuelta a la pintura y a los viejos géneros en los años ochenta. Salvo casos concretos que se desarrollaban



Dolores Furió, 4 fotogramas de *Geografías*, 2000, vídeo monocal

al amparo de los festivales especializados en vídeo y arte electrónico, habría que esperar a mediados de los noventa para que se asentara una verdadera primera generación de artistas feministas que trabajan con el vídeo con conciencia política y reflexionando sobre la representación a nivel práctico y teórico.

Con una enorme necesidad de medios técnicos y falta de acceso a los discursos, algunas artistas y pensadoras "reinventan el vídeo feminista" desde los noventa, interpretando la escasa información y sacando partido a las características del lenguaje videográfico que sigue reteniendo una capacidad sin igual para proyectar la identidad de un modo no convencional. Al final de la década tendremos revisiones neo-esencialistas aderezadas con misticismo posmoderno en los vídeos de Mapi Rivera; videoacciones que cuestionan los límites de percepción del propio cuerpo en el entorno en los ejercicios con la temporalidad de Susana Vidal; la denuncia de la falta de espacio físico y mental de las mujeres en las reflexiones depuradísimas de Dolores Furió, y un interés por analizar las imágenes y los perversos resultados que determinados códigos identitarios imponen en los trabajos de Virginia Villaplana, María Ruido o Cabello/Carceller, que optan por la vertiente más constructorista, al igual que Estibaliz Sádaba y el colectivo al que pertenece: Erreakzioa-Reacción¹³ que desde una militancia expresa y con grandes dosis de ironía arremeten contra los estereotipos sexistas en vigor.



Estibaliz Sádaba, *Nadie esperaba que yo tuviera talento*, 2005-2006

Para un archivo de vídeo feminista en el Estado español

(Algunos asuntos)

1. Cuerpo y vídeo: el debate de la visibilidad

Al final, paradójicamente hablando del vídeo (inmaterial, temporal, efímero...) siempre acabamos en el cuerpo o empezamos en el cuerpo. La cámara de vídeo era idónea para operar estrategias de distanciamiento y deconstrucción sobre las imágenes falocéntricas demasiado vinculadas a los géneros tradicionales. La auto-representación femenina en manos de muchas creadoras, en una etapa inicial, y en conexión con las tesis de Laura Mulvey,¹⁴ se aleja de la carnalidad... pierde contornos y definición para hacerse reflejo, sombra, fragmento... “Al final no había imágenes. El monitor era una fuente de luz.”¹⁵ Como si disolverse, “desaparecer”, ayudara a escapar por las rendijas de una puerta muy sólida que era la de un club al que tampoco teníamos tantas ganas de pertenecer.

A nadie le extrañó que el arte más innovador brotara de la energía de las mujeres, que escapando de los grandes géneros, elegían la instalación, la performance y el vídeo. “Vivir con vídeo es vivir con dos cerebros” afirmaba la pionera Fluxus, Shigeo Kubota. Puestas al ejercicio de la auto-representación, conocedoras o no de la teoría fílmica feminista, pocas lo harán desde la complacencia, sin plantearse la deconstrucción del cuerpo y en muchos casos la del desnudo. Desgraciadamente la valoración de la desnudez que Lippard hacía en 1976 seguía bastante vigente, aunque la corriente más sensualista del ciberfeminismo recuperará después el cuerpo como regocijo y como fuente de placer.

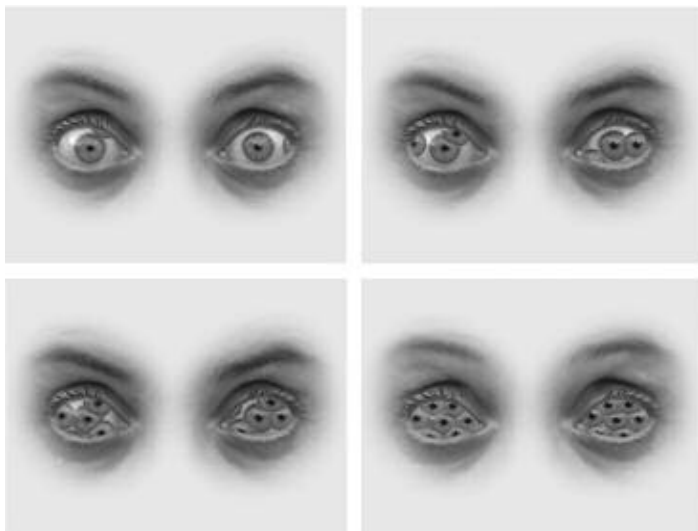
Decía Lippard: “Una mujer, usando su propia cara y su propio cuerpo tiene derecho a hacer lo que ella desee con ellos, pero existe un sutil abismo que separa el uso que el hombre hace de la mujer para excitarse sexualmente del uso que la mujer hace del cuerpo de la mujer para denunciar ese insulto.”¹⁶

Diríamos que la problemática de la desnudez resurge con el vídeo una y otra vez. La cuestión genera un debate muy rico, a pesar de las desavenencias entre posturas, hoy bastante reconciliadas,¹⁷ y a la larga operó cambios fundamentales no solo en el desarrollo del arte hecho por mujeres sino en toda la historia del arte en general.

Trabajos recientes de un enorme interés en relación al cuestionamiento del cuerpo normativo me parecen los video-retratos que ha realizado Marina Núñez, creando “mujeres monstruas” que en la línea de sus teorizaciones pictóricas,



Marina Núñez, *Sin título (monstruas)*, 2005



Marina Núñez, *Multiplicidad*, 2006

plantan cara a los cánones con sus cuerpos anómalos. Bultos y deformaciones, apósitos y extensiones para expandir y cuestionar la idea de belleza arquetípica del rostro femenino.

Itziar Okariz también ha dado “un giro personal” a la temática del cuerpo con sus propuestas performáticas, potenciando la hibridación, la animalidad y la otredad como puntos de partida para trabajar desde el terreno de la “ambigüedad creativa”. Sus videoacciones combinan la ironía con una desobediencia activa. Su serie ya paradigmática *Mear en espacios públicos o privados* (2000) actualiza con contundencia toda la temática de los fluidos corporales femeninos y su simbolismo.

2. El cuerpo inmerso en el debate de la espectacularización

A la hora de ordenar el grupo de trabajos en vídeo de las artistas que desde mediados de los noventa exploran el cuerpo y la identidad hay que considerar que a lo largo de esa década la mayoría de las obras que usan el medio no conectan tanto con los debates feministas, sino con un generalizado renacimiento del cuerpo performático. Recordemos la revisión de los conceptos género/sexo, y el afianzamiento de los discursos del posthumano de la época. De la mano de esta ola aparecieron un sinfín de obras atraídas por la ductilidad electrónica para registrar cuestiones identitarias pero que en la mayoría de los casos destilaban un narcisismo subido y pretensiones muy distintas al del compromiso político; convirtiendo sus resultados en desvaríos de superficialidad y artificio que pueden tener su interés desde otros prismas. Comenzaban las grandes producciones en vídeo, ¡que por fin abarataba también el proceso de edición y no solo el de rodaje! y que se reconciliaba con la industria del cine, dejando sus presupuestos en manos de instituciones y galerías que asumían estas producciones a cambio de la espectacularización del vídeo como gran reclamo de masas para el arte del nuevo siglo. La obra de Mathew Barney, Orlan, Vanessa Beecroft o



María Ruido, 4 fotogramas de *La memoria interior*, 2002, y 2 fotogramas de *Tiempo real*. *Imágenes, palabras y prácticas políticas desde los cuerpos de la precariedad: apuntes para una teoría del discurso*, 2003

Pipilotti Rist, aunque podía incorporar reivindicaciones, por encima de todo sublimaba una suerte de autorretrato poliédrico y posmoderno.

Tampoco olvidemos que el vídeo desde sus orígenes emitió esta señal narcisista¹⁸ en piezas que aderezadas con efectos técnicos permitían desdoblar, superponer, o descomponer el cuerpo. Fragmentar nuestro rostro, unos ojos, la mano... Un “volcarse en el yo” que terminó difundiendo una imagen tópica del videoartista como un exhibicionista, que disfruta haciendo de sí y de su cuerpo el fin último de su trabajo.

Es este acercamiento al yo, que no a una reflexión del cuerpo sexuado el que subyace en algunas obras de Mapi Rivera, y sobretudo en las de Ana Laura Aláez. Si nos detenemos en una de sus últimas piezas: *K-STAINS* (2005) apreciaremos bien que su obra conecta más con los universos de Carles Congost o Joan Morey interesados por las iconografías de las subculturas juveniles que en un posicionamiento feminista. En este vídeo, concebido en tres pantallas y con estructura narrativa, tres chicas nos introducen en su yo más íntimo declarando su vacua insatisfacción por no llegar a expresarse adecuadamente a través de una imagen que lejos de cuestionar estereotipos los refuerza.

En un determinado momento, a final de siglo, la proliferación en nuestro país de obras que coqueteaban con el pseudofeminismo y desprendían una feminidad ñoña, tal vez empujaron a algunas realizadoras a apartarse definitivamente de los ejercicios de la cámara con su propio cuerpo, para mirarse más en los otros, en las otras. Fue el caso tanto de María Ruido como de Virginia Villaplana, ambas teóricas también y conocedoras de las estrategias feministas de reconstrucción fílmica. María Ruido en *La memoria interior* (2002) a partir de una investigación personal de dos años, aborda la construcción de la memoria y de los mecanismos de producción de la historia. A través del relato de la historia de su familia, indaga en el recuerdo de la reciente emigración desde el Estado español a Europa, y reflexiona sobre los mecanismos del olvido y el recuerdo, recu-

perando la idea de la construcción de la memoria como diálogo, y potenciando la experiencia personal frente a la idea de historia y de memoria institucional. A partir de este trabajo, toda su obra establece estos puentes entre memoria personal y colectiva, práctica y discurso, Historia e historias.¹⁹

3. La crítica a los estereotipos sobre “la feminidad”

La crítica a los estereotipos asociados a la mujer y al uso de su cuerpo es otro de los campos de trabajo de las producciones videográficas feministas, y desde ángulos muy diversos. En algunos casos, las piezas se centran en denunciar el modelo de representación del binomio sexo-género impuesto desde la ideología patriarcal; en los más completos se propone ya un nuevo marco de visión tanto a nivel práctico, buscando presentar un “contra-vídeo”, como a nivel teórico proponiendo una serie de textos sobre lenguaje filmico y visual que ayuden a comprender estas estrategias.

Por eso hallaremos ejemplos de acercamientos viscerales como es el caso de Pilar Albarracín que en sus descarnadas acciones no solo “detournea” el imaginario de la mujer y su papel social en general, sino el de la andaluza, abanderada del tipismo de la feminidad como fuente de irracionalidad y pasión desmedida. Paradigmática sería su pieza *Prohibido el cante* (2000).

Con un particularísimo estilo que renuncia al virtuosismo técnico en favor de un accionismo-collage neo-punk y carga todas las tintas en la denuncia del machismo imperante, destacan las irónicas videoacciones de Estibaliz Sádaba, que cuenta con una obra en solitario y otra enmarcada en el colectivo Erreakzioa-Reacción. La pieza de Erreakzioa-Reacción *Producciones visuales de la sociedad de consumo* (2000) se ha convertido en paradigmática del vídeo feminista. Esta pieza de apropiación, se construye a modo de collage visual, a partir de imágenes de los medios de comunicación. El montaje se convierte en un “des-montaje” que pretende ponernos al aviso del modo en que las sociedades del capitalismo avanzado utilizan imágenes estilizadas, espectaculares e hipnotizantes para lograr sus intereses que pasan fundamentalmente por fomentar el consumo y asentar valores conservadores y sexistas.

Esferas personales y entorno cotidiano

Decía Mary Lucier, teórica y artista pionera del videoarte, que la imagen videográfica nos había permitido mirar directamente al sol, vengando a Prometeo y a Ícaro. La imagen electrónica podía convivir con los objetos cotidianos, y si el cine se había identificado siempre con el sueño, con las sombras, el vídeo era “la vida”. Este argumento tan plástico que en principio se refiere a las peculiaridades técnicas de la imagen videográfica para proyectarse en la luz termina filtrándose a los asuntos, a los contenidos, pues la naturalidad y la economía del vídeo, sobretudo en su versión doméstica le hace idóneo para colarse en los mundos privados de las mujeres, que se empiezan a mostrar como ausencias, rumores, reflejos o voces, difuminando sus contornos, como ocurre en las piezas de Eulàlia Valladosera (*Interviewing Objects*, 1997) o en los sinuosos ambientes de chicas de Carmela García (*Chicas, deseos y ficción*, 2000) o en las conversaciones privadas sobre los deslizamientos amorosos en las entrevistas por Nuria Canal (*Muchas veces mucho*, 1993-1998).



Laura Torrado, *El presentimiento*, 2005



Sally Gutiérrez, *Tell purple*, 2000-2001

Poco conocida siendo todo un canto a las relaciones entre mujeres y sus psicologías es la obra en vídeo de Laura Torrado, que desarrolla un remolino de problemáticas relacionales de amplia gama y matices, donde destaca *El presentimiento* (2005) que teje tres aspectos de la psique en torno a la idea de la maternidad y *Pequeñas historias bucólicas* (2004) donde de nuevo tres mujeres, ataviadas con máscaras de animales o de la madrastra de Blancanieves, revisan tópicos introduciéndonos en cinco pequeños relatos que transcurren en una naturaleza artificial. Historias que rayando en lo absurdo, remiten al terreno



Virginia Villaplana, 3 fotogramas de *Anonymous Film Portrait*, 1999-2001

de los deseos y de las frustraciones, del poder y la violencia, de la incomunicación y el aislamiento.

De enorme interés es también *Trilogía del silencio* (2001) de Carmen F. Sigler. La pieza la conforman tres situaciones. El silencio, la incomunicación y la soledad se sitúan en primer término. Tres escenarios muy distintos son el marco de acción de estas mujeres entre las que se incluye la artista: una calle transitada, el interior de una casa, y una oficina. La forma adoptada, que se sirve de la yuxtaposición de planos, y juega con la velocidad de imagen, logra un efecto de “realidad doble”, pues a la escena “realista” de partida, se le superpone un “plano ilusorio” que comenta la primera escena y establece un diálogo crítico con ella. En el fragmento final, la artista, sentada en una mesa de oficina remueve compulsivamente papeles, aludiendo al trabajo y al estrés laboral. Sobre esta mujer espídica se superpone una mujer lúdica, mágica... que hace pompas de jabón y que nos invita a “otras realidades” a las vías de escape del juego, los sueños y la creación.

4. La recuperación de la memoria y de la voz de las mujeres

Desde el arranque paradigmático de *La voz humana* (1997) de María Ruido en el que asumiendo un tratamiento muy conceptual y todavía asumiendo la acción la propia artista, se reivindicaba la voz en el espacio público para las mujeres que habían estado silenciadas, el camino hacia esta recuperación está siendo fructífero.

La memoria de las mujeres, la revaloración de sus vidas y actividades laborales, han ocupado el interés de muchas realizadoras en los últimos años. Como es el caso de Lucía Onzain, de María Ruido, de Villaplana o de Alicia Framis. Esta última en su serie *Secret Strike* realiza algunos de los tratamientos de la videoacción más inteligentes de los últimos tiempos capturando “huelgas secretas” a acción parada.

Otras veces se recupera la vida cotidiana de la mujer, sin normativizar sus particularidades, las personalidades de mujeres contracorriente a las que pocas veces se prioriza... y en este apartado es inspiradora toda la obra de Sally Gutiérrez que supo escuchar con sensibilidad y atención en la serie *Tell* (2000) a mujeres que se expresan no solo con su relato, sino a través de sus objetos y del movimiento de su manos, en un ejercicio de búsqueda de nuevas formas de narración fílmica. De entre todos sus proyectos siempre comprometidos en diferentes ámbitos como África o Filipinas, resaltaría uno de sus últimos films, en colaboración con su hermana, la realizadora Gaba Gutiérrez: *Manola coge el autobús* (2005) un acercamiento intimista pero valiente y crítico a la vez que nos acerca a una anciana que ha decidido defender sus ilusiones y su atípico modo de vida.

Tampoco dejaría de citar dos recuperaciones de la memoria con sus correspondientes búsquedas de una forma de análisis adecuada: *Anonymous Film Portrait. Fuera del Paraíso* (1999) relato en el que Virginia Villaplana reconstruye el reencuentro de Lucía Sánchez fundadora del movimiento libertario de mujeres libres y América Barroso y *Stop-Transit* (2001) también de Villaplana, donde homenajea a la poetisa uruguaya Idea Vilariño.

Masculinidades²⁰

The Members (2004) de Laura Torrado. Una “danza” circular en la que dos hombres trajeados se abofetean en un servicio público... ¡Contundente! ¡Magnífico!

En los últimos años también las realizadoras, desde ángulos feministas, han planteado piezas que cuestionan los gestos y las máscaras de la masculinidad heterosexual normativa. Habría que reseñar en este apartado *El camino de Moisés* (2002) de Cecilia Barriga²¹ y *Escenario doble* (2002) de Virginia Villaplana ocupándose del transgénero; y por supuesto toda la aportación teórica y artística de Cabello/Carceller,²² en *Casting* (2004), *Instrucciones de uso* (2004) y sus recientes proyectos de análisis crítico del imaginario masculino en el cine.

Algunas conclusiones provisionales

El modo de entender el feminismo de un modo no unívoco es abrirse a la multiplicación de enfoques y bajo este espíritu trato de tirar del hilo de una madeja compleja en la que conceptos, proyectos de genealogías, intereses e intenciones se funden.

- Si bien la llegada de ejemplos y discursos desde el contexto internacional fue fundamental, considero que se sobrevalora, y que el modo en que gran parte de las creadoras trabajaron es autodidacta e intuitivo. Pocas de ellas conocen los referentes; y en muchos casos son las peculiaridades intrínsecas del medio, para construir nuevos paradigmas, las que las inclinan hacia su elección.

- El vídeo de creación y el feminismo hay que leerlos dentro del marco más amplio de las cuestiones de género en la Red y sus aportaciones discursivas. De igual modo que no hay que perder de vista sus relaciones paradójicas con el cine y la televisión, y la problemática de “los medios de distribución del vídeo”.

- El vídeo feminista en el contexto español, aunque pueda parecernos caótico o desarticulado, ofrece un corpus de obras de enorme valor; pues se abordan asuntos como la deconstrucción del cuerpo, la identidad, la memoria y la subjetividad, bajo enfoques plurales: neo-esencialistas, construccionistas, ciberfeministas y recientemente bajo la mirada *Queer* y *King*.

1. Cecilia Barriga: “Lo que queda de mí”, *Zehar*, nº 54, 2004, p. 38.

2. Sin referencias al universo creativo masculino, el vídeo, suspendido entre modernidad y posmodernidad, representaba un arma fresca con la que hombres y mujeres empezaban a la vez. Para Katherine Dieckmann, en un brillante ensayo en la exposición *Elektra*, en 1985, el vídeo combina las paradojas del posmodernismo pluralista y lo moderno, con las herramientas y la tecnología. Ver Katherine Dieckmann: “Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism”, *Art Journal*, vol. 45, nº 3, pp. 195-203. También afirmaría Chris Straayer: “Aunque las mujeres artistas trabajaron en todos los medios, la performance y el vídeo fueron quizás atractivos porque los nuevos medios no tenían una historia de exclusión de las mujeres”, en “I Say I Am: Feminist Performance Video in the ‘70s”, *Afterimage*, noviembre de 1985, pp. 8-12.

3. Sobre las mitologías del nacimiento del vídeo y como alternativa al “nacimiento oficial” es importante analizar las aportaciones tanto de Martha Rosler en “Video: Shedding the Utopian Moment”, y de Martha Gever en “The Feminism Factor, Video and its Relation to Feminism”, ambos artículos recogidos en Doug Hall y Sally Jo Fifer (eds.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture, Nueva York, 1991.

4. Itziar Okariz: “El cerebro es un músculo”, *Zehar*, nº 54, 2004, p.11.

5. Rocío de la Villa: “No es un problema de género”, *Exit Express*, nº 12, 2005, p. 8.

6. Helena Reckitt y Peggy Phelan: *Art and Feminism*, Phaidon Press, Londres, 2001.

7. Otro ejemplo de este “acercamiento orgulloso” a los feminismos, valorando su riqueza teórica y artística fue la exposición comisariada por Stella Rolling *Hers: Video as a Female Terrain* en el Landesmuseum Joanneum de Viena en el año 2000, en el que se reconocían los méritos de las artistas feministas en este campo, incluyéndose a algunas creadoras consagradas como Fiona Tan, Pipilotti Rist, Runa Islam o Rosemarie Trockel entre otras muchas.

8. Para adentrarse en su trabajo: <http://www.eugeniabalcells.com/>

9. *Sincronías*, CARS, Madrid, 1995.

10. Cuando en 1999 preparamos el programa *Metrópolis* (TVE2), *Video, cuerpo e identidad femenina* dedicado a Eugènia Balcells, Eulàlia Valldosera y Carmen F. Sigler, sus trabajos eran desconocidos para la mayoría del público especializado, y se convirtió rápidamente en una obra de referencia por establecer relaciones entre las distintas generaciones de videoartistas.

11. Para entender este contexto ver Juan Vicente Aliaga: "La memoria corta (arte y género)", *Revista de Occidente*, n° 274, 2004, pp. 57-69; y Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila: "Trastornos para devenir, entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español", dentro del segundo volumen de la serie *Desacuerdos*, MACBA, Barcelona, 2004, pp. 158-187.

12. Que esquematizaba en tres etapas el desarrollo: "esencialista", "construccionista" y "posfeminista".

13. El colectivo Erreakzioa-Reacción lo fundan en 1994 en Bilbao: Azucena Vieites, Estibaliz Sádaba y Yolanda de los Bueis para crear formas de deconstrucción de los discursos dominantes, fundamentalmente los referidos al cuerpo de la mujer y al tratamiento que de él se da en los medios.

14. Laura Mulvey: *Placer visual y cine narrativo*, Documentos de trabajo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de cine y RTV, 1988.

15. Comentario de Joan Jonas respecto a su obra *Twilight* (1975), en Ira Schneider y Beryl Korot: *Video Art. An Anthology*, The Raindance Foundation, Nueva York, 1975, p. 73. La artista deja de usar la pantalla como espejo de sus travestismos y sitúa el monitor exclusivamente como fuente de luz, cubriendo su desnudez.

16. Lucy Lippard: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, Nueva York, 1976.

17. El feminismo plural que hoy vivimos ha reconciliado posturas "esencialistas" y "construccionistas". Consultar Ana Martínez-Collado: "Perspectivas feministas en el arte actual" <http://estudiosonline.net/texts/perspectivas.html> y su libro *Tendenci@s. Arte y feminismo en las nuevas prácticas artísticas*, Cendeac, Murcia, 2005.

18. Rosalind Krauss fue la primera en definir el video como una herramienta con una pulsión esencialmente narcisista. Rosalind Krauss: "El video. La estética del narcisismo", en *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1996. La versión inglesa en John G. Hanhardt (ed.). *Video Culture. A Critical Investigation*, Video Studies Workshop, Nueva York, 1986.

19. En la línea de trabajo de encontrar estructuras narrativas adecuadas que no sean fagocitadas rápidamente por el sistema, María Ruido en "Tiempo real" (2003) cuestiona las posibilidades de construir una nueva narratividad para visibilizar la precariedad de las mujeres trabajadoras.

20. Puede ser interesante reseñar como paulatinamente en la nueva bibliografía sobre videoarte empiezan a aparecer capítulos o apartados dedicados a la deconstrucción de "la masculinidad" que también proviene del feminismo, en concreto de su vertiente *queer*. Analizando la última bibliografía generalista, tanto en la obra de Françoise Parfait: *Video: un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001; como en los dos volúmenes de Michael Rush: *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, Londres, 1999 y *Video Art*, Thames and Hudson, Londres, 2003, se alude en diferentes párrafos a la cuestión. Y en la recientísima obra de Catherine Elwes: *Video Art, A Guided Tour*, I.B. Tauris, Londres, 2005 que tras el capítulo relativo al cuestionamiento de la identidad femenina dedica uno a "masculinidades".

21. Toda la obra de Cecilia Barriga merecería un análisis detenido por la variedad de asuntos y matices que propone en una carrera espléndida. Se puede consultar Cecilia Barriga: "Lo que queda de mí", *Zehar*, n° 54, 2004. p. 38.

22. Fundamental para entender el desarrollo de los feminismos en el Estado español es el proyecto *Zona F* comisariado por las dos artistas y teóricas Helena Cabello y Ana Carceller: *Zona F*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2000.

Documentos

01

Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader, Antoni Muntadas: **Dossier: vídeo**, Barcelona, 1976 (portada).

02

Vídeo, entre l'art i la comunicació. Sèries Informatives 1, Colegio de Arquitectos de Barcelona, Barcelona, 1978 (portada).

03

Daniel Giralt-Miracle: **"Cicle informatiu de vídeo artístic contemporani"**, *Avui*, 26 de octubre de 1978.

04

Eugeni Bonet: **"En torno al vídeo"**, *El Viejo Topo*, n° 7, abril de 1977, pp. 60-61.

05

Conversaciones en torno a: "El vídeo como medio de expresión, comunicación e información". Introducción a cargo de René Berger, Simón Marchán, Antoni Muntadas, y transcripción de la mesa redonda, Galería Vandrés, 17 de diciembre de 1974.

06

Juan Bufill: **"Reflexiones a partir de la muestra 'Vídeo, entre el arte y la comunicación'"**, *Artes plásticas*, n° 28, 1979.

07

Programa del I Festival de Vídeo en el XXX Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en *El Diario Vídeo*, septiembre de 1982.

08

Programa del II Festival de Vídeo en el XXXI Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en *Vídeo, la voz*, septiembre de 1983.

09

J. Ramón Pérez Ornia: **El II Festival de Vídeo busca la promoción del medio en el País Vasco.** "Una nueva forma de creación artística", *El País*, 10 de septiembre de 1983.

10

Manuel Palacio: **"Un acercamiento al vídeo de creación en España"**, *Telos*, n° 9, marzo-mayo de 1987, pp.110-120.

11

Eugeni Bonet: **"Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español"**, en J. Ramón Pérez Ornia: *Televisión y vídeo en la comunidad Europea*, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 92, Madrid, 1992, pp. 92-202.

12

Marcelo Expósito; Gabriel Villota: **"Usos de la imagen, límites de la imagen"**, en *Plusvalías de la Imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, Sala Rekalde, 1993. pp. 41-74.

13

Gabriel Villota Toyos: **"Saltando las fronteras (del Estado español)"**, en Eugeni Bonet (ed.): *Señales de vídeo: aspectos de la video-creación española de los últimos años*, MNCARS, Madrid, 1995, pp. 42-52.

14

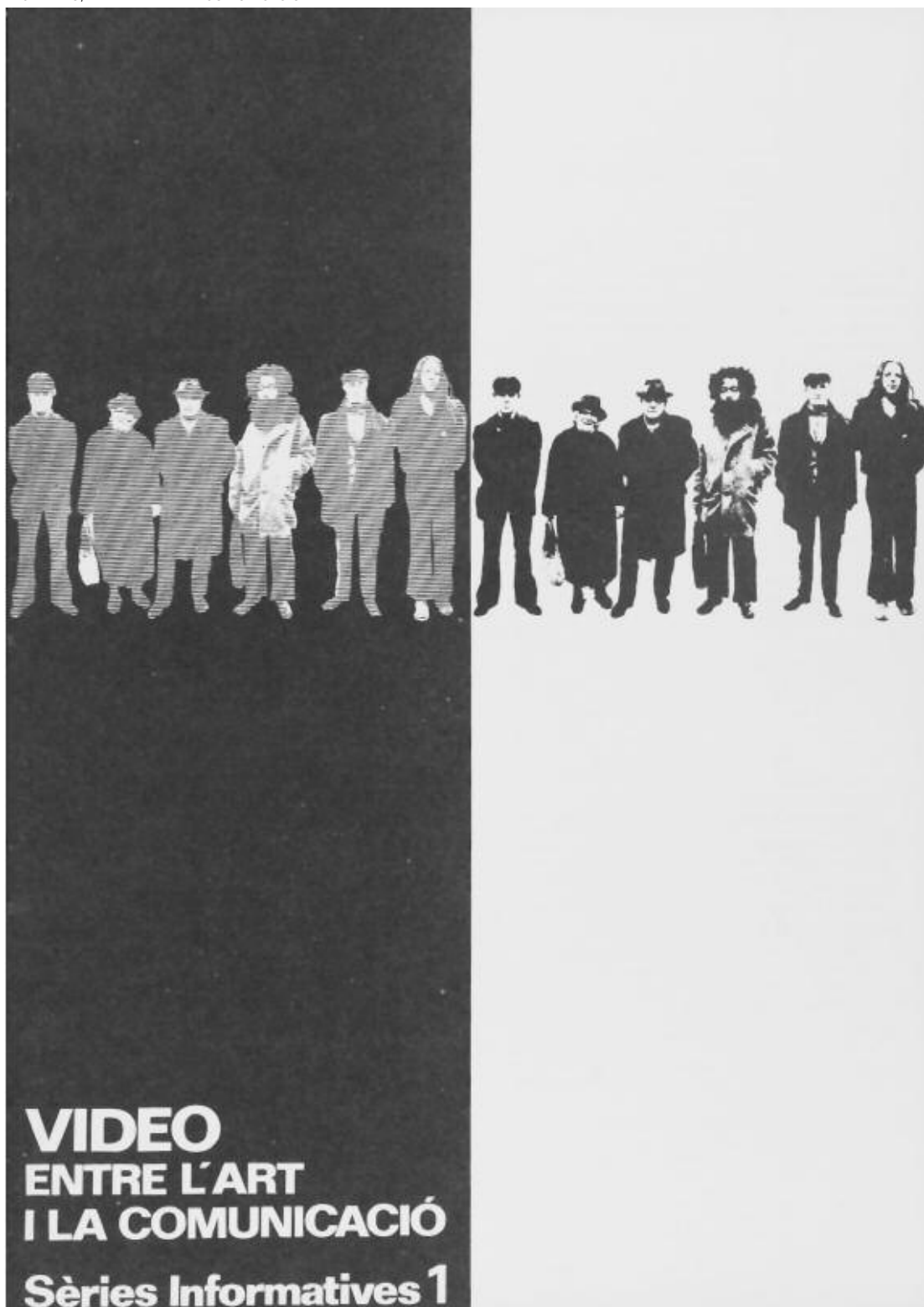
Carles Ameller: **"Creación videográfica en España (Una investigación en curso)"**, *Encuentro de Vídeo de Pamplona*, 1996.

DOSSIER : VIDEO

a cura de : Eugeni Bonet, Joaquim Dols Rusiñol, Antoni Mercader, Antoni Muntadas:

E. Bonet, J. Dols Rusiñol, A. Mercader, A. Muntadas : Sessions informatives i de treball a l'entorn del video (Institut del Teatre 1-11 juny 1976)	p. 2
Antoni Muntadas : Emisión/Recepción - Recepción/Emisión	p. 6
Joaquim Dols Rusiñol, Antoni Mercader : Video-art (Projeccions, sessions informatives i de treball, Institut Alemany 9-13 febrer 1976)	p. 8
Joaquim Dols Rusiñol : Breu introducció al "video-art", unes puntualitzacions terminològiques	p. 11
Eugeni Bonet : Introducción al video	p. 14
Lèxic	p. 16
Cronologia	p. 22
Bibliografia	p. 26

Institut Alemany - Institut del Teatre



VIDEO
ENTRE L'ART
I LA COMUNICACIÓ
Sèries Informatives 1

nº public. dia carret. fotog. n.

01001

26 OCT. 1978

AVU

BARCELONA

2.20.0 / 12.52

Barcelona

Cicle informatiu de vídeo artístic contemporani

L'Institut Alemany de Cultura, amb la col·laboració del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, l'Institut del Teatre i la Facultat de Ciències de la Informació de la U A B, ha organitzat unes sèries informatives sobre vídeo a través de les quals tindrem oportunitat de conèixer a Barcelona les aportacions més importants del vídeo artístic contemporani.

El programa previst és el següent: Avui dijous dia 26 i amb el tema «El vídeo com a imatge de la realitat» es presentarà, a les 17 hores, **Cuba, The People** de Downtown Community (90 min) i **Deutschland, Deutschland** del Trio Sonata in Video (60 min). A les 19,30 hores, **Russian Soul** de Dimitri Devyatkin (30 min) i **Pea Soup** de Pierre la Lardeau i Julien Poulin (90 min). A les 22 hores hi haurà una intervenció de Jo-Anne Birnie Danzker, de The Vancouver Art Gallery, i un debat amb la participació de: Jaume Davidovich, Dimitri Devyatkin, Joan Enric Lahosa, Miguel de Moragas i Antoni Muntadas. (En anglès amb traducció simultània al castellà). Divendres, dia 28, a les 19 hores, amb el tema «El vídeo en relació amb les arts visuals», hi haurà presentació i lectura de les cintes: **Three Transitions**, de Peter Campus (30 min), **Set of Co - incidence** i **Crossings and Meetings** d'Ed Emshwiller (25 min). A les 20 hores, **Guadalcanal Requiem** de Nam June Paik (50 min), i a les 22 hores intervenció de Wulf Herzogenrath, de Documenta 6, i debat amb la participació de Jo-Anne Birnie Danzker, Jaume Davidovich, Dimitri Devyatkin,

Antoni Muntadas, Iago Pericot i Jordi Pericot. (En alemany amb traducció simultània). Dilluns dia 30, sota el tema «El vídeo a la recerca dels seu propi llenguatge», es farà la presentació i lectura de les cintes següents: A les 17 hores **Red Tapes** de Vito Acconci (140 min); a les 19,30 hores **Children's tapes** de Terry Fox (30 min), **Base board** de Jaume Davidovich (15 min), **Reflexionen über die Geburt der Venus** d'Ulrike Rosenbach (15 min) i **Tanz für eine Frau** també d'U Rosenbach (8 min). A les 22 hores, intervenció de Dimitri Devyatkin, i Ulrike Rosenbach, i debat on participaran Jaume Davidovich, Wulf Herzogenrath, Antoni Muntadas i Lorenzo Vilches. (En anglès amb traducció simultània). Dimarts dia 31, amb el tema «El vídeo en relació amb el mass media, presentació i lectura, a les 19 hores, de les cintes **Nor was this all by any means** d'Antoni Ramos i **Media burn** d'Ant Farm (25 min). A les 20 hores, **On subjectivity** d'Antoni Muntadas (50 min) i **Cinta** presentació de Soho TV-New York. A les 22 hores, intervenció de Jaume Davidovich de Soho TV i Antoni Muntadas, i debat amb la participació de Wulf Herzogenrath, Dimitri Devyatkin, Sergi Schaaf i representants del col·lectiu Video-Nou.

Aquestes sèries informatives que han estat coordinades per Antoni Mercader, juntament amb Joaquim Dolís Rusiñol i Eugeni Bonet, ens permetran d'establir un contacte molt més seriós i aprofundit amb les valors i aportacions principals dins el camp del vídeo que el Festival Internacional celebrat la passada temporada a la Fundació Joan Miró amb el CAYC de Buenos Aires, bé que aquella experiència ens va proporcionar el primer contacte amb molts vídeo-artistes d'arreu.

Tots aquests actes seran gratuïts i se celebraran a la seu del Col·legi d'Arquitectes, plaça Nova, 5.

D G M

EN TORNO AL VIDEO

EUGENI BONET

Examinando el contenido de los artículos que sobre el video aparecen, de tiempo en tiempo, me da la sensación de que nos estamos quedando siempre en las generalidades, en una divulgación entusiasta y superficial, desde el momento en que la confrontamos con la situación de este medio en nuestro país.

En esta ocasión, dejaremos de lado las generalidades de carácter descriptivo, para examinar otras cuestiones incidentes en el hecho Video. Este artículo debía ser, en principio, una crónica/crítica del llamado "Festival Internacional de Video", que tuvo lugar recientemente en la Fundació Joan Miró de Barcelona, para, partiendo de lo particular, llegar a lo general, una exposición de los aspectos negativos que concurren en el fenómeno Video, o, más concretamente, en el llamado Video-Art. Pero, finalmente se ha invertido el proceso: partir de lo general (analizar estos aspectos que restringen la visión de las importantes posibilidades de este medio) para llegar a lo particular (comprobar la inutilidad del mencionado Festival).

ESBOZO DE LOS ASPECTOS NEGATIVOS DEL VIDEO-ART

Primera proposición. El video es, fundamentalmente, un medio, una herramienta, y sus características permiten que, de entrada, se pueda utilizar de cualquier manera, desde la utilización puramente personal hasta utilizaciones de tipo represivo (vigilancia en fábricas, etc.), pasando por utilizaciones artísticas, pedagógicas, científicas, políticas,

comerciales, lúdicas, etc. Como cualquier medio de comunicación, está sujeto, pues, a todo tipo de apropiaciones ideológicas.

El fenómeno Video-Art es una apropiación más del video, concretada de un modo creciente dentro del sistema/mercado artístico. Desde que Nam June Paik empieza a utilizar el video portátil en 1965, hasta el momento actual, se ha verificado un proceso de integración —paralelo al de otros medios y otras tendencias— de lo que en principio se calificaba de medio-alternativo, hasta su codificación como un objeto mercantil-artístico más. Para los órganos de decisión del sistema del arte, se ha obtenido un nuevo "ismo", una nueva moda cultural-vanguardista, para los artistas, una nueva herramienta de trabajo. Aquellos controlan la difusión y estos se limitan a producir; se trata, obviamente, de una cuestión económico-ideológica y no estético-comunicativa. Y, por en medio, un estudiado juego de disfraces...

La transformación del video-tape (como soporte de una expresión conceptual) en un objeto (—mercancia), aparece ya muy temprano: ciertas galerías y ediciones de arte se fijan en el nuevo producto vanguardista e inician series de tirada limitada, numeradas y firmadas por el artista, con lo cual se aumenta el valor del producto. Es la necesidad de integrar las nuevas tendencias artísticas, y buscar la manera de vender lo tradicionalmente invendible. Este proceso, aunque significativo, tiene una importancia más reducida en el contexto general del Video-Art, ya que sólo afecta a unas organi-

zaciones concretas y a unos artistas privilegiados, si consideramos la gran horda de operadores video que circulan por las constantes muestras colectivas. Y es en ese contexto donde podemos señalar los puntos negativos generales a que nos hemos referido:

—La transformación del Video-Art en un arte-de-catálogo, donde figurar en el catálogo es lo más importante. El video-tape mismo es ya un elemento secundario muchas veces, previsto para un amplio número de variaciones en cuanto a relaciones desproporcionadas de audiencia, calidad, etc. A menudo, el catálogo se convierte en un auténtico metalenguaje o en un objeto estético en sí.

—La conversión de un nuevo medio en un gadget. Los aparatos adquieren frecuentemente un protagonismo, que viene determinado por la organización del espacio y por la curiosidad del público medio hacia el nuevo electrodoméstico; y esto, más los otros factores mencionados, determina también una dimensión trivializadora del software (los video-tapes y video-cassettes). Entonces, el papel del receptor se reduce a unas opciones de "gusto", y la exhibición, a una especie de ir poniendo y cambiando discos. He ahí una nueva posibilidad para los comerciantes atentos: el video/juke-box.

—Las lagunas informativas de estas muestras suelen ser inevitables, lo peor es que, cuando se proporcionan unos datos teóricos desajustados al material presentado, se está muchas veces manipulando la conciencia del receptor, dirigiéndole hacia los intereses propios del sistema del arte, y, a la vez, diluyendo las opciones de que tanto se habla (el feed-back, capacidad de respuesta, alterabilidad, etc.). Así, estos datos son reciclados después por los cronistas, que muchas veces permanecen desconectados de la realidad objetiva del medio.

LA IDEOLOGIA EN LA INFORMACION SOBRE EL VIDEO

Seguidamente, ampliaremos el punto anterior, conectándolo ya con la experiencia concreta del mencionado "Festival Internacional de Video". Para ello, he partido de una lectura de diversos textos del CAYC (Centro de Arte y Comunicación de Argentina, organizador, junto con la Fundació Miró, de este Festival, y que, desde 1975, viene organizando periódicamente, en distintos países, varias muestras de este tipo) y también de las informaciones aparecidas en la prensa durante y después del Festival. Los puntos centrales, recogidos en los textos citados, se refieren a la concepción del Encuentro (voz original, transformada por la Fundació Miró en la de Festival), y a la concepción del video como alternativa. Los textos del CAYC, cuyo autor es Jorge Glusberg (director del Centro, a la vez que



crítico, artista e ingeniero) subrayan constantemente su punto de vista "como latinoamericanos...", y esto quiere decir, como trabajadores de la cultura inmersos en una situación conflictiva, social y políticamente; conscientes, por tanto, de la necesidad de insertar su trabajo en un proceso revolucionario. Pero, las inconsistencias en la conjunción teórico-práctica se advierten rápidamente...

La idea de Encuentro-Internacional se entiende como un proceso que debe facilitar el diálogo y el intercambio de información entre artistas y especialistas, y entre éstos y el público. Si lo primero es, más o menos, factible, lo segundo es un mero planicamiento, que deja de funcionar en el mismo instante en que se desatienden las necesidades informativas de cada público concreto. Un internacionalismo mal entendido, por tanto.

Encuentro-Abierto significa (dicen) que corresponde al público la misión de seleccionar y decidir sobre el material, y al crítico o especialista, el papel de intermediario, que debe facilitar al público las informaciones necesarias. El mismo problema: si en algunos países puede existir un mínimo background informativo, ¿qué sucede en aquellos países en los que la dimensión mediadora del especialista es nula o altamente reducida?

En cuanto a la concepción alternativa apoyada ("Como latinoamericanos..."), esta se reduce a dos factores:

Primero. La misma adopción de los avances tecnológicos, propios del progreso científico, es ya revolucionaria (frente a los medios tradicionales, supongo). El argumento es que, si la ciencia se opone a la ideología y el arte es ideología, la adopción de los sistemas tecnológicos avanzados, comporta ya un proceso de desideologización.

Segundo. El video es un medio alternativo a la televisión (TV estatal o comercial). Este aspecto, que ha sido ampliamente formulado por René Berger, cuando habla de microtelevisión frente a macrotelevisión, se puede tornar ambiguo al considerarlo desde una óptica reduccionista (tomando la parte por el todo).

Por tanto, cabe hacer una pregunta: la alternativa ¿es específica de un medio tecnológico o de una determinada utilización? La endeblez de las formulaciones translúcidas, deja el campo abierto a las apropiaciones ideológicas.

UN FESTIVAL FRACASADO

Volviendo, finalmente, a la muestra ofrecida en la Fundación Miró, podemos decir que ésta realimenta los tres aspectos negativos señalados:

1.* Conversión del VideoArt en un arte-de-catálogo. En este festival se anunciaban 308 participantes, de un total de 26 países, pero la realidad era otra (a lo sumo habría unos



Girl in Vortex, de Katsuhiko Yamaguchi.



Charlotte Moorman tocando el violoncello de televisores.



Douglas Davis: Talk out!



Nixon distorsionado en Global groove de Nam June Paik.

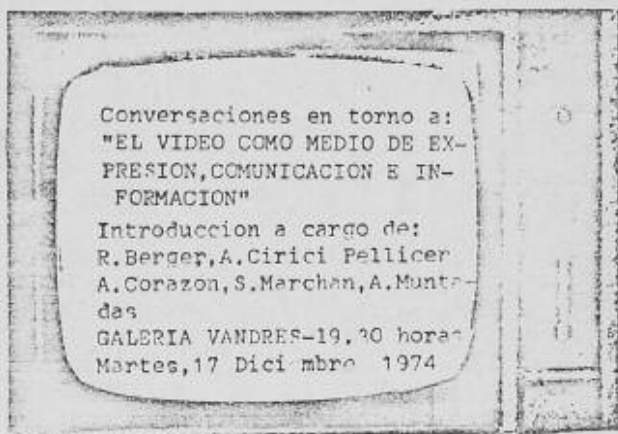
80 video-tapes), y, haciendo un sencillo cálculo, se puede comprobar que, aunque hubieran llegado todos los video-tapes, hubiera sido prácticamente imposible pasarlos en el tiempo marcado y en la instalación hecha. Una muestra imposible desde el primer momento, pues.

2.*) Conversión de un nuevo medio en un gadget. El espacio en que tenía lugar la muestra podía ser perfectamente el stand de una feria de muestras, que los video-tapes fueran de artistas o de "comerciales" poca importancia hubiera tenido. Las empresas que cedieron los aparatos pueden estar contentas: el aparato era el mensaje.

A nivel anecdótico, diremos que los video-tapes se ponían y se sacaban al antojo de las personas que manipulaban los aparatos, a algunos videos se les eliminaba el sonido, y había también unas ciertas cintas privilegiadas que se repetían invariablemente. Como caso curioso, pude presenciar como se cortaba súbitamente el pase de una cinta ("Condensation Mucus", del grupo inglés COUM) en la que se veía a un hombre masturbándose dieciséis veces consecutivas, cinta que, precisamente, centraba con evidente magnetismo la atención de la audiencia, que se olvidaba prácticamente de los otros videos.

3.*) Ausencia de información. En cuanto a publicaciones, se limitaban a unas hojitas triunfalistas con un texto de presentación y con la lista de los trescientos y pico fantasmales participantes. La organización del espacio y de los pases, sin ningún tipo de programación, se abandonaba al azar o al simple descuido. Absoluto caos. Hay que señalar que algunos videos que aportaban opciones diferentes, como los de Margarita D'Amico y el grupo Cinevideo UCV de Venezuela, que estaban allí presentes, no se vieron, debido a la mala organización, negándose los autores a pasar sus trabajos en semejantes condiciones.

En cuanto al coloquio sobre "Comunicación y Video", se redujo a una serie de intervenciones individuales, sin ninguna coordinación, que, salvo algunas excepciones, no conducían a nada. Como hecho significativo, anotemos la ausencia de cinco de los siete participantes españoles que debían acudir a la mesa (asimismo, en la Muestra Video sólo se pudo ver una cinta de un autor español, entre las varias anunciadas). La conclusión a todo esto, es que este Encuentro de Video no ha sido más que una experiencia nula dentro del lento proceso de la práctica video en nuestro país. Un cero a la izquierda o simplemente un cero, que no cuenta. Frente a esto, no queda más que añadir una coletilla reafirmando la existencia de unas experiencias anteriores mucho más productivas (a pesar de sus espaciamientos), e informar que están en avanzada gestión otros proyectos, de los que muy pronto podremos hablar. ■



TRANSCRIPCION EUGENI BONET

RENE BERGER

Voy a anunciar algunas ideas, primeramente. Cual es la situación de lo audiovisual en el mundo actual. Según las estadísticas de la UNESCO hay cerca de 300 millones de televisores que funcionan en el mundo, si contamos por cada televisor 4 o 5 espectadores aproximadamente, se constata hoy en 1974, que hay como 1500 millones de personas que utilizan el televisor, es decir casi la mitad de la población del mundo ya que se cuentan aproximadamente 3.000 millones de seres habitando en este planeta.

Segundo: En los USA en particular, una generación ha nacido con el televisor y casi podríamos decir que cada niño americano tiene 3 padres: el padre, la madre y la pantalla de televisión.

Me excuso por el esquematismo de estas observaciones: la conclusión es que hoy para una cantidad extremadamente considerable de gente la pantalla se ha convertido en el nuevo mediador de la realidad.

No solamente la pantalla del televisor es un nuevo intermediario de la realidad sino que se acerca a ser para la mayor parte de la gente, la realidad misma.

Pero se cumple en unos decenios de televisión una evolución extremadamente rápida pero que no se ha manifestado en todos los países de la misma manera.

Por lo cual introduzco como hipótesis de trabajo una distinción que propongo y que es la siguiente: llamo macro-televisión a todas las televisiones, tanto del este como del oeste, que tratan de obtener la mayor cantidad de espectadores, es la que se llama generalmente televisión oficial, la RAI, la ORTF, las televisiones comerciales en USA y las televisiones nacionales en los países del este.

Desde hace solamente algunos años se ha desarrollado en los USA y en Canadá y muy poco en algunas partes de Europa y nada en absoluto en España ni en los países del este, una nueva televisión que se llama meso-televisión y que corresponde a la llamada televisión comunitaria.

Para caracterizar macro-televisión y meso-televisión, diré que en la macro-televisión, la división existe entre, por una parte los productores y por otra, los telespectadores consumidores, la división del trabajo es irremediable, no se puede ser productor cuando se es telespectador.

Desde una perspectiva cibernética se puede decir que el funcionamiento de la macro-televisión es homeostático, es decir que el funcionamiento de la macro-televisión tiende a ser siempre el mismo, mientras que la meso-televisión el funcionamiento tiende a favorecer el feed-back.

En la televisión comunitaria que existe en Nueva York y que existe en Montreal, por ejemplo, se puede producir una emisión en la pantalla de Nueva York desde el mes de Julio de 1971, cualquier habitante de Nueva York puede en un canal especial hacer una emisión, en este sentido hablo de feed-back, de posibilidad de respuesta, porque hay una comunidad que se instala a diferencia de la macro-televisión que impide esta relación personal.

En la macrotelevision la division existe entre productores y telespectadores y esta no puede cambiar mientras que en la meso-television o television comunitaria, el rol puede cambiar, hay posibilidad de permutacion de los roles y se ha introducido una nueva relacion, que yo denomino "relacion - de intermediarie ("Intermetteur")

La tercera categoria es la que yo llamo microtelevision y que funciona especialmente con el video y el magnetocopio.

La micro-television introduce un nuevo tipo de estructura, un nuevo tipo de funcionamiento, en este sentido cualquiera puede utilizar el video, a condicion, naturalmente de tener el aparato y a condicion de saber manipularlo, lo cual es extremadamente facil. Dicho de otra manera, con la micro-television nos encontramos frente a un cambio de relacion, que llamo relacion de interoperador.

Y actualmente se gesta una cuarta television que llamo mega-television, que es la television por satelite artificial, que permite informar a un continente entero.

Es interesante constatar que en el mundo, la situacion de los diferentes paises esta lejos de ser la misma. Por ejemplo en USA y Canada, existe la macro-television, la meso-television y la micro-television. En revancha, en España solo existe la macro-television y una minuscula micro-micro-television hecha por unos cuantos individuos.

La situacion de España es en gran manera aun tambien la de Francia, es la situacion de toda Africa, es la situacion de toda Asia, donde no existe aun mas que la macrotelevision O sea, que hay grandes esperanzas !

Quiero hablar ahora de la micro-television y especialmente del video. Esquematizando mucho, el aparato video - porta-pack, portatil, que es fabricado por la firma japonesa SONY a partir de 1968 esta en el mercado.

Es un aparato que tiene las caracteristicas tecnicas siguientes: es relativamente ligero, es relativamente barato y es facilmente transportable.

...Cree que aun no hay muchos en España eh ?

Uno de los puntos esenciales que hay que comprender bien para hacer la distincion con el cine y con el super-8, es que el video permite registrar el sonido y la imagen simultaneamente y sobre todo, permite borrar lo grabado y rehacerlo, como se hace en el magnetofono, tantas veces como sea necesario.

De aqui surgen consecuencias extraordinariamente importantes, enormes, de las cuales, aun no se ha tomado conciencia y que probare de resumir centrandome en un solo punto:

Esquematicamente, durante miles de años desde que el hombre existe sobre este planeta y desde que ha buscado la comunicacion se ha expresado esencialmente con mensajes que ha fijado sobre un soporte, la piedra, el papel... en funcion de una representacion, bien por medio de simbolos iconicos, de imagenes, bien por medio de simbolos linguisticos.

Lo que pretendo decir, es que el factor que ha sido privilegiado por la representacion es un factor espacial.

En revancha, hoy, con el video, el factor privilegiado es un factor temporal.

Simplificando mucho se puede decir que, tradicional-

mente, la comunicacion ha estado en funcion de una representacion estabilizada sobre un soporte mientras que hoy el video tiende a comunicar por procesos.

Me excuso por lo que pueda haber un poco de caricatura en las observaciones que he hecho, ya que las simplifico tanto, pero es imposible hacerlo de otra forma.

Me gustaria ahora dar algunas informaciones sobre las diferentes utilizaciones del video, que son extremadamente numerosas.

Solamente las enumerare. Hay en primer lugar, para los fabricantes, como SONY, RCA, etc..., la posibilidad de vender los aparatos para utilizarlos como vigilancia. Como la policia en los bancos, etc...

Segunda utilizacion, es favorecer el aprendizaje, todas las formas del aprendizaje. Sea aprendizaje del trabajo, sea aprendizaje como diversion o afic ion, para mejorar el trabajo o para aprender mejor lo que hace. Esto es el video mercantil.

Pero, ademas se ha desarrollado en USA y en Canada especialmente un video de contra-informacion, contra-cultural. Un video que se ha convertido en arma, en su propio sentido.

Ademas hay el uso del video desde el punto de vista medico, terapeutico, psicologico y psicoanalitico.

Otra utilizacion es la de animacion social, por ejemplo, en las instituciones culturales. Es muy importante.

Hay tambien una utilizacion politica que es esencial.

Y finalmente, lo que se llama provisionalmente arte-video, es decir, la posibilidad para ciertos artistas de utilizar el video como una nueva tecnica de creacion.

Dare ahora algunas informaciones sobre el arte-video.

Hemos hecho traducir el texto sobre el arte-video que he escrito y no quiero volver sobre lo mismo que ya esta alli. No quiero pensar que todos lo hayan leído, esto seria igualmente excesivo. Pero como que esta escrito, no quiero resumirlo, simplemente quiero llamar la atencion sobre dos puntos.

Primeramente, algunas informaciones sobre el arte-video en el mundo. Hay artistas-video, especialmente en USA, en Canada, en America latina, en Sao Paulo, en Europa un poco en Francia, Belgica, Holanda, Suiza, Escandinavia, un poquito en Espana, y muy poco en el resto del mundo.

Paradójicamente en Japon, donde ha nacido esta tecnologia, hay muy pocos artistas-video y no hay ningun museo, segun mis informaciones, que presenten arte-video.

Hablare aun sobre un ultimo punto y despues podremos pasar a la discusion.

El video tiene una accion que puede ser muy prometedor en diversos campos:

En una primera linea de fuerza, el video esta en camino de intervenir sobre la macrotelevision: en primer lugar creando una mirada critica frente a la macro-television - En segundo lugar, enseñando de otra manera a los telespectadores a aprender el lenguaje televisual. Y en tercer -

lugar, iniciar a los espectadores en la posibilidad de hacer sus emisiones.

En una segunda línea, esta la acción del video sobre el sistema del arte y sobre las artes en general. La pintura y la escultura, aun las de tipo experimental, resultaban a menudo un ornamento sobre una pared, sobre un espacio. En revancha, el arte-video existe solo durante el tiempo de su pase por la pantalla. En segundo lugar el video cuestiona el sistema comercial del arte, en el sentido de que el video no permite el sistema de cotización y de plusvalía - tal como lo conocemos en relación a un Miro, un Picasso o a una obra tradicional.

Y la tercera acción o línea de fuerza, con respecto a la educación, el video permite salir del condicionamiento escolar y universitario.

El video favorece el cambio social y por ello llama a la participación en lugar de favorecer la sumisión.

He aquí esquemáticamente, me excuso de nuevo por este esquematismo, algunas ideas para situar el problema y quiero ahora cuatro propuestas para la discusión.

En primer lugar, el problema de la información, si alguien quiere alguna información complementaria sobre algún punto.

Segundo problema, la relación del video y de la macro-television.

El tercer problema podría ser el video y el sistema del arte.

Y el cuarto problema podría ser el video y la reestructuración de los problemas sociales.

Este es todo.

A. CIRICI

Yo voy a añadir a esta exposición tan clara, no una teorización sino simplemente algún comentario sobre la situación de los medios alternativos en nuestro país. Es clarísima la situación de que los medios de comunicación de masas están al servicio del poder establecido, político y económico y que estas condiciones producen un empleo de los medios de comunicación de masas como sistema alienatorio. Esto pone de relieve la necesidad, o por lo menos la conveniencia de unos medios alternativos. Estos medios alternativos, han sido usados muy poco en nuestro contexto. El medio alternativo prensa evidentemente existe, todos recibimos prensa - ciclostecada pero su uso está prácticamente circunscrito a la prensa de carácter político. El medio cine ha tenido algún desarrollo, si pensamos especialmente en las obras de cine "underground" de Pere Portabella y de Carlos Santos, los cuales han empleado este cine alternativo, en algunos casos como investigación estética pura: por ejemplo, la creación de la visibilidad por medio de la falta de imagen y - otras experiencias muy radicales, interesantes como esta y que han hecho también otro tipo de experiencias como es la

reflexión crítica sobre películas existentes, como por ejemplo la película "Vampir" de Portabella, que esta toda hecha sobre trozos del rodaje de una película comercial trans- formada fotográficamente y montada de un modo completamente distinto. Estas son las únicas experiencias pues que conocemos en prensa alternativa y en cine alternativo. El televisi- on alternativo lo único que conocemos son las experiencias de vídeo de Antonio Muntadas. Estas experiencias han tenido distintos momentos, por ejemplo las experiencias que se hicieron en una especie de escuela de vídeo en la galería Vin- con de Barcelona, pero sobre todo, la creación de un canal alternativo en el pueblo de Cadaques durante este verano pasado. Creo que las enseñanzas de este medio alternativo que funcione unos días en Cadaques donde por otra parte la gente podía recibir también los mensajes de la macro-televisión, tuvieron consecuencias muy interesantes: por ejemplo, el hecho de que se vio por primera vez en televisión toda clase de gente, en la macro-televisión vemos solamente un tipo determinado de gente. Segundo, que allí se habló de problemas reales. Hablaron desde los pescadores hasta el alcalde pasando por la pareja de la Guardia Civil y la bailarina de flamenco, todos los que vivían en el pueblo con intereses contrapuestos. Y la gente pudo ver por primera vez en la peque- ña pantalla, la exposición de opiniones contrapuestas, cosa que no habían visto nunca. Por otra parte había unas consecuencias de tipo plástico o de tipo artístico muy importantes, por ejemplo, la diferencia entre tiempo preparado de un programa, donde todo está medido por el cronómetro y el tiempo real que necesita la gente para vivir y exponer sus problemas. Segundo la desaparición del guión premeditado: observemos, y esto el profesor Berger lo dice en uno de sus estudios, como los programas de noticiario de la macro-televisión están trucados, de tal modo que las noticias catatreficas son dadas al comienzo y luego al final van dulcificándose hasta terminar, invariablemente, en todos los países del mundo con los deportes, en un proceso de calmar a la gente y de adormecerlos. Así pues, en vez de ser un instrumento calmante este instrumento era un instrumento excitante puesto que exponía sobre la pantalla problemas vivos. Desde el punto de vista del lenguaje, es sensacional la desaparición del lenguaje retórico al que estamos acostumbrados y que ya es un lenguaje de televisión, este lenguaje que los niños aprenden a imitar con tanta gracia, y sustituirlo por el lenguaje real. También suprimir el tiempo a que la gente está acostumbrada por el tiempo real. Otra cosa importante: suprimir el tono de voz, yo no sé las televisiones de otros países he visto pocas, pero es clarísimo que en nuestro país la televisión en general es insolente, pues sustituir el tono de voz insolente por un tono de voz coloquial que puede estar enfadada en un momento dado porque el problema es un problema agudo pero que siempre lo es como un hecho personal, no como algo que se quiere hacer tragar al otro. Y por último y sobre todo, algo que me parece muy positivo, la desaparición del autor puesto que el autor es el pueblo entero, son todos y en consecuencia, no hay una dirección unilateral de comunicación, lo cual sería simplemente información, sino una verdadera comunicación hecha de intercambio, y que, en este

intercambio, desaparece algo que era consubstancial en la tradición artística global, y hablo ahora ya de la arquitectura, de la escultura, de la pintura e incluso del cine. El arte tradicionalmente ha sido un monólogo y este monólogo se ha hecho con unas formas determinadas tendentes inevitablemente a la monumentalidad, en cambio aquí, por primera vez, no se imitan las formas del arte.

En la televisión comercial o estatal estamos viendo continuamente como se imita a la pintura, como se imita a la música de concierto, como se imita el teatro, como se imita el cine: y en este otro canal no se imitaba a ninguna de estas artes, en realidad estaban haciendo otra manera de comunicarse. Esto es lo que me parece ser el resultado de esta experiencia.

MORENO
GALVAN

A través de lo que dice Berger y lo que dice Cirici he querido entender un poco que los videos introducidos en la televisión podrían ser algo así como una especie posible de respuesta automática, no a la televisión, a todos, a todos. Yo tengo un amigo un poco loco, pero como todos los locos, nada tonto, que tenía la idea de hacer una especie de ... de que no existiera televisión... de hacer una especie de emisora de radio que estuviera automáticamente y siempre contestando a todas las radios que circulaban por ahí. De todas maneras, si por ejemplo no llamara la atención política... si por ejemplo la radio está diciendo "Beba usted Coca-Cola" hay que decir por ejemplo "No beba usted Coca-Cola, porque se empieza tomanta una Coca-Cola y se acaba matando niños en el Vietnam", por ejemplo... y cosas así. Bien, estupendo, sería formidable que los videos estos pudieran servir para contestar a estas porquerías que se utilizan, no solo en España, en todas partes y que pudiésemos contestar a eso que tú dices a esa especie de acción insolente, tú dices de la radio, de la imagen en general, esa insolencia con la que la imagen se nos presenta y que realmente esta imitante, digamos, una cosa monumentalista, falsa.

CIRICI

Este era en sí el desideratum fundamental de un medio alternativo, poder responder.

MORENO
GALVAN

Pero, por otra parte estaba pensando en los problemas... bueno, luego hablaremos de esto.

SR. A

Quería preguntar: Durante esta experiencia, quien subvencionó los medios?

A. MONTADAS

En una situación como la de este país en que tener aparatos -

es muy difícil, la única manera es tener una colaboración con una casa fabricante.

SR. A

De todas maneras, los productos son suficientemente caros, -- tanto en la emisión como en la recepción, entonces el problema de esta aparente contracultura..., es decir, se plantea -- el problema de si esta experiencia,...hay la posibilidad de que, no solo en un momento determinado, sino en una manera -- generalizada, quien controla el financiamiento económico, ya no será el estado, pero si un determinado tipo de grupo económico o en todo caso, un determinado grupo de personas que de alguna manera u otra, tienen además unos determinados intereses extra a la experiencia, como es posible que se pueda pensar en la utopía de que solo por el hecho de que se haya -- producido a ese nivel se pueda producir realmente como una especie de contracultura... digamos, no condicionada por una serie de factores? Si esa experiencia tiene que estar subvencionada, existen unos medios bastante importantes para controlar, es normal que exija un determinado grupo económico, un determinado grupo de personas; este determinado grupo de personas tiene a su vez unos determinados intereses. Lo más que podría pasar, es decir en un tipo de experiencias de ese calibre, es que los intereses cambiasen; pero no cabe pensar -- tampoco en una especie de utopía de que solamente por el mero hecho de utilizar este medio, aparentemente hubiésemos en contrado al pueblo llano, se hubiese encontrado el lenguaje directamente del pueblo. Cuando esa experiencia se hizo, no la conozco, de todas maneras había unas personas que lo elegían, esas personas elegían unos determinados sectores, elegían unas determinadas imágenes. Es decir, lo que se ha cambiado es un sector por otro, y que quizás en una mayor pluralidad podría plantear otros problemas, pero quizás es ahí, en ese nivel, en donde se iban a presentar.

A. MUNTADAS

Estoy de acuerdo con lo que dices, pero hay un punto que creo importante señalar, que la recepción de esta experiencia se hacía en lugares públicos, o sea se llevó la televisión a sitios donde la gente iba a ver la televisión comercial o del país, como era el casino y como eran los bares. O sea, no había una limitación a nivel de aparatos, sino que eran aparatos normales en lugares públicos, y se volvían a recoger las opiniones de la audiencia.

SR. A

Si, ya lo sé que eran aparatos normales, es decir, estamos un poco como en el Teatro Griego ... es decir les que tenían estos aparatos normales no controlaban el proceso, era gratuita su recepción, por lo tanto la persona que producía el programa no dependía de las personas que lo recibían, sino dependía de otros sectores; el que sea gratis una cosa le único que indica es que esta realmente controlada por las personas que le subvencionan. Entonces, es como un Teatro Griego que puede ser gratis para el pueblo de aquí al momento, pero eso no quiere decir que fuera más popular, sino al contrario, más portador de las ideas del Estado. En el caso de determinadas experiencias, se pueden hacer hoy, sustituyendo

al Estado, un grupo reducido o una persona que genera la obra de arte, que se pueda producir por una empresa, que en parte casi la mayoría de las experiencias que se realizan de este tipo son empresas comerciales. Pero las empresas comerciales logicamente, tienen unos determinados intereses. Entonces, - esta claro que es valida la experiencia mientras que controlan el proceso, pero, una vez que el proceso realmente fue - se significativamente en contra de sus intereses, es muy di - ficil. Y ese publico que lo recibia, ese publico no lo con - trolaba, admitio; vio esa experiencia pero no iba a poder con - trolarla en caso de que se pudiese continuar la experiencia.

J.M. BONET

A mi me parece que de todas formas esta experiencia de Cada - gues era una primera ocasion de este medio, en esta ocasion quien habia puesto el medio era la empresa, de todas maneras ha habido un margen de actuacion bastante interesante y por otra parte creo que el uso de estos medios cuando se genera - lize debiera generar una estrategia de los medios, una estra - tegia alternativa, que seria la determinada antes o sea no tanto de quien produce el medio, que el medio en definitiva va acabar al alcance de bastantes, o sea un equipo de video no se ahora cuanto esta costando pero parece que va a tender a ser algo bastante mas usual y en este sentido lo determi - nado no sera tanto quien produce el equipo sino quien lo uti - liza y en este sentido creo que la actuacion de este equipo en el seno de una estrategia alternativa supondria un uso - hecho por comunidades de tipo social, de tipo politico, o ar - tistico incluso. Yo no creo que la cuestion este bien plan - teada como tu la planteas.

SR. A

Lo que pienso, aun estando de acuerdo contigo, es que una nue - va situacion en plan comercial va a introducir unas variables grandes; de hecho aunque solamente fuese el hecho de que se pudiese retransmitir dentro de unos determinados grupos mino - ritarios va a producir una transformacion del proceso. Pero yo digo que hay que plantearlo sobre esta base de como va a poder ser el proceso o como esta produciendose el proceso y siempre con respecto a el y a como se esta produciendo el - control este, es cuanto en cierta manera se pueden rebasar las consecuencias, no en abstracto, es decir lo que se crea, es un nuevo medio solamente por el solo hecho de producirse, incluso por la posibilidad de venta y de almacenamiento, de poderse poseer unas determinadas cosas que la television nor - mal cree que no posee, es decir recibes un programa pero no lo controlas...

F. VIJANDE

Buena, yo lo que creo, es que, tal como ha dicho Berger hace un momento, en realidad lo que ocurre con el video es que es - ta en una fase de comienzo, todavia no esta comercializado - el video de una forma tan abierta como los audio cassettes, pero hace ocho años, si miramos atras, te parece una cosa - rarissima el que pudiera tener alguien hoy en dia un cassette

y hoy lo tiene todo el mundo. Pues con el video ocurre igual y lo interesante será la forma como utilice el video el productor, o sea la persona que realice el video.

SR. B

Claro, pero lo que yo quiero decir es que no entiendo porque a la utilización de un nuevo medio de comunicación se le da ese aire de panacea cultural, o sea es como decir que la dirección de las películas de super-8 iban a dar lugar a una nueva mentalidad cinematográfica. O sea, realmente ni siquiera las películas de super-8 que se han inventado hace 20 años funcionan en España, no se por que razones iba a tener que funcionar este.

P. VIJANDE

Si me permitís un momento, para no alargar la sesión, hay algunos temas que se están discutiendo aquí que tal vez no son necesarios, puesto que para eso se escribieron los textos en que en cierto sentido las preguntas ya estaban resueltas. - Creo que hay que concretizar más las preguntas y las respuestas y simplificarlas a lo más posible para que haya la mayor posibilidad de comunicación entre todos nosotros.

S. MARCHAN

Yo pienso que en realidad toda la discusión gira en la actitud de perspectiva del video como uno de los elementos de la teoría de los medios. Entonces, desde este punto de vista, - desde esta premisa, hay básicamente implícitas dos perspectivas, siempre en toda discusión de esta naturaleza, dos perspectivas que se escinden, que se dividen, yo creo que, además de una forma muy discutible. Una perspectiva que suele surgir siempre por parte de los artistas, sería la perspectiva típica, subjetivista, generalmente ligada a los medios tradicionales de los propios interesados. Esa perspectiva, naturalmente, creo que esta muchas apreciaciones generalizadas y que hay una especie de tendencia a ponerse a la defensiva.

Efectivamente, si todos los nuevos medios están replanteando cuestiones bastantes fundamentales a niveles de producción artística, a niveles de distribución, a niveles de recepción, a niveles del propio objeto, en fin se está realmente dando una transformación bastante profunda en las diferentes coordenadas de creación artística, esto es mucho más importante cuando las fronteras entre creación artística y creación no artística, que son fronteras marcadas con unos conceptos sociológicos tradicionales muy concretos, empiezan a desmoronarse, empiezan a entrar en crisis y entonces las las discusiones y la experiencia concreta de los artistas - sabemos que, efectivamente siguen siendo muy artísticas, - siguen siendo excesivamente subjetivas, con grandes dudas, con un estar entre el peldaño de los viejos medios y el peldaño de los nuevos medios, con una indecisión que progresivamente se está clarificando o se tiene que clarificar; en

el fondo a medida que vayan desapareciendo prejuicios adheridos a conceptos sociológicos de producción artística y de arte y artista y todo lo demás, a medida que entre en crisis el concepto fundamentalmente burgués de artista, entrara en crisis también otra serie, consecuentemente, de elementos en ese proceso.

Una vez que entra en crisis, el problema que más nos interesa, ya prescindiendo de esta discusión que ya se ha debatido bastante el año pasado y naturalmente tiene que llegar a una conclusión entre el problema de la producción artística y la producción no-artística, es decir, esas fronteras y esas limitaciones un poco de caballo de batalla de todas las discusiones del Instituto Alemán; entonces a partir de ahí, realmente lo que se nos plantea es un problema de la utilización de los medios en su aspecto comunicacional; y aquí es donde estamos efectivamente en la famosa estrategia que puede venir distintamente desde el campo artístico tradicional o del campo más avanzado y estamos ante el problema grave y fundamental de la conversión, como diría por ejemplo Brecht, de los aparatos de información en aparatos de comunicación. En otras palabras, volvemos a tropezar con un hecho evidente que no solo se da en los nuevos medios sino que se da en todos los diferentes modos de producción actuales, entre unas posibilidades emancipatorias fundamentales y evidentes en la estructura y en la constitución de estos medios al que han aludido algunos pensadores conocidos entre nosotros recientemente y una posición mucho más clara que naturalmente ve constantemente obstaculizadas estas posibilidades emancipatorias por unos frenazos reales que entran en el contexto no solo de la política cultural sino naturalmente en el contexto de la política a secas. Entonces, la discusión termina, efectivamente, en una estrategia de los medios; pero, antes de entrar en una estrategia de los medios creo que es necesario limpiar el campo de prejuicios que impidan cualquier estrategia de los medios y que impida incluso a los nuevos medios. Es decir, ni los nuevos medios ni el video es una panacea ni muchísimo menos, como no lo es ningún otro medio, pero eso no justifica tampoco una reacción en contra que se da con mucha frecuencia sobre todo en el campo artístico; dado que no es una panacea, otra vez nos merdemos la cola, volvemos a discutir, volvemos a las andadas. Yo creo que los nuevos medios, de cualquier manera, realmente nos plantean el problema de siempre: en una estrategia comunicativa, que vamos a llamar artística, si queremos disfrazarla de una palabra convencional, pero una estrategia comunicativa, que estamos viendo constantemente con las dificultades reales impuestas por estos condicionamientos e impuestos también por las propias ideologías subyacentes a los medios artísticos tradicionales, que también impiden el desarrollo de estos elementos. Entonces el planteamiento de una revisión comunicativa en una coordinación entre la estructura colectiva de los nuevos medios y entre la recepción colectiva, también, y la exigencia, como sabemos, de la dialéctica

ca entre el público, las masas, y los nuevos medios, mutuamente implicados, hay que decidirlo, claro, en estrategias de la propia operatividad y el propio campo específico de esos medios y de los obstáculos que imposibilitan ese propio campo específico y las posibilidades emancipatorias tengan un desarrollo más pleno. En el fondo, estamos en una discusión de una contradicción clarísima entre las fuerzas productivas y tecnológicas y una relación de producción que le impide. Entonces, solo en esa perspectiva clarísima se puede discutir la cuestión, sino es absurdo, sino es volver a la expresión idealista anterior. Es necesario superar la cuestión, por lo menos plantearla en términos no idealistas y en términos de ver que esta puesta en crisis en la práctica artística o en la práctica comunicativa, que es la que está poniéndose en crisis, cuáles son los límites de otros medios que no son principalmente desterrables ni totalmente aniquilables, como a veces se puede afirmar, pero que, naturalmente, no tienen la misma potencialidad que tienen otros, y que ahora nos encontramos con estos. Están dando los primeros pasos, dudas, contradicciones, difíciles, lo que queremos, pero que, de hecho están vislumbrando ciertos horizontes que son los que hay que intentar ver y discutir. Y que es además, un trabajo cada vez más colectivo, no es un trabajo de que afirme uno u otro, sino que es un trabajo mucho más concreto.

M. OLIVEIRA

Buena, yo quiero decir que todo esto, filosóficamente es así cierto, pero los problemas del video como comunicación social, creo que es posible solamente cuando la cultura, los niveles culturales y económicos funcionan bien. Quiero decir, sea la cultura, sea la economía, sea que el hombre sea totalmente libre, naturalmente no alterará nunca la función que debe tener sobre el contenido social. Quiero decir que cuando hablamos del video, expresión totalmente libre que ha de tener una dignidad pseudonima, y el hombre solo es verdaderamente digno cuando tiene esa libertad de expresión, cuando tiene esa libertad de expresión, cuando puede discutir, cuando puede resolver determinados problemas con toda su integridad y honestidad, pues, naturalmente, el video... por ejemplo voy a poner, en este momento en mi país, pues, yo he vivido una dictadura terrible, fascista, en mi país, quiero decir que en esa dictadura el video no tenía interés ninguno.

Compañeros nuestros han dicho que no, hay que hacer un arte para el pueblo y se termina con todo el arte, entonces yo dije no, hay un arte superior como las sinfonías de Bach, de Beethoven, o un cuadro de El Greco, de Goya.... ese arte superior es un arte digno de cultura, el video que me parece importantísimo para la comunicación de las masas es fundamental solo cuando los países que empleen el video sean totalmente libres, y para ser libres es preciso que no haya odio, que no haya rencores, que el perdón es necesario para la propia libertad. Entonces, si, la comunicación de las masas.

per el video es fundamental. Parece importante, si, pero cuando la colectividad y cuando el sistema social este de tal manera liberalizado que al espacio de cada uno tenga efectivamente el aspecto economico resuelto y el aspecto cultural tambien resuelto porque si tu vas y pones el video en Las Hurdes pues este video no te puede dar resultados. Podrias tener resultado si tuvieras un video con unas imagenes muy simples muy objetivas como las cabras de un paster... Pero si vas a poner otra imagen, los habitantes de las Hurdes no la pueden entender.

Yo quiero decir solamente esto: que me parece efectivamente importante desde que la integracion de las masas - este preparada respecto a una libertad autentica de expresion y que la integracion economica y cultural este en constante evolucion.

J. M. MORENO
GALVAN

Una pequeña intervencion a lo que ha dicho Oliveira, una pequeña intervencion que no tiene nada que ver con cassettes.. mucho cuidado con este de que vamos a preparar primero la plaza para hacerlos libres, porque con eso se esconde una mentira muy grande, vamos a darle la libertad a las razas que ya seran libres, no, no, mucho cuidado primero vamos a infernarnos para hacerlos libres, no, no, no, primero vamos a hacerla libre que asi la hemos educado clare.

ALBERTO CORAZON

Yo creo que tal como se esta desarrollando la charla esta como para llevarla continuamente entre dos. Es decir, por un lado el planteamiento inicial que era el del video, sus posibilidades, sus repertorios en este momento accesibles, etc... y por otro lado el punto que se esta viendo muy claro que es el de que en que medida el video puede contribuir a una transformacion.

Pero lo que pasa es que si hablamos de la perspectiva de la transformacion y no de la perspectiva del medio cerramos el riesgo de olvidar cuales son los instrumentos que necesitamos para esa transformacion. Es decir, me parece que en lineas muy generales, lo que Berger ha planteado es un problema que seria un problema global de epistemologia de la comunicacion, es decir un planteamiento radicalmente nuevo, que se mueve y afecta basicamente a dos niveles, un nivel seria el de la ampliacion de los limites de la produccion artistica, estamos en una galeria y somos artistas e interesados por la actividad artistica y entonces ese es un tema que me parece muy importante porque podemos llevarlo al otro es decir, me gustaria que si desglosamos como proponia Berger al principio, en puntos la discusion, nos limitaramos a unos puntos para poder progresar de uno a otro. Desde el punto de vista de ampliacion de los niveles de la produccion artistica, en estos momentos parece bastante evidente que la practica de la que tenemos noticias del video internacional es, podemos decir para entendernos, una practica reformista, es -

decir se estan dando muchos vicios que se estan dando en la produccion artistica tradicional, el video es un elemento basicamente reproduccion, sin embargo lo que se hace son envases especialmente disenados, numerados, etc... se te venden las cintas de video como se vende una litografia; tanto desde el punto de vista de la produccion estricta como desde el punto de vista de los contenidos, es decir hay un gran sector del video que esta destinado a una practica que podriamos llamar esteticista porque me parece que es bastante evidente, pero hay un nivel, si elvidamos este planteamiento refermista que es un planteamiento insolito y simplemente ligado al hecho de que se produce por parte de gentes que antes producian arte de otra forma y que en la mayoria de los casos inconscientemente, copian sus procedimientos, entonces hay un punto desde el punto de vista de la produccion en si que me parece que es especialmente, a mi personalmente y hablo desde mi practica,... es el punto que me interesa basicamente del video que es el de poder a volver a plantear de nuevo el eterno problema que me parece el punto clave, el problema del realismo, es decir que es el modo de produccion realista en arte? Esto podemos dejarlo en suspenso, ya es un tema. Bueno, si aceptamos que el realismo, se da produccion realista exclusivamente donde se expresan las relaciones de las personas entre si y de las personas con las cosas parece evidente que el video proporciona un campo de preyocion artistica realmente inesperchada. Ese seria el nivel a que me referia al principio de que en forma el video podria alterar los niveles de la produccion artistica.

Otro segundo nivel y es el que hemos estado manejando continuamente ligado a el, seria el del video como medio, es decir, realmente, en que forma el video lo que nos proporciona en las posibilidades de una modificacion sustancial en las relaciones comunicacionales dentro de una comunidad. Este es un punto especialmente grave, en el que la discusion podria ser eterna, si realmente no tenemos en cuenta el planteamiento exactisimo de que el video esta ligado a un nivel de produccion social en todos los sentidos, bastante directamente; es decir, no es ninguna casualidad que el lugar en donde haya un desarrollo mas claro, practicamente el unico en estos momentos con cierta coherencia desde el punto de vista de video sea USA y Canada, es decir, corresponde a renta per capita si quieren para no entrar en mas detalles. En la situacion europea se tramita la misma... por que nuestra situacion es una situacion paralela a la africana y no a la europea, nos daria una explicacion el contexto del propio pais.

Tendriamos que desglosar el planteamiento, por un lado los medios, entonces como, insisto en que vuelvo a hablar desde mi propia practica, yo estoy, por ejemplo, muy interesado por las posibilidades del video y no he tenido la ocasion de utilizarlo. Realmente, como ha explicado Muntadas, en el pais no hay videos, es dificilísimo el acceso a el, incluso empieza haber una legislacion del poder represivo a fin de dificul-

tar su generalización. Pero, por otro lado, lo que sí tiene de interés para nosotros, el planteamiento de medio, es que si seguimos contando con otros medios, cuando Cirici ha hablado de las posibilidades alternativas de la prensa y el cine, son dos posibilidades alternativas ligadas, digamos, a procedimientos clásicos, de los que en la sociedad tenemos un reflejo, pero hay también otros muchos que son los que generalmente están utilizando los artistas en este campo en el país, como serían la fotocepsadora, la heliografía, la fotografía... entonces, dentro de una estrategia, que me parece que es el planteamiento correcto, el problema de que el video se convirtiera en una especie de dios que anulara todas las demás posibilidades es real y que hay que tenerlo muy en cuenta. Pero tampoco este puede significar el rechazarlo.

Un último punto además, para conectarlo con lo del compañero portugués que ha explicado la situación en Portugal es que, es evidente y hay que tenerlo siempre en cuenta, que este desarrollo de los medios tiene que corresponder a un desarrollo social, es decir, lo que es impensable es pensar que el país permanece estabilizado en una situación, y de repente medios como el video se difunden, se canalizan, etc... eso es utópico. Tenemos que tener en cuenta que las situaciones de desarrollo deben ir paralelas generalmente, excepto en un caso como Portugal en que una transformación brusca lo permite y se desarrolla. Es muy importante tener en cuenta que el video, como cualquiera de los medios, lo que puede contribuir decisivamente al problema de la adquisición de libertades en un país determinado. El caso más concreto es la prensa política que funciona a través de medios que son medios alternativos.

M. OLIVEIRA

Pero Vd. vuelve a dar razón, porque, efectivamente como dice Berger el video está desarrollado precisamente en los países capitalistas, yo lo que quiero decir es que el video tiene un interés como otro, como dice Cirici, como la prensa, como la radio, como la televisión, pero carece de una expresión social preminente para una evolución social.

R. BERGER

Perdonen mi intervención, pero me gustaría simplemente hacer algunas preguntas muy naïfs; en primer lugar, se habla mucho de ideas, se dice que hay solo un poco de micro-televisión, la de Muntadas, quien de los presentes ha visto las cintas de Muntadas? quien?. En segundo lugar, a partir de las cintas de Muntadas cual es la aportación revolucionaria o no de estas investigaciones? Y en tercer lugar, que podemos hacer para que investigaciones como las de Muntadas, de una manera o de otra, pasen a la macrotelevisión? Podemos empe-

zar por las dos primeras preguntas. Siempre es fácil hablar de ideas generales pero el video no existe en abstracto, existe el video de Muntadas, el video de Paik, el video de Gillellette, el video de Accorci... Me excuso porque quizás es demasiado difícil. Perdonen por estas preguntas tan directas pero son siempre las que se eluden para los problemas generales.

J. M. MORENO
GALVAN

Si hay que contestar yo dire: acabe de llegar, aquí no he visto nada de nada, de modo que así, directamente.

R. BERGER

Se dice que el video cambia las relaciones sociales, pero que es lo que ha cambiado con las cintas de Muntadas?

T. CALABUIG

Yo quería decir que aquí existe una disquisición entre, por un lado lo que ha dicho el Sr. Berger cuando hizo una información general sobre los fenómenos de los medios, las obras que un espectador puede ver o que puede ver una cantidad de millones, después decía, sino recuerde mal, que el video como alternativa frente a la macro-televisión puede cambiar las relaciones sociales; por otro lado, se estaba diciendo, yo creo que el equívoco podría ser, y personalmente, no creo que el video pueda cambiar en ningún momento las relaciones sociales, la llamada estrategia de los medios que antes se estaba diciendo consistiría en que el video aparece como un fenómeno que se desarrolla en los países más desarrollados, valga la redundancia, donde existe una macro-televisión controlada y dirigida y aparece, en teoría, como contestación a ella; el Sr. Berger, sin embargo, decía también que el video, en cierto modo, incide en esa macro-televisión criticándola y en otras palabras reformándola. Sería un poco lo que quería decir Alberto cuando decía que el fenómeno del video en general aparece como una actitud o un comportamiento reformista.

A. MUNTADAS

Hay un punto que desearía aclarar, que incluso parte de que este sea una muestra de unos trabajos, etc... y es el concepto de arte-video. Creo que la denominación arte-video es una palabra que quizás lleva a unas confusiones, y de la que no participo, y que, creo que es importante aclarar el video en consideración al medio, yo creo que como medio tiene un interés tiene muchas posibilidades, y puede llegar a expresar, puede llegar a combatir dentro de una serie de factores, situaciones espaciales, etc. Ahora, lo que creo que es importante es la manera como se utiliza el video, o sea hay que considerarlo como un medio, o sea que, alguien ha dicho al principio, porque representa una panacea, no representa ninguna panacea, estamos en el año 1974, podemos utilizar unos medios y conseguir unos objetivos y ser conscientes de este medio.

A. CORAZON

Volvamos a la pregunta directa de Berger. Quien ha visto los videos de Muntadas?

- SR. A Yo he visto los videos que habia abajo, es decir, y como primera experiencia podria decir que, ademas lo estuvimos hablando ayer, es que realmente, si me interesaba mucho, en el aspecto que tiene de introduccion como medio, incluso precisamente porque la television... pienso que la practica social se carga de unas connotaciones que son las que, manipulandolas permite establecer luego unos nuevos mensajes, la television cuanto que hoy determina gran parte de la actividad aunque sea pasiva de la persona, cree que es un medio eficaz y un medio muy sugerente como para utilizarlo, manipularlo y para utilizarlo como comunicacion y que incluso, por la manera con que se filma el video es diferente a la del cine y logicamente a la de las otras artes, plantea un cauce de comunicacion - que creo que es muy importante. Lo que yo pensaba, es que el video por el mismo hecho de como se produce, inmediatamente - esta cargado de unas significaciones muy concretas y lo que me planteaba es precisamente el problema de como utilizarlo sin que el aspecto reducido que tiene y ya en cierta manera determinadas cosas que lleva consigo no sea una cosa incluso contra-eficaz a una accion mas positiva.
- J.M. BONET Ye creo que ha quedado claro que, dentro de los medios, el video precisamente era uno de los mas democraticos.
- ELENA FLOREZ Buena, democraticos, que quiere decir?
- SR. A En estos momentos, democraticos, en la practica real ninguno les poseemos, ni de momento tenemos posibilidades de ellos, hay muchas dificultades ...
- J.M. BONET Lo que es evidente es que, a la larga, sera mas facil hacer video que hacer cine, por ejemplo.
- A. CORAZON Estamos hablando del medio, no del problema de distribucion
- SR. A Si solo le planteamos a nivel de medio, pues, logicamente, es como muy sugerente y muy interesante, pero...
- A. CORAZON Es que sin las expectativas catastroficas...
- SR. A Pero es que no, no son expectativas catastroficas, que no pienso en absoluto que sean catastroficas, pienso que el video sea, incluso dentro de poco tiempo un medio muy claro y muy interesante, lo que pienso es que la medida con que se va a actuar con el va a estar cargada de las posibilidades que hay reales y del proceso real en que se va utilizar. Es decir, - que encuentre muy dificil poder hablar de las posibilidades del video son las posibilidades en este momento del video qui le recibe? como le recibe? y como se recibe?

Y con respecto a eso se esta generando, incluso, un lenguaje incipiente de la manera de utilizarlo ya, pienso que tal como las cintas de video que se plantean ya, llevan suficiente carga y connotacion de ser utilizadas, precisamente, reducidas al ambito en el cual se han forjado, yo creo que el primer paso que habra que dar con el nuevo medio sera seguramente situandolo ahi.

A. CORAZON El problema eterno de la cosa es tan elemental... Cual es el problema basico nuestro? El de la represion. Y la represion que es, fundamentalmente? El control del Estado...

SR. A No estamos hablando del video?

A. CORAZON ... Es el corte del intercambio... Si tenemos un medio que favorece el intercambio, intentemos echar mano de el.

SR. A Tu crees que por ejemplo, hoy en dia, masivamente, favorece mas el intercambio el video que muchos otros medios?

A. CORAZON Yo lo que creo es que hay que acceder al video.

J.M. BONET Yo plantearé una cuestión, que es un poco ^{lo} que planteaba Ciriaci, que es el primitivismo de los medios alternativos, o sea que evidentemente al existir un arte cerebral en política es evidente que estos medios alternativos son muy primitivos y muy deficientes pero habrá que conocer otra vez los mejores, eso resulta evidente entonces.

Sra. NAVASQUES En este momento hay un problema económico. Una persona se puede expresar fantásticamente por medio de música o por medio de signos en un papel que lo tienen cualquiera a su alcance. Mientras que el video complica la cosa en que hay que tener un cierto dinero para poder utilizarlo.

J.M. BONET Estamos hablando de la utilización de los medios...

Yo lo que quería es que se pusiesen algunos ejemplos de usos alternativos del video en países en los cuales si se podría dar ese uso.

F. VIJANDE Bueno, pero ese tema ya lo menciona Berger, por ejemplo en USA y Canada a través de unos canales especiales cualquier persona a la que le interesa utilizar el video, lo conozca o no lo conozca, puede pedir los aparatos, se los prestan, y puede organizar su emisión.

E. FLOREZ Me parece mal, ni creo que se pueda entender de una manera equivocada el que una persona por el hecho de tener un video en este momento sea mas artista...

F. VIJANDE No, no, es que yo creo que eso no es el tema, no es que sea mas artista o menos sino que es un medio mas que los artistas pueden utilizar.

E. FLOREZ Digo este porque se ha dicho que el pensamiento del artista por el mero hecho de plasmar sus cosas de una manera tradicional, esca, en si parece que esto ya implica que se aburguesa, y claro, es un poco confuso el tema, no?

J.M. BONET Buena, se ha dicho que el medio no es importante, sino el uso que se hace de el, se plantea que puede haber un uso respetivo que es, por ejemplo, el uso del video que se hace en las fabricas...

E. FLOREZ Pero es una cuestion de semantica, yo creo que para favorecer el video no hay que rebajar lo otro...

Cementaries

- pero yo no he rebajado nada...
- Este es una defensa a ultranza del arte tradicional...
- Este es a nivel "ama de casa"...

LUIS GORDILLO Hace falta alguien que conduzca el dialogo.

F. VIJANDE Yo creo que uno de los problemas que hay en este coloquio es que estamos hablando todos y mucha gente esta hablando sobre el video y concretamente la primera pregunta que hizo Berger quien ha visto los videos de Muntadas? eso es muy importante y luego la segunda pregunta que hizo, en que medida los videos de Muntadas alteraban la critica con respecto al arte y con respecto a una posibilidad de actuacion de un medio nuevo?

R. BERGER Quiero introducir una hipotesis: cuando vemos la cinta de Muntadas en que camina sobre la piedra, sobre papel de periodico, sobre unas plumas, etc... En la primera aproximacion la accion tiene un aire insignificante, pero la cuestion que propengo es la siguiente: se puede ver una cinta como esta en la macro-television? Pues, la cinta de Muntadas tiene un poder de desmixtificacion con respecto ala retorica de la macro-television y esto me parece muy importante como apertacion. El artista video en general desmixtifica todos los estereotipos de la macro-television y esto ya es un aspecto. Un segundo aspecto es la explotacion de la percepcion que permite cambiar el sistema de servidumbre tradicional.

- NACHO CRIADO Ya que se ha mezclado la cosa de tipo económico al decir que es muy caro, yo quería decir, cuanto cuesta por ejemplo, un terculo y hacer una edición de grabados? A cuantas personas afecta una tirada de grabados y a cuantas personas afecta, por ejemplo, el video? Entonces, como inversión, que resulta mas rentable? Que 5 millones de personas puedan ver un video hoy, mañana, pasado y aquí, en Asia, en Europa, en todas partes, o 100 grabados por ejemplo que necesitan un terculo, un terculo me parece tambien que vale un poquito de dinero.
- SR. A Pero los grabados se pueden reproducir en tipografía
- J.M. BONET No, no es el grabado, es el concepto de obra.
- S. AMON Yo creo que habria que hacer un momento aclaratorio, creo que ya esta la clave, no hay contradicción alguna entre lo que tu has propuesto, yo quisiera conciliar tu opinion con la de Simon y la de Alberto, y creo que es muy sencillo, quizas por lo sencillo y por lo obvio que es, tu no has cuestionado la estrategia del medio, tu has planteado que este medio de algun modo es controlable, pero es controlable en España por una razon muy sencilla: porque lo ejercen muy peques, montadas entre ellos; ahora, cabe hablar entonces de la intencionalidad buena o mala de montadas en este caso, no del equipo que ha comprado o lo ha regalado. Entonces, es que no hay contradicción, yo creo que se debería someterles a votación si como medio, estrategicamente es viable o no lo es.
- S. MARCHAN Ahondando en lo que dicen yo creo que hay dos puntos fundamentales: primero, no hay ninguna exclusion de la utilización de unos medios o de otros porque la primera norma fundamental de todo planteamiento de los medios es atender a las necesidades sociales de cada situación y de cada país en concreto, incluso de cada región me atrevería a decir. Pero esto no obsta efectivamente para que, hoy, por tanto, la gama de medios no se contradigan, como a veces se esta pretendiendo señalar. Por que? Segunda cuestión se implica. Por que muchas afirmaciones por ejemplo que se señalaban que eran abstractas, yo acuse de abstractas a esas afirmaciones, por lo siguiente, realmente solo se pueden tener en cuenta afirmaciones abstractas de este tipo cuando se esta pensando en la producción artistica como producción pura, producción autónoma: desde el momento en que aquí creo que hay un consenso, o por lo menos debería de haberlo, en que la producción artistica siempre y en todo momento es producción social con todo lo que esto quiere decir a nivel de producción a nivel de producto, a nivel de distribución, a nivel de es

pectador y cada nivel concreto en que historico, politico, social, lo que queramos, cree que se acaba la discusion e - por lo menos hay vias de seguir discutiendose en la linea mas adecuada. Y tercero, un punto que acaba de senalar el Sr. Berger que me parece fundamental es que, efectivamente, gran parte, por ejemplo las experiencias de Canada yo creo que son algunas de las experiencias mas interesantes que - conocemos en cuanto a utilizacion del lenguaje del video con relacion al lenguaje de la television. Hoy se esta atravesando un hecho sumamente importante y es que el problema de la ideologia, sabemos que en terminos comunicacionales se plantea cada vez mas, a dos niveles, se plantea al nivel clasico o sea, al nivel explicito, el nivel que aparece en los clasicos que todos conocemos y tambien el nivel de ideologia - implicita que es la ideologia propia de los diferentes medios que condicionan y estructuran comportamientos y que en realidad, un hecho importantisimo de la television muchas veces y de los diferentes medios de masas no es tanto, aunque naturalmente es fundamental y es importante, pero no es solo, diriamos, los contenidos explicitos que estan manejados como la estructura a traves de la organizacion del mensaje de los contenidos implicitos que estan imponiendo en los espectadores. En este sentido, mi experiencia con relacion a esto de Canada sobre todo y a algunas otras cuestiones y en general a la estructura generalizada del manejo de los videos con consecuencias mas o menos positivas, o mejores o peores, es que, realmente, la estructura de comportamiento con relacion al conformismo social de los medios si esta empezando a funcionar, muy timidamente y muy limitada pero - por ahi esta abriendo un camino, y naturalmente de ahi se puede saltar a comportamientos sociales mas complejos, mas explicitos ideologicamente y hasta mas combatives, por supuesto. Y por ultimo, que en un planteamiento tambien del - realismo y me parece que es un punto fundamental porque volvemos a la cuestion, no se trata tanto de seguir discutiendo o de seguir excluyendo unos medios u otros que he insistido que creo que no se debe excluir ninguno sino analizar en concreto, sino que si el realismo quiere ser realista y quiere ser eficaz y quiere ser todo lo que se dice del realismo, logicamente, hay que utilizar aquellos instrumentos mas apropiados para que en cada situacion, en la situacion en que nos invade la television y otra serie de medios, si los podemos manejar, ese es el camino, porque, sencillamente, tienen esa estructura colectiva y esa recepcion colectiva que no tienen otros medios tradicionales. Es cuestion de estrategias y ninguna es cuestion de exclusividades.

SR. C

Pero claro es que esto de la estrategia es muy complicado - porque estrategias hay muchas y entonces yo iba a decir que estrategia iba a seguir porque a lo mejor a uno le da por hacer pornografia y dicen que no es estrategico, o sea, el siguiente paso seria desmixtificar esta estrategia, que seria

el lenguaje alternativo de televisión

A. GORAZON

Puedes hacerlo, quiere decir puedes encargarte de la tarea de desmixtificar esta estrategia y dejar a otras que hagan otro tipo de estrategia.

D. SEATON

Solo quisiera añadir un punto aquí de los medios artísticos a que se expone el video, que no se ha hablado y que tiene muy excitada a mucha gente de las artes visuales, es en la producción de cine y en especial el cine experimental a bajo presupuesto. Es posible desde el video, se esta desarrollando esta capacidad, de grabar en video y luego pasar a película y en esas películas, montar y eso abre muchos campos en un país en el que no existe el acceso masivo al video tipo cassette, como es el caso de España. Aquí, en España incluso puede ser un medio artístico muy interesante que un filmado experimental vaya por la calle con una maquina de estas y luego, eligiendo su material, vaya y monte ese material - que se ha transferido. Solamente queria añadir eso porque se estaba discutiendo mucho sobre si era un medio artístico válido por no ser democrático, por no haber acceso al video-recorder. Quiere decir que se puede hacer una película que antes costaba un millon de pesetas por la cuarta parte de ese presupuesto. Que en España, en efecto, es una cosa artísticamente muy interesante.

J.M. BONET

Yo queria ahondar un poco en dos cosas, o sea se ha visto que uses alternativas del video podia haber dos, una que seria este que apuntaba Simon de mitificación de los lenguajes y de las ideologias implicitas que seria un uso que casi conoceria un poco con lo que planteaban por ejemplo: los situacionistas respecto a, en general a los medios, al comic que es el medio que mas usaban solo que lo que hacian era un poco quitar los globos con los textos, ponian otros textos, - por ejemplo: esta idea era un poco la que ellos practicaban, como desviacion de un medio ya existente por su critica a - traves de añadidos, es un poco lo que estan tambien haciendo ahora con esas películas de espionaje oriental y tal que han transformado toda la parte de sonido. Hay una película que se ha hecho así. Otro uso seria ya el uso mas directamente politico y mas directamente innovador en el cual una serie de gente se plantearia analizar un problema a traves de este medio, concretamente a mi esto me recuerda un poco lo que hicieron Medvedkine y otra serie de cineastas rusos en los años 30 cuando montaron el cine-tren, que era un tren que iba recorriendo zonas incluso del campo y se iban planteando hacer algunas películas sobre un problema concreto que se revelaban el mismo dia y luego se volvian a proyectar allí y se estudiaba si realmente el problema habia quedado reflejado o no. Esto puede quedar aun mas patente con el video que es precisamente una especie de cine de apuntes, es un medio mucho mas manejable, en este sentido, es en el que yo decia antes que las comunidades y cuando hablo de comunidades me refiere tanto a comunidades politicas como comunidades sociales, se podia plantear tener videos para ir haciendo re-

reportajes e ir luego presentandolos a los propios implicados. En un sentido de comunicacion no solamente de la television hacia el espectador sino tambien el espectador hacia la television.

R. BERGER

Yo queria, simplemente precisar algunas observaciones a propósito de lo que se ha dicho, creo que el video y los trabajos de Muntadas, entre otros, permite desmixtificar como decía antes, la retórica de la macro-television, de volver a replantear las estructuras de la television en diversos aspectos. Voy, solamente a indicar 2 o 3 puntos. En primer lugar, el video permite replantear la noción de género, en la macro-television hay siempre las informaciones, los dramáticos, las variedades, los deportes, es decir, categorías que parecen ser ontológicas y el video destruye esta ontología de la macro-television.

En segundo lugar, el video replantea fundamentalmente la noción de espectáculo.

Y en tercer lugar, el video replantea radicalmente, y esto es muy interesante, a causa del telediarie, la noción de suceso.

San estas particularidades las que tienen un caracter revolucionario en relacion con la macro-television. Es en este sentido, creo yo, que las investigaciones teoricas y practicas deben encaminarse. Y estoy a disposicion de los que quieran algunas precisiones, no sobre las ideas, sino sobre lo que se ha hecho en USA, Canada, ahí hay una historia del video ya.

E. FLOREZ

Sr. Berger, querria saber, ya que yo no conozco las imagenes que usted habra visto en Canada y en Norteamerica, que imagenes se han producido con el video? son situaciones realistas o situaciones de la calle o de que ?

R. BERGER

No puede evitar sonreir, perdoneme, pero no le puede responder tan simplemente. Lo que quiere decir es que lo que yo he observado es que en USA y en Canada, todos los trabajos de video, de los artistas-video o de los operadores-video consisten esencialmente en una preparacion para una nueva forma de comunicacion para llegar a la meso-television o television comunitaria. Es este uno de los objetivos fundamentales del video.

E. FLOREZ

Si, de acuerdo, pero yo no conozco la exposicion de Muntadas porque he llegado muy tarde...

R. BERGER

Hay que verla, comienze por ahí...

E. FLOREZ

... Muntadas, por favor, abajo hay una imagen que alguien es

- ta como camina...
 R. BERGER Este que pregunta es muy ambiguo..
 A. MUNTADAS No, es que, precisamente, no es solo una imagen, es que es un recorrido de 40 minutos que dura una cinta..
 E. FLOREZ Si, bueno, es que no la he visto... vamos a ver, quien camina?
 A. CORAZON Pero vamos a ver, este no es serio..
 E. FLORE El señor Berger nos ha dicho muy claro que el video es un medio de expresion. Entences yo estoy oyendo hablar desde hace mucho rato del video como desmixtificacion de la television. Entences, al hablar de la mixtificacion de la television se esta tomando esto, tambien en un sentido unilateral porque se ha estado hablando de la experiencia de Cadaques donde habia gente que estaba contando sus problemas, etc... Pero la television no solo pone imagenes bellas, pone imagenes de accidentes de trafico, pone tambien imagenes de la guerra del Vietnam, pone reportajes de la guerra europea ultima... En ese aspecto la television pone lo bonito y lo desagradable, por llamarlo de alguna manera; por lo tanto, al hablar de la television como medio ideologico, entences si tengo que entender eso.
 Entences, si el video esta al alcance de todo el mundo entences perfecto. El Sr. Berger ha dicho hace un momento - que tambien el video utilizado de una forma directa y como a uno le da la gana, incita el sentido del espectaculo. Yo pregunto, supiente que el video se pone en una fiesta sensacional, con mucho dinero, muy cara, se pueden elegir todos los caminos.
 A. MUNTADAS Hay un punto que es importante, respecto a lo que llama Berger mesa-television, o sea la posibilidad y pongamos un ejemplo, la posibilidad de una carta al director de un periodico, en un periodico normalmente hay la posibilidad de contestar con una carta abierta a un periodico, el problema que hay con la macro-television es que normalmente nos tragamos la television pero no podemos contestar, entences lo que podria dar posibilidades la micro-television es contestar como con una carta abierta a un periodico.
 Manera: no hay medios, porque es dificil encontrar estos medios pero si contamos la manera de crear accesos a estos medios y que la gente pueda filmar y mandar, esta digamos - carta abierta al director... es un simbolismo pero que puede ser un punto de eficacia.
 E. FLOREZ De acuerdo, pero como yo estoy notando todo el tiempo que tanto si se habla de mixtificacion o utilizacion del video siempre se esta hablando en un sentido, como se dijera unilateral... Simon hace un rato cuando hablaba de un sentido -

realista..., realista es lo mismo un niño con hambre que - una serie de gente que meten en la cárcel, que una señora - guapisima, que unos señores que estan comiendo una tortilla de patata, todo es realista...

S. MARCHAN Perdona, ese seria ya largo de discutir...

E. FLOREZ Pero, perdona, todo lo que es real, es realista... (opiniones contrarias en la sala) ... Antes el Sr. Berger ha apuntado muy bien en que medida usted ha dicho que los problemas de utilizacion e reparticion entre los niveles sociales, del video...

R. BERGER Si, voy a precisar, toda informacion: la prensa, la television, es una empresa, esto significa que hay por una parte, por ejemplo en la television: el telediarie, este depende del director de la television, el cual depende del poder economico, el cual depende del poder politico; es decir detras de toda informacion hay una cadena de condicionamientos; el video por el hecho de su utilizacion, que es extremadamente libre, se dirige a muchos sectores pequenos y puede denunciar la cadena de la empresa. Es, justamente, lo que proponen los operadores-video.

En segundo lugar, cuando vemos un espectaculo que parece nimio, insignificante, que quiere decir esto? Este quiere decir que en la macro-television existe una retorica, un sistema de valores, una manera de decir los hechos, que es o bien lo grande o bien lo catastrofico, es una espectacularizacion que, justamente, el video permite denunciar y replantear. Es esta una de las apertaciones revolucionarias - fundamentales del video, como posibilidad, claro. Es por esto que tiene una accion social que puede ser inmensa. En lugar de tener centenares de millones de personas que creen en el telediarie diciendo "este es la realidad" El video puede comenzar a mostrar que lo que creemos que es la "realidad", es decir, desde el punto de vista linguistico, si me permiten, en lugar de creer unicamente en el significado, empezamos a ver funcionar el significante. Y cuando se empieza a ver funcionar el significante, se empiezan a ver todas las estructuras que hay detras. Es por esto que el video tiene una potencialidad revolucionaria radical.

SR. D Sr. Berger, usted ha hablado de la historia del video, de que existen experiencias en Canada y en USA. Podria hablarnos un poco de ellas?

R. BERGER Dos ejemplos precisos: el videographe de Montreal, es un equipo pequeno pero que se ha beneficiado de una muy importante

subvencion del Gobierno. El videographe permite a cualquier persona de preparar un tema, por ejemplo si hay una posible huelga, hacer un reportaje de esta huelga o bien hacer una cinta sobre los problemas de los homosexuales, o sobre los problemas de las madres lesbianas, este existe... o sea los

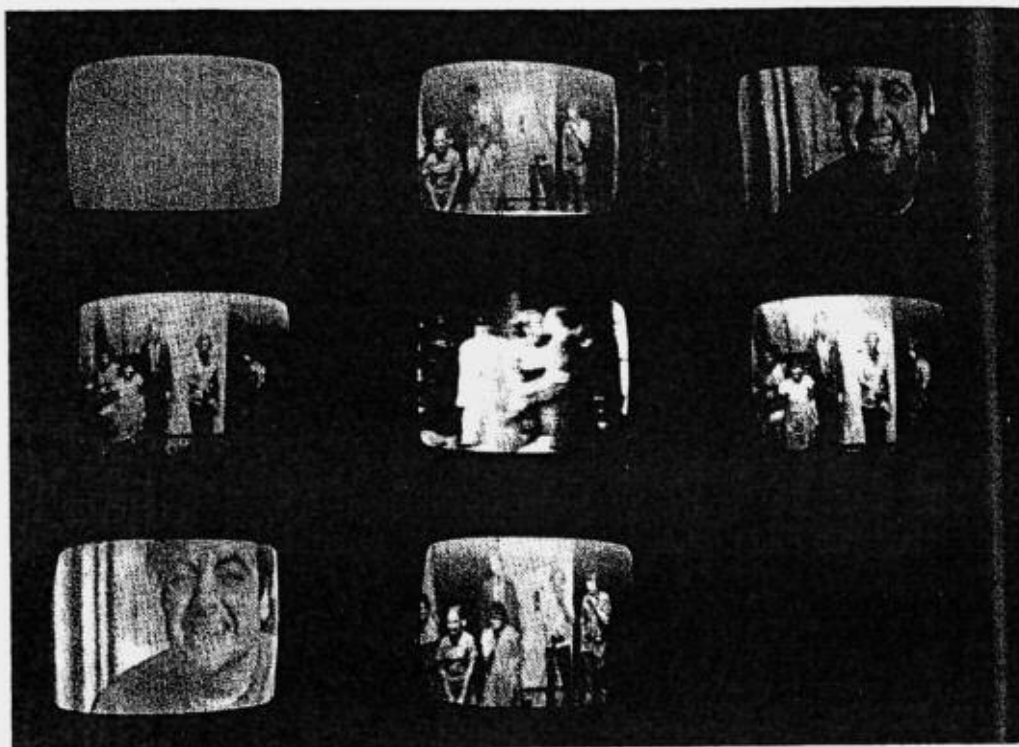
temas marginales porque toda una sociedad se compone de muchos marginales que no tienen palabra. Hay un comité, que, por cierto, tiene un espíritu muy abierto, que, si el tema es aceptado, naturalmente hay un poco de control, da los medios financieros y los medios técnicos. Cuando se ha hecho la cinta es representada por el autor en el videographe donde hay una serie de monitores, el público viene y el autor explica porque ha hecho este, los otros dicen: "usted es un imbecil", o no, o bien "es algo que nunca habíamos visto", y hay pues, constantemente, retroacción, luego esta cinta se incluye en la Mediatheque y esta a disposición de todo aquel que quiera verla. Yo he estado allí y he visto un joven que pedía una cinta sobre las chicas que hacen "strip-tease", no solo para verlas, sino porque las mujeres que hacían "strip-tease" explicaban su vida, se las veía en su oficio, se las veía en su casa, se las veía con todas sus dificultades cotidianas. He aquí un oficio, porque el "strip-tease" es un oficio, que, de pronto, se ponía al nivel de director de banco, porque el strip-tease no es muy distinto a la dirección de un banco, en lugar de desnudarse delante de la ventanilla, se desnuda delante de los hombres, es algo bastante similar. Este no se había mostrado nunca de esta manera y esta cinta-video le había hecho.

Segundo ejemplo: en New York se desarrollan pequeños centros, workshops, talleres, donde los habitantes de la ciudad pueden ir a aprender a manejar el aparato que está allí. Un ejemplo: una mujer que ha querido mostrar como ella hacía los mejores yogurts. En un primer acercamiento, es algo ridículo, pero en realidad, yo he visto esta cinta y he comprendido que en una ciudad tan terrible como New York esta cinta ha sido para ella la posibilidad de entrar en contacto con otras personas. Porque en el video no es lo mismo que hay en la pantalla sino la implicación de los que participan en la producción de la cinta y la implicación de un cierto público que va a ver lo que, nunca, verá el gran público. Para precisar más, la ciudad de New York está dividida en dos y las dos partes están cubiertas por dos compañías de televisión por cable que tienen el derecho de poner los programas mediante un pago, pero la legislación americana de Washington y New York, actualmente obliga a estas compañías a ceder a un canal o dos canales totalmente libres, con la única condición de no hacer pornografía, política (política en el sentido de hacer su propia campaña política) o comercio; a parte de esto, se puede hacer todo. La última observación que hago es que este taller, en primer lugar, ha producido cintas y después han comprendido que lo importante no es hacer cintas para los demás sino enseñar a todos a hacer cintas. Es exactamente el estado en el que se encuentran actualmente.

- A. CORAZON Sería interesante que si alguna persona puede estar interesada en el tema, que en los próximos días dejase el nombre aquí, en la galería.
- A. MUNTADAS Hay un material disponible que hasta el día 3 de Enero se puede utilizar.

REFLEXIONES A PARTIR DE LA MUESTRA

"VIDEO, ENTRE EL ARTE Y LA COMUNICACION"



"El error de euforia, en lo que se refiere a los videocassettes, se deriva de una curiosa ignorancia o subvaloración del poder de la televisión, a causa de la fuerza de la pantalla encendida. Sólo una minoría intelectual y refinada podrá sentir la necesidad, y experimentar la satisfacción, de insertar, en el televisor, su cassette, apagando el circuito universal y activando un pequeño espectáculo privado. Todos los demás querrán mantener encendido el contacto del televisor, lo aprecien o no, lo acepten o lo rehusen".

(Furio Colombo en "Televisión: la realidad como espectáculo").

Se podrá estar de acuerdo o no con el párrafo de Colombo, pero, dejando a parte el que se cumpla o no, su no excesivamente arriesgada profecía, me interesa porque no se olvida de que el fenómeno de los video-tapes se superpone a otros fenómenos comunicativos preexistentes, y entre ellos especialmente a la televisión en su utilización habitual: la gran televisión con millones de espectadores anónimos. Pienso que no se puede lograr ninguna

reflexión productiva sobre el carácter específico y las posibles funciones del video si nos olvidamos de su relación con la TV, que, al fin y al cabo, es la utilización "oficial" y centralista de una misma tecnología.

En los debates desarrollados durante la muestra me ha llamado la atención el gran confusionismo existente sobre el tema. Son problemas de terminología, pero han logrado convertir algunos debates en divagaciones estériles. El problema es que nos encontramos con denominaciones dadas que podemos rechazar intelectualmente pero que nos vemos obligados a utilizar. "Video-Art" por ejemplo, parece una denominación especialmente pensada para provocar discusiones bizantinas. En realidad tan sólo define una voluntad creativa, artística, y no, que el resultado sea "una obra de arte". Pero la misma palabra "video" es la que da pie a más equívocos, particularmente, entre los "conferenciantes" locales. Así por ejemplo, Miguel de Moragas (especialista en semiótica), era más bien un destructor del "video", en general, sin explicar los motivos concretos y sin especificar de qué clase de "video" estaba hablando. Y abundaba también el mismo error de generalización, pero cometido al revés. Por ejemplo, la crítica de arte Victoria Combalía proclamaba que todo los video-tapes que ha visto le han parecido muy aburridos, y de ahí deducía que "el video no tiene interés". Prescindiendo de que el aburrimiento es una cuestión personal y opinable, lo que no se puede hacer es achacar a un medio de difusión, comunicación, etc., las características que sólo pertenecen a utilizaciones concretas y determinadas de este medio. No me satisface emplear este tono aleccionador, pero al fin y al cabo es el mismo tono que tenían las citadas intervenciones que he mencionado a modo de ejemplo.

Un análisis sobre la función del video, como medio, ha de tener en cuenta en primer lugar quien controla el medio, y a continuación el típico esquema de qué mensajes se transmiten, de qué manera y a quienes. Y a continuación la cuestión más difícil de cómo se interpretan esos mensajes. En el caso del video existe otra complicación: el video es inicialmente un medio de registro y un soporte, pero tiene características muy diferentes si es difundido como video tape (en una sala de arte, en una asociación de vecinos...), si se difunde en una cadena de macrotelevisión (estatal o privada), o si se difunde en televisión por cable, que viene a ser la opción intermedia entre la masificación y el ghetto, y no digamos si es empleado como vigilancia en los bancos, las fábricas, los grandes almacenes, etc. (siempre según los intereses del dueño). Las utilizaciones del video pueden ser muy diversas, pero bastantes de las intervenciones en los debates insistían en opinar sobre "el video" en general. Y ello, a pesar de los esfuerzos de la organización por clarificar estos equívocos, por otra parte bastante previsibles: en el programa de la muestra Joaquim Dols cuestionaba entre otras cosas el mismo título de ésta. Con su habitual rigor humorístico, concluía: "Video ≠ entre el arte y la comunicación, Video = Video". Y también Eugeni Bonet ya advertía que muchas veces las palabras nos traicionan ("pragmatizan, dogmatizan, privilegian..."), cosa que comprobáramos en los debates.

Pese a todo, aclararé que el balance de la muestra me

parece muy positivo desde bastantes puntos de vista: división de las sesiones y debates por temas suficientemente concretos, muestra de algunos de los trabajos más representativos realizados con este medio, repercusión relativamente importante en el público por primera vez en Cataluña, etc. Y creo que este relativo éxito se debe a dos circunstancias que en los anteriores intentos no habían coincidido: planteamiento organizativo realista y productivo (la coordinación general corría a cargo de Antoni Mercader, con el asesoramiento de los antes citados J. Dols y E. Bonet), y presencia de los medios suficientes (en este apartado, los agradecimientos deben ir al Colegio de Arquitectos de Cataluña y al Instituto Alemán de Barcelona). La muestra estaba dividida en cuatro partes: "el video como imagen de la realidad", "el video en relación a las artes visuales", "el video a la búsqueda de su propio lenguaje" y "el video en relación a los "mass media". El objetivo era en primer lugar iniciar la información sobre el tema en un país en que apenas se utilizan los aspectos "liberadores" del medio, y en segundo lugar intentar encontrar cuál es el lugar que debería ocupar el video como medio específico. Lo primero se logró, lo segundo no.

TELEVISION. REALIDAD (FUEGO, VENTANA)

Decía al principio del artículo que la especificidad del video debería buscarse por comparación (y oposición) a la TV. Siguiendo ese camino, habrá que empezar por encontrar las características esenciales de la televisión, y particularmente las relaciones en la TV, realidad y espectador. Y para ello no nos sirven los esquemas habituales provenientes de la cultura literaria y la semiótica. El de la televisión es un lenguaje audiovisual, y, personalmente, opino que en el lenguaje audiovisual lo que tiene más importancia son las presencias y las ausencias, antes que los significados concretos. No se trata de que el medio sea el mensaje, pero además de los mensajes en sí, en el proceso comunicativo tiene mucha importancia lo que "signifique", en sí, el medio por el que se difunden.

Hay un aspecto casi mágico en la televisión, su programación es continua y basta apretar un botón para "contactar" con el mundo: las imágenes desfilan solas, como los coches que pasan por la calle. Eugeni Bonet opina, por ejemplo, que la televisión es el sustituto del hogar, del fuego de la chimenea que "antiguamente" además de dar calor era una presencia que congregaba a la gente. Un elemento apenas significativo, pero con notable capacidad hipnótica. Uno de los casos límites que he presenciado fue en un restaurante al aire libre: tenían instalado el televisor junto a una piscina, donde se reflejaba, habían quitado el volumen e instalado un tocadiscos sobre el televisor. De este modo, la imagen de un político discursando era una simple presencia ambiental, al mismo nivel que la canción del tocadiscos. No había intención irónica por parte de los del restaurante. Esta surrealista teoría del fuego es apoyada por un dato proporcionado por Jaime Davidovich: el programa de más audiencia de las televisiones USA es un larguísimo "plano-secuencia" del fuego de una chimenea, se retransmite en noche-

buena. (Es, por otra parte, un caso insólito de éxito popular de una obra minimalista.)

Pero la televisión, además de todo eso, emite mensajes con significado intencional. Y las presencias no se reducen al amarillo de la llama, sino que incluyen la representación realista del mundo. Entonces, ¿qué "es" la televisión, qué "significa" la televisión para los espectadores? Posible respuesta: "Una ventana al mundo". Una ventana es algo que separa del mundo. Mirando a través de una ventana guardamos contacto visual con el mundo, "estamos" simbólicamente en el mundo. Pero al mismo tiempo, cuando miramos la calle desde una ventana es porque no queremos estar en la calle. Mirando el mundo a través de un televisor el mundo es algo muy lejano. Puede apasionar o aburrir, pero, en cualquier caso, es algo fuera de nuestro alcance. En los noticiarios vemos desfilar personajes, acciones, sentimientos, cosas que se mueven, pero que no nos comprometen en absoluto porque están planteadas como un espectáculo. Y un espectáculo "de masas" no puede inquietar al espectador implicándole o buscando su participación, si no es en el sentido del poder (los anuncios). Es por eso que los informativos son sobrios y los comerciales enfáticos.

De hecho, un informativo funciona mediante la política de hechos consumados. Todo "ha" ocurrido, y nosotros no hemos hecho nada, ni lo vamos a hacer (las cosas ocurren "fuera" de nosotros). ¿Quiénes son los protagonistas de la TV? Los líderes, los que deciden. Todos ellos tienen nombre y apellidos, y con el tiempo, a veces, se hacen figuras "familiares", "conocidas". En cuanto a los demás, son anónimos y pasivos. Son los personajes secundarios de la película, que mueren ante la indiferencia de un público que está pendiente de los protagonistas. Las presencias y las ausencias tienen un importante valor ideológico, así como la distancia entre emisor y receptor, las exigencias del emisor y las expectativas del público.

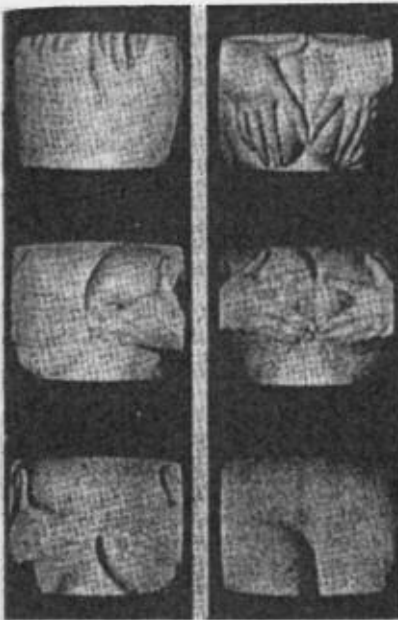
En cuanto a las relaciones entre video y realidad cabe hacer dos advertencias, de esas que deberían ser evidentes pero que no lo son, particularmente, para los que hacen contrainformación: 1) la intervención en la representación de la realidad puede convertirse en un cómodo sustituto de la intervención en la realidad; 2) la información-denuncia es domesticadora, por muy progresista que parezca, mientras no se plantee como el paso previo a la acción. Y aquí es donde aparecen las ventajas del videotape. El video será visionado por un público que puede ser al mismo tiempo protagonista. La distancia entre emisor y receptor se ha reducido. Aparte de que las cintas son más baratas que las películas, el video no necesita proceso de revelado, lo que permite una agilidad mucho mayor. Un ejemplo cercano es el del grupo barcelonés "Video Nou": en las Jornadas Libertarias los debates del Diana se "repetían" poco después en el Parque Güell, con otra asistencia, y con la posibilidad de parar la emisión y abrir discusiones. Aquí el video era como un eco. Y en otra ocasión emitieron un documental sobre unas obras de metro en un barrio que próximamente iba a ser afectado por las mismas obras, lo que sirvió para que se iniciase un movimiento de oposición. Estos son sólo dos ejemplos elegidos entre las escasas experiencias de este tipo que conozco.



LAS CINTAS

El problema que presentaban las cintas de la primera jornada era de difusión. La más superficial y convencional de ellas ("Cuba: the people" de Downtown Community Television) era lógicamente la que no ha tenido este tipo de problemas. Pero tanto "Deutschland-Deutschland, trio sonto en video" del grupo Telewissen, como "Pea Soup", inteligente collage etnográfico de los canadienses Falardeau y Poulin, tendrían difícil acceso a una cadena masiva. Como dijo Dimitri Devyatkin, el problema es que lo que quiere ver "el espectador" es al coche de Kojak haciendo patinar las ruedas. Un problema de pereza mental, que es de hecho el problema ideológico más grave de cuantos existen.

Hay otra frase en el libro de Colombo antes citado que me puede servir para enlazar con la cuestión del "video-art". "El espectáculo del conflicto armoniza los contrastes y reduce la tensión (...) Tranquiliza el hecho (la sensación) de verlo todo. La visión sugiere el control. El control distribuye una sensación de orden en el desorden, de presencia en la ausencia, de lleno en el vacío, de razón en el desastre y en la locura". Estas palabras pueden ser un punto de partida para comprender por qué ciertas obras de "video-art" (y naturalmente, también de "cine diferente" o "de vanguardia") son mucho más rupturistas que todas aquellas de contenidos explícitamente políticos (y "progresistas") que no se planteen como paso previo a la acción. Este tipo de obras elige a menudo como valores positivos todos esos que el pensamiento



dominante siempre rechaza: la duda, la ausencia, el vacío. Y propone, si no un desorden, si un orden no autoritario, que no intenta esconder la irracionalidad y el desastre (locura es un término demasiado ambiguo), envolviéndolos en sobriedad como hace la TV y el cine convencional.

Es, en este sentido, que defendiendo la mayor parte de las cintas presentadas como (con intenciones) creativas o artísticas. Los que se han aburrido extraordinariamente con la cinta de Nam June Paik todavía están a tiempo de ver el "Fantástico" de Iñigo, que está mucho más cerca de sus gustos (y sus ideologías) de lo que ellos mismos creen.

El hecho de que las defienda no quiere decir que no sean criticables, de hecho, la utilización del lenguaje audiovisual en algunas de ellas es demasiado "rupestre", sobre todo si lo comparamos con lo que se hace a este nivel en un medio más antiguo como es el cinematográfico. Las obras de Peter Campus, por ejemplo, tienen la virtud de investigar las posibilidades del lenguaje específico del video, pero si bien en "Three Transitions" su juego puede tener un encanto equivalente a los films de Melies (es el mismo aprovechamiento simple e ingenioso de los nuevos trucos de un nuevo medio), en "Set of co-incidence" el aprovechamiento de las nuevas posibilidades (sobreimpresión, apertura de espacios, noción fluida del tiempo, percepciones ilusorias...), se desliza de la simplicidad a la simpleza. "Crossings and meetings" de Ed Emshwiller resulta útil como muestra del potencial creativo de la nueva tecnología, pero el aspecto conceptual es demasiado primario. "Guadalcanal Requiem" de Nam June Paik es un estimulante collage que incluye percepciones fugaces emparen-

tables con algunas obras del cine underground americano, imágenes de la batalla de Guadalcanal, acciones esculturas-musicales realizadas en una visita a la isla 35 años después de la batalla y visiones del "exótico" paisaje de la isla. Para los que decían que las imágenes de la actriz tocando el cello eran ridículamente kitsch, les informamos que no es una actriz, sino Charlotte Moorman, que lleva unos años tocando el cello sin preocuparse de que sus conciertos puedan resultar de "mal gusto". Por otra parte, pienso que, en las obras de Paik, el humor devora cualquier sombra de kitsch que los intelectuales hayan creído descubrir.

En cuanto a las otras cintas, digamos que "The Red Tapes" de Vito Acconci es todo lo opuesto a una obra gratificante (y en su visionado en esta muestra todavía más, ya que no habla subtítulos). Contiene (y exige al espectador) un interesante sistema de percepción de espacio y tiempo, pero su utilización obsesiva del vacío, la duda y el desastre durante 140 minutos puede llegar a fatigar. "Children's tapes" de Terry Fox es en principio una cinta didáctica para niños, pero su valoración mágica de los objetos y su humor "riguroso" hacen que su interés sea mucho más amplio. "Baseboard" de Jaime Davidovich es una obra de carácter minimalista pensada especialmente para ser difundida en un aparato instalado en el suelo junto a la pared. De este modo, la idea espacial se enriquece a partir de la representación del zócalo móvil de la pantalla y el zócalo real (inmóvil) donde está instalada la pantalla. Las obras de Ulrike Rosenbach tienen por protagonista a "la mujer" (ella misma) y en ellas relaciona acciones corporales (particularmente movimientos giratorios sobre sí misma), con la utilización del video como reflejo de sí misma y de las imágenes míticas percibidas (arquetipos de mujer). "Media Burn" de Ant Farm es una corrosiva parodia de la TV americana y por extensión de la cultura grandilocuente, espectacular y superficial típicamente USA. Se utiliza la misma estética del despilfarro y los mismos tópicos empleados por los políticos para realizar una acción simbólica y ejemplar "contra" el poder: un Cadillac transformado y blindado atravesará una muralla piramidal de televisiones incendiadas. También "On Subjectivity" de Antoni Muntadas se presenta como una reflexión sobre la televisión y lo que significa para el espectador, y en algunos momentos logra efectivamente lo que se propone.

Nos preguntábamos por el lugar que debería ocupar el video. Tal vez habría que hablar de los lugares. El factor determinante es finalmente el público, la demanda. La macrotelevisión difícilmente escapará a su carácter masivo (en el sentido de poco creativo, domesticador). Los ghettos de las galerías de arte tampoco resultan muy operativos. De momento, la ventaja del video es su flexibilidad y su capacidad liberadora, y creo que es en estos lugares donde puede ser útil. La movilidad del video de contrainformación. La posibilidad de un nuevo lenguaje creativo. La posibilidad de difundirse en el circuito de televisión por cable, por ondas... El video es la flexibilidad y la incitación a la creación. La macrotelevisión es la rigidez y (mientras no se demuestre lo contrario en la práctica), la incitación a la pasividad.

Juan Buñil

VIDEO

LA VOZ

II FESTIVAL DE VIDEO

XXXI FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIAN



The Vasulkas

Coordinación General:
Queda Echeburua
Director Técnico:
Antoni Mercader
Documentación:
Eugene Robert
Cristina Echeburua
Nuria Gudiñez
Presencia:
Jordi Trecat
Asistencia:
Amparo Barco
Dolores Haly
Traducción de Textos:
Eugene Robert
Cristina Echeburua
Instalación Técnica:
Harpato Soley, S. A.
Mantenimiento:
Video Service
Videoclip:
Dierck de Carst, Pascual
y Echeburua
Videotelevisión:

ENCUENTROS VIDEO Y EDUCACION

Días 16 y 17 de septiembre

Coordinación:

Antoni Mercader, presidente de Teoría de la Comunicación, Universidad del País Vasco
Sociedad Anónima, profesor de Teoría de la Imagen, Universidad del País Vasco

Vídeo, día 16

10.00 h. Tecnología y Educación. Sonido y Perspectivas. Actualidad. J. A. Miralanda. S. Zarracina
12.00 h. Tecnología Vídeo. Mesa redonda. Centro de Documentación del Este Público de RTVE. Fernando Lallanda

17.30 h. Vídeo y Educación. Programa de la Conferencia de Educación de la Comunidad de Castilla y León. de la Conferencia de Educación del Gobierno Vasco

Sábado, día 17

9.00 h. El Vídeo en la Enseñanza Preescolar y EGB
10.00 h. El Vídeo en el BUP
Desde 1 de mañana de cine

PROGRAMA

Domingo, día 18

Congreso Anual Motivat

Lunes, día 19

Transmisión: "O dos lus" de Pedro Ignacio Tabo. Reportaje sobre Luis Buñuel, presentado en vídeo

10.00 h. Concurso Internacional
18.30 h. El Vídeo. Presentado por el propio autor

Martes, día 20

10.00 h. Concurso Vasco
18.00 h. Concurso Internacional
19.30 h. Programa Monitor. Presentado por Anne Marie Dupont

Miércoles, día 21

12.00 h. Concurso Vasco
16.00 h. Concurso Internacional
19.30 h. Woody y Sissi Vasulka. Presentado por los propios autores

Jueves, día 22

12.00 h. Concurso Vasco
16.00 h. Concurso Internacional
18.30 h. Cine y Vídeo. Presentado por Juan Paul Fargas, con la presencia de Raúl Ruiz

Viernes, día 23

12.00 h. Concurso Vasco
16.00 h. Concurso Internacional
18.30 h. José M. Bujar. Presentado por el propio autor

VÍDEO-ROCK

Día 17, sábado, a partir de medianoche

VÍDEO-INSTALACIONES

Día del 19 al 24

"Feroz del Centro", de Eugenio Barba. Vídeo-instalación con más de 100 monitores

"El laberinto", de Isabel Gregorio y Mikel Arce

VÍDEO-PERFORMANCE

Día 24, sábado

Performance de Esther Ferrer

El "vídeo-art" es una forma de hacer. lo audiovisual

ANTONI MERCADER

Creo que no existe ninguna duda en considerar el Primer Festival de Vídeo de San Sebastián como el inicio de un proceso de información y de escape de conocimiento, formulaciones y propuestas desde el sector audiovisual establecido para el mismo. Salvo en contadas ocasiones, cualquier iniciativa se había mantenido al margen de los canales de información y reproducción cinematográficos, en nuestro país. Hasta los ochenta no se demus-

tró un interés de los ambientes del cine por la nueva forma de hacer lo audiovisual: el "video-tape recording", y fue en el festival de vídeo del Festival de Cine de San Sebastián. El sistema videográfico es una distinta manera de hacer audiovisión y como tal exige una concepción autónoma y diferenciada, y es en esta línea que el festival debe mantenerse —sin obviar la diversidad de opciones que van desde el cine electrónico al video-interactivo—, guíale la más precavida de todas ellas: la experimentación, la generación y la

creación estéticamente vídeo como su campo de acción. Era recomendable dar un salto cualitativo, para intentar superar el ambiente cerrado y aborrecido, y huir de las presentaciones y charlas de la pasada edición. Para ello, incide en aquellas instalaciones específicas, que al ser más propias, pueden considerarse más representativas de una posición, de un modo de entender el hecho audiovisual, en definitiva aquellas que, hoy por hoy, pensamos que son más videográficas. Por otra parte, era necesario

incidir en la potenciación del propio subsector (entendamos conjunto de personas, ambientes y/o relaciones que con conciencia crítica de colectivo o grupo profesional, o no, promueven, posibilitan y trabajan en torno al vídeo-tape como campo de búsqueda, investigación y comunicación audiovisual diferenciada) ampliando sus posibilidades a través de propiciar los contactos personales e institucionales —estados los realizadores seleccionados estarán en Donosti— y dando a conocer los trabajos recientes de conocidos

especialistas. Dentro de las posibilidades que ofrece el espectro de la videografía actual (de las grandes televisiones a las microcomputadoras, desde el vídeo doméstico al científico) el segundo festival ha considerado conveniente presentar la dirección que más contrasta e interacciona el propio marco en el que se presenta. Cualquier parámetro a esta pequeña y traviesa provocación debería de interesar a los que de una manera o tanto sepan pensando que es los bajos del Ayuntamiento hacemos la "subversión".

09. El II Festival de Vídeo busca la promoción del medio en el País Vasco. Una nueva forma de creación artística

J. RAMÓN PÉREZ ORNIA

El País, sábado 10 de septiembre de 1983

El II Festival de Vídeo de San Sebastián, que se celebrará del 15 al 24 de este mes en el marco del Festival de Cine, ha preparado un programa que marca la pauta de su futuro desarrollo, orientado hacia el vídeo de creación artística y la promoción del medio en el País Vasco, y que lo convierte ya, apenas nacido, en la principal muestra videográfica española. En primer lugar, una sesión internacional a concurso con 35 trabajos de otros tantos autores de quince países, que inaugurará el dibujante y humorista bilbaíno Juan Carlos Eguillor con su primera obra, *Bilbao la muerte*. En segundo lugar, el concurso de vídeo vasco, con diez obras realizadas casi expresamente para esta ocasión, los encuentros sobre vídeo y enseñanza y la celebración de la primera asamblea anual de la asociación internacional MonitEur.

Se presentan, igualmente, las videoinstalaciones de la catalana Eugènia Balcells, de los jóvenes bilbaínos Isabel Hergueta y Mikel Arce, una *video-performance* de la donostiarra Esther Ferrer y retrospectivas de conocidos autores: el neoyorkino Bill Viola, la pareja de los Vasulka que experimenta sobre todo en la creación de imágenes por computadora, los trabajos del chileno Raúl Ruiz para el centro Pompidou de París y la obra del músico y artista catalán José Montes Baquer para la cadena alemana de televisión WDR.

La selección de las obras que se presentan al concurso internacional fue efectuada por un equipo dirigido por Guadalupe Echevarría, coordinadora del Festival, entre 300 trabajos realizados en quince países. "Si el pasado año el festival fue una carta de presentación del vídeo, ahora tratamos de convertirlo", afirma Echevarría, "en una referencia y encuentro anual de las mejores producciones, de forma análoga a lo que sucede en el Festival de Cine, sacar al vídeo del ghetto de las galerías y dar a conocer al gran público a estos autores y a sus más recientes obras. Los premios que se establecen contribuirán a su mayor difusión". Nueve de las 35 obras son de autores norteamericanos, hecho que ratifica la supremacía de Estados Unidos en la producción del vídeo.

Que el premio, dotado con 300.000 pesetas, esté patrocinado por la firma Sony España, fabricante de tecnología de vídeo, demuestra la penuria de medios económicos asignados al certamen de vídeo.

El jurado que otorga el premio internacional está formado por Barbara London, responsable del departamento de vídeo del Museo de Arte Moderno de

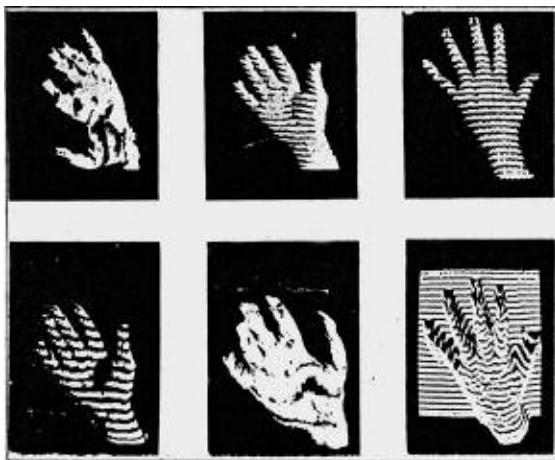
Nueva York, Dorine Mignot, responsable del departamento de vídeo del Museo Stedelijk de Ámsterdam, Jean Paul Trefois, responsable del espacio *Videographie* de la Radiotelevisión Belga, Josu Erwin, de la Radiotelevisión Vasca y Antoni Muntadas, artista catalán.

Muntadas, quien el pasado año presentó una amplia muestra de sus creaciones, especialmente las realizadas en Estados Unidos, opina que las obras que se darán a conocer en San Sebastián "son dignas, por su actualidad y representatividad, de formar parte del programa de los mejores festivales, incluidos los norteamericanos".

Este autor catalán afincado en Nueva York no es partidario de festivales a concurso que establecen fórmulas de competitividad entre los artistas, pero considera que los premios que se otorgan en San Sebastián "son una ayuda a la producción que permitirá a sus autores realizar nuevas obras". Muntadas está preparando una serie de ocho trabajos en vídeo bajo el título genérico *Between frames* (Entre cuadros), una obra abierta sobre los distintos papeles que desempeñan las profesiones y medios relacionados con el arte: los marchantes, los coleccionistas, las galerías, los guías, los críticos, los medios de comunicación y un epílogo con las opiniones del autor. Hasta ahora ha rodado en Los Ángeles el capítulo de 12 minutos correspondiente a los guías. La banda sonora proporciona información sobre estos mientras que la de vídeo recoge distintas imágenes de una autopista. Muntadas busca ahora en Europa entidades que financien los restantes capítulos, a la vez que está preparando un montaje de vídeo que, como en 1981, se instalará en el paseo barcelonés de Las Ramblas con ocasión del veinticinco aniversario de la Semana de Cine.

Vídeo en el País Vasco

La producción de vídeo de creación artística, experimental o de autor, según las distintas denominaciones, es muy baja en el País Vasco. Fuentes del Festival afirman que el concurso para autores vascos presenta obras que han sido producidas este año expresamente para el certamen. La Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián concederá un premio de 100.000 pesetas a la obra que estimen merecedora José Antonio Mingolarra, profesor de Teoría de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, Santos Zunzunegui, profesor de Teoría de la Imagen de la mencionada Universidad y el citado Josu Erwin, miembros de este segundo jurado.



Woody Vasulka, *Hybrid Hand Study*, 1983



Bill Viola rodando *Ancients of days* en 1979 en Nueva York

El interés de este festival por promover la cultura del vídeo en el País Vasco se complementa con un seminario (del 26 de septiembre al 1 de octubre) sobre *Tratamiento y creación de imágenes electrónicas* para profesionales, con diez horas de trabajo, y con la intervención de especialistas internacionales, entre ellos Marcel Dupouy, ingeniero electrónico francés, creador de un sintetizador y colorizador de imágenes electrónicas. El seminario está patrocinado por el Gobierno Vasco y será coordinado por Antoni Mercader.

Mercader es director de la escuela y centro barcelonés Videografía, productor independiente y uno de los más destacados especialistas y promotores españoles del vídeo. "Entre los méritos de los responsables del Festival de Cine de San Sebastián está" afirma Mercader, "haber incardinado al vídeo dentro de la familia audiovisual en el marco del mismo festival. El cine sigue siendo el principal medio de esta familia y el vídeo no cabe duda que es una punta de lanza, una vanguardia en la investigación de nuevas imágenes electrónicas. Hay que tener presente que la Semana de Cine de Barcelona, pese a intentarlo en las últimas ediciones, no ha logrado integrar al vídeo. Hay quienes consideran al vídeo tan solo como un nuevo soporte y no como un nuevo medio. El mérito del Festival de San Sebastián es haber optado por esta postura integradora de los dos medios".

"Mientras que la primera edición del pasado año fue una puesta a cero del marcador, con una muestra de lo que ya se había exhibido en otras ciudades españolas, sobre todo en Barcelona, esta segunda edición supone", añade Mercader, "una orientación inequívoca, dentro del amplio sector del vídeo, hacia la vertiente creativa y estética. Se ha descartado, por

ejemplo, la estrictamente televisiva, ya que su entorno más natural es el propio festival de cine, al menos por lo que tienen de común en cuanto espectáculo audiovisual. Bien es cierto que en el festival estará presente un autor barcelonés, José Montes-Baquer, que trabaja para la televisión alemana, pero esta es precisamente una televisión que admite el vídeo creativo entre sus producciones." Mercader considera, por último, que el seminario para realizadores españoles "contribuirá a potenciar en nuestro país el sector videográfico y a homologarlo, al menos, a la producción y calidad europeas".

La asociación MoniEur, que también otorgará un premio a la mejor producción europea se creó en diciembre del pasado año en Francia y está integrada por organizadores de manifestaciones europeas de vídeo, por artistas, productores y críticos, entre ellos los españoles Guadalupe Echevarría y Antoni Mercader. El propósito de esta asociación, que celebrará su primera asamblea en San Sebastián y presentará los premios que hasta ahora ha otorgado en los distintos festivales, es promover la realización y difusión del vídeo europeo.

El público más joven tendrá una sesión especial el día 18 sobre las promociones musicales de *rock* y los vídeos comerciales de lanzamiento de los sellos discográficos.

La entradas para el Festival de Vídeo llevarán en el reverso el "testamento definitivo" de Luis Buñuel, una reproducción del autógrafo que envió a Emilio Sanz de Soto y a Carlos Saura y que *El País* publicó en el suplemento *Artes* del pasado 6 de agosto "Mi horror a la ciencia y mi odio a la tecnología", escribió Buñuel, "me conducirá a esa miserable creencia en Dios."

10. Un acercamiento al vídeo de creación en España

MANUEL PALACIO

Iniciado tardíamente por condicionamientos políticos, el vídeo de creación no se animará en España hasta los años ochenta. Consolidado hoy como sector artístico y de comunicación, la actividad videográfica se enfrenta sin embargo a serios problemas de producción y difusión.

En la desorientada reflexión crítico-teórica del sector vídeo una nueva preocupación ha aparecido con cierta insistencia en los últimos años. Nos referimos a la búsqueda de rasgos diferenciadores de las distintas producciones nacionales, al debate sobre la existencia de escuelas nacionales.

No es extraño este prurito si consideramos los importantes escollos que el corpus crítico teórico de vídeo encuentra a la hora de articular una reflexión consecuente sobre las prácticas videográficas y las dificultades que tiene para elaborar una clasificación que supere el burdo empirismo o que delimite con exactitud su territorio.

Sin embargo, para que el debate sobre escuelas nacionales pueda resultar fructífero es imprescindible una clarificación sobre el medio que incluya no solamente el estudio de las diversas tradiciones nacionales y las distintas raíces cultural/artísticas, sino también las estructuras económicas en que se basa.

Más si consideramos que el vídeo ha llevado hasta las últimas consecuencias la contradicción latente de todo arte en la sociedad postindustrial y ha debido formular los principios en que constituirse como arte como oposición al orden político (fundamentalmente en oposición a la televisión), mientras que sus condiciones de producción (la tecnología) están asegurados y simultáneamente contruidos por ese orden.¹

Un análisis de la breve historia del vídeo de creación español² debe interrelacionarse con otros sectores de la actividad artístico/cultural en la certeza que el sector vídeo español se caracteriza por la congénita debilidad de las estructuras que es capaz de generar.

Una segunda característica del sector es el origen público de la financiación de buena parte de las actividades de producción o difusión que se realizan en nuestro país. Y ello sin olvidar que, en cualquier caso, existen algunos campos de actividades con mayoritaria inversión privada: distribuidoras, autoproducciones, etcétera.

Esta característica conduce a la siguiente. En la medida que en España el vídeo se constituye frente al poder político como ejemplo de modernidad (o posmodernidad) no existen a priori diferencias insal-

vables entre las distintas comunidades autónomas, ya que no se produce una relación directa entre la posibilidad fáctica de inversión económica (pública casi siempre) y rentabilidad ideológica/política de la potenciación del sector. Lo anterior explica el lugar privilegiado que ocupa en el sector vídeo español el vídeo gallego y el relativo retraso de comunidades importantes como la valenciana.

Por último, una particularidad final es la confianza plena de los realizadores de vídeo españoles en la competitividad de sus obras en el marco europeo y la certeza que la repercusión internacional de un determinado estilo nacional va íntimamente relacionada con la proximidad o lejanía de cada nación con respecto al aparato de poder que controla la información y los canales de difusión, producción o reflexión.

Primeras experiencias/pioneros

Al igual que en otros muchos países, los orígenes del vídeo de creación en España van íntimamente relacionados con la evolución del arte contemporáneo en los sesenta y setenta y los procesos de desmaterialización del objeto artístico. Sin embargo en España, a diferencia de casi todos los países de Europa Occidental, se vive en esos años la disyunción de una sociedad con cada vez mayores posibilidades de acceso a la información de las prácticas y teorías de vanguardia y lo poco factible de realizar un trabajo equivalente al europeo, debido a las limitaciones políticas que imponía la dictadura franquista.

Los Encuentros de Pamplona de 1972, el mayor escaparate de arte contemporáneo jamás visto hasta ese momento en España, revelan dramáticamente esa disyunción, ya que los Encuentros deben clausurarse apresuradamente y algunos actos son prohibidos por las autoridades gubernativas.

El Conceptualismo español se vive obligatoriamente con una actitud claramente social. Sus más inmediatos antecedentes se encuentran en el grupo musical ZAJ, activos participantes de actos Fluxus en los sesenta y sin exageraciones la práctica más firmemente vanguardista de la reciente historia de España. Barcelona se convierte desde el primer momento en el principal embrión del conceptualismo español; los artistas catalanes toman rápidamente la delantera en lo que se refiere al trabajo en soportes no tradicionales.

Antoni Muntadas es el más conocido autor de los inicios y quien más consecuentemente ha elaborado un trabajo con el medio en los últimos quince años. Muntadas ha alternado su trabajo en España y en Estados Unidos desde los primeros setenta y es pio-

nero en nuestro país de casi todos los subsectores del videoarte.

En octubre de 1971, Muntadas realiza en la Galería Vandrés de Madrid una acción/sensorial para la que utiliza dos cámaras de vídeo de una pulgada y cuatro monitores dispuestos dos de ellos en la calle, uno en el patio de entrada y el último en el interior de la galería. Philips Ibérica cede el material para esta primera utilización artística del dispositivo vídeo en España.

En julio de 1974 transforma la galería Cadaqués de la ciudad gerundense del mismo nombre en emisora local de televisión ("Cadaqués, canal local", 1974) en la que se considera primera actividad de vídeo comunitario. En julio de 1974 organiza el primer taller de trabajo con vídeo en compañía de W. Creston (Galería Vinçon de Barcelona) y en diciembre de ese mismo año las primeras discusiones públicas que se celebran en España sobre las posibilidades del vídeo como medio de creación (Galería Vandrés de Madrid).

Antoni Muntadas cuenta con un bien ganado prestigio internacional. Sus obras y proyectos especiales se han podido ver en los cinco continentes y en los museos y ferias de arte más renombrados. El trabajo videográfico de Muntadas, que abarca más de quince cintas monocal y más de veinte videoinstalaciones, ha ido evolucionando desde el puro registro de acciones de la época conceptual hasta el esmerado tratamiento teórico de que está revestido su obra más actual y en la que la reflexión sobre las relaciones entre "mass media" y sociedad se halla siempre presente. Sus últimas actividades en España han sido la videoinstalación *Haute Culture* para la exposición *Procesos*, con la que se inauguró el Centro de Arte Reina Sofía (mayo, 1986), y la cinta *E/Slogans*, de la que algunos fragmentos se exhibieron en pantalla gigante durante las fiestas de la Mercè de Barcelona 86.

La utilización del vídeo como medio alternativo de comunicación o en el sentido de la "guerrilla televisión", apenas tuvo incidencia en la España de los años setenta. La represión de la dictadura contra las actividades de crítica o renovación social lo impidió con anterioridad a 1975, aunque sí tuvo algún reflejo en el soporte cinematográfico. Tras la muerte de Francisco Franco comienza a utilizarse tímidamente el vídeo como herramienta, si no de militancia política, sí de ruptura con los modelos institucionales de comunicación audiovisual.

Es de origen barcelonés el colectivo que de un modo sistemático y con una más amplia repercusión y continuidad ha trabajado por un modelo de comunicación alternativa: el grupo Vídeo Nou que surge en 1977 a raíz de un taller impartido por los realizadores venezolanos Margarita D'Amico y Manuel Manzano. Posteriormente, en 1979, el colectivo pasa a denominarse Servei de Vídeo Comunitari y se especializa en trabajos institucionales de animación cul-

tural y de intervención social. Finalmente el colectivo se disolvió en 1984.

La tecnología vídeo y sus posibilidades creativas no tienen ninguna repercusión en las realizaciones televisivas de los setenta. Desde el punto de vista de la difusión, tan solo en Barcelona se produce un movimiento coordinado en estos primeros años. A lo largo de la segunda mitad de los setenta un equipo de trabajo formado esencialmente por Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader y Antoni Muntadas organizan diversos encuentros en torno al vídeo: *Art amb nous mitjans* (Fundació Joan Miró, Barcelona, 1976), *Sessions Informatives de treball entorn del vídeo* (Institut del Teatre / Instituto Alemán, Barcelona, 1976), *Vídeo entre l'Art i la comunicació* (Colegio de Arquitectos / Instituto Alemán / Institut del Teatre, Barcelona, 1979). Muchas de estas manifestaciones poseen diversas publicaciones que junto al libro *En torno al vídeo* (Gustavo Gili, 1980) de los cuatro autores mencionados puede considerarse como el primer corpus teórico del vídeo en nuestro país.

El despegue

El limitado panorama del vídeo en España va a animarse a partir de los primeros ochenta. En primer lugar, la exhibición periódica de vídeos que había estado, como dijimos, prácticamente limitada a Barcelona, comienza a extenderse a otros lugares de España: Pamplona (febrero 1981), San Sebastián (I Festival de Vídeo, septiembre 1982), Zaragoza (Ayuntamiento, marzo 1983), Oviedo (junio 1983), Madrid (Aula de Cine Universidad Complutense, noviembre 1983), Palma, Málaga, etc.

Paralelamente se fundan en los últimos setenta y primeros ochenta las primeras empresas de servicios de vídeo en Madrid y Barcelona, las primeras escuelas (privadas) de enseñanza técnica del medio y las primeras empresas de vídeo industrial. Estos hechos van a ser importantes a medio plazo, porque de la industria y las escuelas va a surgir una generación de realizadores entre 1982 y 1984 que logran superar los límites de la creciente complejidad técnica del medio con unos conocimientos del soporte vídeo conseguidos de sus trabajos industriales.

A la postre esta va a ser una de las características más determinantes del vídeo español de estos últimos años. Salvo honradísimas excepciones ni el mundo de las artes plásticas ni el de la televisión han demostrado un apreciable interés por las posibilidades creativas del vídeo, por lo que ha sido indirectamente la pericia conseguida en trabajos industriales el acicate principal de la producción.

Así, indirectamente ha ido variando el perfil de los videoartistas. De un uso casi individual del medio (aunque necesitado de colaboraciones) a un pequeño proceso de producción (tanto más complicado según

sea de compleja la tecnología utilizada); de una obra con conexiones con las investigaciones lingüísticas coincidentes con las del Arte Contemporáneo o el cine militante a unos trabajos con muchísimo menos contenido y fundamentalmente influenciados por algo tan genérico como son los "mass media".

Muchos de los más importantes realizadores de vídeo del momento actual evidencian con su trabajo las conexiones que se producen en España entre vídeo de creación y vídeo industrial: Javier Villaverde y Manuel Abad, en Galicia; Antonio Herranz e Isidro Ordorika, en el País Vasco; Aurora Corominas y Julián Álvarez, en Barcelona; Antonio Cano y José Márquez/Luis Méndez (Vídeo Doméstico) en Madrid por solo referirnos a algunos de los ganadores de concursos nacionales.

Asimismo, la proliferación de eventos en torno al medio va a permitir mayor eco para alguna obra de artistas españoles que presentaban ya a primeros de los ochenta una notable práctica videográfica.

Por ejemplo, Carles Pujol, que proviene de las artes plásticas y en el que la valoración del tema del espacio se convierte en un tema de interés primordial de su obra. De sus trabajos monocal canal debe destacarse *Homenaje a Satie* (1976) y *81 x 65* (1981) presentes en diversas bienales (Sao Paulo 1981, París 1982) o festivales de vídeo (San Sebastián 1982, Montbeliard 1984). Posteriormente hablaremos de sus videoinstalaciones.

Julián Álvarez, leonés afincado en Barcelona, es desde 1982 director del Área de Vídeo del IDEP, una de las primeras escuelas que aborda la enseñanza del soporte electromagnético. Su videografía tiene conexiones con el documental subjetivo como *Poesía urbana a la Barcelona dels anys 50* (1981), *W.S.N.S.* (1984), *Battantic* (1985) y su última obra *Cloaca máxima* (1986). Sus cintas han conseguido diversos premios nacionales y se han exhibido en festivales de vídeo internacionales.

Otros autores que destacaron en los primeros ochenta son: El Hortelano, pintor afincado en Madrid cuyo *Koloroa* (1980) consigue una cierta notoriedad en determinados ambientes "modernos". Domingo Sarrey cuyo *Latidos urbanos* (1983) recibió una mención especial en el International Festival of New Media/Vídeo en Ontario (Canadá). Paloma Navares realizadora de *Seravan* (1984) exhibido en el Festival de Vídeo de Montbeliard. Celestino Coronado que grabó en vídeo su largometraje *Hamlet* (1977) para posteriormente transferirlo a cine. Los artistas norteamericanos Marshall Reese y Nora Ligorano realizan *Talk Attacks* (1983) durante su estancia en Barcelona con la que ganan el I concurso de la discoteca Up & Down. Igualmente algunos conocidos directores de cine se aprovechan de las ventajas que tiene el soporte para realizar trabajos documentales: Lorenzo Soler (*Bilbao*, 1983), Basilio Martín Patino y José Luis García Sánchez.

En cualquiera de los casos el hecho más importante para el sector vídeo español en estos años fue la celebración de las tres ediciones del Festival de Vídeo de San Sebastián que dirigió Guadalupe Echevarría. El Festival de San Sebastián, enmarcado en el organigrama del Festival de Cine, fue decisivo para conseguir una cierta normalización del vídeo de creación en nuestro país. Estimulados por la curiosidad de una relativa novedad los medios de comunicación escritos y la televisión prestan al medio un interés hasta entonces desconocido (de hecho la cadena de televisión autonómica Euskal Telebista ETB dedica parte de su programación de sobremesa durante los días que dura la edición del '84 a una selección de obras internacionales y vascas con una amplitud que hasta ese momento no se había realizado en ninguna parte del mundo.).

Pero el Festival de Vídeo de San Sebastián también tuvo importancia en el sector de vídeo europeo ya que se convirtió en un valioso lugar de encuentro entre los vídeos americanos y europeos hasta el punto que alguna obra histórica como *The Commission* (1983) de los Vasulkas se estrenó en Europa en el Festival de Vídeo; de hecho Guadalupe Echevarría era la Presidenta de la asociación MonitEur. Asimismo el Festival se convirtió en un importante estímulo para la aparición de nuevos autores: el dibujante Juan Carlos Egúillor se dio a conocer con *Bilbao, la muerte* (1983) que posteriormente recibió el premio Monte Verità en el Festival de Locarno; en 1986 Egúillor realizó *Menina*, primera obra española realizada íntegramente por ordenador, subsector al cual parece orientarse la obra del autor. José María Zabala: *El crimen de Hernani* (1983) ganadora del concurso de vídeo vasco de la segunda edición. José Ordorika, ganador de la tercera edición del concurso vasco con *Hermetikoa* (1984). Antonio Herranz que con *Ciudad Submarina* (1984) recibe el premio Videographie que la RTBF de Bélgica concede en el tercer festival y que con *Quirófano seguido de la luna* (1986) consigue un premio en el II Festival de Vídeo de Madrid. Otros autores presentados en el Festival son, Jordi Torrent (*Moebius Business*, 1983) y Orestes Lara, *Final de acto*, 1983.

Analogamente el Festival de San Sebastián permite visionar la obra de algunos artistas españoles, residentes en diversos países del extranjero, cuyo trabajo videográfico, pese a tener en muchos casos una gran repercusión exterior, no era suficientemente conocido en España. Eugènia Balcells residente en Nueva York que había ganado el Grand Prix del Festival de Vídeo de Montbeliard con *Indian Circle* (1982) muestra las videoinstalaciones: *Atravesando lenguajes* (1982) y *From the center* (1983); en todo el trabajo de Eugènia Balcells adquiere bastante importancia la imbricación de sonido y movimiento. En su segunda edición (1983) el Festival dedica sesiones retrospectivas a la obra

de José Montes-Baquer, residente en Alemania Federal, que con su trabajo en la emisora WDR de Colonia es uno de los pioneros en Europa en el trabajo experimental videográfico dentro de la televisión. Sus obras más conocidas son *Impressions de la Haute Mongolie* (1975) realizada en colaboración con Salvador Dalí y *Percussion Solos* (1980). En 1984 fue uno de los coproductores de *Good Morning, Mr. Orwell* de Nam June Paik.

Sin embargo, el Festival de Vídeo de San Sebastián desapareció en 1984 víctima de las contradicciones con el Festival de Cine que nunca ha repuesto una sección que de un modo específico aborde la creación en soporte electromagnético.

La consolidación

El Festival de Vídeo de San Sebastián tiene un efecto secundario de enorme importancia. A partir de San Sebastián, y debido a la repercusión que tiene en prensa, fundamentalmente en *El País*, el vídeo empieza a ser considerado por los responsables políticos como sinónimo de modernidad y empiezan a multiplicarse en toda la geografía nacional multitud de pequeñas o medianas muestras, muchas de ellas acompañadas de concursos, que impulsan definitivamente la producción autóctona de cintas. A partir de mitad de los ochenta la financiación pública se convierte en hegemónica tanto en la difusión como en la producción de los trabajos de mayor envergadura.

El modelo de sector vídeo que ha cristalizado en los dos o tres últimos años en España se caracteriza fundamentalmente por la preponderancia de las actividades relacionadas con la difusión. Lógico al fin y al cabo, ya que la difusión es más "aparente" que la creación de infraestructura o las ayudas a la producción y por lo mismo más fructífera electoralmente. También, por supuesto, es más fácil de desarrollar una política cultural en el sector que se base en la difusión que en la producción, porque una política en este último campo requiere una especialización de los responsables culturales que lamentablemente no se produce por el momento.

La exhibición sigue pues un ritmo ininterrumpido de crecimiento, pero no deja de ser un fenómeno muy inestable que baila al son de los políticos de turno. Existen muestras de vídeo en prácticamente todas las comunidades: Madrid, Cataluña, Aragón, Valencia, Andalucía, Canarias, Rioja, Galicia, Asturias, Cantabria, Castilla-León, etc.

La puesta al día informativa no resulta un problema en la actualidad. A su vez la multiplicación de concursos exige una cada vez más imperiosa necesidad de especialización. Por ejemplo de formatos, distinguiendo entre un vídeo en 1/2 pulgada, cada vez más considerado como un sustituto del super-8, y un vídeo en 3/4 de pulgada con conexiones pertinentes

sobre las investigaciones formales y de lenguaje. De todas las muestras periódicas que se celebran actualmente en España la de Zaragoza, que se celebra desde 1983, es la que mayor antigüedad posee. Con diversos nombres: *Zaragoza y últimas tendencias* (1983), *Zaragoza Vídeo* (1984), *Imagen Nueva* (1985), *Vídeo en el Palacio* (1986), *Nueva estética del vídeo* (1986) y con algún cambio en su dirección y patrocinio (Ayuntamiento primero, Diputación Provincial después) ha sabido crearse un merecido prestigio hasta el punto que la colección de sus catálogos es imprescindible para un acercamiento actual a la materia vídeo en español. Los responsables zaragozanos, primero Leandro Martínez y luego Emilio Casanova, han creado un espacio riguroso de exhibición de vídeo, por encima de las servidumbres que impone el catálogo de las distribuidoras españolas.

Al menos igual de interesante son *Els Dilluns Vídeo* patrocinados por el Ayuntamiento de Barcelona desde 1984 y del que ya han celebrado tres entregas. *Els Dilluns Vídeo* basa su funcionamiento en la continuidad; durante diez semanas se celebran otras tantas sesiones de vídeo (los lunes, *Dilluns* en catalán) cabalmente programadas.

Las distribuidoras

Las distribuidoras de vídeo de creación es uno de los resquicios de la iniciativa privada en el sector. En muchos países este subsector cuenta con subvenciones públicas, pero no ocurre así en España y tampoco hay indicios que vaya a ocurrir en un futuro inmediato.

La estructura que poseen las distribuidoras de vídeo de creación en España las acerca más al modelo de galerista que al de distribuidor cinematográfico. Cumplen una labor importante ya que en muchas ocasiones son ellas, con los fondos de su catálogo, las que programan el contenido de las muestras. A veces las distribuidoras ofertan o solucionan el equipamiento técnico para las exhibiciones; igualmente no es infrecuente que se responsabilicen de la pequeña demanda de compra de cintas que existe por parte de particulares e instituciones. La relación comercial que establecen las distribuidoras con los productores o autores es usualmente del 50/50; sin embargo, la inestabilidad del sector convierte en muy insegura su rentabilidad económica y de ahí el apoyo público que reciben en otros países. Las distribuidoras españolas son las siguientes:

Dan Vídeo, radicada en Madrid, especializada en vídeos musicales y que participó igualmente en la organización de algunas muestras con algunas consejerías o delegaciones de juventud en Madrid, Valladolid, etc. Dan Vídeo empezó a languidecer a lo largo de 1985 para acabar por desaparecer definitivamente en 1986.

Videografía, radicada en Barcelona y dirigida por Antoni Mercader, empieza a trabajar como distribuidora en 1983. En su catálogo abunda el vídeo norteamericano (esencialmente proveniente del catálogo de Electronic Arts Intermix) y el vídeo catalán. Videografía no se limita a ser la principal distribuidora española en número de alquileres, sino que participa en todas las actividades del sector vídeo. Videografía inicialmente aparece como escuela de vídeo con una cierta inquietud en los temas relacionados con el vídeo de creación, lógico ya que su director Antoni Mercader se ha ganado un sólido prestigio como organizador de eventos de arte en general y de vídeo de creación en particular desde hace más de quince años. Antoni Mercader se halla presente en todos los actos de vídeo de los años setenta y en casi todos los de los ochenta y es en buena parte responsable del carácter hegemónico que ha poseído Barcelona en todos estos años en lo que se refiere a difusión de vídeo. Como tal Videografía participa actualmente en la organización de *Els Dilluns Vídeo*. El carácter de dinamizador cultural de Antoni Mercader (Videografía) no se ha limitado a España. Asimismo ha organizado muestras de vídeos catalanes en Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE) y en el Anthology Film Archives y Millennium de Nueva York en 1985. Igualmente ha participado en la European Media Arts Network, una selección de vídeos independientes realizadas por ocho distribuidores de otros tantos países europeos y exhibida en todos ellos (1985).

Videografía también ha abordado la producción de cintas como *Talk Attacks* de Marshall Reese y Nora Ligorano o algunas cintas de Antoni Muntadas. Desde sus aulas como escuelas han participado en diversos festivales nacionales e internacionales. En los últimos tiempos las actividades de Videografía parece que se han orientado en buscar una cierta especialización en la creación de imágenes por ordenador (diseño electrónico).

AVA, Alliance Video Art de Madrid, hizo su aparición pública en la Feria de arte ARCO de 1985; dirigida por Karin Ohlenschläger supo desde el primer momento encontrar un importante espacio en el menguado mercado español. Su catálogo da prioridad a los autores europeos, principalmente alemanes, austriacos, y al vídeo español, especialmente a autores madrileños o gallegos. Con conexiones con el espacio multimedia y de nuevas formas Espacio P, Karin Ohlenschläger y AVA ha participado muy activamente en la presencia de autores españoles (Antonio Cano, Xavier Villaverde, Carles Pujol, Pedro Garhel) en diversas muestras y ferias de videoarte en el extranjero. Igualmente, como Espacio P, ha coordinado y dirigido Video Fórum Internacional (Museo Español de Arte Contemporáneo, MEAC 1986).

Una nueva generación

El Festival Nacional de Vídeo organizado y patrocinado por la Comunidad Autónoma de Madrid, dirigido por Paloma Navares y celebrado en el Círculo de Bellas Artes de la capital, es la muestra con más elevado presupuesto de las que se celebran en España (sobrepasó levemente los veinte millones de pesetas en su edición de 1986). Existen algunas diferencias entre las dos ediciones celebradas hasta el momento.

La celebración en junio de 1984 del I Festival permitió en muchos sentidos hacer una instantánea del sector. El Festival convocó un concurso nacional de vídeo al que se presentaron más de trescientos autores y logró canalizar muchas de las inquietudes de un movimiento emergente que considera al soporte electromagnético como una de las principales escrituras de la actualidad.

Los autores ganadores de aquel I Festival tienen una edad media de menos de treinta años. Una nueva generación de autores que preconiza valores radicales y ultracríticos para los pioneros del videoarte despliegan imaginación para conseguir una mayor difusión de trabajo, que supere los restringidos canales de museos y galerías y logran imprimir una impronta al medio mucho más popular que hasta entonces. Provenientes del consumo de los "mass media" y en la certeza que ni el mundo de las artes plásticas ni mucho menos el de la cinematografía pueden satisfacer sus inquietudes creativas, los jóvenes autores que se dan a conocer a raíz del I Festival Nacional de Vídeo abordan consecuentemente casi todo el espectro de la creación en vídeo, desde el videoarte propiamente dicho, hasta el análisis de las relaciones de este medio con el cine y la televisión; desde el llamado vídeo de ficción o narrativo, hasta el musical y el documental. Tan solo el subsector de las videoinstalaciones no ha tenido demasiado desarrollo en esta joven generación.

Los autores más sobresalientes de esta nueva generación son, Xavier Fernández Villaverde con *Veneno Puro*, de 1984, la cinta española más galardonada en festivales nacionales e internacionales, especialmente por ser la primera producción española que obtuvo un premio MonitEur en el citado Festival de Madrid, y que da a conocer, dentro y fuera de España, una fecunda generación de gallegos que trabajan el vídeo; se trata de un relato experimental con constantes referencias al cine de monstruos y la civilización urbana. *Veneno Puro* es la única cinta española seleccionada entre los cincuenta trabajos en vídeo que se exhibirán en la Documenta de Kassel de 1987. Posteriormente Villaverde ha realizado entre otros trabajos: *Viuda Gómez* (1985), mención especial del jurado en el Festival de Montbeliard de 1986 y primer premio en el Festival de Vídeo de Gijón (1985) y la videoinstalación *Galicia Caníbal* estrenada en la UIMP en 1986.

El colectivo Vídeo Doméstico, formado por José Márquez, Luis Méndez y Gregorio Roldán, investigan con *Pasiones digestivas* (1984) y *El fin del verano* (1984) las posibilidades cromáticas de la imagen electrónica y plantean una concepción del ritmo y del montaje fuera de las coordenadas de los relatos convencionales. Después de algún trabajo posterior los componentes de Vídeo Doméstico se separaron. Márquez y Méndez realizaron en 1985 *I.V.A.*, muy probablemente la obra más lúcida sobre la posmodernidad y el robo de imágenes/textos que se ha realizado en España. Por su parte Gregorio Roldán en compañía de Miguel Álvarez Ferreiro realizaron *Mambo 8* una dislocada historia de amor con un irreal Madrid como forllo de diapositivas.

Antonio F. Cano propuso en *ET-Apa* (1984) una manera diferente de contemplar en la televisión una retransmisión ciclista en directo. La obra de Antonio Cano tiene unas detectables relaciones con el arte de la acción y las articulaciones creadas entre un espacio arquitectónico y el medio vídeo. Otras obras son: *Infinito 5*, que recibió el premio del Consejo de Europa en el Festival de Locarno y *Buffet frío* (1986), primer intento de trabajar en la ficción.

José Ramón Da Cruz, proveniente del cine experimental, es uno de los más prolíficos autores españoles. Combina la ficción vídeo más austera (*Of-tal*, 1984) con el humor más sutil (*Australia*, 1984, corealizada con Paco Valdés). Preconiza indistintamente en su trabajo una "Línea clara" (colores pastel, música romántica y una "Línea oscura" (blanco y negro, extremada rigurosidad formal). De la primera puede citarse *Rocambole* (1985); de la segunda, *Praga* (1986).

Otros ganadores del I Festival Nacional de Vídeo fueron Aurora Corominas con *Catul* (1984), y Gerardo Armesto con *Elección del Soporte* (1984), que posteriormente continuaron su trabajo en el campo del vídeo industrial y del vídeo didáctico respectivamente.

El I Festival Nacional de Vídeo permitió, por primera vez en España, visionar una muestra amplia de videoinstalaciones como las presentadas por Wolf Vostell, Woody y Steina Vasulka, Dan Graham, Marie Jo Lafontaine, Peter Weibel, Inger Graf y Zyx y los españoles Eugènia Balcells (*Color Fields*), Carles Pujol (*Alicia*) y Concha Jeréz (*Trepan, descienden la escalera o*).

El II Festival Nacional se ha celebrado en diciembre del pasado año. La convocatoria del Festival constató el interés que el mismo despierta entre los autores más noveles y el distanciamiento de buena parte de los realizadores españoles más asentados. En la base de esta separación se encuentra la preponderancia notable que ha tenido el vídeo extranjero en esta segunda edición, así como el trato discriminatorio que han recibido los autores españoles por parte de la organización ("como españoles en Alemania" según palabras de Gabriel Fernández Corchero).

El esfuerzo más importante de los organizadores del Festival Nacional se centró en las videoinstalaciones. Se mostraron videoinstalaciones de Nan Hoover, Marcel Odenbach, Thierry Kuntzel, Francesc Torres, Mary Lucier, Nam June Paik, Bill Viola y tan solo una de un artista nacional que resida en España *Naturaleza viva, naturaleza muerta* de Gabriel Fernández Corchero.

La producción, el gran problema

El acceso a la producción es, sin embargo, el nudo gordiano del vídeo en España. Y es en la producción donde se centran los principales problemas una vez superada ya la fase inicial de despegue en la que la frescura en la utilización iniciática del medio destacaba sobre la calidad técnica de los trabajos visionados. Hoy día una calidad de imagen aceptable es una condición imprescindible para la presentación de cualquier cinta y no hablamos, por el momento, de acceso a todo el utillaje que el medio puede proporcionar a la televisión o a la publicidad. Usualmente una de las demandas más urgentes de los realizadores a la Administración o a la empresa privada es la organización de vías que permitiesen acceder a sistemas de posproducción más complejos que los "trucos" que se pueden realizar con la cámara o con una edición sencilla. Obvio, porque como se sabe el vídeo ha nacido con una imagen de tecnicidad que supera incluso al propio discurso estético y el uso continuado del medio obliga a ir a más en la utilización de aparatos. Sin embargo, con las tarifas de las empresas en la mano ningún realizador puede abordar seriamente una producción de envergadura mínima.

Aunque la Administración Central no se ha planteado ningún tipo de apoyo a la producción específica de vídeo, se están produciendo en los últimos meses ciertas ayudas a la producción por parte de los gobiernos autónomos. Estas ayudas suelen ser insuficientes (100 o 200.000 pts. de préstamo para equipo) y en muchos casos no están de acuerdo con la rentabilidad económica del trabajo y deben complementarse con la conquista de algún premio (verdadero impulso a la producción en el estado actual de desarrollo).

Dentro de las instituciones que han legislado el apoyo a la producción específica en soporte electromagnético destaca inicialmente la Consejería de Educación de la Generalitat de Cataluña, que impulsó en 1982-1983 un plan de apoyo a la producción de vídeo didáctico y educativo, cuyas líneas maestras fueron convenientemente ampliadas por la Xunta de Galicia en el periodo en que Luis Álvarez Pousa era el responsable de Cultura y Manuel González el responsable de imagen. La Xunta de Galicia fue la primera institución que se planteó una política de subvenciones al vídeo de creación y resultado de la misma fueron algunas obras como *Viuda Gómez* (1985) de Xavier F. Villaverde, *Salvamento y Socor-*

rrismo (1985) de Antón Reixa, *El niño con las piernas de Paloma* (1984) de Manuel Abad, *Lixeiras* (1984) de Antonio Segade, y otras. Las ayudas eran de aproximadamente un millón de pts., pero lamentablemente, la caída de Álvarez Pousa de la Dirección General de Cultura trajo consigo el abandono por parte de la Xunta de la política de subvenciones y, en definitiva, de la única práctica articulada por parte de una administración para la concesión de becas de una cantidad aceptable.

También se han dado casos de apoyos importantes singulares tanto en Barcelona (Ayuntamiento) como en Madrid (Rompeolas/Consejería de Juventud de la Comunidad). En el primer caso Julián Álvarez produjo *Cloaca máxima* (1986), en el segundo José Ramón Da Cruz realiza *Praga* (1986). No es impensable que a corto plazo en Barcelona y Madrid, la competencia de organismos e instituciones que confluyen en sus territorios module algún sistema más estable de ayudas a la producción.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid se planteó en 1985 la creación de unos talleres de vídeo que resultaron a la postre como verdaderas becas de ayuda a la creación. El sistema de financiación se repartía en un porcentaje del 15% por los autores y el 85% restante, a cargo del Círculo; este último porcentaje incluía el costo del alquiler de los equipos del propio Círculo de Bellas Artes. Los derechos de la cinta, tema siempre peliagudo cuando se trata de coproducciones en las que no se valora económicamente el trabajo personal, quedaban en propiedad del Círculo. En cualquiera de los casos se produjeron retrasos en los planes de producción y no se ha realizado jamás ninguna exhibición pública de las obras así producidas. En el II Festival Nacional de Vídeo pudo verse *Hypnos* (1985) de Ángel Ortiz, un trabajo muy elaborado sobre la plasticidad de la pintura fluorescente. Parece que a lo largo de 1986 los responsables del taller de vídeo del Círculo han modificado los planteamientos iniciales hasta convertir los talleres en sistemas *sui generis* de aprendizaje.

La universidad es una de las instituciones que en muchos países ha habilitado sistemas de acceso al utillaje que poseen. En España las facultades de Ciencias de la Información, las de Bellas Artes y aun otras están provistas de unos equipos de vídeo básicos pero suficientes. Sin embargo no se ha habilitado ningún sistema de acceso a los aparatos para aquellos que no pertenecían a la institución. Desde el punto de vista de la producción tampoco las universidades españolas han realizado trabajos de experimentación o de otro tipo que resulten competitivos a nivel nacional; únicamente *Trepanación* (1986) de Alfonso Albacete, de Ciencias de la Información de Madrid, se ha movido con una cierta dignidad en el panorama del vídeo español. Y a otro nivel *Empirismo* (1986),

de José Luis Arantegui e Iñigo Royo, de la Facultad de Filología de San Sebastián.

Empresas privadas

La iniciativa privada, representada esencialmente por las empresas de servicios de vídeo, ha ido entrando con prudencia en la coproducción. Empresas de servicios como tal solo existen en Barcelona y Madrid y es en estas dos ciudades en las que se puede hablar con propiedad de una coproducción privada. No nos referimos aquí a las empresas de servicios de vídeo industrial en las que trabajan los propios realizadores muchas veces como socios o propietarios. En este tipo de empresas la cinta se realiza en momentos en que los equipos no se utilizan en trabajos comerciales, así el costo de producción real de un determinado vídeo es más bajo que el que supondría su precio según tarifas en el mercado (en este sentido debe destacarse la labor encomiable de Domingo Sarrey, de Madrid, al frente de Entropía, empresa abierta a todo tipo de participaciones en vídeo de creación).

Al hablar de iniciativa privada nos referimos a los casos en la realización de una obra que lleva consigo la puesta en funcionamiento de buena parte del sistema de producción de una empresa y en el que se ponen en juego diversos elementos de funcionamiento empresarial. En el extranjero son frecuentes las tarifas reducidas para creaciones de vídeo que posibilitan el acceso de los autores a las tecnologías digitales. En España algunas empresas del sector, aún en el convencimiento que el vídeo de creación no es un mercado a tener en cuenta, han vislumbrado el valor añadido de prestigio que puede derivarse de su participación en la coproducción de vídeos de creación. En Barcelona han sido usualmente más ágiles. A la pionera Vídeo Spot han seguido otras como Oviedo o Zoom Televisión. En Madrid, de un modo más timorato, ha participado en alguna producción Telsón, Atanor/Hiparco y sobre todo Hiparco.

Desde el punto de vista de su configuración geográfica puede decirse que existen cuatro núcleos principales de producción: Madrid, Barcelona, Galicia y el País Vasco enumerados según su importancia cuantitativa en los distintos concursos y festivales. Es importante señalar, en cualquier caso, que en Cataluña se vive con especial intensidad el fenómeno de las televisiones comunitarias, por lo que muchas de las energías de los autores noveles catalanes se canalizan en este tipo de programas que, por su propia naturaleza, permanecen alejados de los circuitos de difusión del vídeo de creación.

De los autores que han destacado en los dos últimos años debe recordarse a:

Antón Reixa: natural de Vigo, polifacético autor cuya obra abarca campos tales como la música, el teatro,

la poesía, el vídeo y otros. Con su primera cinta (*Salvamento y Socorrismo*, 1985) ganó el Festival de Vídeo de Gijón y recientemente recibió un premio del II Festival Nacional de Vídeo por *Episodios familiares* (1986). La graciosa mixtura de diversos géneros artísticos es una de las características más notables de su obra.

En Madrid, autores como Javier Vadillo (*Fuego verde*, 1985, *Estertor nocturno*, 1986) refleja en sus obras los sentimientos primitivos de la pasión, los celos, la muerte. Javier Codesal y Raúl Rodríguez (*Pomada*, 1984, *La batalla del siglo*, 1986) dan a su trabajo un contenido fuertemente teórico en juego con la metonimia, el collage, la pervisión de las imágenes. Pedro Roldán/Celia García Bravo solos o trabajando conjuntamente con Francisco Utray o el pintor José Miguel Maldonado (*Otro hombre en el hogar*, 1986; *Artdiente*, 1985 respectivamente) realizan un consecuente trabajo sobre la trama del monitor y sobre la plástica de las imágenes en un intento desquiciado y moderno de adaptación a la realidad.

En Barcelona: Marta Batlle (*Fàbriques*, 1986, primer premio en el II Festival de Madrid; Transit Motion, 1985) se ha revelado últimamente como una excelente profesional del medio capaz de abordar con pujanza el documental subjetivo o el videoclip. Manuel Muntaner sorprendió al sector videográfico español en 1985 con su *Especial 1984*, sucesión de imágenes ordenadas y armónicas acompañadas con la cadencia monótona de textos de la novela *1984*. Juan Bastida (*57/318*, 1984; *Interferium*, 1985 con Orestes Lara) trabaja sobre la percepción del espectador sobre la base del tratamiento de imágenes y sonidos. Tampoco pueden dejar de mencionarse *Apat*, 1986 de Xego Guasch y Mireia Sentís, un cabal trabajo sobre el espacio fuera de campo y la elipsis; *Quadres d'una exposició* (1986) de Joan P. Riedner sobre la fragmentación del espacio escénico y la multiplicación del punto de vista, *El Llobardo encamisat* (1986) de Joan Escardo, una ingeniosa ruptura de los códigos clásicos del documental.

Manuel Abad, que ya había destacado con *Denantes* (1984), ha realizado en 1986, *Prólogo*, 2º premio en el Festival Nacional, un trabajo excelente desde el punto de vista de la realización y el ritmo. También coruñés, como el anterior, Ignacio Pardo ha sorprendido con la energía de sus dos primeras realizaciones (*Videoviolín*, 1986; *Parpadeo*, 1986).

Los géneros

Sobre los diversos géneros, si es que tal denominación puede aplicarse actualmente al soporte electromagnético, puede decirse que los concursos de vídeo musical (Vitoria) y de vídeo de humor (Oropesa del Mar) inician un camino a profundizar posteriormente. Y ello sin ocultar la insuficiente delimitación de las

diferencias entre un vídeo musical con conexiones y dependencias con la industria del disco, raquítica en el caso español, y un vídeo musical que podríamos denominar independiente en el que el trabajo de músicos y realizadores está más imbricado.

En esta segunda concepción podemos encontrar algunos ejemplos muy meritorios como *Txus* (1985) de Juan José Narbona, basado en una canción de La Polla Records; *Mata a tu viejo* (1985) de Erromualdo Ballestosa sobre una canción del Indio José Mari; *Sarri, Sarri* (1985) de Tipula Beltza basado en un tema de Kortatu. Todos ellos con alguna conexión con el radicalismo vital y político de la "movida" musical vasca. *Temperamento cañí* (1986) de Manuel Raya es una de las cintas más novedosas del panorama 86 a caballo del vídeo musical, ya que se basa en un tema de Círculo Vicioso, y del vídeo de humor (fue premiado en el concurso de Oropesa del Mar). *Temperamento cañí* tiene la enorme virtud de construir un relato con todas las características de la modernidad y también las dificultades para articular un discurso de humor que no parezca prestado de la comedia cinematográfica.

El intento de abordar uno de los subgéneros más específicamente videográficos como es el documental subjetivo, las nuevas formas de documental como a veces se le denomina, no cuajó en la Bienal de Cine y Vídeo sobre el patrimonio cultural (enero 1985) ni tampoco en el Festival de Cine Documental de Bilbao se han planteado por el momento ningún trabajo en este sentido. La ficción vídeo no ha sido tratada como tal en ninguna ocasión salvo un pequeño ciclo que le dedicó el desaparecido Festival de Vídeo de San Sebastián en 1983.

El segmento de la producción videográfica con conexiones con las artes plásticas y el arte contemporáneo se resiente de la relativa falta de interés de los responsables del área. En el tiempo de la desmaterialización del objeto artístico se vivía con curiosidad más que con interés las prácticas videográficas de Antoni Muntadas y otros autores (no debe olvidarse la actitud del santón de la pintura catalana Antoni Tàpies frente al arte conceptual reflejada en el artículo publicado en *La Vanguardia* de 14 de marzo de 1973). Con el tiempo los responsables culturales del área han ido observando que existen unas prácticas en soporte vídeo que en muchos casos tienen unas consecuencias más que evidentes con las exploraciones lingüísticas del arte contemporáneo. Así, tímidamente, el vídeo, todavía sin espacio delimitado, y por motivos evidentes de prestigio, se ha abierto algo de camino en las artes plásticas. En primer lugar hay que destacar la importantísima labor de algunas galerías como Fernando Vijande o Metrònom siempre en la primera fila de la reivindicación de los "soportes no tradicionales" para la creación artística.

El MEAC puso en práctica en 1986 el proyecto fallido de Video Forum Internacional y una célula de foto/vídeo que hasta el momento no ha realizado ninguna actividad sobre vídeo. A nivel autonómico desde hace tiempo la Fundació Miró de Barcelona ha mostrado interés por la realización de documentales sobre arte y ha albergado en su seno algunas de las muestras históricas de los setenta. Más recientemente el Departamento de Cultura (Servei d'Arts Plàstiques) de la Generalitat de Cataluña ha imbricado el trabajo de las artes plásticas con el del vídeo en alguna muestra como *Barcelona, París, Nueva York* (diciembre, 1985) que, además de presentar videoinstalaciones de Antoni Muntadas y Eugènia Balcells, tuvo la virtud de enseñar por vez primera en España el trabajo de Francesc Torres.

El barcelonés Francesc Torres inició su obra en el ámbito del arte conceptual y ha desarrollado un importante trabajo en el extranjero (Estados Unidos fundamentalmente). Con un fuerte componente de denuncia, las cintas y, sobre todo, las videoinstalaciones de Francesc Torres se vertebran sobre la historia y la conducta del hombre en respuesta a los condicionamientos y estímulos procedentes del contexto social. Entre sus videoinstalaciones destacan *The Head of the Dragon* (1981) presentada en el Whitney Museum; *Yalta Begins at School* (1984) presentada en el Stedelijk Museum; *La casa del Gladiador (tiene trasero)* (1985) presentada en la exposición *Barcelona, París, Nueva York*.

Difíciles videoinstalaciones

No es por supuesto una coincidencia que las principales videoinstalaciones de Francesc Torres y la de otros artistas como Antoni Muntadas o Eugènia Balcells se hayan producido en el extranjero. Las videoinstalaciones suponen un elevado coste de producción cuya rentabilidad económica en España es prácticamente imposible. La autofinanciación de una videoinstalación es una empresa reservada a los muy arriesgados, ya que las instituciones o museos españoles no tienen entre sus objetivos la compra de videoinstalaciones. Las muestras de Zaragoza y *Els Dilluns Vídeo* alquilan dentro de su programación algunas instalaciones, pero esto resulta claramente insuficiente para crear o mantener una producción nacional. El Festival Nacional de Vídeo ha sido la organización que más se ha interesado por la difusión de este tipo de trabajos, pero incomprensiblemente ha dejado relegada la obra autóctona, hasta el punto que en su segunda edición la videoinstalación de Gabriel Fernández Corchero (*Naturaleza viva, naturaleza muerta*, 1986) ha sido la única de las presentadas en la que el autor no ha recibido caché alguno.

Según parece los responsables de Arte del Centro Reina Sofía tienen una actitud receptiva para la pro-

ducción y difusión de videoinstalaciones: *Video Fish* (1975), primera del coreano Nam June Paik; *Haute Culture* (1983-1986) de Antoni Muntadas y *Circuito cerrado, circuito infinito* (1986) de Paloma Navares.

En España, el trabajo más continuado en este segmento del videoarte, con independencia del de Antoni Muntadas, es el de Carles Pujol, que ya en 1977 presentó su primera videoinstalación con el título *Trabajos de espacio* y cuyos últimos trabajos *Meninas 2* y *Meninas 3* se han exhibido en Ars Electronica en Bolonia (1986) y en el World Wide Festival de la Haya (1986). Asimismo han realizado importantes videoinstalaciones Lluís Nicolau, que en colaboración con el bailarín Cesc Gelabert realizó *Triptico* (1984) y posteriormente *La traición de Judas* (1986); y Javier Fernández Villaverde, que presentó su instalación *Galicia Canibal* en la UIMP (agosto 1986).

Otros artistas han utilizado periódicamente el vídeo como parte de una obra interdisciplinar: Benet Rossell, coreizador de diversas videoinstalaciones entre las que destacan: *Rambla 24 H* (con Antoni Muntadas) (1981) y *Monumento a Colón* (1982) (con Antoni Miralda). Antoni Miralda, residente en Estados Unidos, se ha servido del soporte electromagnético como parte de instalaciones multimedia: *Breadline* (1977), *Charles Taste Point* (1979).

En el campo de las acciones vídeo, espectáculos multimedia o ambientes en general destaca el trabajo constante y ascendente de Pedro Garhel/Depósito Dental. La obra de Pedro Garhel ha ido ganando en complejidad técnica e interés y su último trabajo, el concierto multimedia dedicado a la memoria (1986), se mostró en el II Festival Nacional de Vídeo. Otros autores como Javier Codesal/Raúl Rodríguez/Rafael Tranche^{NT} han trabajado en el concepto de ambiente videográfico (*Una televisión en un nicho*, 1983); al igual que Francisco Utray/Zaher Souri, Manolo Palacios, Sento Bayarri, etc., que han recogido la antorcha del registro de acciones y espectáculos multimedia que Àngels Ribé, Grupo de Madrid, Juan Navarro hicieron sobre la mitad de los setenta y cuya continuación apenas tiene alcance por el trabajo de Esther Ferrer en los Festivales de Vídeo de San Sebastián, 1983 y Madrid, 1984.

1. Véase en este mismo sentido David James: "InTerVention: The contexts of negation for video and its criticism", en *Resolution. A Critique of Video Art*, pp. 84-94, LACE, Los Angeles, 1986.

2. No es este el lugar de profundizar sobre la idoneidad del término vídeo de creación para definir los trabajos que otros denominan vídeo-arte o vídeo a secas. Baste señalar que entendemos por vídeo de creación, tal como lo definía la Asociación MonitEur, las prácticas que se interrogan sobre la retórica televisual clásica, el tratamiento de la imagen, la búsqueda de nuevos dispositivos de ficción y narrativos, expresión de la subjetividad y de las relaciones íntimas con el sujeto o un nuevo tratamiento en el documental. (Catálogo del Festival de Vídeo de San Sebastián (1983) pp. v y vi). La asociación MonitEur la formaban Guadalupe Echevarría, Jean Paul Trefois, Chris Dercon, Anne Marie Duguet, Jean Mame Duhard, Jean Paul Fargier, Antoni Mercader, Dorine Mignot, Jane Parrish, Alejandro Silj, Gianni Toti, Christine Van Assche y Tom Van Klijet.

11. Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español

EUGENI BONET

Errores de imprenta

Esta enésima ocasión de antologizar (“muestrear” estaría mejor dicho) la producción videográfica de autores españoles, me impulsa a desviarme de ciertos esquemas preestablecidos por toda una literatura anterior, a la que yo mismo he aportado otras páginas. Esquemas que tradicionalmente han oscilado –y no solo entre nosotros– de unos parámetros de exigencia normalizados o normalizadores a otros de indulgencia endógena.

Una vez más, se trata de reescribir, muy sintética y subjetivamente, una historia, aunque no una con mayúscula. De ahí, la idea de contrahistoria, como si la historia fuera una norma canónica a la que resistirse, o bien un breviario poco práctico y, menos aún, fiable. Estas líneas, pues, quisieran ser como una “fe de erratas” contrarrestante, aunque sin obviar la información descriptiva de los diversos aspectos que pueden facilitar la composición de lugar.

Erratas que entraña, en primer lugar, la propia miscelánea de prácticas e intenciones que engloban las diversas denominaciones de videoarte, videocreación, vídeo creativo, vídeo de autor, etc. Expresiones a las que yo prefiero otras como vídeo independiente o, en su extremo, personal, pues a menudo es un esfuerzo ante todo individual el que procrea los distintos productos y subproductos que aquí se contemplan.

Al vídeo español se le ha consagrado ya bastante tinta, pero quizá el diálogo de besugos haya prevalecido sobre el debate, y la reseña o noticia inocua sobre la crítica y el análisis de obras, autores y eventos. A mi juicio, este escaso eco crítico es una de las más agudas carencias nuestras, la cual se hace notar más aún por su reducida “polifonía” y por las escasas superficies disponibles en los medios de información.

Por tanto, si la tinta ha de acompañar, y eventualmente emborronar, el conjunto de las cintas seleccionadas, no puede dejar de consignar, más allá de los datos propios de cronologías y currículos, las deficiencias y las suficiencias (en el buen y en el mal sentido del término) del presunto marco de referencia: ese ente, un tanto abstracto, que presupone el hablar del vídeo español como un todo.

Errores genéticos: los comienzos

En España, las primeras manifestaciones de un uso artístico del vídeo se dieron a partir de 1969, pero muy esporádica y discontinuamente a lo largo de la sucesiva década, salvo contadas excepciones. Por tanto, hay apenas una aparente sincronía con otras geo-

grafías, por coincidencia de fechas –que no de magnitudes–, y por consonancia con unas nociones de arte conceptual y expandido (nuevos medios, medios alternativos), de las que emergen el mayor número de usos y exploraciones del medio en los setenta (más particularmente en Cataluña).

Sin embargo, al calcar un esquema harto impuesto internacionalmente, se han pasado por alto otras raíces contextuales, puesto que el arte conceptual y alternativo pudo ser el caldo de cultivo más propicio (el videoarte siendo confundido con una de sus tendencias, como un “ismo” más y en boga), pero no uno aislado de otros medios y de otras formas de expresión, comunicación o cultura (y “contracultura”) alternativa, incluyendo a toda clase de heterodoxos y francotiradores de la cultura y la sociedad de aquel entonces. (Hurgando en la memoria, recuerdo, por ejemplo, que el escritor Francisco Nieva, autor de una obra dramaturgica muy peculiar y hoy académico de la lengua, también tuvo su coyuntural acercamiento al medio.) Pero, sobre todo, sería entre el cine experimental e independiente donde cabría encontrar otro semillero, segundo en importancia, cuyos efectos no se verán tanto en la propia década de los setenta como entre una segunda ola de autores que se darán a conocer en la siguiente; paradójicamente –o no sé si decir que por una lógica aplastante–, cuando la otra vitalidad del cine independiente se extingue hasta su inexistencia. Por tanto, una contrahistoria del vídeo español pudiera empezar igualmente por una figura aún tan mal conocida como siempre lo fue José Val del Omar (1904-1982), cineasta-poeta emparentado con la generación de artistas y escritores de la República, que, al término de su vida, experimentaba con toda clase de soportes audiovisuales, incluyendo el super-8, el vídeo y el láser. O también por Iván Zulueta, con sus films –llamados “malditos” o “marginales”– en formatos tanto profesionales como hogareños, sus incursiones en el medio televisivo y su influencia sobre otros imagineros independientes.

Errores de bulto: las tres edades

Otro esquema impuesto más recientemente es el de tres generaciones y épocas a lo largo de los supuestos veintitantos años del vídeo español. La primera es la de los “pioneros” de aquellos comienzos aludidos, agrupando tanto a ocasionales autores de obras apenas recordadas por figurar en la letra pequeña de cronologías, historias y memorias, como a otros artistas más recalcitrantemente empeñados en expandir los planteamientos de su obra plástica aunque sea con los medios más modestos (Carles Pujol, Ramón

de Vargas), y sobre todo, de entre la escena del arte conceptual y alternativo, los catalanes errantes y afincados en Estados Unidos, al lograr la continuidad de su trabajo en un ámbito vídeo y multimedia en el que hoy son bien conocidos internacionalmente. (Muntadas, Francesc Torres y Eugènia Balcells, aunque esta última no comenzó a trabajar en vídeo hasta 1980).

Frente al “vídeo de artistas” que entraña aquel primer grupo (constituido mayormente por artistas plásticos o multimedia antes que “videoartistas”), el de la siguiente ola yo lo he caracterizado en alguna ocasión como un “vídeo de audiovisualistas”, por cuanto la mayor parte de sus autores han hecho del vídeo su profesión, muchos cuentan igualmente con una experiencia anterior en el cine independiente o de cortometraje y, en general, no le hacen ascos a ninguna modalidad, soporte y formato dentro de la familia de los medios audiovisuales (del cine a la TV, de la obra de género al videoclip, de la ficción a la instalación). Además, en este segundo tiempo, que tiene su punto culminante a mediados de los ochenta, crece la actividad en distintos puntos de la geografía española. Para ilustrar el mapa con algunos nombres significativos, de Barcelona destacaré a Julián Álvarez, Jordi Torrent, Aurora Corominas, Luis Nicolau, Manel Muntaner, Orestes Lara, Carles Comas, Joan Pueyo, Remo Balcells; en el *melting-pot* de Madrid, a Pedro Garhel, Antonio Cano, José Ramón Da Cruz, los grupos Vídeo Doméstico y La Sucursal, Javier Codesal, Raúl Rodríguez, Domingo Sarrey, Javier Vadillo, Andres Wax; en Galicia, a Xavier Villaverde, Manuel Abad, Antón Reixa, Antonio Segada, Ignacio Pardo; y en Euskadi, a Gerardo Armesto, Isabel Herguera, Juan Carlos Eguillor, Antonio Herranz, Iñigo Salaberria. (Más incipientemente, se dan indicios de actividad en otros puntos.)

Y, por último, ha venido a hablarse de un tercer tiempo y una tercera ola de autores, que en cierto modo concilian los rasgos distintivos atribuidos a los dos grupos anteriores. Entre los autores ya más conocidos y con una obra más amplia y sólida, creo yo que puede advertirse la voluntad de tocar varias teclas y mantener simultáneamente la mayor coherencia. Son artistas y son audiovisualistas, hacen cintas e instalaciones y, si se tercia, hasta proyectos televisivos. Trabajan en vídeo y asimismo –al menos algunos de ellos– en otros medios y mezclamientos multimedia, participando en los diversos ámbitos por los que pueden encauzar su trabajo. Para actualizar el mapa antes delineado, ahora añadiré los nombres de Corrent Alterna, Maite Ninou, Jaume Subirana, Jordi Teixidó, Teresa Picazo, Pedro Ortuño, Toni Serra, Joan Leandre, Chus García, Gabriel Lacomba, en Barcelona; Marcelo Expósito, José Antonio Herguera, Gabriel F. Corchero, Rosa Méndez, Francisco Utray/Luis Lamadrid, Equipo V-8, en Madrid; Javier Angulo, Juan Carlos Fernández,

Francisco Ruiz de Infante, Josu Rekalde, Gabriel Villota, en Euskadi; Antón Jodrá, Emilio Casanova, Alberto Franco, Carlos Anselm, en Zaragoza; Grupo 3TT y Toni Milián, en Gran Canaria; y Luis Escartín, Esther Mera y Ramón Quantalagusta, entre los actualmente ubicados en Estados Unidos.

Errores de bulto son aquí, aparte de los de la adscripción más o menos correcta o exacta de algunos nombres a una ristra u otra, los de tomar demasiado al pie de la letra el retrato-robot o la identidad colectiva que se atribuye a cada grupo. Y también, los de presuponer unas fechas de vigencia y caducidad, protagonismo y relevo de los distintos grupos u olas, en función de trayectorias aparentemente interrumpidas, prematuramente canceladas, gravemente alestargadas o muy discontinuas, o tenidas por distantes respecto a las precariedades del contexto local.

Errores genéricos: obras y géneros

En los setenta, el vídeo apenas sabía de géneros y todo se resumía en oposiciones y dialécticas más o menos drásticas, como las que distinguían el arte de la comunicación (y el videoarte del vídeo comunitario), o las que proclamaban que el vídeo no es TV. (Oposiciones eventualmente reconciliables: Muntadas, entre 1974 y 1976, anticipa en algunas de sus realizaciones los planteamientos subyacentes al desarrollo posterior del vídeo comunitario y las televisiones locales). Toda otra tipología –fruto de confusiones conceptuales y terminológicas, las más– apenas distinguía entre tendencias y apariencias aplastantemente obvias, morfológicas, o dependientes del léxico de las artes visuales y sus “expansiones”.

La preocupación por un nuevo ABC de los géneros propiamente dichos es cosa de los ochenta, pero de una simpleza equivalente, apenas válida para rellenar formularios: ficción y no-ficción, narración y documental, y el saco del “videoarte” para lo más abstracto, inclasificable, o fuera de género, incluyendo la instalación, la imagen generada por ordenador, la crítica de las imágenes mediáticas y las hibridaciones y solipsismos de todo tipo. Añádanse, además, las aporías del vídeo antes anti-, ora pro-TV; antes analógico y no-narrativo, ora ficcional y neo-narrativo; de imagen antes pobre, indefinida y ruidosa, ora cada vez más a la busca de la ostentación seductora, la definición mejorada y la calidad impecable de imágenes y sonidos.

Si hubiera de seguirse tan pedestre esquema, en el conjunto del vídeo español podrían advertirse algunos vicios y virtudes de forma y fondo. En la ficción narrativa, las maneras heredadas del cine de cortometraje más usado, y la voluntad de recalcar la escritura y textura específica de lo videográfico. En el documental, el triunfo del estilo y la metáfora sobre lo directo o lo sedicioso, y la búsqueda de formas reno-

vadoras, entre el subjetivismo poemático y el ensayismo. Y, por último, en el “videoarte” con comillas, el manierismo más patoso o intrascendente, y la afirmación de imaginerías idiosincráticas y discrepantes y sin embargo, aunque pervive un cierto apego a la forma de un género –en especial, el narrativo/ficcional hegemónico en otros medios (como si la madurez del vídeo hubiera de ratificarse contando historias)–, lo mejor del vídeo independiente español no puede encasillarse dentro de celdillas genéricas, sino de acuerdo con la trayectoria e intenciones de cada autor, siempre que cuente con un “corpus” de obra suficiente; o, en algún caso, por la propia fuerza de una sola obra. Me refiero a un vídeo fuera de género, o producto de cruces, intersecciones, vaivenes y mezclas de diversos géneros y formas, sin negar que haya además un vídeo de género o de encargo, igualmente de calidad en muchos casos (videoclips, documentales culturales, etc.).

Errores (u omisiones) de fondo: las estructuras y resortes

Hasta ahora, el fracaso mayor del vídeo independiente español ha sido su impotencia para la gestación de unas infraestructuras sólidas, perseverantes y operativas, que respondan a las distintas necesidades de producción, distribución y exhibición, así como para el debate y la defensa de los intereses del colectivo, el intercambio con otras geografías (y entre las mismas del Estado de las autonomías), la transmisión de conocimientos y experiencias, etc. Ciertamente, yo no soy quién para imputar tales carencias a los distintos actores de la escena videográfica, pues me encuentro igualmente entre bambalinas y soy consciente de una marginación cultural de los “nuevos medios” (en su acepción artística) y de notorias omisiones en las políticas culturales de los diversos organismos en liza, pese a toda la palabrería que pretende lo contrario. Y, sin embargo, mi sensación sí es una de poca solidaridad y capacidad de organización de nuestro colectivo (inexistente, si no es como suma de individuos y grupúsculos). Al respecto, es elocuente la breve pervivencia que tuvieron las escasas tentativas de corte asociacionista que ha habido (APVI o VIA, por mencionar un par de siglas que han pasado sin gloria a la historia).

La memoria del vídeo independiente español tiene sus hitos, pero la discontinuidad ha sido la norma en muchos casos. Y eso tanto para las muestras monográficas o puntuales, como para los festivales y concursos que tanto abundaron años atrás, como también para el establecimiento de “lugares” y resortes estables (centros de recursos y de distribución, talleres y videotecas, espacios de exhibición regular y ocasiones de encuentro y debate). La regularidad está en cuestión en ese sentido, y también para la

creación en sí, pues las becas o ayudas que se le destinan no constituyen un respaldo suficiente si no están auxiliados por otras medidas o apoyos (tales como fórmulas de tipo *stand-by* de acceso a los equipos).

Según una impresión muy propalada, el vídeo tuvo un momento de apogeo, pasando de ser una curiosidad un tanto exótica en la España transitoria de después de Franco (las diversas actividades y muestras que tuvieron lugar en Barcelona en la segunda mitad de los setenta) a ser un medio de moda entre el conjunto de movidas culturales y pseudoartísticas de mediados de los ochenta: en los años que van del Festival de Vídeo de San Sebastián (1982-1984), y de su relevo en la periodicidad incumplida de otros festivales o bienales subsiguientes en Madrid (1984-1986) y Barcelona (1987) hasta la progresiva proliferación, y sucesiva desaparición, de todo tipo de muestras, festivales y certámenes por doquier, de dimensiones tan diversas como su rigor y trascendencia. Bajo el manto de la iniciativa propia (privada o corpuscular) y el sobremanto agujereado de las instituciones, el alcance del vídeo español ha oscilado entre el *videoclub privé* y los intersticios del museo y la Televisión pública.

Consecutivamente, ha habido, pues, un declive (y un cierto reemplazo por una ola y boga infográfica superpuesta) y una criba en muchos casos funesta, aunque también es cierto que la falta de calidad y criterio, así como la excesiva autoindulgencia del localismo inherente a muchas manifestaciones han sido puestos en solfa merecida mente. De extremo a extremo, en los últimos años ha habido algún que otro evento que ha dado la espalda, antes que el espaldarazo, a la realidad autóctona.

Subsisten un par o tres de festivales de vocación internacional y en alza (Cádiz, Vigo, quizá no tanto Vitoria). Las primeras distribuidoras hicieron tanto, pero otras han emergido con una nueva apuesta de entusiasmo. Videotecas dignas de denominarse así solo hay un par o tres, que sean reseñables, pero sus fondos no se han actualizado. Y en lo concerniente a “lugares” de exhibición y encuentro regular –sitios a los que uno pueda acudir cada equis días, semanas, meses o temporadas a fin de conocer lo que se va haciendo, local y supralocalmente–, yo no sabría decir si también son en estos momentos uno, un par o tres, pero sí conozco de cerca el intrínquil del cese o fracaso de una y de dos experiencias otrora modélicas y exitosas, si es que la captación y mantenimiento de un público asiduo se supone un criterio válido para exigir de las instituciones algo más que limosnas y parabienes retóricas. Aquí es donde la denominación de vídeo español independiente puede entrar en conflicto con el inmediato interrogante que me suscita: ¿todavía demasiado dependiente?

Antología

Si, en las líneas precedentes, los errores y desaciertos han podido sobresalir sobre los logros, estos comentarios finales quieren versar sobre unos aciertos, los de las obras que he elegido partiendo de un criterio subjetivo, pero consecuente con anteriores muestreos del vídeo español que me fueron encomendados. La limitación del tiempo total del programa ha forzado exclusiones probablemente muy injustas, y me ha obligado a imponer una norma arbitraria, en función de la cual he prescindido, muy a pesar mío, de diversas cintas de duración superior a veinte minutos, tales como *Drenantes* (Manuel Abad, 1984), *El Ring* (Julián Álvarez, 1988) o *Los bordes de una herida* (Esther Mera, 1992). Por otro lado, en ningún caso me he guiado por hipotéticos hitos localistas (ya sea por el uso o abuso de medios punteros, o por minutos de fama y repercusión por galardones concedidos), ni tampoco me he preocupado demasiado de las diplomacias propias del mapa autonómico.

De los años setenta, únicamente he elegido una cinta, una de las primeras de Carles Pujol; además de representar adecuadamente unas hechuras forzosa y deliberadamente “pobres”, propias de aquel entonces (tiempo real, mínimo montaje), sienta en gran parte las bases del uso que hará del vídeo este artista plástico en sus demás cintas e instalaciones. Dado el propósito contrahistórico del que parto, he prescindiendo por otra parte de las obras más añejas de Muntadas y Francesc Torres, demasiado alejadas de la reorientación que cobrará sucesivamente el trabajo de ambos.

De Muntadas, he seleccionado una cinta de 1983, que tuvo su primera versión en una emisión dedicada a la imagen en el circuito catalán de TVE, constituyendo una reflexión sobre la publicidad, el t(i)empo y los “mecanismos invisibles” de la TV, desglosada en tres secuencias que combinan muy sucintos elementos. La cinta de Eugènia Balcells es una de las doce de su instalación *From the Center*, una cartografía subjetiva, impresionista, poliédrica de la ciudad de Nueva York en un círculo de monitores; la cámara escruta, es en este caso, el *skyline* de los depósitos de agua sobre los tejados de las viejas casas, envueltos en una rara luz y por las músicas mezcladas de Alvin Curran y Peter Van Riper en un entorno de peculiar acústica.

La nueva ola de autores que se ha dado a conocer en la primera mitad de los ochenta está a continuación representada por obras de diversas fechas, entrando en escena la narración y el cruce de géneros, nuevos estilos documentales e inventivas acercamientos al vídeo desde otros medios, como la performance y la poesía. La cinta de Antonio Cano nos remite a la perpetua actualidad del deporte como espectáculo mediático, en este caso el ciclismo y con

el dúo Ura/Unz como *performers* pedaleadoras. De Antón Reixa, he seleccionado un fragmento suficientemente amplio de su primera cinta, un recital/performance/collage a partir de algunos de sus poemas, desprendiendo una energía que hace irrelevante la factura un tanto tosca del conjunto. Carles Comas, inspirado por las “sinfonías urbanas” de las primeras vanguardias cinematográficas, recrea una jornada en una plaza del popular barrio de Gracia de Barcelona, con la superposición de otras imágenes a modo de asociaciones subjetivas. Xavier Villaverde, en su aportación a la primera entrega del programa televisivo internacional *Time Code*, concilió la cuidada puesta en escena de sus primeras ficciones con las referencias a su Galicia natal, sus costumbres, ritos y tópicos, que asimismo contienen otros trabajos suyos y los de otros autores gallegos de su generación.

La cinta de Álvarez, perteneciente a su serie *Boxiana* (1987-1989), está concebida como un doble “retrato” del campeón Joe Louis y del influyente poeta catalán Joan Brossa, autor de la oda que acompaña a las imágenes, además de inspirador de algunas de las mismas. Raúl Rodríguez crea una sensible evocación poética –dramatizada en un estilo cuasi documental– del paisaje rural y las gentes sencillas entre las que pasó su infancia. José Ramón Da Cruz da rienda suelta a su particular concepción narrativa, creando atmósferas crípticas y situaciones obsesivas por medio de una sobria y elegante composición de la imagen, el sonido y demás elementos.

Los trabajos de Joan Pueyo, Ignacio Pardo y Jordi Teixidó, tan breves como densos y compactos, tienen un aspecto afín en la manipulación de las imágenes y de los cuerpos capturados en ellas, sirviéndose de los más variados recursos. Pueyo sintetiza un (auto-)retrato familiar en un ser grotesco, como si fuera un monstruo nacido de un experimento genético simulado electrónicamente, pero observado con tosca óptica en la escultura que es parte integral de la misma pieza. Pardo recurre a la veloz sucesión de imágenes alternantes, cuya fusión en el ojo provoca unas impresiones macabras y escatológicas, pudiendo herir la sensibilidad de quienes prefieren soslayar las representaciones de muerte y podredumbre que siempre han tenido un lugar en el arte.

Teixidó, dedicado al cruce creativo de la videodanza, utiliza un recurso ya manido (desde los principios del cinematógrafo), pero lo hace con la sobriedad y elegancia que distingue al recurso expresivo del trucaje o la estratagema. Otro rasgo característico del trabajo de estos autores, sobre todo los dos primeros, es su planteamiento eminentemente individual, realizando sus obras casi enteramente en solitario, apenas con algunos colaboradores.

Francesc Torres está representado con una cinta muy reciente: una visión de Sevilla, realizada al calor de la gestación de un fausto acontecimiento de candente actualidad, con segundas intenciones que se expresan mediante un mosaico de imágenes metafóricas, alusiones poco complacientes y ecos de tiempos pretéritos. De su ubicación entre las obras que representan a la más reciente generación, pueden extraerse además iluminadoras afinidades contra históricas.

En las obras que he seleccionado de entre los autores que se han dado a conocer en los últimos años, advierto como posibles concomitancias el mayor peso que adquiere la escritura, el texto concebido como cita y/o argumento poético; la cualidad metafórica y altamente personal de las imágenes; la frecuente referencia, explícita o soterrada, a las realidades y males-tares de nuestro presente; y, por último, una demostrada competencia en la ilación de los diversos componentes visuales y sonoros (incluyendo, en varios casos, la propia composición musical de la banda sonora).

Marcelo Expósito hace desfilar lapidarios aforismos de Ciorán a una velocidad tal que dificulta su legibilidad, así como las imágenes desafían un desciframiento inmediato de las referencias que entrañan. Josu Rekalde encadena distintas imágenes, iconos, texturas y sonidos, incluyendo la lectura de un poema de William Blake que introduce, al final, un elemento narrativo que no se había hecho patente en el fluir de las dispares imágenes, sin embargo ensambladas asimismo por un argumento poético. El Grupo 3TT describe la banalidad de un itinerario sin otro destino que el de seguir su devenir rutinario y anónimo; según sus palabras, “una historia sin personajes de la que cualquiera podría sentirse actor”. En las obras de José Antonio Hergueta y de Francisco Ruiz de Infante, el texto está indisolublemente unido a la concepción de las imágenes. Aunque en registros muy dispares, la escritura de ambos es siempre en primera persona, introspectiva, sin titubeos en cuanto a la expresión de un *spleen* o desasosiego interior, hilvanando las metáforas y testimonios oculares de la perplejidad adolescente, la sexualidad y el viaje a ninguna parte (Hergueta), o de la tristeza y la muerte, la culpabilidad y el sentimiento de exclusión (Ruiz de Infante).

En la cinta de Dionisio Romero, en cambio, no hay más texto que el de unos sucintos títulos que separan las diferentes secuencias; seleccioné esta cinta sin saber nada de su autor, por intuir que detrás de sus imágenes, extrañas y familiares a un tiempo, había un muy personal aliento de no sabía qué tipo; después he sabido que es la primera cinta de alguien también tentado por el oficio de poeta: *ergo*, un aliento, una vez más, poético.

Admitido que toda (s)elección tiene algo de capricho y de juego de azar (como se suele decir, unos son y no están, etc.), quien reparte el juego está convencido de jugar limpio, pero no de jugar sobre seguro. Su aspiración es que el máximo de sus apuestas puedan constituir aciertos, pero el turno lo tienen ahora los espectadores, que juzgarán por sí mismos los propios desaciertos del seleccionador, antes que los de los autores y las obras que ha elegido.

12. Usos de la imagen, límites de la imagen

MARCELO EXPÓSITO, GABRIEL VILLOTA

En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla... El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

WALTER BENJAMIN:
Tesis de filosofía de la Historia, 1940

La construcción de una historia (y de todas las historias): ¿por quién, para quién y contra quién?

El vídeo, se ha repetido muchas veces, es una práctica híbrida que nace en el cruce de diversos caminos, en el contexto de la década de los sesenta. De este modo, es tanto deudor de las artes plásticas como de la teoría de la comunicación, pero también de otras fuentes que se obvian con frecuencia al establecer su genealogía; una genealogía que, no lo olvidemos, probablemente no puede ser establecida ignorando el aliento que supone el desarrollo de la nueva izquierda alrededor de aquel mismo periodo. Y es por lo tanto insuficiente hablar de sus características con un mínimo rigor sin hacer referencia a un origen que, como ya comentaran Martha Rosler o Marita Sturken,¹ es bastante más complejo que la unívoca descendencia directa de las artes plásticas que parece haber sido establecida como *mito del origen* videográfico, y más aún por cuanto que este se ve por norma general drásticamente reducido a los avatares del grupo Fluxus, con el consabido apadrinamiento de los artistas Nam June Paik y Wolf Vostell. Y sin embargo, cabe insistir, el proceso de institucionalización del vídeo, principalmente vía museística, parejo al de su historización, se ha llevado a cabo con un criterio selectivo que ha obviado, de forma poco inocente, desde otras prácticas (no solo artísticas) hasta teorías comunicacionales y/o factores sociopolíticos que formaban un, cuando menos, diverso y variado caldo de cultivo que en el desarrollo de este proceso voluntariamente se mantuvo fuera de los márgenes restrictivos de las instituciones artísticas y de la alta cultura.

Preguntémonos, por ejemplo, en relación al generalmente incuestionado significado seminal para el nacimiento del videoarte del uso primero del televisor por parte de Paik y Vostell. Este hecho, que si bien como dato meramente objetivo pudiera ser cierto, podría interpretarse también como sencillamente anecdótico, es fácilmente relativizable si se analiza con rigor, pues en ambos casos la utilización primera que se hizo del televisor se limitó al uso del mueble, por un lado, o bien a la filmación de imágenes televisivas, previa-

mente distorsionadas, en soporte fotoquímico.² Y así, volviendo atrás en nuestra argumentación, y en relación a esta serie de posibles olvidos e incoherencias que darían pie a unos cuantos cuestionamientos consiguientes de una historia tantas veces expuesta como indiscutible, cabría preguntarse por qué cuando se habla del origen artístico del vídeo la referencia fundamental es la herencia que procede del grupo Fluxus, y no tanto, o en absoluto, la actividad de artistas y grupos que en el mismo periodo hicieron un uso sistemático de diversos medios de reproducción mecánica de imágenes (no necesariamente todavía el vídeo), y que desde posiciones teóricas interdisciplinarias se encontraban dirigidas prioritariamente a la deconstrucción de los sistemas de representación articulados por medio de las imágenes en el contexto del capitalismo avanzado (es decir, fundamentalmente aquellas imágenes procedentes de los medios de comunicación de masas y de la llamada sociedad del espectáculo). Como nos recuerda Abigail Solomon-Godeau, "los artistas que comenzaron a utilizar la fotografía en los años sesenta estaban infinitamente más preocupados con la fotografía como tal [que por la estética de lo fotográfico]; es decir, como una tecnología de fabricación de imágenes reproducibles mecánicamente asimilada por completo a los aparatos del consumo, la cultura de masas, la socialización y el control político. La dimensión estética de la fotografía... era considerada de mucha menos importancia que sus usos ubicuos y normativos. El serio reconocimiento de que la fotografía constituía un entorno de imágenes, un complejo sistema de signos encontrado, al tiempo que formado por una pluralidad de imágenes diversas, facilitó el ímpetu (así como el material en bruto) para un espectro amplio de producción artística." (Y enumera: pop art, conceptualismo, performance art y obras multimedia, fotorrealismo, así como registro de trabajos site-specific, events, objetos o acciones orquestadas, construidas o adaptadas para ser rehechas, preservadas o re-presentadas en la imagen fotográfica).³ O bien, continuando por otros caminos fuera de los límites específicos de las artes plásticas, aun sin abandonar necesariamente la contemporaneidad del periodo originario, otras prácticas relativamente olvidadas (o poco mimadas) por las historias oficiales como pueda ser el documental, y más en concreto el cine testimonial y activista de la época, que nos facilita ejemplos significativos como la formación por Godard del grupo Dziga Vertov en Francia alrededor de los acontecimientos de mayo de 68.⁴

En definitiva, un sencillo ejemplo de imprecisión en los orígenes ayuda de alguna forma a cuestionarse

la naturaleza de las premisas que se barajan, y con ello cuáles son los mecanismos operativos tras la construcción de una mitología. Si continuamos con la argumentación de Martha Rosler al respecto, habremos de caer en la cuenta de por qué Paik aparece en todas las historias como cabeza del videoarte: diríase que hubiera surgido para absolver al video del pecado; lo libra de la dominación televisiva, y permite que ahora camine hacia nuevos territorios.⁵ Aparece como anatemizador-exorcista del demonio de la *intelligentsia*, a saber, la televisión. Nadie habría, en ese sentido, infligido tanto daño como él a dicho medio de comunicación, tras duplicarlo, distorsionarlo, mutilarlo: en palabras de Allan Kaprow, el no-arte se convierte en más arte que el Arte-arte, en definitiva una prolongación del manierismo formalista;⁶ y finalmente, una vez más la coartada del modernismo como último dique de contención humanista frente a los avances de la sociedad de consumo. Porque, como nos viene a indicar Marita Sturken, “las actitudes respecto a la tecnología se manifestaron claramente en los primeros años, al mismo tiempo, como tendencias antagónicas de la televisión o la tecnología... o como una enfática adhesión a la tecnología con la idea de que la influencia de los artistas podría aliviar en alguna medida su potencial capacidad destructiva. Nam June Paik, que hacía profesión de ‘poner en ridículo la tecnología’, no estaba solo al pensar que el papel de los artistas en un medio tecnológico era crear un nuevo tipo de tecnología mediante una utilización humanizadora.”⁷

Es decir, frente al atávico antagonismo entre arte y tecnología, que provoca el rechazo inmediato del primero respecto a una nueva forma de expresión tan estrechamente vinculada a la segunda, surge una figura visionaria capaz de superar esta barrera a través de, no podría ser de otro modo, la exploración de los límites formales del nuevo soporte, pretendiendo, como el mismo Paik llegó a decir, hacer televisión abstracta. Y en relación a la tendencia a la abstracción declarada por Paik, tenemos que volver a Marita Sturken cuando recuerda de forma oportuna cómo en el discurso de la modernidad un medio se distingue por sus características singulares; sus principios formales lo definen como medio y lo diferencian de otros medios.⁸ Introduce aquí, al alimón con Martha Rosler, los indicios de sospecha sobre una historización anacrónica del video que le otorgan un estatuto artístico mediante el reduccionismo de identificar sus orígenes en gestos vanguardistas fácilmente enfocables bajo los principios formalistas del modernismo. “Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto cómo la vanguardia ha llegado al ‘arte abstracto’ o ‘no objetivo’”, escribió Clement Greenberg en 1939, como paso previo a reivindicar para la obra de arte desde la disolución del contenido

hasta el carácter de ahistoricidad, así como el necesario desarrollo de cada medio artístico mediante la exploración formal dentro de sus fronteras específicas: “en el seno de las convenciones modernas que han gobernado estas instituciones [los museos], a un medio al que hay que prodigar atentos cuidados se lo define por sus caracteres peculiares, y de forma aún más importante, por su trayectoria o por su historia.”⁹ Claro está que, por otro lado, las autoras citadas esgrimen también otros posibles motivos, igualmente específicos, pero no tan desinteresados, para justificar los procesos en que venimos redundando: “De este modo, la fijación de unos criterios para la historia del video ha sido el instrumento de los departamentos de video para defender no solo su existencia sino sus subvenciones.”¹⁰ Y aunque, naturalmente, se trata de reflexiones contextualizadas básicamente en el caso de Estados Unidos, conllevan asimismo, como vemos, conclusiones que no nos conviene perder de vista

De todas formas, y además de todas las hasta aquí esgrimidas, hay otra poderosa razón que nos lleva a adentrarnos en el estudio y análisis de la historia que se ha ido escribiendo sobre el video a lo largo de las dos últimas décadas. Lo que tenemos enfrente no es otra cosa, en definitiva, que la posibilidad de contemplar de cerca cuáles son los mecanismos que actúan en la construcción de un sistema de mitos en el ámbito de la cultura, pudiendo así desvelar la existencia de intereses subyacentes. Por lo tanto, hemos de convenir asimismo que “en tanto que modelo histórico, el desarrollo del arte del video puede proporcionarnos un microcosmos de la dinámica social de finales del siglo xx, precisamente a causa de la relación problemática que el video mantiene con la historia y las paradojas de nuestra cultura, que se encarnan en la percepción de el medio.”¹¹ Y efectivamente es así en cuanto que, por sus propias características específicas ya mencionadas (que hacen referencia paradójicamente a una rigurosa ausencia de las mismas, dada su particular hibridez), y especialmente por el hecho de encontrarse en la encrucijada entre arte y tecnología, en lo relativo al video nos hallamos ante una suerte de resumen, a pequeña escala, de diferentes intereses, políticas, visiones o ideologías puestas en juego en la cultura del presente.

Por otro lado, y debido a esa situación pretendidamente a medio camino entre el arte y la tecnología, vemos que por lo tanto surgen numerosas contradicciones a la hora de integrar los usos del video en las lógicas institucionales correspondientes. El video como hecho artístico, como obra de arte, no encuentra fácilmente hueco dentro de un paradigma de televisión pensada como espectáculo de masas, en tanto macroestructura de comunicación global

indispensable en el desarrollo del capitalismo; la mitología romántica del artista genial, con su visión única y desinteresada que solo pocos pueden compartir, y que le viene otorgada a partir del modelo estético kantiano, resulta difícil de compatibilizar con los altos intereses comerciales expansivos y uniformizadores del medio televisivo a gran escala. Y en cuanto al museo, como espacio discursivo, y en relación inversa al ejemplo anterior, tiende a evitar (negar) la contaminación del trabajo cultural por las relaciones productivas hegemónicas en el entorno social, y se aferra en este sentido a un principio formativo y contencionista de la (alta) cultura frente a las manifestaciones de la sociedad industrial avanzada (es el caso del vídeo, como tecnología, y en tanto que soporte, emparentado con la televisión).¹²

Una de las salidas posibles a esta encrucijada es, naturalmente, el desarrollo de una retórica que trate de aunar, de forma inverosímil, un discurso positivista y objetivo (en relación a la filiación tecnológica) con otro de corte romántico y subjetivo (en relación al artista como genio visionario); una retórica no tan ingenua en su aparente contradicción, en tanto que funciona como argumento regulador de un proceso de convergencia de intereses originariamente divergentes; de esferas escindidas e independientes en el contexto de la cultura burguesa. Y en relación a estas posibles conclusiones sobre el estatuto apátrida del vídeo, nos es difícil evitar insinuar su parentesco en este punto con una manifestación también tecnológica como es la fotografía; pues así, para Allan Sekula, la consideración ambivalente de que goza esta en nuestro contexto cultural facilita que "la promoción institucional de la fotografía como arte sirva para redimir a la tecnología, sugiriendo que la subjetividad y la máquina son fácilmente compatibles. *Especialmente hoy en día, la fotografía contribuye a la ilusión de una tecnología humanizada, abierta tanto a la autoexpresión 'democrática' como al misterioso trabajo del genio*"¹³ Y es difícil también no trasplantar aquí, salvando distancias, las conclusiones de Sekula en relación a que "en respuesta a estas afirmaciones, es importante argumentar que la fotografía no es arte ni ciencia, sino que se encuentra *suspendida* entre el discurso de la ciencia y el del arte, cuestionando las llamadas a su valor cultural basado tanto en el modelo de verdad sostenido por las ciencias empíricas como en el modelo de placer y expresividad ofrecido por el esteticismo romántico."¹⁴ Lo cual implicaría, por lo tanto (y aprovechando entonces para establecer una conexión argumental con nuestros pasajes introductorios a este libro), que usos diversos de tecnologías de la imagen, lo que podríamos llamar con Abigail Solomon-Godeau *actuar en los campos de la imagen*, podrían ser considerados bajo planteamientos fronterizos (aunque no precisamente de la naturaleza de

aquéllos que entonces veníamos a cuestionar), como sería el permitirnos maniobrar en el seno de contradicciones que afectan a grandes categorías culturales (que, a pesar de todo, se mantienen hoy en vigor), o reflexionar respecto a la función de las imágenes en la articulación de discursos dominantes en las sociedades del presente.

Tiempos de televisión, y del mercado libre (?) y común (?) (de la imagen-mercancía) (y de su precio por kilogramo)

Quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos estándar... Pero no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente fuertes sobre la sociedad misma.

ADORNO Y HORKHEIMER:
Dialéctica del Iluminismo, 1947

Las imágenes que se mueven comparten algo, nos vienen diciendo, esencial.

Como introducíamos páginas atrás, esta premisa facilita que, mediante determinadas políticas, experiencias cinematográficas, junto con las procedentes de la imagen electrónica (primero el vídeo y más recientemente la infografía) puedan (¿deban?) compartir un territorio común; un territorio que, sin embargo, no se concibe como un fin, sino que, dentro del proceso de historización del audiovisual al que estamos asistiendo bajo el reclamo imagen en movimiento, habrá de dirigirse y finalmente diluirse en la práctica televisiva, o de forma más específica, en el modelo televisivo hegemónico.

Estas son *grosso modo* las premisas básicas sostenidas en determinados debates desarrollados recientemente en el contexto local del Estado español, y en cuyos entresijos queríamos adentrarnos ahora durante algunos párrafos. Es la posición beligerante que encontramos, por ejemplo, en una publicación que ha contribuido decididamente al asentamiento de este debate, *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea*, editada por José Ramón Pérez Ornia, Director General del Ente Público Telemadrid, como catálogo de las exposiciones *Panorama Europeo del Videoarte y Palmarés TV*, celebradas entre septiembre y octubre de 1992 en Madrid. La introducción programática al libro ejemplifica el argumento que líneas atrás resumíamos, pero elaborado ahora a la inversa: comienza Pérez Ornia haciendo historia acerca de los orígenes de la televisión como un medio de comunicación que, nos es recordado, se basa fundamental-

mente en la transmisión de mensajes; mensajes de los cuales los Estados han pretendido desde un principio ser sujetos emisores, cuando no los titulares exclusivos del servicio. Un pasado, pues, de tintes totalitarios, que no se contradice sin embargo con el despliegue positivista de una historia del medio basada, al parecer, casi exclusivamente en un aséptico progreso tecnológico.¹⁵ No obstante, Pérez Ornia cree firmemente que la televisión facilita en el presente la creación de democracia y pluralismo, y que es “uno de los mejores sensores de lo que se ha llamado democracia cultural”.¹⁶ Lo es, en resumen, porque iguala (“Los telespectadores son iguales ante la ley y ante la televisión. El uso y consumo que los intelectuales hacen de la televisión no difiere mucho del que hace el común de las gentes”);¹⁷ aunque homogeneiza, a cambio cohesiona (“... también es cierto que contribuye el establecer los términos de la cohesión social... Los audímetros... sondan los gustos populares, los consensos y disensos de mayorías y minorías”);¹⁸ lo es porque facilita la comunicación directa entre políticos y ciudadanos, porque la realidad solo existe a partir de su presencia en la televisión, porque internacionaliza los procesos de la industria audiovisual; en definitiva, porque es un medio universal (como el modelo económico y político que la sustenta, podríamos añadir). Un optimismo televisivo de José Ramón Pérez Ornia que, en relación al contexto local, le lleva incluso a aseverar sin asomo de duda que nadie puede escandalizarse hoy por hoy “... cuando se afirma que nuestra tantas veces denostada Televisión Española (TVE) ha hecho por la cultura de los españoles bastante más que muchas instituciones y actividades de promoción cultural. La penetración de la televisión y las audiencias que convocan a diario las principales cadenas en los horarios de ‘prime-time’ no admiten comparación con los índices de lectura o de asistencia a espectáculos y actos culturales.”¹⁹

(Una afirmación quizá algo paradójica si, por un lado, hubiésemos de aceptar su visión histórica de la televisión como un medio durante mucho tiempo manipulado por las pretensiones exclusivistas de los Estados, y si recordamos por otro que en nuestro país el Estado fue durante un tiempo nada menos que franquista. En todo caso, es posible que Pérez Ornia se refiera a lo que TVE pueda haber hecho por una cultura del totalitarismo. Alguna conclusión intentaremos algún día extraer de la panorámica retrospectiva sobre la televisión en España que se nos ofrece en la publicación que venimos tratando).²⁰

Desandando en el razonamiento que resumíamos párrafos atrás, una extraña pirueta argumental de Pérez Ornia le hace retrotraerse a la fabricación y distribución de los primeros equipos de video portátiles para narrarnos la historia de los orígenes del video-

arte. En su exposición somera, identifica a Europa como cuna de esta práctica artística, pues son en efecto las vanguardias artísticas el caldo de cultivo principal en la génesis de la práctica del vídeo: específicamente, a partir de la obra pionera de Nam June Paik y Wolf Vostell. Ellos, que son “además de pioneros, las dos primeras figuras emblemáticas del ‘videoarte’”, señalan por otro lado “sus principales direcciones. Paik utilizará la tecnología del vídeo con el deliberado propósito de crear arte televisivo...”, mientras que “Vostell, en cambio, se situará frente a la televisión y contra la televisión, en coherencia con su actitud dadaísta y Fluxus...”²¹ La versión de la historia que aquí se nos facilita resume cómo, a partir de entonces, el videoarte tiene sus grandes referentes en la televisión, por un lado, y en las vanguardias artísticas, por otro. Y de esta manera, “fue reconocido por las instituciones artísticas antes que por la televisión pero, al fin y al cabo, todo lo que es lo debe al arte y a la televisión. Las cadenas públicas de Estados Unidos, Canadá y Europa –y más tarde algunas privadas, como Canal+, por citar el caso más sobresaliente– promovieron, difundieron y financiaron las mejores creaciones artísticas con el vídeo...”, y en definitiva, “el vídeo de creación es... la vanguardia de la televisión y muchas de sus aportaciones acabarán siendo asimiladas, imitadas, recicladas e incluso superadas por la poderosa tecnología de las grandes cadenas y de las grandes productoras de publicidad, sobre todo en los videoclips, en las cabeceras y espacios de continuidad y en los anuncios.”²² Es decir, que de alguna manera se nos plantea que el videoarte existe como práctica diferenciada de la televisión tan solo en tanto que los productos artísticos de vanguardia casi nunca encuentran un espacio estable en las emisoras, viéndose por ello forzados a buscar sistemas de producción y circuitos alternativos de difusión, más próximos a las instituciones y actividades del mundo del arte. Por lo tanto el vídeo, que tal como nos cuenta la historia es de suyo televisivo desde sus mismos orígenes, se posiciona como antitelevisión y se inserta en el contexto de las artes plásticas tan solo cuando la institución televisiva no lo admite; una vez que han cambiado los tiempos, cuando hay opción para que pueda ser finalmente acogido, las cosas han de volver entonces a su cauce natural.

Del mismo contexto profesional que José Ramón Pérez Ornia nos vienen estas palabras de José Miguel Contreras, director de antena de Telemadrid: “La emisión de obras de videoarte no aporta una audiencia interesante en la estructura de una televisión convencional. Creo que el videoarte tiene más hueco en cadenas de pago como Canal+ o en el futuro cable. Aun así el videoarte posee un gran valor para los profesionales de la televisión sobre todo porque invierte en el lenguaje audiovisual tratando de abrir

nuevos caminos estéticos que son de vital importancia para la vertiginosa evolución de la imagen de cadena en la televisión contemporánea... Muchas de las imágenes de cabeceras o la propia imagen de cadena surgen del videoarte. La televisión se apropia de los hallazgos en la investigación en soporte magnético o en imágenes generadas por ordenador. El perfil del videoartista es interesante para una cadena que debe mantener una imagen de modernidad como es Telemadrid. Para nosotros es fundamental armonizar con el gran número de gente joven que sigue nuestra emisión.”²³ Son declaraciones recogidas por un realizador de vídeo partícipe de los argumentos que venimos considerando; pues así, para Manuel Palacios, en relación a los cambios recientes en el mapa televisivo del Estado español, “la aparición de las televisiones privadas modificó sustancialmente el concepto de televisión y la actitud de profesionales y espectadores ante él. En primer término, la desaparición del monopolio supuso una disminución del poder de convocatoria de la única cadena que se vio obligada a competir con la oferta privada. El videoartista tuvo que adaptarse a la nueva situación. De pronto desaparecía el enemigo contra el que algunos luchaban. Una de las ideas que impulsaron el nacimiento del videoarte perdía parte de su vigencia al variar la idea de televisión 'contra' la cual surgieron. El autor de vídeo va abandonando paulatinamente la idea de marginalidad para aproximarse a la televisión aprovechando y formulándose en su arquitectura”.²⁴ Es decir, este punto de vista explicita aún más si cabe en relación a las premisas que antes visitábamos: si los artistas que trabajan con el vídeo lo hacen, en un principio, por luchar contra lo que consideran una forma de dominación, se trata esta concretamente de la dominación del Estado, del sector público; cuando surgen, en democracia, las televisiones privadas, se elimina en apariencia el motivo de la lucha, y el artista puede ya integrarse satisfactoriamente en la institución, con el objeto de aportar los avances creativos y formales que el medio requiere; recordemos, de hecho, que un campo de batalla en esta lucha fue “la defensa de la experimentación, la innovación, la ruptura con los sistemas y formas dominantes de representación, la impugnación y subversión de los lenguajes convencionales”²⁵ por parte de los artistas de vanguardia que la televisión (no democrática) apenas pudo (o supo) acoger.

Un argumento que Manuel Palacios remacha apelando a Juan Cueto, director de Canal+: “adiós a los tiempos en que las vanguardias eran vanguardias solo porque iban por fuera: signos de marginación meramente externos. El principio consistía en decirnos que para no degradarnos había que estar fuera del mundo. Fuera del consumo, del gusto de las masas, de las leyes del espectáculo, del sistema de

mercado, de la aceptación de la gente, de los medios de comunicación y otras zarandajas por el estilo. Por el estilo, todo hay que recordarlo, de los salchicheros elitistas de la Escuela de Frankfurt, cuyo credo consistía en repetir que la producción era buena y el consumo malo, muy malo, el gran pecado mortal. Excepto que las masas consumieran productos muy minoritarios, a ser posible en forma de panfletos ilegibles firmados por ellos mismos, por los apocalípticos, en los que se demostraba que el gusto de las masas siempre, siempre, siempre era sospechoso; además de infame e infamante, claro.”²⁶ (Muy bien, ya tenemos un culpable:) “Sobrellevamos esa herencia nefasta de la Escuela de Frankfurt, de considerar que siempre el consumo está manipulado. 'Ellos', esa terrible tercera persona del plural, vehiculaban un oscuro mensaje a través de los aparatos, las lavadoras, la Coca-Cola, las películas de John Wayne...”²⁷ y la relación directa entre la apertura televisiva y el consumo tiene connotaciones de necesidad histórica: “cuando había aquí una televisión única, estatal y, no lo olvidemos, dictatorial, la gente tenía ganas de otras cosas y empezó a poner antenas, a comprar vídeos... ¿Qué quería la gente? Pues consumir lo mismo que tenían todos los demás”; y eso que “en España nos han educado pensando que el consumo era malo, que era pecado. Se decía 'consumismo' despectivamente. Y eso me parece fascista. Un señor trabaja, tiene dinero y consume lo que le da la realísima gana.”²⁸ Parece clave en los términos de este debate, por lo que vemos, la mitificación del momento liberador acaecido hace escasos años, cuando por fin se establece en el Estado español el modelo de participación privada en la industria televisiva, y más allá de las particularidades de la ley que lo regula, el hecho es que nos encontramos, tras muchos años de televisión única estatal –con sus dos cadenas–, y tras el establecimiento de las también públicas cadenas autonómicas, con tres nuevas empresas televisivas. No cabe duda alguna, en todo caso, de que las cuestiones que aquí se van perfilando se encuentran estrechamente ligadas al panorama político y social de la España de los últimos diez años, a la identificación establecida durante la década de los ochenta entre los dos términos del par privado/independiente, a su vez en relación con una oposición explícita entre público/privado, con los valores consiguientemente asignados a cada uno de los polos de esta dialéctica: una primacía implícitamente incentivada, en el contexto social, político y económico español de toda la década, de lo privado como panacea que asegura la libertad del individuo y su libre iniciativa frente a lo público, siempre entendido como el control absoluto y totalitario del poder sobre las personas, del Estado sobre el individuo. Juan Cueto: “... si me entero de que esto es un servicio público, salgo disparado

de aquí. Creer a estas alturas de la vida que una caja con muñequitos es un servicio público, me parece un disparate.”²⁹

(No hay cuidado, en todo caso: cuesta pensar que una empresa como Canal+ –han sido treinta mil millones de inversión–, pueda ser un servicio público, mientras exista tras ella el grupo PRISA, que se convirtió posteriormente asimismo en el socio mayoritario de la cadena Antena 3 –otra lección de pluralismo. Su carácter claramente expansionista como empresa de comunicación, no solamente en el área televisiva, puede hacer pensar que su interés por un país –de mercado– libre tiene por objeto poder disfrutar de un camino despejado para convertirse en una y grande, a ser posible única; sin duda, es difícil pensar que el actual desarrollo del mapa televisivo responda en realidad a la lógica de un servicio público, y mucho menos que tenga que reflejar a los distintos sectores de la sociedad. El pluralismo bien entendido consiste en que una persona, como espectadora/consumidora, tenga mucho de lo mismo para elegir, no que muchos individuos puedan tener posibilidades para opinar o disentir... ejercicios en general no muy bien vistos; nunca censurados, más bien amablemente silenciados bajo los términos de la cohesión social, especialmente en tiempos difíciles).

* * *

Pero ya producir un cambio histórico de esa dimensión en el que se dé de verdad una vida democrática, en el que se separe de verdad el poder político del poder oligárquico económico y la administración del Estado funcione eficazmente y de forma neutral y la sociedad empiece a procurarse sus propios medios de participación democrática... La reforma de la Administración. Lo que con razón se viene llamando la nacionalización del Estado, su devolución a la sociedad a la que debe servir sacándola de la hipoteca o dependencia de minorías oligárquicas...

... No puede ser, además, que un ministro salga del consejo de ministros y necesariamente tenga que ir a presidir una empresa pública o privada.

FELIPE GONZÁLEZ: *Un estilo ético. Conversaciones con Víctor Márquez Reviriego*, 1982

En un momento determinado de su escrito, Pérez Ornia afirma: “La televisión ha dependido o se ha aliñado descaradamente con el poder –en los años setenta se la calificaba de electrodoméstico alienante y de ‘aparato ideológico del Estado’– pero también es cierto que nunca ha podido estar totalmente de espaldas a la sociedad.”³⁰ Es sin duda paradójico que Pérez Ornia se traiga al enemigo a casa de sirviente, citando en vano al viejo Althusser. Porque Louis Althusser podría recordarle a cambio algún día un par de principios básicos, en relación a cómo se

resuelve la ecuación que sitúa la condición última de la producción en la *reproducción de las condiciones de producción*; y más aún que reproducirlas, el *expandirlas* a gran escala. Es decir, que *ningún modo de producción es viable* si al tiempo no desarrolla aparatos que reproduzcan tanto los medios de producción como las fuerzas productivas.

La necesidad de reproducir los medios de producción es algo que conocen bien quienes están interesados en escribir una historia tecnológica apolitizada de la televisión. Y así, lo que Pérez Ornia describe con candor como “el caso es que la radio se consolida como medio de comunicación de masas acabada la Primera Guerra Mundial y la televisión hace lo propio nada más finalizar la Segunda... Los europeos reconstruirán el desolado paisaje que deja la guerra con la *compañía y el alivio* de la televisión”,³¹ puede ser también explicado como “el interregno sin emisiones [el periodo de guerra] fue aprovechado por la industria radiofónica estadounidense para elaborar un minucioso plan de expansión posbélica que, sin duda, carece de precedentes en la historia de los medios de comunicación (entre 1940 y 1945 la industria de la radio invirtió unos 25 millones de dólares en investigación y preparación de la televisión para la posguerra). La industria radiofónica vislumbraba en el desarrollo televisivo un sector especialmente apetecible. A saber: la producción y comercialización de los aparatos receptores, la producción de todo el utillaje necesario para el trabajo televisivo en los estudios y en los exteriores, el negocio de la producción y venta de programas o el de la construcción de instalaciones técnicas y redes hercianas creaban otros tantos mercados completamente vírgenes y de magnitudes inimaginables”.³² Es altamente sospechoso, por lo tanto, este serial creado para acompañar y consolar de forma desinteresada en que de forma general se nos presenta la historia de los medios de comunicación, teniendo en cuenta que “la televisión contribuye al desarrollo industrial y económico y, a su vez, *vende sus públicos a los anunciantes de productos de consumo y de servicios*”,³³ y que de paso, como quien no quiere la cosa, “hoy día la televisión ha implantado, gracias a las redes de televisión por satélite, un *sistema universal de vigilancia y detección instantánea de cuanto ocurre en el mundo, en tiempo real*, que es el tiempo de las tecnologías avanzadas de este final de siglo”.³⁴ Nada más y nada menos.

Pero, por supuesto, nuestros lectores y lectoras no habrán dejado de notar una cosa. Que todos, a un lado y a otro, hemos venido especificando mucho sobre los medios, pero no tanto sobre las fuerzas productivas. ¿O alguien dijo algo al respecto?... En realidad sí, pero quizá no de forma consciente. Vayamos pues a este lapsus, dando un ligero rodeo: “La implantación de una televisión sin fronteras y de un mer-

cado único de la televisión, tal como propugnan los programas y directivas de la Comunidad [Económica Europea], exige homogeneizar los modelos, los criterios y las estructuras de las diferentes televisiones, sobre todo de las grandes cadenas públicas que nacieron en otro momento histórico y con otros fines. El reto está precisamente en conjugar esa libre circulación de personas, mercancías, capitales y servicios televisivos, con la defensa de los propios espacios culturales y políticos. Pasar, en definitiva de la mera agregación o suma de *cadenas a un sistema cohesionado en torno a una identidad europea reconocible*, en la que también subsistan las televisiones locales y las televisiones de la Europa de las regiones. Solo así [es decir, todo ello se planea y se implanta desde arriba tan solo porque de esta manera] podrá resolverse, por ejemplo, *una de las principales preocupaciones de la Comunidad: la crisis de la producción audiovisual europea, especialmente en los géneros de ficción.*"³⁵ Interesante, y no es el único problema, al parecer, porque además "la competencia entre las televisiones públicas y privadas se traduce asimismo en el incremento de las horas de emisión, en una rápida elevación de los precios de los programas, en un estancamiento de los mercados y en una clara homogeneización de las ofertas. Las cadenas públicas se han visto forzadas a competir con las privadas, especialmente en los horarios de 'prime-time', con programas de entretenimiento al tiempo que los espacios de carácter cultural retroceden a los horarios residuales".³⁶

Resumiendo, que el Espacio Audiovisual Europeo, otro de los regalos que arrastra la marea de Maastricht, tiene resuelto, por así decirlo, el proceso de reproducción de los medios, pero cuenta con dos problemas graves, a saber, que sus trabajadores y trabajadoras, funcionarios y funcionarias audiovisuales no dan abasto, por un lado, y se les ha acabado la imaginación (o son poco creativos), por otro. Cobra sentido, por lo tanto, la extraña lógica que estructura el escrito de José Ramón Pérez Ornia que hemos venido analizando, y no produce extrañeza entonces que su exposición de tales preocupaciones en relación al paisaje televisivo contemporáneo y su futuro más o menos inmediato prosiga con varias páginas que, como hemos visto asimismo, intentan reescribir una historia del vídeo como práctica filotelevisiva, y de los videoartistas como hijos pródigos a quienes el padre televisivo parece deseoso de acoger y perdonar veleidades y malos modos pasados; lo pasado, pasado está. Tiene también entonces razón, de manera perversa, cuando afirma que la televisión no es ya hoy un aparato ideológico del Estado: no lo es en el modelo económico que José Ramón Pérez Ornia, director del Ente Público Telemadrid, considera a su medida (y es ocioso aclarar, como bien hemos

visto, que no se encuentra solo en el proyecto); la televisión no es estrictamente en su imaginario un aparato ideológico sino el lugar de la producción, una factoría necesitada de mano de obra especializada que se forma en el aparato ideológico que es para él una historia del vídeo construida con carácter retroactivo. Una historia del vídeo y una escuela de formación profesional llamada actualmente vídeo de creación que enseñan, por ejemplo, como aparato ideológico formador de mano de obra cualificada, tanto un "saber hacer" (Recordemos: "El vídeo de creación es, en suma, la vanguardia de la televisión y muchas de sus aportaciones acabarán siendo asimiladas, recicladas e incluso superadas por la poderosa tecnología de las grandes cadenas y de las grandes productoras de publicidad, sobre todo en los videoclips, en las cabeceras y espacios de continuidad y en los anuncios"),³⁷ como buenos modales, formas de comportamiento ejemplarizantes ("Paik utilizará la tecnología del vídeo con el deliberado propósito de crear arte televisivo y de hecho casi todas sus producciones videográficas... son programas pensados para la televisión y casi siempre financiados por organismos televisivos"; "Fargier es un caso excepcional en la historia del vídeo europeo... El ensayo autobiográfico que ha escrito para este catálogo no podía menos que recorrer y atravesar en diagonal la biografía del vídeo, las tres edades del vídeo, la del vídeo militante, la del 'videoarte' —que, al fin, vale la pena entrecomillar— y la de ahora, cuando, precisamente a partir de los noventa, resulta más apropiado llamarlo 'vídeo de creación'. Se emprende una nueva etapa, más próxima o menos distanciada de los lenguajes audiovisuales y de los medios hegemónicos en la producción y difusión de las imágenes en movimiento, es decir, del cine y de la televisión, precisamente porque el vídeo ha contribuido, como ningún otro soporte, a romper las barreras entre las diferentes tecnologías, lenguajes y artes de la cultura audiovisual.")³⁸ En fin, la necesidad de reproducir la fuerza de trabajo, que decíamos.

Juan Cueto: "Hay una nueva cultura, que es la cultura del instante, la cultura de actualidad, que no entro a enjuiciar. Y lo que hace es expulsar los productos de sedimentación y pasarlos al archivo, al museo, a la universidad y a las tiendas especializadas. Las culturas basadas en la especificidad y en la larga duración van a tener muchas dificultades para sobrevivir. Hay algunas culturas, como la audiovisual, que no pueden permitirse ese lujo. El kilo de imagen es la mercancía más cara que hay en el mundo."³⁹ José Ramón Pérez Ornia y Juan Cueto, en tanto dos buenos profesionales de la ideología, saben no enjuiciar, tan solo describir, por lo tanto esconder los engranajes de la ideología, y las razones que motivan los hechos descritos. Habremos pues de enjuiciar nos-

otros. La imagen es, entonces, la mercancía más cara que hay hoy por hoy en el mundo, y su circulación ha de ser contemplada en el contexto de uno de los procesos más interesantes y a la vez amenazadores a que hoy asistimos, como es el establecimiento de una política desreguladora y desreglamentadora (no solo) en materia de medios de comunicación, que tras argumentos como el ser consecuencia de la presión que ejercen las nuevas tecnologías y también la liberalización que en materia de telecomunicaciones y radiotelevisión se emprende en Estados Unidos, favorece un proceso de internacionalización de la televisión europea con la concentración de inversiones de grupos multinacionales de medios de comunicación. Un proceso de internacionalización que, como paso previo a la “televisión sin fronteras” que los organismos de la Comunidad Europea propugnan desde 1982, y en tanto llevado a cabo por todopoderosas corporaciones transnacionales con manos libres y el camino despejado, deja en ridículo toda la retórica sobre el mercado libre dada la imposibilidad de cualquier tipo de competencia frente a la realidad de los grandes grupos económicos (no solo en el área de las comunicaciones), llenos de soberbia ante el aliento definitivo que les ha supuesto el impulso desregulador de la era Reagan y todos sus gobiernos consentidores, al tiempo que no permite defensa alguna el argumento que une de forma indisoluble libertad de mercado con libertades democráticas, y que ha dejado hecha trizas, dicho sea de paso, la pretensión de los gobiernos socialdemócratas de convertirse en un engranaje mediador en el tira y afloja histórico entre el capitalismo y la fuerza de trabajo; como ejemplo, esta joya: “la India ha languidecido en democracia, mientras Chile y Corea del Sur, ambas bajo dictaduras hasta hace muy poco, han tenido éxito. Hoy, el capitalismo prospera sin democracia, tal como lo demuestra el rápido crecimiento propiciado por los líderes comunistas chinos. [Por oposición a los dictadores del pasado] *en los años recientes ha emergido un nuevo modelo: un autócrata deseoso de liberalidad en el corto plazo, para impulsar el crecimiento y futuras ganancias*”.⁴⁰ este es hoy el verdadero rostro de la lógica desreguladora, de todas las desregulaciones, primero las ganancias, luego las libertades (si es que ha de haberlas), y de este modo “se entiende por qué el liberalismo económico puja en todo el mundo por la desregulación absoluta y prescinde, si es necesario, de la democracia. El capital y las empresas multinacionales han conseguido, gracias a la frenética desregulación de los años ochenta un poder de presión inmenso sobre los gobiernos...”,⁴¹ Y también para que el crecimiento y las ganancias aumenten, paralelamente, en otros lugares se empieza a hablar de repensar el Estado del Bienestar o de la necesidad de cascar algunos huevos.⁴²

Que el modelo televisivo contemporáneo como macroestructura de producción es el resultado de inversiones económicas en un proceso de reproducción de medios tecnológicos en el área de las telecomunicaciones, desarrollado en el contexto de la reconversión del capital occidental a nivel transnacional después de la Segunda Guerra Mundial, es algo que aparece bien identificado y consiguientemente descrito en el que parece ser uno de los primeros intentos serios de elaborar una historiografía sistemática de la televisión en el Estado español, el libro *Una historia de la televisión en España. Arqueología y Modernidad*, de Manuel Palacio. Así, “inegablemente, el espectáculo televisivo en los años cincuenta y sesenta está fuertemente condicionado por el importante impulso industrial que se hizo al acabar la Guerra Mundial y que tuvo que ver tanto con los deseos de reconvertir la industria de guerra en industria electrónica de consumo (Estados Unidos y Reino Unido) como los de coadyuvar a la reconstrucción industrial (Francia y otros países europeos). Sin embargo... el elemento desencadenante del éxito televisivo no puede ser otro que la demanda de ocio que vino a cubrir la televisión, primeramente en Estados Unidos y Reino Unido y, en una segunda fase, en el resto de los países europeos y algunos de otros continentes. Aunque se puede decir de otra forma: el rápido crecimiento de la televisión no es más que una respuesta del Capital a la demanda social de tener formas muy económicas de disfrutar el tiempo libre en familia”,⁴³ y por otro lado, “podría concluirse que a finales de los años treinta los sistemas de televisión bidireccional poseen un retraso de unos cinco años con respecto a lo conseguido por la televisión convencional, unidireccional. Pero no seamos ingenuos, únicamente la fuerte inversión económica de la industria radiofónica en Estados Unidos (solo en investigación, la RCA gastó nueve millones de dólares entre 1930 y 1939, dos de ellos para la compra de patentes) y del capitalismo de estado en el Reino Unido y en Alemania, combinada con otros intereses económicos, ideológicos y políticos, estableció un desarrollo desigual para los distintos usos de la tecnología televisiva”.⁴⁴ Más hacia el presente, las observaciones de Manuel Palacio sobre el estado contemporáneo de la televisión son bastante más realistas y claramente menos demagógicas que los ejemplos que hemos venido manejando en las últimas páginas; así: “Incontestablemente, puede decirse que la llegada a la televisión europea de la lógica comercial del más feroz capitalismo ha supuesto de hecho el abandono de todo proyecto cultural [Pérez Ornia utilizaba como vimos un tono visiblemente más eufemístico para venir a concluir lo mismo]; las actuales emisoras europeas, sean de titularidad pública o privada, parecen concentrarse casi exclusivamente en los métodos que permiten conquistar el mayor

número de espectadores. Por lo que diariamente vemos en la televisión, es lícito el pensamiento pesimista de algunos autores que como David James consideran que 'la actual televisión completa la disolución del arte popular en una cultura de consumo industrial y completa la colonización del ocio y la industrialización de la mente'... quizá en una 'estrategia del descompromiso', tal como la define Noel Burch.⁴⁵ No obstante, los pasajes finales del libro suponen el lanzamiento de una serie de hipótesis que sería interesante discutir al hilo del presente segmento de nuestro escrito; un resumen de las mismas podría ser el siguiente. Por un lado, en relación a su estructura, cabe permanecer expectantes en tanto que aún desconocemos las características definitivas que haya de adquirir la institución televisiva en un futuro, en vista de su actual estado mutante; dos vías de cambio se presentan para él sugerentes en este sentido: la posibilidad de cierto grado de especialización creciente en la oferta, como respuesta a las nuevas demandas de públicos localizados por parte de la industria publicitaria, junto al posible desarrollo de nuevos modelos de distribución televisiva como el *Pay-Per-View*, que podría acercar a la televisión al modelo de la industria del libro. Por otro lado, en cuanto a los contenidos de la institución, y de forma más específica los sistemas de representación que en ella se articulan, el modelo hegemónico televisivo presenta actualmente una renovación de estrategias textuales. Y finalmente, un motivo de optimismo es el hecho de que desde hace no menos de una década se asiste a la gestación de un nuevo modelo de audiencia, jóvenes que han crecido con la presencia familiar de las nuevas tecnologías; este nuevo modelo de audiencia, en resumen, nos permite asistir a la formación de un nuevo imaginario colectivo.

Respecto a si, en este modelo que se ha dado en llamar *neo televisión*, la conjunción de las *nuevas estrategias de consumo* (que responden a los nuevos intereses comerciales de la industria publicitaria), las *nuevas estrategias textuales* (que suponen la aparición de un *nuevo sistema de representación audiovisual*), y el nuevo modelo de audiencia en auge (que, con su nuevo imaginario colectivo, habrá de inducir al desarrollo de un nuevo imaginario visual), permite pensar que nos encontramos frente a modos de representación audiovisual distintos de los de la televisión o el cine del pasado, la respuesta de Manuel Palacio es categórica: sí. Es interesante, no obstante, profundizar en los argumentos que permiten estas conclusiones, así como reflexionar sobre la postura adoptada en este escrito respecto a este nuevo *status quo*.

Cuál es la condición de este nuevo sistema de representación en forja es una respuesta que no encontramos por el momento en el escrito de Manuel Palacio, pero hallamos posibles pistas en su alusión

a las apreciaciones de Omar Calabrese sobre los cambios perceptivos que acaecen en relación al *consumo del fragmento*. En todo caso, quizá la clave de este punto del debate se encuentra precisamente en aclarar lo que entendemos por representación. Manuel Palacio sí tiene aquí una posible respuesta: "... toda representación audiovisual responde al marco cultural en que se genera, al 'aire de los tiempos'. Dicho con otras palabras, la representación no es un concepto neutro, sino que responde a la conjunción de unos determinados factores tales como la evolución de la estética, el estado técnico y tecnológico de los instrumentos mediadores entre el objeto y su representación o las formas y lugares en que se produce el consumo."⁴⁶ En efecto, la representación no es un concepto neutro, aunque el escrito y las reflexiones de Manuel Palacio sí lo son (y no solamente por el uso omnipresente y exclusivo del género masculino en su escritura); en tanto que neutro es el adjetivo utilizado en castellano para aludir a la carencia de género. Y una vez invocadas cuestiones de representación y género, así como el uso de metáforas psicoanalíticas, es interesante visitar a Jacqueline Rose, quien en escritos recientes nos ha propuesto reflexionar a propósito de lo que ella ha llamado una *metaforización psíquica del espacio cultural y social contemporáneo* (remitiéndonos principalmente a los casos paradigmáticos de apropiación de una terminología psicoanalítica en Jameson y Lyotard para dibujar el mapa cultural y social de la posmodernidad).⁴⁷ El carácter fragmentario del espacio visual contemporáneo, al que antes se aludía, la pérdida de su previa totalidad, es sin duda uno de los referentes aparentemente más valorados en las reflexiones relativas a una búsqueda de posibles motivos causantes del estado presente del sujeto posmoderno (recordemos que para Frederic Jameson, como se sabe, el resultado de la percepción de esta fragmentación del campo visual puede equipararse a la esquizofrenia). Rose identifica claramente que estas reflexiones se desarrollan en relación a un marco de referencia heredado en el que la crítica de la ideología de dominación se sitúa predominantemente en el campo visual. Un modelo de crítica que nos remite al Barthes de las *Mitologías*, "cuando el funcionamiento de la ideología era interpretado como una interpelación, es decir, como petición a los sujetos de una entrada más o menos cómoda en un espacio psíquico esencialmente burgués y colectivo".⁴⁸ Es decir, tanto si esta pérdida de la totalidad del espacio visual es lamentada como si es celebrada, responde a una lógica que identifica la percepción de esta totalidad con el sujeto unificado, con la entrada en el orden social y la ley, y en último término, esa pérdida de la totalidad con la disolución de los grandes relatos; de alguna manera, el resultado de la percepción del espacio visual pos-

moderno es equiparado, entonces, con un estado de ruptura psíquica.

En relación a esta metáfora psíquica aplicada a lo social y cultural, es interesante deducir con Rose que, por lo tanto, la condición presente del sujeto posmoderno pueden cifrarse en “la ansiedad que provoca nuestra carencia actual del equipo perceptual necesario para aprehender el hiperespacio posmoderno”,⁴⁹ cosa que parece solucionarse, si ponemos esta pregunta en conexión con el escrito de Palacio, con el advenimiento de una nueva generación cuyo utillaje perceptual y psíquico es más adecuado a estas condiciones en formación. Si existe una mistificación de la crítica de la ideología como sita en un espacio psíquico colectivo unitario, si la ideología se articula a través de modos de representación hegemónicos como los hasta ahora heredados, que responden a la necesidad social de este espacio de representación unificado (Palacio se refería antes, como veíamos, al cine del pasado, es decir, la narrativa fílmica, el modo de representación institucional), el cultivo del fragmento, por ejemplo, como un indicador del nuevo imaginario colectivo, facilita entonces dar la bienvenida a programas como *Metrópolis* en tanto pretendidamente situado “en una posición de resistencia frente al característico flujo televisivo, en una redefinición del concepto de arte en la posmodernidad... los ejemplos de una estética alternativa al orden social y al sistema global de dominación, una estética que algunos llamarían visionaria”,⁵⁰ y por lo tanto celebrar el advenimiento de esta ruptura en la aprehensión del espacio visual unitario que se identifica con el orden social y el sistema global de dominación, celebrar el advenimiento de este nuevo modo de representación audiovisual; cambio en el sistema de representación que viene dado para Manuel Palacio, recordemos, entre otros motivos, por *la evolución del estado técnico y tecnológico de los instrumentos mediadores entre el objeto y su representación o las formas o lugares donde se produce el consumo* de estas representaciones; y que es paralelo entonces, de alguna manera, al advenimiento del equipo perceptual necesario para toda una nueva audiencia y del cual nosotros por el momento carecemos. Como si la visión, parafraseando a Jacqueline Rose, fuese tan solo una cuestión de percepción y aprehensión, como si la mirada (esa mirada anterior a este nuevo estado del capitalismo) pudiese ser neutra, neutral, inocente (no solo las representaciones no lo son); y estamos, entonces, “en el punto en que lo político se evacua, pero solo porque el tema de la representación se ha separado de forma tan clara de la dinámica sexual del signo”.⁵¹ Escuchemos, entonces, otra versión posible sobre los imaginarios y sistemas de representación heredados, sobre las nuevas condiciones en formación, sobre la posible naturaleza

de estas nuevas condiciones, sobre posibles posturas a adoptar ante este proceso: “Mientras que la ideología dominante conllevaba una imagen fácil de auto-reconocimiento sexual, identidad y naturalidad, podíamos oponernos a ella con un cuerpo y un deseo fragmentado y desorganizador. Pero hoy esa ideología opera de la misma manera en la frontera del terror y la violencia tanto como lo hace con normas sexuales crecientemente prescriptivas, es decir, un terror y una violencia como algo al tiempo aborrecible (en Inglaterra la represión creciente del ‘terrorismo’, la protesta contra la violencia televisiva) y deseado (la Guerra de las Malvinas y la discusión anual sobre la pena de muerte) [Algunos de estos ejemplos nos suenan cercanos]. Hoy, por lo tanto, la configuración ideológica dominante, o partes cruciales de ella, parece estar basada en un aspecto del inconsciente que faltaba en el caso de nuestra consideración anterior. Esto nos lleva a repensar la cuestión del inconsciente y lo político en tanto que nadie parece querer adjudicar a la violencia inconsciente la fuerza potencialmente radical que intentamos localizar en el concepto anterior de deseo sexual, el concepto que nos ha llevado –vía Barthes– al análisis del espacio visual.”⁵² Dicho de otra forma: el modelo de análisis que Manuel Palacio propone mistifica el concepto de política, sitúa lo político en relación a una esfera y una mecánica economicistas; pero más allá de estos límites, su modelo nos invita a una aceptación pasiva de la dinámica de construcción y funcionamiento del signo, a entender la visibilidad y los sistemas de representación, si no como esencialmente naturales o inocentes, sí al menos como el simple resultado de una mediación tecnológica o, en todo caso, de las cosas de la vida (lo que él llama de forma imprecisa el aire de los tiempos); su modelo se resiste a identificar claramente a la representación como política, y por lo tanto nos impide avanzar en el análisis y la crítica de las políticas de representación. Y de ahí que cualquier producto cultural tipo *Metrópolis* se nos aparece como *resistente al orden hegemónico*, cuando, en realidad, en tanto en cuanto su función es inercial e inconsciente en el proceso de construcción de nuevos modos de representación audiovisual, quizá se trata más bien de una avanzadilla del nuevo orden audiovisual hegemónico por venir. Jacqueline Rose, por el contrario, como vemos, nos invita a repensar nuestros modelos de análisis y crítica en un momento cambiante de este aire de los tiempos, en lugar de la aceptación pasiva o celebratoria del mismo.

En definitiva, lamentamos defraudar esperanzas nostálgicas de un enemigo unitario e identificable del cual es fácil por lo tanto deshacerse, en tanto que esto NO es un nuevo panfleto ortodoxo demonizador de los abusos del Capital maligno que se infiltra en nuestras vidas y nos engaña mediante extraños y mági-

cos mecanismos de alienación, uno de ellos los medios de comunicación. Sin duda alguna es necesario ser conscientes de que la crisis de los grandes relatos ha fragmentado también de manera irrefrenable la agenda política de una izquierda cómodamente instalada en el antagonismo histórico entre el capital y la fuerza de trabajo, que subyugaba a su vez cualquier movimiento de liberación al devenir de esta dialéctica universalista y reductora. Porque, como ha indicado Andrew Ross a propósito de un libro paradigmático como propuesta para un proyecto de políticas del posmodernismo, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe,⁵³ no hay de forma obligada conexiones entre, por ejemplo, los intereses y necesidades del movimiento de liberación de las mujeres y las de los trabajadores, sino que estas conexiones han de ser necesariamente articuladas en contextos y situaciones específicas. Pero esto NO quiere decir, por el contrario, como afirma de manera bastante trivial Juan Cueto, que las ideologías *se han ido a tercera división como un equipo de fútbol* y conviene realizar una apología del abandono de todo proyecto cultural crítico, cosa que no ha de impedirnos al parecer, muy al contrario, confiar en la continuidad del proyecto modernista en relación al progreso tecnológico y el crecimiento capitalista (Pérez Ornia: “la televisión colma viejas aspiraciones de la humanidad”, querrá decir de la Humanidad occidental, masculina, blanca y burguesa), a partir de una demagogia neoconservadora que Habermas identificó y criticó correctamente durante la pasada década: primero se desgaja lo cultural de lo social, se critican como esferas independientes, se culpabiliza a la esfera cultural, por un lado, de no haber ofrecido soluciones correctas para una mejora de la esfera social, y también, principalmente, de haber viciado la esfera social como consecuencia de estos errores. La respuesta que se ofrece es, entonces, un repliegue a posiciones afirmativas del *status quo*, un atrincheramiento en posiciones de fuerza y, de nuevo, el regreso a grandes discursos totalizadores.

El reconocimiento de estos cambios, sin embargo, NO significa abandonar la consciencia de la situación que se vive con el advenimiento del nuevo mapa del capitalismo transnacional, las consecuencias de sus nuevas formas de penetración económica y cultural y su redivisión de las relaciones productivas a nivel planetario. Esta nueva situación implica efectivamente que NO hay forma de escapar a las relaciones de producción y a la lógica del consumo, que estas impregnan cada uno de los instantes y rincones de nuestra existencia. PERO en lugar de adoptar posturas heroicas de simple rechazo fingido o por el contrario una aceptación pasiva de los hechos, conviene permanecer conscientes de lo aquí comentado en tanto que

este reconocimiento, lejos de posiciones derrotistas o triunfalistas absolutas, permite la posibilidad de entender cada fragmento de nuestra cotidianeidad, hoy más que nunca, como un posible lugar de contestación y resistencia.

Y es rigurosamente cierto que *la imagen es una mercancía*, una mercancía que marca una transición del consumo del objeto al consumo de representaciones PERO el aforismo que nos presenta a la televisión *como la industria más importante de lo-que-sea* encierra una trampa peligrosa en la que NUNCA debemos dejarnos atrapar: el considerar a esta institución de forma exclusiva tan solo como industria.

Pérez Ornia: “para la mayoría de los ciudadanos [la televisión] constituye el principal –cuando no el único– medio de información, y muchos deben a la televisión casi todo lo que saben del mundo”, “la televisión es el más poderoso medio de comunicación, la más importante industria de la información, de la cultura y del entretenimiento”; pero menos dárseles de importantes, porque esto es así solo para quienes, por motivos que hemos venido despejando (y aún quedan otros muchos por despejar), siguen encerrados en la dinámica de un viejo lema economicista: la lógica de los negocios, como siempre (la gente solo quiere comprar y tener lo que todo el mundo, consumir es bueno, la televisión ayuda a consumir, la imagen es la mercancía más cara, con la televisión se genera riqueza, bla, bla, bla). Pero la televisión NO es el único espacio visual colonizado por los sistemas de representación dominantes, NO es el único espacio social donde se puede profundizar en la crítica de la visualidad en tanto crítica de las ideologías de dominación, aunque sí es, sin duda, un importante referente a tener en cuenta para una agenda con estas características. Es decir, la imagen es la mercancía más apreciada porque construye nuestro conocimiento del mundo, no sustituye al mundo sino que se erige en un simulacro, un simulacro en absoluto neutral; en tanto que culturalmente codificadas, bien al contrario, las imágenes articulan representaciones que responden a construcciones culturales dominantes. Es por lo tanto correcto continuar identificando la visualidad, como antes decíamos, como un terreno apropiado para la crítica de las ideologías de dominación, y esto no implica demonizar la visión y la mirada, rechazar cualquier posibilidad de régimen escópico; lo necesario es avanzar en el reconocimiento de que la visualidad, ese mecanismo que insistentemente se nos pretende hacer pasar por privado, neutro, neutral, o como simple resultado de una mediación tecnológica, se construye en realidad socialmente; afirmariamos que sostener lo contrario conduce a una aceptación pasiva del proceso de construcción de los sistemas de representación como esencialmente privados, neutros, neutrales, o como

resultado de mediaciones tecnológicas, y esto nos condenaría, recordando a Jacqueline Rose, a repetir más allá de los límites de la modernidad y la posmodernidad discursos y fantasías inaceptables; afirmaríamos que la mirada, la visibilidad, los sistemas de representación visuales no son neutros ni neutrales ni inocentes ni naturales, y parafraseando a Norman Bryson, que una mujer NO puede experimentar como neutra la mirada voyeurística masculina, o que un mendigo en la calle o un ciudadano del Tercer Mundo NO pueden experimentar como neutral la mirada del colonialismo que los representa como algo trivial o pintoresco,⁵⁴ y hay entonces que insistir una vez más, una y mil veces más en que estas miradas y modos de representación a su vez no responden a impulsos naturales, privados o inocentes sino a construcciones culturales colectivas dominantes. Lo que necesitamos, por lo tanto, es profundizar en el análisis de la visualidad a partir del entendimiento de determinadas políticas de la visión.

Es decir, no hay que ser ingenuos; ni los intereses ni los discursos ni las soluciones pueden ser ya universalizables, pero pregúntense para qué intereses y discursos específicos el abandono absoluto de estas cuestiones en los brazos de la inercia del status quo es la solución perfecta. Admitan que la imagen es una mercancía, la mercancía más cara del mundo, una mercancía indispensable en nuestra contemporánea economía política del signo, una mercancía ubicua, multiforme, polivalente; y que cuando circulan mercancías se genera plusvalía. Y pregúntense siempre y en cada momento allá donde se encuentren quiénes retienen la plusvalía, todas las plusvalías posibles de todas las posibles versiones y circulaciones de esta imagen-mercancía.

1. Con el fin de no redundar en exceso sobre caminos ya recorridos, y a pesar de la presencia inevitable aquí de estos argumentos, queremos remitirnos a nuestros escritos anteriores aglutinados en la publicación *Videocombate*, *Ars Video* especial 1, San Sebastián, Marcelo Expósito: "Video español: del autor insatisfecho a la televisión neoliberal", pp. 17-37; y Gabriel Villota: "¿Dónde está el Flavor Flav de la videoocreación?", pp. 5-7. En ellos se citan profusamente las referencias argumentales principales de estos pasajes de nuestro presente escrito, principalmente Martha Rosler: "Video: Shedding the Utopian Moment", *Block*, invierno 1985; reimpresso en René Payant (ed.): *Vidéo*, Artexes, Montreal, 1986; y en Doug Hall y Sally Jo Fifer (eds.): *Illuminating Video*, Aperture/Bay Area Video Coalition, Nueva York, 1990, pp. 31-51; junto a Marita Sturken: "Video in the United States, Notes on the Evolution of an Art Form", René Payant (ed.), op. cit., y Marita Sturken: "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History", en Raymond Bellour y Anne-Marie Duguet (eds.): *Vidéo, Communications*, n° 48, París, 1988; reimpresso en Doug Hall y Sally Jo Fifer (eds.), op. cit; versión en castellano: "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del video", *El Paseante*, n° 12, 1989, pp. 66-78.

2. Documentado con amplitud en Wulf Herzogenrath: *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Kölnischer Kunstverein, Colonia, 1982.

3. Abigail Solomon-Godeau: "Playing in the Fields of Image", en *Photography at the Dock (Essays on Photographic History, Institutions and Practices)*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, p. 88. Aunque son argumentos pensados como contribución a una posible teoría fotográfica, Solomon-Godeau pretende de alguna forma situarse en un terreno interdisciplinar importando a la fotografía, por ejemplo, conclusiones desarrolladas por el feminismo en la teoría filmica; un proyecto en el que, como reconoce, hay pioneros como Víctor Burgin.

4. Entre la escasa literatura en castellano al respecto se encuentra Julio Pérez Perucha (ed.): *Los años que conmovieron al cinema (las rupturas del 68)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988. En cuanto al caso Godard, la formación del grupo Dziga Vertov, así como su experiencia relativa al uso del video (durante los años sesenta y hasta la actualidad), se encuentra seriamente documentada a lo largo de Raymond Bellour (ed.): *Jean-Luc Godard. Son + Image*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1992.

5. Martha Rosler: "Video: Shedding the Utopian Moment", op. cit., p. 44 y ss.

6. Allan Kaprow citado en *ibid.*, p. 47.

7. Claro está que, como continúa Sturken, la manera de entender dichos valores humanistas podía llegar a ser cuando menos dudosa: "El método declarado de Paik para humanizar el medio fue construir un 'sostén televisivo' a base de dos televisores en miniatura para que su colaboradora Charlotte Moorman lo llevara puesto mientras tocaba un 'violonchelo televisivo', un gesto bastante sexista que tendía a rebajar considerablemente la noción de humanismo". Marita Sturken: "La elaboración de una historia", op. cit., p. 74.

8. *Ibid.*, p. 75.

9. *Ibid.*, p. 69.

10. *Ibid.*, p. 69.

11. *Ibid.*, p. 67.

12. Y aunque se trate, sin duda, de una argumentación esquemática en este punto, que parece ser rebatible ante, por un lado, la reconducción de políticas televisivas hacia públicos localizados, televisiones especializadas para minorías, y por otro, políticas masificadoras en instituciones museísticas, no es sin embargo el momento adecuado para analizar, a pesar de las apariencias, la pervivencia en ambos casos de las lógicas institucionales descritas. No obstante, algunos argumentos alusivos podrán encontrarse en pasajes futuros de este mismo libro.

13. Allan Sekula: "Reading an archive", en Brian Wallis (ed.): *Blasted Allegories*, The New Museum of Modern Art, Nueva York, 1987, p. 125. El subrayado es nuestro.

14. *Ibid.*, p. 125. El subrayado es nuestro.

15. José Ramón Pérez Ornia: "Tiempos de televisión", en Pérez Ornia (ed.): *Televisión y video de creación en la Comunidad Europea*, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid, 1992, pp. 2-3.

16. Ibid., p. 5.
17. Ibid., pp. 3-4.
18. Ibid., pp. 4-5.
19. Ibid., p. 3.
20. Véase Alonso Ibarrola: "La televisión en España: de la dictadura a la democracia", en José Ramón Pérez Ornia (ed.), op. cit., pp. 48-60. Ibarrola ha seleccionado para esta panorámica el video del asalto al Congreso de los Diputados, de José María Quesada; *La cabina*, de Antonio Mercero; *Un, dos, tres...*, de Narciso Ibáñez Serrador; el spot *Aprenda a ver la televisión*, de la agencia Contrapunto; *El hombre y la Tierra*, de Félix Rodríguez de la Fuente; *Don Quijote de La Mancha*, de Manuel Gutiérrez Aragón; y *Había una vez un circo*, de Gaby, Fofó, Miliki y Fofito.
21. José Ramón Pérez Ornia, op. cit., pp. 11-12.
22. Ibid., pp. 13-14.
23. Citado en Manuel Palacios: "El videoarte y la televisión. De la subversión a la integración", en *Cinevideo 20*, n° 92: *El video de creación en España*, diciembre 1992, p. 63.
24. Ibid., p. 61.
25. José Ramón Pérez Ornia, op. cit., p. 12.
26. Manuel Palacios, op. cit., p. 61.
27. Juan Cueto: "Usar y tirar", entrevista en *El Europeo*, n° 44, invierno 1993, pp. 58-59.
28. Ibid., pp. 56 y 59. Lo curioso es que Juan Cueto es capaz de arremeter al tiempo contra la educación que hemos padecido en España y contra la Escuela de Frankfurt, que no ha estado muy presente, precisamente, en ningún sistema educativo español de años franquistas. Parece haber aquí una asociación confusa entre el término 'consumismo' y algo que tiene más que ver con la Escuela de Frankfurt, y para un sistema educativo fascista, con el pecado.
29. Ibid., p. 56.
30. José Ramón Pérez Ornia, op. cit., p. 6. El subrayado es nuestro.
31. Ibid., pp. 2-3.
32. Manuel Palacio: *Una historia de la televisión en España. Arqueología y Modernidad*; Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 30-31.
33. José Ramón Pérez Ornia, op. cit., p. 4. El subrayado es nuestro.
34. Ibid., p. 2. El subrayado es nuestro. "Cuando se le pregunta si tiene intención de crear una red de televisión global, [Rupert] Murdoch replica: 'Por supuesto'." John Greenwald: "El mundo de Murdoch [sic]. El magnate de la comunicación amplía de forma implacable su imperio global." *El País*, 19 de septiembre de 1993.
35. Ibid., pp. 9-10. El subrayado es nuestro.
36. Ibid., p. 7. El subrayado es nuestro.
37. Ibid., p. 14.
38. Ibid., pp. 11 y 14-15.
39. Juan Cueto, op. cit., p. 57.
40. "Is Democracy Bad for Growth?", *Business Week*, 7 de junio de 1993. Citado por Carlos Gabetta: "Multinationales contra Estados y sociedades", *cuatroSemanas*, n° 6, julio de 1993, p. 3. El subrayado es nuestro.
41. Carlos Gabetta, op. cit., p. 3. Todas las expresiones en cursiva sin identificar desde la nota 39 han sido entresacadas de distintos pasajes de José Ramón Pérez Ornia, op. cit.
42. Pregunta: "Chillida suele decir [sic] que hay que jugársela, porque sin riesgo no hay creación. ¿Usted por qué se la juega? Respuesta: Hombre yo hago lo posible por no jugármela. Lo que sí puedo decir es que no he concebido nunca un sistema de hacer tortillas sin cascar previamente huevos." Juan J. Ibáñez, entrevista a Carlos Solchaga; *El País*, 19 de septiembre de 1993. Posteriormente, el ex-ministro de Economía y Hacienda matizó que su frase "fue una metáfora de cocina y no de atributos viriles" [!], concretando en qué consiste alguno de estos huevos: dejarse de prejuicios [sic] llegada la hora de reconsiderar algunos puntos del Estado del Bienestar.
43. Manuel Palacio, op. cit., p. 8.
44. Ibid., p. 11. Esos otros intereses económicos, ideológicos y políticos a los que Manuel Palacio alude sin especificar como causas adyacentes del desarrollo prioritario del modelo unidireccional dominante de comunicación de masas, son los correctamente identificados en su momento por escritos seminales de Bertolt Brecht o Hans Magnus Enzensberger.
45. Ibid., p. 49.
46. Ibid., p. 50.
47. Véase Jacqueline Rose: "The Man who Mistook his Wife for a Hat or A Wife is Like an Umbrella - Fantasies of the Modern and Postmodern", en Andrew Ross (ed.): *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, University of Minnesota, 1988, pp. 237-250. Así como sus reconsideraciones a este escrito en "Sexuality and Vision: Some Questions", en Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation/ Bay Press, Seattle, 1988, pp. 115-127.
48. Jacqueline Rose: "Sexuality...", op. cit., p. 120.
49. Jacqueline Rose: "The Man...", op. cit., p. 245.
50. Manuel Palacio, op. cit., p. 58.
51. Jacqueline Rose: "The Man...", op. cit., p. 245.
52. Jacqueline Rose: "Sexuality...", p. 121.
53. Andrew Ross: "Introduction", en Andrew Ross (ed.) op. cit., pp. VII-XVIII. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, Londres, 1985.
54. Véase Norman Bryson: "The Gaze in the Expanded Field", en Hal Foster (ed.)

13. Saltando las fronteras (del Estado español)

GABRIEL VILLOTA TOYOS

1. Historias periféricas

Este artículo surge como un sarpullido, como una reacción inmediata ante cuestiones –referidas al desarrollo y valoración de la práctica videográfica en el Estado español– sobre las que a veces creo que no reflexionamos mucho, y otras sin embargo demasiado (y mal). Cuestiones que nos suscitan más preguntas que respuestas. Preguntas que en todo caso deben ser un primer paso, antes de dar por sentado “verdades” cuya gestación desconocemos, pero que probablemente tiene que ver con algún siniestro teleproyecto, frente al que ya es hora de que articulemos un proyecto individual y colectivo.

En estos tiempos que vivimos (y probablemente aún menos en los que se avecinan) no sorprende que de nuevo aparezca, aunque sea de forma un tanto inconsciente, la cuestión de la identidad nacional(ista). Unos tiempos en los que, de forma creciente, como nos recuerda Eduardo Subirats,¹ “la sensación de una progresiva e irreversible pérdida de soberanía económica, política y cultural de las comunidades locales frente a multinacionales industriales y financieras, y las cumbres políticas internacionales, los eventos mediáticos internacionales y las agencias planetarias de comunicación, lleva finalmente a diversos estallidos populares o populistas de signo micro-nacionalista, [cuyas estrategias] tratan de imponer complementariamente los simulacros de identidades locales, y de generar fisuras, rupturas y exclusiones microsociales y micropolíticas con la provincia de al lado, el país vecino o la etnia diferente”.

Eugeni Bonet explica en la introducción a este ciclo cómo, paradójicamente, “el extranjero” se ha convertido en un territorio más de la producción videográfica “española”. Y de hecho el intentar describir y caracterizar dicha nueva plataforma es lo que ha motivado originalmente este artículo; sin embargo recordemos, con Bonet, que este “nuevo territorio” aparece para unirse a algunas zonas –Cataluña, Euskadi– que aún permanecen activas en la periferia.

Llegando a este punto creemos por otro lado que no vendrá mal recordar también (nuestra memoria es cada vez más frágil, el pasado más reciente inconcebiblemente lejano, como un extranjero del que, más que la distancia, nos separa una frontera: así nos lo cuenta Marcelo Expósito a través de Chris Marker en *Los libros por las piedras*) que esa idea de periferia definió en buena medida la escena videográfica en el Estado español durante la pasada década, contribuyendo desde una perspectiva no necesariamente nacionalista a la descentralización de las prácticas culturales posteriores a la transi-

ción: una simple consulta superficial a los catálogos de los festivales de vídeo de aquellos años servirá para así constatarlo.² (También es cierto, por otro lado, que ni dicha lectura de lo que fue la escena videográfica en los años ochenta puede ser considerada como la única ni la principal entre las que entonces se dieron, ni estaba exenta de intereses políticos institucionales –e institucionalizadores–, como era la legitimación –vía política cultural– de la nueva configuración del Estado español como Estado de las Autonomías.)

Esta idea de periferia parece, sin embargo, ser cuestionada desde diversos ámbitos en la década presente, y no solo en lo que al vídeo se refiere: veamos por ejemplo, a modo de ilustración, el comentario crítico de Kevin Power³ sobre el arte español de los ochenta: “En la parte positiva, puede que la crisis sirva [...] para reducir las actividades de las plataformas de lanzamiento periféricas que, en ocasiones, han fomentado el arte a ciegas ¡Como si el arte tuviera algo que ver con el lugar de nacimiento!”

Ante esta afirmación pueden surgir varias preguntas: ¿Es que acaso en las plataformas de lanzamiento centralizadas el lugar de nacimiento no está presente? ¿Es que defender la idea de “lo español” frente a “lo gallego”, “lo vasco”, “lo catalán” o “lo extremeño”, no es otra forma de nacionalismo? No deja de ser extraño que este comentario venga de quien, si bien, justo es reconocerlo,⁴ siempre ha admitido que el arte sí puede tener que ver con cuestiones como el género, la raza, la orientación sexual, o la clase social, no lo haga sin embargo respecto al lugar de nacimiento: ¿Están acaso los y las artistas por encima de esto? Hay quienes, al menos, parecen creerlo así, como acertadamente nos recuerdan Ella Shohat y Robert Stam,⁵ cuando nos dicen que “Si los realizadores del Primer Mundo parecen flotar ‘por encima’ de los insignificantes asuntos nacionalistas, es porque dan por hecho la proyección de un poder nacional que facilita la realización y distribución de sus películas”.

Alusiones, comentarios y opiniones como la de más arriba no por inconscientes dejan de ser responsables de estar abriendo el camino a próximos y novedosos ejercicios de hegemonías diversas, y no exclusivamente territoriales, pues junto a esa periferia geográfica inevitablemente pueden comenzar pronto a verse cuestionadas todas las otras periferias que no formen parte de las corrientes dominantes (sean estas sexuales, raciales, o de clase, por ejemplo).

En cualquier caso, y más allá de lo que pudiera entenderse como un discurso nacionalista (sobre todo

habida cuenta del tinte peyorativo y reduccionista que en los últimos tiempos los medios de formación de masas se han encargado de verter sobre distintas ideologías no siempre homologables bajo un mismo patrón), creemos que toda consideración de lo que pueda ser hoy un “vídeo nacional” habría de partir de una conciencia local, o en el sentido dado por Eduardo Subirats a este término, “regionalista”:

“¿Regionalismo? ¿Y por qué no? Las tendencias globalizadoras en un plano económico o cultural han sido tan manifiestas en la era del imperialismo moderno, como bajo los auspicios del colonialismo clásico europeo.[...] El regionalismo, como concepto que abrazaría todas las manifestaciones de una democracia social ligada a un espacio y tiempo históricos, adoptando expresiones innumerables en legítimas formas de democracia participativa, defensa ambiental o rediseño de la estructura urbana, constituye bajo esta perspectiva un correctivo necesario a las tendencias homologadoras de la aldea global”.

La obra de Antón Reixa (no solo en su vertiente videográfica) surge desde esa periferia geográfica, y desde la especificidad gallega reivindica “lo local-nacional” sin establecer barreras con “lo español”, aunque proceda de lo que podríamos denominar como “plataforma de lanzamiento autonómica”: sin embargo el hecho de que parte de esa obra haya sido producida dentro de unos márgenes de dependencia política y financiera como los señalados no hace que su existencia deje de ser necesaria o importante, de la misma forma que tampoco nos obliga a dejar de considerar que se produce en los márgenes del discurso oficial, y con una conciencia eminentemente crítica respecto al mismo: prueba de ello es el hecho de que una serie como *Sitio Distinto* (1990-1991), producida para la televisión gallega y que llegó a convertirse en número uno de audiencia en su Comunidad, viera denegada la renovación de contrato por los dirigentes de dicha entidad autonómica.

Este ejemplo, por tanto, nos puede llevar a reflexionar sobre los parámetros en los que habría de moverse un posible “vídeo nacional”, en relación tanto a la tensión creada entre las mencionadas “plataformas de lanzamiento” (periferia, centro, extranjero) como a las condiciones de producción en las que un “vídeo nacional” sea concebido.

2. ¿Un vídeo nacional?

Con la patria como con la madre: con razón o sin ella.

RAFAEL VERA (ex-secretario general
para la Seguridad del Estado)

Quizá entonces deberíamos haber comenzado el presente escrito preguntándonos qué es vídeo español, y si tiene acaso algún sentido hablar de unas carac-

terísticas específicas que diferencien a este de las prácticas videográficas habidas en otros ámbitos geopolíticos. Por cuanto al pretender reflexionar sobre el trabajo que artistas del Estado español han desarrollado fuera de sus fronteras políticas, y al pensar también si existen posibles características comunes que pudieran identificarles como grupo, estaríamos aceptando una diferencia que a su vez nos remite a una norma: la que definiría por otro lado el trabajo de quienes optaron y optan por quedarse. Y además, estaríamos estableciendo otra frontera (la que existe entre quienes permanecieron y quienes se marcharon). Este escrito quiere ser en este sentido un intento para comenzar a derribar tanto esa como todas las otras fronteras que nos separan.

Otra pregunta fundamental habría de ser qué entendemos por vídeo español hecho en el extranjero: si bien la respuesta menos comprometida a la pregunta anterior nos habría remitido a la explicación de que vídeo español es aquél hecho por quienes residen en el Estado español (y teniendo además en cuenta los problemas que padecen quienes, viviendo en dicho estado, no poseen la nacionalidad española), ahora nos veríamos necesitados de nuevos elementos definitorios para matizar este otro concepto, tarea difícil por otro lado sin vernos envueltos en un más que problemático zarzal ideológico.

Desde luego este debate no es nuevo, y ha tenido como algunos de sus precedentes más inmediatos ciertas discusiones bizantinas sobre lo que caracterizaba o no, por ejemplo, al cine español, o también si existía o no, por poner otro ejemplo para mí cercano, un así llamado cine vasco: bizantinas no en cuanto considere que no fueran pertinentes, sino más bien por el hecho de que difícilmente se han planteado en unos términos esclarecedores, ni tan siquiera pragmáticos.

Al hablar de filmografías nacionales habría que matizar antes, no obstante, determinadas cuestiones. Pues no es lo mismo un concepto de cine nacional como el desarrollado en muchos países del Tercer Mundo –especialmente a partir de los años sesenta, como nos explican Ella Shohat y Robert Stam–;⁶ que principalmente debemos considerar como una respuesta dentro de los procesos de descolonización cultural y de búsqueda de identidad propia vividos en dicho contexto, frente a, por ejemplo, la idea de un cine nacional (o comunitario) defendida actualmente entre los países de la Unión Europea, como forma de crear un poder industrial y económico competitivo respecto al monopolio hegemónico de la industria estadounidense.

El cine nacional tercermundista, según Paul Willemsen, no sería tanto el conjunto de películas producidas en aquellos países que forman lo que denominamos Tercer Mundo, como “un proyecto ideo-

lógico, un cuerpo de películas que se adhieren a un programa estético y político concreto, sean producidas o no por gentes del Tercer Mundo". Si políticamente, como decíamos arriba, el objetivo principal sería iniciar un proceso global de descolonización cultural, estéticamente dicho movimiento se alimentaría a tal fin de fuentes tan diversas como el montaje soviético, el teatro épico brechtiano, o el neorrealismo italiano, entre otras.

Por otro lado, Santos Zunzunegui⁷ explica el concepto de cine nacional aparece por primera vez en los años veinte, tratando de aislar algunas características de los films producidos en el interior de determinadas fronteras estatales, y presentándolas como peculiaridades nacionales de los diferentes estados, cuando en realidad se trataría de la elevación a generalidad de rasgos particulares de ciertos autores, "no extrapolables a la totalidad de la producción de ese país que, a un nivel general, era indistinguible de la de otros centros de producción". (Sería igualmente posible, creemos, mantener hoy esta misma afirmación respecto a la pretensión de definir un concepto de cine europeo, o de televisión vasca, o de vídeo español, que basándose en peculiaridades como las comentadas, se distinga de los prototipos dominantes en la industria estadounidense en poco más que en el apellido de quien pone el capital).

Llegando a este punto es lógico que nos preguntemos también, como lo hace Zunzunegui, cuál puede ser el papel que desempeñe un cine –y llegado el caso, un vídeo– nacional, "en la era de las multinacionales y de la creciente homogeneización del gusto": "La asimilación de formas de hacer debidamente probadas por décadas de uso multinacional puede terminar convirtiéndose en una sutil forma de pérdida de identidad cultural. Y quizá sea aquí donde esté por librarse la batalla decisiva para una supervivencia que afecta –aunque lógicamente de forma diferenciada– tanto al pueblo vasco, como al español, catalán, gallego, italiano o francés".

Sobre este particular es interesante recordar un trabajo como *Cross-Cultural Television* (1987), realizado por Antoni Muntadas junto con Hank Bull, en el que podemos ver cómo realmente las diferentes televisiones de culturas diversas, separadas por continentes y océanos, al final se remiten a patrones muy similares, a veces hasta idénticos: la televisión es el medio homogeneizador por excelencia, que anula tanto las especificidades como lo que anteriormente Subirats denominara "regionalismos".

Pero aún más interesante, dado el caso que estamos tratando, es otro vídeo suyo. Nos referimos a *TVE: Primer Intento* (1989),⁸ trabajo con el que Muntadas –desde la óptica opuesta– indaga en la especificidad española, precisamente reconstruyendo la "realidad" que la televisión estatal ha ido creando en

el imaginario colectivo en el transcurso de los años: desde el premeditado orden con el que van apareciendo las caretas de los programas –y en particular las de cierre–, hasta la arqueología de las imágenes de archivo (que aparecen como espectros de un pasado menos lejano de lo que algunos querrían; o eso al menos se puede deducir de la evidente marginación de este trabajo, jamás emitido por la entidad que lo encargó), todo nos habla de un intento real (aunque no definitivo, como el propio título sugiere) por configurar un discurso de oposición, nacido de las mismas entrañas del monstruo, que se alimenta, como ya señaláramos en el caso de Reixa, de la tensión surgida entre dependencia y crítica, entre periferia (si no geográfica, sí ideológica) y marginalidad.

Una tensión que, como explica Paul Willemsen,⁹ es la única que puede posibilitar la existencia de un "vídeo nacional": el que fuera editor de revistas como *Screen* y *Framework* opina que dado que hablando de cine, el concepto de especificidad es esencialmente de índole nacional, y que las fronteras de dicha especificidad vienen dadas por acciones gubernamentales diversas (como la censura y su marco legislativo, las medidas industriales y financieras, sistemas de licencias y otros aspectos jurídicos, etc.), un cine que engarce de forma crítica con la complejidad de las formaciones socioculturales específicas, será necesariamente un cine marginal, pero por otro lado dependiente –y esto es indiscutible, por más que podamos matizar el alcance de dicha dependencia del cine orientado a la explotación multinacional que intenta criticar: no obstante, este cine marginal y dependiente es al mismo tiempo y pese a sus contradicciones– la única forma de concebir hoy por hoy un cine "nacional", en el que lo nacional sería una cuestión que tendría más que ver con una "dirección" –una vocación política incluso– que con la ciudadanía de los realizadores, o con el origen de la producción financiera.

Dentro de estos parámetros habremos pues de situarnos a la hora de pensar en cuáles son los trabajos que pueden estar configurando un vídeo nacional, cuál es el contexto en que se sitúan, y cuáles los objetivos a los que tal categoría podría hoy en día señalar. Y al margen del hecho de que se trabaje habitualmente fuera del "territorio nacional", como en el caso de Muntadas, o desde una "plataforma periférica", como en el de Reixa, quizá lo verdaderamente importante sea el coincidir de ambos en un espacio no tanto físico como simbólico: el espacio al que llevan los caminos del exilio.

3. El exilio voluntario

El exiliado de hoy puede ser el turista de ayer?

VICTOR BURGÍN: *Paranoic Space*

Si pensamos en un grupo de artistas que, tras poner tierra de por medio, realizan su trabajo desde el otro lado de la frontera, inevitablemente nos viene a la cabeza la figura del exilio, y del artista como exiliado; pero antes de continuar, convendría que hiciéramos una serie de matizaciones y consideraciones sobre la verdadera naturaleza del exilio.

El artista exiliado es sin duda una figura clave en la cultura de nuestro tiempo, como nos recuerda el escritor de origen palestino –y él mismo exiliado– Edward Said¹⁰ pues, de hecho, buena parte de la cultura occidental durante este siglo que finaliza ha venido siendo desarrollada por personas exiliadas: una cultura del exilio que, como nos recuerda Said, siempre se ha caracterizado por similares visiones transnacionales e interculturales, y que paradójicamente suele ver surgir a su lado, asociada, la figura del nacionalismo, oponiéndose a veces, pero constituyéndose mutuamente.

“y justo más allá de la frontera entre ‘nosotros’ y ‘los de fuera’ está el peligroso territorio de la no-pertenencia: allí es donde en tiempos primitivos se desterraba a la gente, y donde en la era moderna inmensos colectivos humanos vagan como refugiados y desplazados”.

Sin embargo, a diferencia del nacionalismo, el exilio supone un estado discontinuo de existencia, nos dice Said: y por ello la persona exiliada siente una verdadera urgencia por reconstruir su vida rota, bien por medio de verse a sí misma como parte de un pueblo restituido (sería el caso de una opción nacionalista), o bien como parte de una ideología dominante (creo que caben pocas dudas respecto a pensar que determinadas formas del lenguaje audiovisual contemporáneo pueden ser consideradas como tal).

El *pathos* de la persona exiliada está en su pérdida de contacto con la solidez y la satisfacción de la tierra: volver “a casa” está fuera de lugar. Y aquí es donde precisamente deberíamos comenzar a matizar las primeras cuestiones respecto al caso que estamos tratando, pues como el mismo Said nos recuerda, “si bien es cierto que cualquiera que no puede volver a su casa es un exiliado, deben ser hechas algunas distinciones entre exiliados, refugiados, emigrantes y expatriados”: es precisamente con este último concepto con el que él distingue a quienes “voluntariamente viven en un país extranjero, habitualmente por razones personales o sociales”.

Es curioso observar en este sentido cómo el trabajo de muchos de los “exiliados ocasionales”, lejos de tomar conciencia de la periferia de la que proce-

den, se focaliza por el contrario en retratar la periferia (racial, sexual, o del tipo que sea) de esa metrópoli a la que han emigrado, en una suerte de apresurada “concienciación” política más bien mimética, y con los problemas que esto implica respecto al desconocimiento, la superficialidad, o la ligereza en la representación del “otro”.

Pasemos ahora a fijarnos en cómo las personas exiliadas (y con ellas las “expatriadas”, pues como relata Said comparten casi todas las características, salvo la opción al regreso) se convierten habitualmente en seres excéntricos –de nuevo habitantes de una periferia– que sienten su diferencia como una suerte de “orfandad”, y pueden utilizarla como un arma con la que insistir celosamente en su derecho a rechazar cualquier pertenencia. Llegados a este punto nos veremos obligados a introducir otro matiz respecto a los y las artistas que nos ocupan, pues normalmente el salto dado en su carrera pretendería funcionar más bien en el sentido contrario, es decir, como un paso de la periferia a lo que consideran centro (de la colonia a la metrópoli, podríamos decir: París, Nueva York). La única excentricidad experimentada en este sentido sería el desplazamiento de un “centro afectivo”, problema que además se ve fácilmente solucionado con la posibilidad de viajar de forma más o menos regular “a casa”, pues no existe, como ya decíamos, impedimento alguno para hacerlo: un exilio simulado.

Evidentemente, este es con toda probabilidad el caso ante el que nos encontramos. Pese a que el Estado español ha tenido una gran tradición de emigración trabajadora (hasta tiempos muy recientes) no creemos que los y las artistas de vídeo que desde hace años, de forma intermitente, saltan más allá de sus fronteras, lo hagan viéndose en tal necesidad: formando parte de dicha tradición. (¿Y si se tratara más bien, al menos en algunos casos, de otra tradición, tal vez más lejana en el tiempo pero igualmente arraigada, a saber, la de los conquistadores del imperio, viéndose continuada en la figura de artistas-turistas? ¿No se estaría con esos viajes perpetuando la que antaño fuera una hegemonía de la espada, con una actual hegemonía de la mirada?).

Pero como el propio Said reconoce, y pese a la intrínseca dureza de la realidad del exilio, no todo es necesariamente negativo en esta experiencia, pues ver el mundo entero como una tierra extranjera, y la consciencia de pertenencia a dos culturas, da cuando menos al exiliado una capacidad contrapuntual, así como una especial satisfacción personal al saberse actuando como si siempre se estuviera “en casa”; por otro lado, el exilio nunca nos permite sentirnos en una situación de placidez o seguridad: un *invierno permanente* –en palabras de Wallace Stevens– que nos empuja a una vida de diferente calendario, sin estaciones; una vida nómada, descentrada, contrapuntual.

Esta parece ser la experiencia de uno de los casos más interesantes de exilio “voluntario”, y sin embargo radical y consciente hasta el extremo, en el contexto de la cultura española más reciente: nos estamos refiriendo a Juan Goytisolo. El escritor, tras varios años de residencia fuera del país, encuentra que la realidad española posterior a la transición frustraba las expectativas que tantos habían puesto en ella, y elige también, llegado el caso, hacer un viaje a la periferia –convertirse en excéntrico–. Una periferia geográfica (Almería, suburbios barceloneses y parisinos, Turquía, Marruecos) y una periferia ideológica (la obra de exiliados españoles como Blanco White o Américo Castro) en la que sin embargo, de forma progresiva, va a ir reencontrándose con lo que a su juicio podría ser –o haber sido– lo verdaderamente constitutivo de una tradición diferente de “lo español”, la negada por la historia oficial. A diferencia del caso de otros artistas “exiliados”, cuyas visitas suelen estar motivadas por la recogida de diversos parabienes o de dinero oficial, las ocasiones de regreso elegidas por Goytisolo parece que buscan poner en evidencia las raíces mismas de esa conflictiva historia española, respecto a, por ejemplo, la cultura islámica: recordemos que algunas de las apariciones públicas más insistentes del escritor en los últimos años han tratado de denunciar el papel del Gobierno español en conflictos internacionales como la guerra del Golfo Pérsico, o la actual guerra en Bosnia. O también, con una vocación claramente constructiva, para realizar trabajos como la serie documental *Alquibla*, todo un alegato respecto a esa “otra” tradición una y otra vez silenciada: lejos de la actitud resentida de por ejemplo un James Joyce (Said nos recuerda en este sentido, por boca de su biógrafo Richard Ellmann, cómo este, “siempre que sus relaciones con su tierra nativa corrían el riesgo de mejorar, buscaba un nuevo incidente que solidificara su intransigencia y le reafirmara en lo correcto de su voluntaria ausencia”), Goytisolo no parece compartir esa especie de “narcisismo masoquista” que subyace con frecuencia en el trabajo de quienes “optan” por marchar, y que más bien parece que buscan reforzar las situaciones de aislamiento y desplazamiento, fetichizando la figura misma del exilio.

Otra experiencia interesante al respecto, si bien diferente, es la del artista catalán Francesc Torres. Mientras que su obra primera, desarrollada a principios de los años setenta, podría quedar perfectamente encuadrada dentro de las corrientes internacionales del arte conceptual de esa época, podemos observar tras su marcha a Estados Unidos y la conciencia subsiguiente de exilio, cómo comienza a aflorar repentinamente en su obra el imaginario de la Guerra Civil, así como una preocupación constante por la pérdida de la memoria histórica: en varios de

sus trabajos posteriores estas preocupaciones se mantendrán de forma permanente, en especial en cintas como *Belchite/South Bronx* (1988) y *Sur del Sur* (1990).

Este último trabajo podría convertirse de alguna forma en paradigma de las cuestiones que aquí se están suscitando, en tanto que, como *Sitio Distinto* o *TVE: Primer Intento*, es un vídeo que surge de esa tensión entre dependencia y crítica, pero que lo hace además situado de forma privilegiada en el marco que mejor ha definido en tiempos recientes la violencia ejercida, en nombre de la nación, desde el ámbito de la cultura: “Este es el caso de la gran Efemérides nacional de 1992. Con ella se inaugura un nuevo concepto de programación política, de composición y diseño mediales del pasado, y de monumentalización y deformación explícitas de la memoria histórica a gran escala, que no solo no oculta su desprecio por la reflexión crítica sobre la historia, sino también una profunda vocación totalitaria”.

Consciente de lo explicado por Subirats en el párrafo precedente, Torres articula un discurso sereno, aunque dolido, en el que aboga por la recuperación de una tradición “nacional” radicalmente opuesta a la que lo financia. Y, como en los casos anteriores, no debemos ver en esa contradicción una debilidad, sino por el contrario la misma posibilidad de su existencia.

No deja de ser lógico, por otro lado, que en este caso el exilio fuera condición necesaria para que aflorara dicha consciencia; como recientemente nos recordaba Victor Burgin¹¹ (reflexionando precisamente sobre el escrito de Said en una serie de comentarios sobre lo que él denomina el *espacio paranoico*), en toda relación de alteridad (sea esta vivida como emigrante, exiliado, expatriado o refugiado: pues respecto al lugar de acogida todos son igualmente extranjeros) subyace un carácter, psíquico, que siguiendo a Lacan, quedaría resumido del siguiente modo: de la misma forma que en la infancia descubrimos en la fase-espejo al “otro” que somos nosotros mismos, y el espejo nos devuelve la imagen, conformada dentro de los límites que unifican nuestro cuerpo, así también las fronteras del estado-nación conforman la identidad del que se exilia: en términos psicoanalíticos descubriríamos nuestra propia identidad al dejar de considerarnos parte de la propia madre, y en términos políticos al vernos desplazados de nuestra tierra de origen (y ese desplazamiento puede ser estrictamente físico, pero también simbólico; en forma de exilio interior).

4. El exilio interior: un proyecto nacional

Tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti.

JUAN GOYTISOLO:
Reivindicación del Conde don Julián (1970)

Adorno¹² llega a convertir la figura del exilio en paradigma de nuestro tiempo, en la medida en que no puede seguir siendo posible, dice, encontrarse como “en casa” en la propia casa de uno, en un mundo de desplazamientos humanos masivos, guerras mundiales y horror. El exilio nos ayuda a comprender que en un mundo como este los hogares son siempre provisionales, y que las fronteras que nos mantienen a salvo dentro del territorio familiar pueden convertirse en prisiones. (Situaciones que vivimos hoy día, como la guerra que asola la antigua Yugoslavia, o el propio cerco a Sarajevo, con toda su carga simbólica, confirman de forma dramática la vigencia de las palabras de Adorno, y la sospecha de que en nuestra civilización la idea de progreso solo es aplicable al horror).

El exilio atraviesa fronteras y rompe las barreras del pensamiento y la experiencia. La verdad que aprendemos con todo exilio, sea este breve o prolongado, forzado o voluntario, no es que la idea de “hogar” o el amor al mismo se hayan perdido, sino que su pérdida es algo inherente a la misma existencia de ambos: “los únicos paraísos son los perdidos”.

Sin embargo no todos los exilios han de ser físicos o geográficos, como tampoco todas las estancias de artistas allende las fronteras han de ir necesariamente acompañadas de una consciencia del desplazamiento. Y es entonces cuando nos vemos en la necesidad de buscar ese edén añorado dentro de nosotros mismos.

Cuando, por ejemplo, la oposición exilio/nación de la que nos habla Burgin tiene lugar dentro de las fronteras de un mismo país entre distintos grupos raciales, las situaciones de racismo institucionalizado provocan un exilio interior para personas que son ciudadanas del mismo: es el caso de *Black is... Black Ain't* (1995), film póstumo del realizador Marlon Riggs, en el que nos habla de forma precisa de lo que puede entenderse como un exilio interior, entrecruzado de muy diversas experiencias: exiliado como negro en un país, Estados Unidos, en el que aún buena parte de la propia sociedad es estructuralmente racista; exiliado como homosexual en una “nación afroamericana” que acepta todavía hoy con dificultad, dentro de su seno, cualquier cuestionamiento del patriarcado; exiliado en definitiva como enfermo en una sociedad que vive dando la espalda a la muerte y que no se reconoce en ella.

También desde la añoranza de los “paraísos perdidos”, José Antonio Hergueta¹³ escribía reciente-

mente sintiéndose como si retornara de un largo exilio, aun sin haber viajado, y se encontrase al regreso el paisaje inmóvil, congelado en él¹⁴ todo lo peor: verse a sí mismo convertido en exiliado en la propia tierra. Corno nos sucede con Conchita Eguidazu en *La tierra de la madre* (1993-1994), cuando después de ver su largo peregrinar transhistórico como exiliada, encontrarnos que el país al que regresa no es ya nunca más el país del que, siendo niña, partió, y que la acoge como exiliada, de nuevo.

En un contexto político y temporal diferente (o quizá no tanto, pues como el nuestro ahora, se trataba también de un caso de “asentamiento democrático”), el desaparecido realizador R.W. Fassbinder, desde lo que bien podríamos definir, según los planteamientos precedentes, como un auténtico y profundo exilio interior, rechazaría de forma tajante la idea de abandonar Alemania, pese a las razones más que sobradas que cualquiera podía haber encontrado en su caso para escapar de una intolerable presión, que finalmente le mataría: envuelto en medio de una agria polémica sobre el supuesto contenido antisemita de algunos de sus proyectos (que realmente cuestionaban la esencia en sí misma racista de los pilares en los que se sustentaba una democracia forzosamente filosemita), Fassbinder pensó seriamente durante el año 1977 en el exilio, idea que finalmente rechazó, pues consideró que solo en su propio país podía sostener el espejo que mostrara al mismo sus faltas y locuras, y decidió por tanto permanecer en él. (¿Podríamos seguir considerando entonces como propio de un auténtico exilio el desorientado peregrinar perenne de Wim Wenders, frente a la postura radical de su compañero de generación?).

La situación a la que se está llegando en el Estado español en esta década de los noventa, como consecuencia del proceso –ya acaecido antes en otros países de nuestro entorno– de “asentamiento de la democracia”, es la del resurgir de una suerte de semiclandestinidad, entre consentida e integrada, que en la medida que aún voces críticas y represaliadas por el propio sistema empieza a conformar, colectivamente, un verdadero exilio interior. (Y entiéndanse estas palabras más allá del valor metafórico que pudieran tener, pues por ejemplo la situación práctica de inhabilitación con la que el nuevo código penal amenaza y castiga a los insumisos al servicio militar y a la prestación sustitutoria, crea *de facto* una situación de exilio dentro del mismo país.)

Si nos atenemos a los parámetros establecidos anteriormente por Paul Willemen, es con toda probabilidad alrededor de estos elementos de resistencia a los discursos homogenizadores donde encontraremos la existencia o su posibilidad de un “vídeo nacional”: participando en una “esfera pública de oposición”

(en el sentido dado por Alexander Kluge y Oskar Negt a este término)¹⁵ desde la cual, asumiendo su dependencia y su marginalidad, e incluso añadiríamos, con la conciencia de estar desarrollándose desde un exilio interior, y de que ese exilio puede ser un proyecto compartido, planteo una intervención crítica respecto a la realidad en la que nos ha tocado vivir.

Porque es ahí únicamente donde podremos reencontrarnos con una tradición "nacional" que no haya formado parte de la conocida historia de expolios y abusos, de esa historia que como José Antonio Hergueta nos recordara con palabras de Alexander Kluge, está cargada de un "pasado feudal" ... Una tradición, siguiendo otra vez a Eduardo Subirats, "de vicisitudes o de exilios y expulsiones, que constituye el estrecho marco de referencia que permitía y permite alimentar la leve esperanza de una verdadera transformación de la cultura española".

1. Eduardo Subirats: "Después de la lluvia", *Temas de Hoy*, Madrid, 1993.
2. Especialmente el catálogo del I Festival de Vídeo de Canarias (Las Palmas, 1988), y el *Manual de Instrucciones*, Bideoaldia (Tolosa, 1989).
3. Kevin Power: "La 'ligereza' de los ochenta", *Revista de Occidente*, no. 129, Madrid, 1992.
4. Kevin Power: "Los ochenta: la diversificación de su espectro", en catálogo 15/41, Sala Parpalló. Diputación de Valencia, mayo-agosto 1985. "Barthes nos dijo que el autor había muerto, pero se le olvidó decirnos de qué autoridad estaba hablando: de la del varón blanco occidental. Fue esta una omisión muy significativa que se apresuraron a corregir todos los no-representados que encontraron su voz propia en el clima plural de los ochenta (gays, feministas, o el sujeto post-colonial privado de derecho de representación que llamamos, de manera muy general, el otro)".
5. Ella Shohat y Robert Stam: "Third World Cinema", en *Unthinking Eurocentrism*. Routledge, Nueva York y Londres 1994.
6. El término tercer cine sería acuñado a finales de los sesenta por Fernando Solanas y Octavio Getino como "el cine que reconoce en la lucha anti-imperialista en el Tercer Mundo y sus equivalentes dentro de los países imperialistas la más gigantesca manifestación artística, científica y cultural de nuestro tiempo [...] en una palabra, la descolonización de la cultura".
7. Santos Zunzunegui: *El cine en el País Vasco*, Diputación Foral de Bizkaia, 1985.
8. Para más información sobre este trabajo, consultar el artículo de Eugeni Bonet "Muntadas, segundo intento" en el catálogo dedicado a Muntadas por el IVAM, Valencia 1992. También, sobre *Cross-Cultural Television* puede consultarse Eugeni Bonet (ed.): *Desmontaje: Film, video/Apropiación, reciclaje*, IVAM, Valencia, 1983.
9. Paul Willemen: "The National", en *Fields of Vision* (Leslie Deveraux, Roger Hillman, eds.), University of California Press, Berkeley 1955.
10. Edward Said: "Reflections on Exile", en *Out There* (Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornell West, eds.), The New Museum of Contemporary Art (Nueva York), The MIT Press (Cambridge, Massachusetts), 1990. Anteriormente publicado en *Granta*, vol. 13 (1984). Recientemente también Corinne Diserens se había referido a este texto para articular el sustrato teórico de la interesante selección de cine y video *TRANS* (Newcastle, 1993) así como *Vagamundo* (Filmoteca Andaluza, Córdoba, 1994), programas que giran precisamente en torno a la idea del exilio).
11. Victor Burgin: "Paranoic Space", en *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R.* 1990-1994 (Lucien Taylor ed.) Routledge, Nueva York / Londres, 1994.
12. Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, Taurus, Madrid, 1987.
13. José Antonio Hergueta: "Utopía debe de estar en todas partes", en *Plusvalías de la imagen* (Marcelo Expósito, Gabriel Villota, eds.) Rekalde, Bilbao, 1993.
14. Antón Kaes: "The Presence of the Past", en *From Hitler to Heimat*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
15. *Ibid.*

14. Creación videográfica en España (Una investigación en curso)

CARLES AMELLER

Esta investigación abarca el periodo de 1969-1970 a 1995. Se centra en las actividades y obras de vídeo realizadas en España –incluyendo los trabajos de artistas o autores españoles realizados o producidos en otros países–, y en el análisis de las ideas y opiniones expuestas por los autores, la crítica y el comisariado.

El estudio trata la creación videográfica desde las disciplinas de la teoría, la estética y la historiografía. Tiene en cuenta las condiciones sociales, políticas y artísticas de cada momento, intentando valorar las propuestas, demandas, expectativas y fracasos experimentados por el “sector” en su diálogo con las instituciones y en su virtual diálogo interno.

Este trabajo nace con la aspiración de llegar a hacerse las preguntas pertinentes y lo más correctamente posible de cara al presente y futuro de ese “otro vídeo”.

Vídeo español

A la hora de definir el concepto de “vídeo español” he tenido en consideración lo siguiente:

Se trata de las actividades y obras realizadas con el medio vídeo o aquellas en las que el uso del vídeo adquiere un papel fundamental en su concepción y formalización.

En su mayor parte, el vídeo español es el surgido de las condiciones políticas, económicas y culturales producidas en España, lo que incluye la consideración de las peculiaridades territoriales determinadas por la creación del Estado de las Autonomías. Entonces, y visto desde una perspectiva internacional, el vídeo español es por definición “dependiente” de dichas estructuras.

Pero ¿qué pasa con los artistas y autores que se han auto-exilado –los expatriados– y, si fuera el caso, con los desplazados y los refugiados? (Villota, 1995). Sabemos que los auto-exilados son tratados como extranjeros en todas partes hasta que su obra es reconocida internacionalmente; y también sabemos que la distancia de la tierra de origen precipita el surgimiento de la consciencia de “identidad” o de “diferencia”, desde las que se proyectan posibles intervenciones críticas respecto a la realidad cultural española e internacional. Con esto no estoy diciendo que es necesario exilarse para llegar a esa toma de conciencia y esa actitud ante la realidad. Se trata más bien de destacar algo que considero importante para todo artista o activista cultural contemporáneo, y que por tanto es aplicable también a los artistas y autores españoles que tienen su residencia y centro de actividad en el extranjero, lo cual les hace generalmente menos dependientes de las determinaciones estructurales dadas en España.

Especialmente desde los parámetros culturales dominantes en España, nos encontramos con que el vídeo es una actividad “marginal” que no encuentra completamente su lugar, como no sea en su propia marginalidad.

Valga apuntar de paso que todo el videoarte, todo el vídeo independiente y gran parte del vídeo de creación, sea español o no, se ha comportado hasta ahora de forma “marginal” con respecto a la industria del audiovisual.

Creación videográfica

La elección de la denominación “creación videográfica” proviene originalmente de un impulso de libertad personal. Me explicaré. Cuando quieres determinar un objeto de estudio tienes en cuenta los trabajos realizados en ese campo y tu posición ideológica respecto a ellos. En concreto, pensé que solo con una denominación de amplio espectro podía abordar una historiografía del vídeo en España que, por lo menos de entrada, no fuera una recopilación de lo publicado fragmentariamente hasta el momento.

La idea está basada en el hecho de que las denominaciones más usuales hasta ahora: “videoarte”, “vídeo de creación”, “vídeo independiente”, tienen cada una de ellas unos anclajes históricos propios que han vehiculado posicionamientos ideológicos y discursos institucionales diferenciados. Pero además, estos han acabado refiriéndose a un conjunto de prácticas con bastantes puntos en común y con algunos puntos excluyentes que, desde la perspectiva actual, no hacen razonable su autonomía.

Repensar algo es también denominarlo de otra forma. No se elige la denominación por su novedad –está claro que no es nueva–, sino porque permite una visión más sintética del objeto y, al mismo tiempo, posibilita la inclusión de actividades y obras no consideradas suficientemente hasta ahora.

Sea como sea, el problema vuelve a surgir: ¿dónde están los límites del objeto?

Todos parecemos estar de acuerdo en que los límites del territorio del vídeo son inciertos, e incluso que esa incertidumbre viene a representar el sentido de libertad que deseamos que identifique su lugar; un lugar sin espacio delimitado pero con acotaciones geográficas reconocibles; un lugar inestable y lleno de agujeros comunicantes. Pero también un lugar que no sigue creciendo y que se mantiene en una situación de difícil equilibrio.

Se incluyen: cintas, videoinstalaciones, videoperformance, activismo socio-cultural, y programas especiales de las televisiones.

Algunos datos estadísticos que está revelando el estudio

El total estimado de autores es de 450 (410 en ficha). Esta cantidad se refiere a las personas que han hecho una o más obras de vídeo y que las han presentado públicamente en exposiciones, muestras y festivales relevantes, demostrando así la voluntad de ser reconocidos dentro de ciertos parámetros culturales y artísticos.

De este total, 230 son de Cataluña, 40 de Euskadi, 45 de Madrid, 25 de Andalucía, 13 de Galicia, 16 de Aragón, 12 de Navarra, 14 de Valencia, 10 de Canarias, 3 de Baleares (es evidente que todavía se tienen que contrastar y evaluar mejor estos datos). Genéricamente 326 son hombres y 84 son mujeres.

Como se comprenderá, estos datos maximalizan el fenómeno de la creación videográfica y pueden servir para analizar la expectativa que el medio ha ido generando durante estos años entre las personas con intereses artísticos o creativos –la mayor parte de ellos son jóvenes entre 18 y 26 años–.

Cuando de lo que se trata es de cuantificar los autores que han hecho su trayectoria profesional y artística con el vídeo de forma más o menos continuada, la cifra de referencia es de unos 50. Por tanto, cabría reflexionar sobre qué pasa con los aproximadamente 400 restantes.

En relación con la cantidad de producciones originales presentadas en los festivales nacionales que perviven en la década actual, la estimación es de 100 cada año.

No dispongo por ahora de datos fiables que podrían dibujar un gráfico de la evolución de este tipo de producción videográfica.

Para terminar con este tipo de información, daré un dato estimativo de la cantidad de personas que, ya sean artistas, autores, escritores, críticos, investigadores, o aquellas que desde las instituciones u organizaciones españolas se pueden relacionar con el tipo de vídeo que aquí tratamos: suman un total de 700. Este dato permite una relación de escala si lo comparamos con la cantidad de personas que moviliza el conjunto de la “industria videográfica” en España, pues, aunque no hay todavía estudios completos, la estimación aproximada es de 16.000 personas; esta cifra incluye a profesionales de empresas de producción y servicios, de empresas de distribución, y de videoclubs.

Pero dejemos este tipo de informaciones, siempre provisionales, que suelen interesar tanto a políticos y a economistas.

Hacia un debate de ideas

1. El medio vídeo –y lo que diré ha sido evidenciado por su uso más experimental, artístico y alternativo, pero también por las retransmisiones de acontecimientos– está cumpliendo con la función de ser más un medio de producción que de reproducción. O mejor dicho, con el vídeo se experimenta un proceso permanente de producción y reproducción. Es lo que con otras palabras se conoce como la cultura del instante, donde se nos hace difícil distinguir los objetos presentados de su presentación. Lo que se produce es una “consciencia de imagen” que determina una convergencia del sentimiento estético con la experiencia de vida diaria.

2. Haciendo una interpretación cultural de la mediación electrónica, podríamos decir que el vídeo está colaborando al progresivo acercamiento –aunque ni mucho menos uniforme y coherentemente–, que parece producirse en las sociedades avanzadas hacia lo que se conoce como el “pensamiento mítico” (Cassirer, 1956). En el pensamiento mítico la semejanza no es considerada como una mera relación sino como identidad real, y donde el sentimiento estético es una forma de consciencia colectiva. No hay que olvidar que el “pensamiento mítico” ha estado siempre enfrentado con el “pensamiento científico” que sucede históricamente a aquel. Lo que experimentamos hoy es un conflicto entre estas dos formas fundamentales de pensamiento que, junto con el “pensamiento religioso”, generan mundos simbólicos contrapuestos y que acaban siendo caldo para la confusión y la violencia generalizada.

3. Enfrentadas a la primera idea que he presentado sobre el vídeo, nos encontramos con muchas obras videográficas que insisten en hacer un viaje (de retorno) hacia la temporalidad diegética –lo que vulgarmente se conoce como “contar historias”–, imponiéndole al medio una adecuación a las necesidades de representación ya conocidas y experimentadas con más propiedad por el cinema. Espero que no se entienda lo que precede como una descalificación de todo intento de relato videográfico.

4. Las generalizaciones que se han hecho en los últimos años, agrupando los medios audiovisuales dentro de un supuesto “todo es cine” o de una supuesta “imagen en movimiento” común, no han ayudado a esclarecer nada. Han quedado como síntoma de un discurso institucional errático alentado por las sinergias que la televisión y las industrias culturales producen en su proceso de fuerte implantación.

5. Sabemos que la televisión está cumpliendo la función de reproducir las condiciones sociales dominantes, que no son otras que las que interesan a la clase dominante (actualmente en la forma del neoliberalismo o capitalismo salvaje). Pero además, y puede que más importante, la televisión ha instituido

una forma de tiempo imperativo que indiferencia todo lo que por ella pasa. Ciertamente que la televisión puede llegar a ser algo distinta de como se organiza y manifiesta actualmente, pero esa expectativa de futuro, más o menos fundamentada, ha creado falsas esperanzas para la creación videográfica en general, y ello debido a que se hace abstracción de las determinaciones políticas económicas, culturales y estéticas que la televisión actual en España impone.

Normalmente se dan unas condiciones que difícilmente pueden aceptarse, como no sea a costa de la pérdida de identidad o de la renuncia a la necesidad de diferencia de este "otro vídeo" ("Alter-Vídeo", Bonet, 1980).

6. Las condiciones de difusión de las obras de vídeo que aquí tratamos, no han superado unas formas que paradójicamente tendremos que calificar de preindustriales. La primera es la que bucólicamente suele remitirse a la época de los trovadores, pero que a la hora de la verdad quiere decir que tienes que pasearte con la obra bajo el brazo. La segunda, tiene dos variables que por similitud definiremos en términos de editor (publicador): unas serían las "ediciones limitadas de poesía", y las otras serían las "ediciones tipo fanzine", en el sentido de edición barata y marginal. Ambas modalidades suelen llevar implícito el valor de edición independiente, si bien se trata de un valor más simbólico que real, ya que desgraciadamente en España no hay casa editora ni queda empresa distribuidora a las que remitirse. La falta de empresas distribuidoras de este tipo de vídeos se ha convertido en un tema clave para poder abordar de nuevo la estructuración del sector.

7. Los déficits que sobre la difusión de las obras se pueden señalar grandes comparados con los de otros países más desarrollados, pero en lo esencial se detectan cuestiones sin solucionar satisfactoriamente en todas partes. Por ejemplo, para conocer lo que se está haciendo en vídeo sigue siendo necesario viajar frecuentemente. Esto no deja de ser una paradoja si pensamos que las obras de vídeo están constituidas por electrones que viajan a la velocidad de la luz. Si bien esta situación es comprensible e inevitable en el caso de las videoinstalaciones y las videoperformances no pasa lo mismo con las cintas o producciones "monocanales". En Estados Unidos, Alemania e Italia ya se han producido algunas experiencias que van en la dirección de vehicular o transmitir por las redes telemáticas obras de vídeo e información cultural relativa a este sector. Todo indica que tendremos que estar atentos y hacer propuestas concretas ante el nuevo marco comunicativo que se está produciendo en España con la instauración de la TV por cable y con la ampliación y mejora técnica de Internet.

8. La presentación o exhibición de las cintas de vídeo ha utilizado fórmulas que hasta ahora no han

dado el resultado deseable. La programación non-stop, tanto si se utilizan monitores o grandes pantallas, ha producido una mirada que no da toda la atención a la obra. De esta forma el vídeo refuerza la costumbre de la mirada que institucionaliza la TV. La autoprogramación, modalidad conocida también como "vídeo a la carta", acostumbra a ser un buen complemento para personas iniciadas. Tanto esta como la primera modalidad mencionada han contribuido a que las obras videográficas sean cada vez más cortas –las duraciones más aceptadas y utilizadas tienen entre 3 y 15 minutos–, si bien es cierto que la cuestión de la brevedad vine marcada sobretudo por la televisión y por la cultura de lo fragmentario. También se está utilizando una modalidad de programación "especial" –me refiero al pase exclusivo de una a tres obras de un mismo autor–, que la mayor parte de las veces es un intento de asimilación de la forma clásica de exhibición cinematográfica, pero sin la cualidad, comodidad y periodicidad de la sala estable diseñada para esa función. Finalmente, Dan Graham nos sugiere otra posible solución. Se trata de unos pabellones diseñados para ver vídeos en privado o en pequeños grupos.

9. La cuestión de la "construcción de un público" para el vídeo ha sido planteada recientemente (Palacio, 1995). En ella convergen posibles replanteamientos de la producción, la financiación, la distribución y la exhibición del vídeo. Pero mucho me temo que se trata básicamente de seguir las trazas instauradas por el cine. Aun así, me parece interesante que se plantee la dialéctica entre el binomio del *amateur-mercado protegido* y subvencionado y el binomio *industria-economía de mercado*, ya que con ello se suscita la necesidad de posicionamientos más claros y consecuentes según nos estemos refiriendo a una o otra lógica. La primera reivindica su marginalidad y su autonomía, mientras que la segunda se propone asumir las determinaciones del mercado (seguramente no de "masas"), en términos de consumo-fruición-recepción de nuevos (?) productos audiovisuales que supuestamente tienen o tendrán cierto valor estético. La primera es heredera de la tradición del arte moderno y de los mecanismos especiales de su mercado –conocido como el "mercado del arte"–, pero con grandes dificultades para formar parte de él en igualdad de condiciones que las artes plásticas, debido a la componente tecnológica del vídeo y a su pérdida o cambio aurático. La segunda desborda totalmente los límites de la noción de arte –de hecho solo utiliza el concepto cultural de "arte" como estrategia de legitimación social preservando el aura de los creadores e intérpretes–, integrándose en la industria de la cultura. Sin embargo, todo indica que el vídeo tiene algunos problemas comunes en una y otra lógica.

En último término, pienso que no se trata de debatir si una lógica es mejor que la otra, o de plantear la necesidad de pasar de una a la otra, sino de clarificar que se trata de lógicas diferentes, y por tanto sirven a iniciativas y expectativas diferentes –y creo que también divergentes–. Considero esta una cuestión fundamental que puede ayudar en el diálogo de los actuales EVP.

Breve recorrido por las casi tres décadas

Especialmente durante la primera época (los años setenta), el medio vídeo se utilizó para cuestionar la noción de obra de arte, la noción de artista y el funcionamiento del mercado del arte. También sirvió para cuestionar el poder de la TV, proyectando lo que debería ser una televisión alternativa.

Con frecuencia esa época es ventilada como “aquella época cargada de utopismo”, impulsada por un proyecto de Modernidad en crisis. Puede que sea un buen síntoma que las jóvenes generaciones vuelvan a sentir interés por los planteamientos hechos en esos años por los artistas activistas sociales y teóricos de la cultura.

A mi entender las actividades con el vídeo más interesantes de esa época están experimentando una temporalidad que crea una identidad entre acción y transmisión (participación) lo que deviene una cuestión central para el establecimiento de la autonomía estética –no solo en el arte– de este medio en relación con los precedentes.

Después, la adopción de la cinta de casete facilitará una estructuración del sector alrededor de “obras” que se exhiben de forma diferida.

Otro aspecto decisivo de la evolución fue la intervención de las instituciones culturales y políticas –en España esa intervención empieza tímidamente en 1976 para tomar más fuerza a partir de 1980–. La cuestión que ahora se suscita es bastante compleja y no voy a entrar a fondo en ella. Solo destacaré el hecho de que mientras en Estados Unidos y Francia (por citar los casos más notables), la intervención institucional es progresiva durante varios años y es consecuente con las expectativas y necesidades creadas, en cambio en España esas intervenciones son puntuales y caprichosas, y cuando se detecta que el vídeo de creación ya no está en la cresta de la moda, las instituciones abandonan sus responsabilidades con cualquier excusa.

El siguiente cambio que destacaría es la introducción del “vídeo doméstico” en el mercado español, que hasta 1982 no tiene una incidencia significativa. Paralelamente, se irá construyendo la industria del vídeo.

Ese conjunto de cosas contribuirá a la puesta en marcha de los primeros festivales de vídeo, y con el de Madrid 84 se implantará la modalidad competitiva.

Con todo eso, la actividad videográfica deja de estar ubicada solamente en Barcelona y Madrid, extendiéndose al País Vasco, Galicia, Andalucía y luego al resto de España.

En 1987-1988 se produce una inflexión en la evolución de ese “otro vídeo”, influida por una bajada del apoyo institucional, pero sobre todo por la emergencia de nuevos planteamientos que dejan entrever cierta capacidad autocrítica del sector.

Ya en los años noventa, se constata que algunos de los autores destacables durante la década anterior han abandonado este tipo de práctica, dedicándose a los trabajos de encargo de la industria del vídeo, instalándose en la televisión, o intentando realizar su primera película (unos pocos incluso la hacen). Otros optan por expatriarse buscando espacios más habitables, mejores condiciones de producción y algún complemento de su formación.

Los que se quedan tendrán que repartirse la miseria de las ayudas a proyectos, así como las esperanzas de obtener algún premio en los concursos nacionales o internacionales.

Dentro de un panorama totalmente anárquico, considero interesantes las acciones puntuales concebidas para la realización de proyectos específicos –me refiero al tipo *Puente... de pasaje* (1995), etc.–, así como algunas exposiciones monográficas, sin olvidar las dos recopilaciones de 1987 (*La imagen sublime*) y de 1995 (*Señales de vídeo*).

Pero seguramente los cambios más notables de estos últimos años son: esa nueva corriente que se identifica con la denominación de “vídeo independiente” (discutible, como todas); el interés que demuestran parte de los nuevos artistas por la mixtura de medios y soportes –usando sin complejos el vídeo y el ordenador–; y el resurgimiento del movimiento asociacionista que busca soluciones colectivas para este sector.

Referencias

- BONET, Eugeni y otros: *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- CASSIRER, Ernst: *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975 (1956). (En especial el primer ensayo, “Filosofía de las formas simbólicas”).
- PALACIO, Manuel: “Mercator Vídeo”, en *Señales de vídeo*. Madrid: MNCARS, 1995.
- VILLOTA, Gabriel: “Saltando las fronteras (del Estado Español)”, en *Señales de vídeo*. Madrid: MNCARS, 1995.

Entrevista a Eugeni Bonet

IGNACIO ESTELLA

Probablemente hablar de Eugeni Bonet conlleve hablar tanto del comienzo de la reflexión teórica sobre el vídeo en el Estado español como de la crítica a las formas que cobró dicho ámbito en torno a 1992. Iniciador o renovador en ambos casos, siempre ha demostrado ser fuertemente crítico. Se podría decir que en su visión sobre el vídeo y las prácticas fílmicas vanguardistas (dos ámbitos que él no separa drásticamente) siempre ha sabido poner el dedo en la llaga descubriendo defectos estructurales –de por sí genéticos en un marco nacional que insistentemente privatiza y personaliza cargos y bienes públicos–, formales –cuando el vídeo pasó a ser un electrodoméstico más dentro del menaje del hogar a finales de los ochenta– e institucionales –cuando la fórmula del concurso y del festival abierto dejó de dar los resultados requeridos por su reiterativa sobreabundancia–. Su pesimismo casi barroco, también reflejado en su prosa, no le ha impedido desarrollar un dinamismo atroz mediante el cual ha realizado programaciones regulares (*Els Dilluns Vídeo*, p.e.), exposiciones puntuales que verdaderamente han renovado la manera en la que se ha pensado el vídeo en el contexto español (principalmente *Señales de vídeo*) y publicaciones que se encuentran dentro de las referencias básicas en castellano (*En torno al vídeo*). Hablamos con él de su trayectoria como crítico y de su percepción, histórica y actual, de un medio como el vídeo que se debate entre la búsqueda de una nueva especificidad (esta vez “diferencial” como lo querría Rosalind Krauss), la plena zambullida en el capitalismo cultural al modo de Matthew Barney, y la generación de modos de representación política en un ágora que, a pesar de presentarse como globalizada, solo muestra sus sombras y puntos de visión muertos.

Ignacio Estella - ¿Cómo entraste en contacto con el vídeo por primera vez?

Eugeni Bonet - Inicialmente yo me sentía atraído por las artes plásticas. De ahí pasé a cursar estudios de diseño gráfico, pero la enseñanza recibida no me satisfacía y, simultáneamente, comencé a interesarme por el cine como una práctica experimental. En 1974 conocí a Antoni Muntadas que realizó un taller en la Sala Vinçon.¹ Por entonces yo ya tenía cierto conocimiento del vídeo a través de algún que otro artículo o libro, habitualmente foráneo, que encontraba por aquí o por allí (pues, por lazos familiares, viajaba a Francia a menudo). Entre otras fuentes, había una librería en Barcelona llamada Leteradura, donde se podían encontrar publicaciones muy inusuales por aquella época y donde, entre otras, conseguí el libro de Gene Youngblood *Expanded Cinema*² que me descubrió un contexto totalmente novedoso.

IE - El taller de Muntadas al que te acabas de referir ¿en qué consistía?

EB - En aquella época el vídeo era una máquina muy esotérica de la que lo primero que había que aprender era a enhebrar la cinta y otros detalles técnicos propios de los formatos de bobina abierta. De hecho, yo no participé exactamente en dicho taller, pues el plazo de inscripción ya se había cerrado cuando me acerqué por allí con un amigo que también tenía curiosidad por el medio. Sin embargo, enseguida sintonicé con Muntadas, estableciéndose entre nosotros una gran amistad desde ese momento. Así que nos cedió un equipo por-

tátil durante un día para que realizáramos una práctica, pero sin conexión con el taller propiamente dicho.

IE - Para muchos, los Encuentros de Pamplona de 1972,³ en los que coincidieron un buen número de artistas nacionales e internacionales, pueden ser considerados como el primer ejemplo de una serie de experiencias artísticas entre las cuales se podría incluir al videoarte. ¿Tuvieron los Encuentros alguna relevancia en tu entorno, más concretamente la exposición *Video-tapes* en la Cúpula Neumática?

EB - Yo estaba al tanto de los Encuentros de Pamplona, pero no asistí a los mismos. De la exposición *Video-tapes* te podría decir bastante más Muntadas, pues creo que él medió para la producción de la misma por parte de la Galería Vandrés, que también la presentó en Madrid, aunque al frente de la propuesta estuvo Willoughby Sharp, un videoactivista neoyorquino que congregó a diversos artistas de relieve de la efervescente escena neoyorquina. Por cierto que el paradero de dichas cintas es hoy toda una incógnita.

IE - Entonces la Galería Vandrés tuvo un importante papel dentro del ambiente madrileño, en paralelo a todo lo que ocurría en Barcelona.

EB - Claro, el papel de la Galería Vandrés es fundamental, sobre todo por su vinculación con Muntadas. Las primeras exposiciones de Muntadas consistían básicamente en documentos de acciones sensoriales grabadas en vídeo, pero también incluían experiencias de televisión local o vídeo comunitario como *Cadaqués canal local* y *Barcelona distrito uno*. En la exposición *Arte Vida*,⁴ en 1974, también se realizó una actividad de este orden, una especie de taller informal en el que participaron otros artistas y visitantes interesados, generando toda una serie de grabaciones. Yo, por ejemplo, participé en una grabación del ritual de la matanza del cerdo en Utande, un pueblo de Guadalajara donde Simón Marchán-Fiz y su esposa tenían una casa. También recuerdo otra grabación con Luis Lugán, en la que este comentaba sus esculturas y líneas de investigación.

IE - ¿Cómo entraste en contacto con los que luego se convertirían en los primeros escritores y teóricos del videoarte en España: Joaquim Dols Rusiñol, Antoni Mercader y Juan Bufill, que junto con Eugènia Balcells y Manuel Huerga, formó también parte de Film Vídeo Informació (FVI), seguramente la primera asociación en España que comenzó a publicitar el vídeo?

EB - A Mercader le conocía porque asistí a las reuniones de la etapa final del Grup de Treball, que se hacían en el Instituto Alemán; de hecho, en esa etapa final, el Grup de Treball había dado paso a una coexistencia de diversos grupos entre los cuales yo iba oscilando, presenciando sobre todo discusiones políticas y pullas entre las diversas facciones, pues por allí pululaban desde Pere Portabella, Carles Santos o Carles Hac Mor (entonces Hernández Mor) a la plana mayor de los conceptuales catalanes, ¡y hasta Federico Jiménez Losantos!.

Joaquim Dols, por otra parte, era en ese momento un crítico de arte muy *sui generis* que desarrollaba una concepción de la crítica que denominaba la "artigrafía". Dols y yo, aunque desde distintos puntos de vista, nos interesamos simultáneamente por el mundo del vídeo, pero en su caso fue un interés más pasajero y más ceñido al medio, la tecnología y la sociología, antes que a un análisis propiamente estético.

Respecto a Juan Bufill, yo no diría que fuera una persona particularmente interesada en aquella época en el videoarte, aunque escribiera circunstancialmente algún artículo. Juan y yo nos conocíamos más del mundo del cine experimental, pues en esa época nos encontrábamos prácticamente a diario en la antigua Filmoteca, que en aquél momento tenía una programación sumamente interesante. Ahí también coincidíamos con otras personas como Manuel Hueriga, Eugènia Balcells –a la que yo ya conocía del ámbito de las artes visuales– y José Luis Guerín. De todas formas, en aquella época había una segregación muy clara entre los sectores de las artes visuales y del audiovisual, aunque ocasionalmente se produjera alguna conexión entre ambos a través del cine independiente y experimental por una parte, y claro está a través del vídeo.

En definitiva, los lugares donde principalmente nos encontrábamos eran, por un lado la Filmoteca y, por otro, determinadas galerías que prestaban atención al arte alternativo; básicamente galerías privadas que tuvieron una existencia un tanto pasajera: la Galería G, la Galería Ciento y otras más fugaces.

IE - Teniendo en cuenta que el Instituto Alemán de Barcelona y el Institut del Teatre acogieron o participaron en los primeros eventos sobre vídeo en España⁵ nos podrías aclarar cuál fue la importancia de estas instituciones en la divulgación del videoarte en esa época y cómo llegasteis a establecer contacto con dichas entidades.

EB - En el libro *En torno al vídeo* escribí irónicamente que el Instituto Alemán era la institución que más había hecho por el vídeo en nuestro país, siendo paradójico que una entidad cultural extranjera cumpliera ese relieve mayor. La relevancia del Instituto Alemán de Barcelona, en este y otros aspectos colindantes, tuvo mucho que ver con la dirección del mismo en aquellos años, a cargo del Dr. Hebel que también había amparado las reuniones del Grup de Treball a las que me he referido antes. Además de tener una programación muy interesante en el aspecto cinematográfico así como en el expositivo, presentaron una amplia muestra del vídeo alemán, con obras de artistas como Wolf Vostell, Ulrike Rosenbach y Rebecca Horn. Por otro lado, Mercader, como portavoz del Grup de Treball, tuvo una relación muy estrecha e influyente con el Dr. Hebel, siempre abierto a colaborar en las propuestas que elaboramos consecutivamente.

Respecto al Institut del Teatre, ahí convergieron distintas personas y distintas tentativas de poner algo en pie y apoderarse, por decirlo de alguna forma, de los medios que tenían, pues en aquel momento era muy difícil tener acceso a los cacharros de vídeo y el Institut del Teatre fue uno de los primeros centros que dispuso de un cierto equipamiento. Por una parte se convocaron unos cursos bajo las siglas CIPLA –Curso de Iniciación a la Práctica del Lenguaje Audiovisual, si no recuerdo mal– por los cuales pasamos diversas personas. Dichos cursos continuaron hasta el fin de los setenta, acogiendo a otras personas que luego se vincularon al mundo del vídeo: Julián Álvarez, algunos de los miembros de Vídeo Nou, Carles Pastor y otros. Por otra parte, Antoni Mercader intentó crear un departamento un tanto autóctono que diera lugar a seminarios y presentaciones de vídeos. De todas formas el papel del Institut del Teatre era un tanto particular, puesto que daban un cierto margen de acción sin apenas contribuir más que con el préstamo de sus instalaciones y algunos medios. Además hubo unos pocos artistas, entre los cuales destacaría a Carles Pujol, que

de manera independiente realizaron allí algunas obras; producciones que generalmente se resolvían en un solo día.

IE - ¿Quién llevaba estos cursos del CIPLA, quiénes eran los profesores?

EB - Su dirección estaba a cargo de Iago Pericot, que procedía del ámbito de las artes plásticas pero se había inclinado progresivamente por el mundo del teatro, más bien por la senda del llamado teatro visual, junto con Joan-Enric Lahosa, que era un crítico y teórico de cine y una persona muy afable. El resto eran técnicos de TVE, del centro de Sant Cugat, que complementaban allí su sueldo, y que no recuerdo que fueran especialmente “amigables”; a mí, concretamente, me borraron el máster, antes que consiguiera hacer ninguna copia, de la única pieza que hice allí, una “pasión electrónica”, y Carles Pujol me contó que, cuando fue a recuperar los suyos, halló las cintas recubiertas de hongos.

IE - En torno a 1976-1977 el escenario parece animarse mucho, especialmente con la formación del colectivo Film Vídeo Informació y la edición de la revista *Visual*, de la que solo se publicaron dos números (1977 y 1978) pero que se centraba en la divulgación tanto del cine de vanguardia como del vídeo, así como en el cultivo de un público para el audiovisual de vanguardia. ¿Cómo llegasteis a formar dicho colectivo y cuáles eran vuestros objetivos en ese momento?

EB - Film Vídeo Informació (FVI) y *Visual* fueron inventos míos, que de hecho tuvieron su embrión a raíz de un viaje que hice a Nueva York en 1977, y que fue también determinante para los escritos que publiqué luego. Antes de emprender dicho viaje, y con la doble finalidad de prepararme el terreno y recopilar información, me inventé un archivo ficticio al que llamé Film Vídeo Informació. Luego, ya de regreso, incorporé al proyecto a todo ese grupo de personas de las que ya hemos hablado antes: Juan Bufill, Manuel Huerga, Eugènia Balcells... En ese momento también estaban Ignasi Julià, que luego se ha dedicado al periodismo musical, y Luis Platinos, que en realidad se llama Luis Serra y actualmente vive en Singapur, dedicado a la informática, siendo en aquel momento el fotógrafo del grupo. A veces también se acercaban José Luis Guerín y alguna que otra persona más. A raíz de la amistad que luego se fue estableciendo entre nosotros comenzamos a interesarnos más o menos por los mismos asuntos; a algunos les interesaba más el cine y el vídeo les parecía un medio inferior, pero en general había una sed de conocer qué era lo que se estaba haciendo en otros campos y contextos. Así que los incorporé a ese proyecto un tanto ficticio que había previamente ideado en solitario con el nombre de Film Vídeo Informació, y que, entre nosotros, se convirtió en el FVI, que en catalán (al menos en el desnaturalizado que gastamos los barceloneses) suena igual a FBI, lo cual nos parecía iconoclasta y divertido frente a la cultura más plasta del cine y el audiovisual en general.

Luego sacamos la revista *Visual*, cuyo primer número básicamente lo elaboré yo mismo con alguna que otra colaboración, pero que yo recuerde las traducciones y el mecanografiado (entonces el único procesador de textos del que disponíamos) lo hice yo. Manuel Huerga trabajaba en esa época en una empresa de documentación y, a través suyo, conseguimos acceso a unas fotocopadoras con las que hicimos una edición de 500 ejemplares con un coste muy por debajo de lo habitual. De hecho el primer número se agotó completamente. El segundo fue un caso diferente: no es que tuviera menor salida, pues incluso habíamos logrado unos cuantos suscriptores así como acuerdos de intercam-

bio con otras publicaciones periódicas más asentadas, pero todo se fue a pique por otras circunstancias.

Entre medio realizamos un número de actividades en ciertos cines (lo que entonces se denominaba “salas especiales”, equivalentes hoy a las salas de versión original), habitualmente en sesiones golfas. En aquella época era bastante habitual hacer presentaciones de cine independiente en sesiones golfas y un tanto clandestinas en determinados cines. Cuando concluía la última sesión, se presentaban circunstancialmente las nuevas entregas de la producción independiente o marginal.

Nosotros, como FVI, presentamos unas cuantas actividades de este tipo. La primera consistió en los films cónicos, el cine expandido de Anthony McCall,⁶ un artista británico afincado en Nueva York y con el que me reencontré recientemente. Luego también hicimos una colaboración con el Institut del Teatre o, más concretamente, con el Departament de Vídeo-Comunicació que trató de poner en pie Antoni Mercader, organizando un encuentro con un colectivo canadiense, Video Inn, que sigue en activo en Vancouver y que entonces tenía un esbozo internacional con el expresivo nombre de Satellite Video Exchange.⁷ Básicamente se trataba de desarrollar una estructura de intercambio libre, *free-ware* que diríamos hoy, basada en un trueque desinteresado en pro de una circulación universal de la producción videográfica. También presentamos *Le Bleu des origines* de Philippe Garrel (17 de agosto de 1978) con interpretación de la música en vivo por Nico, la legendaria cantante de Velvet Underground; una retrospectiva de los films de Benet Rossell en colaboración con otros artistas catalanes establecidos en París, Antoni Miralda, Jaume Xifra y Joan Rabascall (27 de julio de 1978),⁸ y alguna que otra actividad más, como por ejemplo la presentación de los films del cineasta y director de fotografía alemán Berndt Upmooor (27 de abril de 1978).

Por aquella época lo que intentábamos era crear un centro estable como los que había conocido en mis periplos por Estados Unidos, Canadá y diversas capitales europeas; un centro que fuera a la vez un archivo, un lugar de exhibición y programación permanente, tanto de cine como de vídeos monocanales, performances, instalaciones, etc. Con esa prospectiva intentamos conseguir los recursos económicos necesarios e incluso dispusimos de un local en préstamo por varios meses. Sin embargo, no conseguimos la financiación necesaria para mantener activo todo eso.

IE - ¿Cómo se disolvió Film Vídeo Informació?

EB - FVI, y consiguientemente *Visual*, se disolvió al cabo de poco tiempo tal y como suele ocurrir con las bandas de rock; es decir, cuando llega el momento de hacer la mili o cumplir similares ritos de paso. Fue literalmente lo que ocurrió cuando Huerga, Buñuel, etc., tuvieron que cumplir sus deberes con la patria... Yo había quedado exento de los mismos, pero me quedé un tanto solo en Barcelona, pues también Eugènia Ballcells emprendió una nueva estancia en Estados Unidos desde finales de 1979, y otras de mis mejores amistades también se hallaban en otras geografías.

IE - ¿Cuál fue la acogida pública de *Visual* y FVI?

EB - Todas las actividades referidas lograban cierta repercusión mediática, cosa que no era tan ardua como hoy en día, cuando para gozar aunque sea de un

“breve” en los periódicos ha de tratarse de algo bien sonado. En aquella época lográbamos publicitar y divulgar nuestras actividades en diversos medios de la prensa diaria, sin mayor esfuerzo. Ello se debía a que había un número de periodistas que se interesaban por tales asuntos; había una sed generalizada por conocer todo lo *underground*. Así que algunas actividades tenían mucha repercusión y lograban una gran afluencia, es decir que se llenaba el aforo de la sala, que en muchas ocasiones era de 200 a 300 personas, o incluso más.

IE - En 1977 se realiza en la Fundació Joan Miró de Barcelona el VII Encuentro Abierto Internacional de Vídeo organizado por el CAYC de Jorge Glusberg,⁹ probablemente la primera “exposición” de videoarte tal y como la entenderíamos hoy día. Realizaste una crítica para *El Viejo Topo* en la que planteabas todos los problemas que conlleva la exhibición de vídeo. ¿Cómo fue acogida esa exposición por parte del público? Por otro lado, ¿erais conscientes de la dictadura de Videla y de la representación institucional que Glusberg suponía bajo ese régimen?

EB - Claramente, todos los planteamientos de Glusberg y del CAYC eran unas fantasmadas. Antes de entrar en lo que fue la exposición, que con el nombre de Encuentro Abierto de Vídeo se fue realizando en distintos puntos de la geografía internacional a lo largo de unos cuantos años, hay que decir que había artistas que hacían vídeos con el solo ánimo de que figuraran en los catálogos de dichas muestras; obras que tenían una importancia muy limitada y que no tenían otra intención que la de constar en los catálogos como un presunto rédito para el currículum de cada cual. Estos aspectos, en el caso del Encuentro de Barcelona, donde había un positivo interés por el vídeo pero no se había hecho nada de ese calibre, dan cuenta de lo decepcionante que resultó dicho evento; pues, con respecto a lo que constaba en el catálogo, lo que verdaderamente se presentó fue hartó minúsculo, irregular e intrascendente. Recuerdo que la impresión que me produjo dicha exposición fue muy penosa; de hecho pienso que fue contraproducente para la recepción del vídeo en nuestros pagos, de manera que incluso publicamos una especie de manifiesto en su contra. En aquella época el vídeo era una cosa muy arcana y muchas manifestaciones reincidían en una especie de *display*, como de feria de muestras, en lugar de otorgar relieve a las obras que se presentaban. Por último, creo que en aquella época no éramos muy conscientes de lo que comentabas de la dictadura de Videla, aunque posiblemente eso no debía de sorprendernos apenas, puesto que nosotros mismos todavía estábamos saliendo de una dictadura. Creo que, después del Encuentro de Barcelona, hubo alguna otra sede más que acogió la oferta de Glusberg, pero luego todo se disolvió definitivamente.

IE - Unas conferencias en el entorno de ese Encuentro, a cargo de Margarita D’Amico, fueron el punto de partida de Vídeo Nou.¹⁰ ¿Cuál fue tu implicación en dicho colectivo?

EB - Creo que la “foto conjunta” a la que te refieres coincidió más bien con una visita del colectivo canadiense Satellite Video Exchange. De todas formas yo mantenía una relación amistosa con varios miembros de Vídeo Nou y en aquella época, en general, todos nos sentíamos a bordo del mismo barco. Pero mi relación con Vídeo Nou no pasó de ahí, no tuvo otra implicación que la de esos lazos de amistad. De hecho, luego se creó una especie de distancia o rivalidad

entre algunos miembros de Vídeo Nou y quienes estábamos en el otro bando, el FVI, en el sentido de que ellos tendían a una línea más social y documentalista, mientras que lo que nosotros perseguíamos se percibía como más formal e incluso elitista, según un comentario habitual en aquel momento.

IE - Entre mediados y finales de los setenta hay una fuerte dependencia del vídeo con respecto al cine vanguardista; da la sensación de que, al menos en *Visual* y en FVI, prácticamente no hacíais distinción entre una cosa y otra. Sin embargo, ya en 1980 publicas un libro que se ciñe exclusivamente al videoarte, *En torno al vídeo*.¹¹ ¿Hubo algún cambio de actitud o de manera de acercamiento al fenómeno vídeo que favoreciese dicho “desvío”?

EB - Desde 1976 yo tenía el proyecto de un libro que fuera una aproximación global al cine y el vídeo independiente, abarcando todas sus tendencias. De hecho, tenía un editor supuestamente interesado, excepto que a la hora de la verdad se echó atrás y todo quedó en suspenso. Esto fue en paralelo a las andanzas del FVI. Por otro lado, Mercader y Dols presentaron a la Editorial Gustavo Gili una propuesta que finalmente daría pie a *En torno al vídeo*. A su vez yo conocía a uno de los editores delegados de Gustavo Gili, Joaquim Romaguera, historiador cinematográfico fallecido recientemente. De manera que nos conocíamos todos, pero Dols y Mercader no salían adelante con el tema del libro. En ese momento, no recuerdo si por mediación de Romaguera o de Muntadas, o quizá de ambos, me incorporé al proyecto. A partir de ahí todo se nos escapó de los planes que nos trazamos previamente, ya que el libro debía tener una extensión de unas doscientas páginas y decidimos un reparto equitativo de la misma. Sin embargo, Mercader, que siempre ha tenido bastante dificultad para escribir, realizó una aportación más breve de lo previsto; Dols y yo sobrepasamos las dimensiones prefijadas –es más, yo tuve que recortar una parte de la sección última de mi texto, que finalmente quedó como una serie de fichas y comentarios sobre distintos artistas, aunque no estuviera planteada así de buen principio–, y Muntadas hizo una recopilación de textos en torno a su concepto de “subjetividad crítica”. Eso es lo que salió del cóctel.

Con respecto a lo que indicas de un aparente desvío de mis intenciones, por mi parte no lo fue en cuanto a la aproximación al tema o a una reconceptualización de su alcance. Siempre me han interesado ambos o los múltiples aspectos de esa idea global de la imagen cinematográfica o la imagen en movimiento, independiente de la base técnica empleada. En todo caso, quizá influyera el hecho de que, en ese momento, estuviera declinando el interés por el cine independiente, mientras que el vídeo sí se veía como una apuesta de futuro.

IE - ¿Se puede pensar entonces que había una especie de relevo entre el interés por la práctica cinematográfica *underground* o independiente y la práctica del vídeo, como si se tratara de un déficit germinal en la autonomía de este último?

EB - Simplemente, no hacíamos muchos distinguos. De hecho, en los años ochenta, especialmente con Manuel Palacio y en Madrid, seguí desarrollando presentaciones de la vanguardia cinematográfica internacional: actividades como los ciclos *Anemic Cinema* que realizamos en el Centro Cultural Conde-Duque y algunas publicaciones con una parcelación más cinematográfica (aunque una concepción parcelar nunca ha sido de mi gusto).¹² Pero, más allá de 1983, por indicar

una fecha, el cine al margen de la industria se percibía como algo caduco, y su lugar lo ocupaba crecientemente el vídeo.

También habría que tener en cuenta que la industria y la cultura del cine atravesaban en aquella época una mala racha. Recuerdo, por ejemplo, que al Festival de Vídeo de San Sebastián, en sus tres ediciones de 1982 a 1984 y a la sombra del certamen cinematográfico, acudían muchos críticos decepcionados por la oferta propiamente fílmica y a la busca de nuevos incentivos a través de los programas y las instalaciones de vídeo que hallaban en los bajos del ayuntamiento donostiarra.

IE - Justo a partir de 1980 se comienzan a producir más cintas y festivales en zonas alejadas del foco inicial formado por Barcelona, principalmente, y Madrid, ¿crees que *En torno al vídeo* tuvo algo que ver con ello?; ¿cómo fue su recepción?

EB - El libro tuvo en 1980 una edición de 5.000 o más ejemplares, que al cabo de un par de años se había prácticamente agotado. Luego se hizo una reimpresión en México, motivada porque el libro fue declarado de interés público y fue adquirido en lote para todas las bibliotecas públicas mexicanas. Años después, en Argentina, pude verificar que también tuvo buena difusión en Sudamérica y que era una especie de “obra de culto”.

Con respecto a todas las actividades que comienzan a desarrollarse en los ochenta, ahí coinciden otros elementos aparte del libro. Primeramente, se estaba creando una industria del vídeo que sobre todo evolucionaría como una industria de servicios consagrada a producciones publicitarias o promocionales, presentaciones empresariales, documentales institucionales, etc. También surgió una nueva hornada de profesionales del audiovisual, así como una inquietud creativa y de experimentación sobre el medio. Además llegaron nuevos formatos domésticos que tuvieron su impacto en el aumento de la producción. En los setenta conseguir un equipo portátil de vídeo era una tarea todavía muy ardua; recuerdo que, a finales de dicha década, aproveché la ocasión de un encargo institucional para hacer una obra en una sola tarde mediante el equipo que me cedieron para la ocasión. Pero hasta ese momento, disponer de un equipo de vídeo, ni que fuera por unas horas, era del todo inhabitual. A partir más o menos de 1982 la cosa cambiaría drásticamente.

IE - La realización de *En torno al vídeo* fue precedida, en tu caso, de un viaje a Estados Unidos en donde parece que entraste en contacto principalmente con productoras y distribuidoras a través de las cuales pudiste conocer la producción videográfica del momento y del lugar. ¿Cómo fue tu investigación en Estados Unidos?

EB - La investigación la hice totalmente por mi cuenta, con mis ahorros y despidiéndome del trabajo que tenía hasta entonces. Fui de una manera muy ingenua, aunque allí tenía y encontré varias amistades que me allanaron el terreno. Por lo demás, llegué allí y vi cómo funcionaban las cosas. Fue una estancia muy intensa: recuerdo que en mi agenda anotaba hasta tres o cuatro visitas y entrevistas diarias con artistas, instituciones y conocedores de los temas por los que me interesaba. En este sentido fue una estancia muy productiva y tuve la oportunidad de conocer a artistas tan notables como Nam June Paik, Jonas Mekas, Juan Downey, etc. Eran jornadas muy apretadas y productivas porque, además de las entrevistas, recopilaba todos los catálogos y documentos que podía.

Recuerdo que tuve que comprarme una maleta y enviar varios paquetes por correo terrestre puesto que el aéreo me resultaba demasiado costoso. Yo mismo hice además muchas de las fotografías que figuran en *En torno al vídeo*.

El viaje consistió en ver, devorar diría más bien, grandes cantidades de obras: cuando terminaba las entrevistas del día me dirigía al Anthology Film Archives de Jonas Mekas, o a The Kitchen y otras salas alternativas para completar la jornada. Muchos artistas también me enseñaron su obra de manera individualizada.

Mi recorrido consistió en Nueva York, con su importante colonia de artistas focalizada entonces en las zonas de SoHo y TriBeCa, siguiendo mi periplo por Boston, Cambridge y Buffalo (donde me encontré con los Vasulkas, Paul Sharits, Hollis Frampton y Tony Conrad), pasando también algunos días en Toronto, y de ahí la presencia que el vídeo canadiense tiene en el libro. Gran parte de ese viaje lo hicimos juntos Margarita D'Amico y yo, puesto que Margarita había publicado un libro titulado *Lo audiovisual en expansión*¹³ y quería darle continuidad con un nuevo volumen; así que sincronizamos nuestras agendas y visitamos juntos a muchos de esos artistas y centros. Anecdóticamente añadiré que, en Toronto, ella concertó una cita con Marshall MacLuhan, en domingo y a su salida de misa, a la que yo no asistí por mera pereza, de manera que Margarita me dio una buena regañina. Pero lo que pretendo indicar es que, hasta las personalidades de mayor relumbré, eran en general muy asequibles y amables.

IE - ¿Tuviste contactos con todo el ambiente canadiense de las televisiones de guerrilla que tan importantes fueron en aquella época?

EB - Toronto siempre me ha parecido una especie de Nueva York limpia. Las actividades y los artistas de allí no se conocen tanto ya que Canadá ha permanecido a la sombra de Estados Unidos, pero allí he advertido una geografía muy interesante, cordial y variopinta, con diversos epicentros en Toronto, Montreal, Vancouver, etc. Y casi todo estaba estructurado en colectivos, todos guerrilleros a su modo: General Idea, Western Front, Vidéographe...

IE - ¿Nos puedes comentar cómo surgió la distribución del trabajo de *En torno al vídeo* entre sus autores, y si corresponde a querencias personales –teniendo en cuenta que Dols y Mercader eran historiadores del arte– o a otro tipo de motivaciones?

EB - Si te fijas, en los documentos anteriores que habíamos elaborado se pueden entrever los senderos que fuimos tomando cada uno de nosotros, lo cual se refleja en los textos finales. De todas formas pienso que Joaquim Dols, que procedía de la crítica de arte en su sentido más tradicional –aunque evolucionando hasta el concepto ya mencionado de artigrafía, como un híbrido de crítica y creación–, fue el que más se alejó del marco disciplinar que le era propio. Por otra parte se produjo una suerte de solapamiento entre su parte y la mía: la suya tratada como una cronología esquemática, metódica y analítica, mientras que yo contemplaba el asunto desde una concepción más narrativa y plenamente decantada por unas vertientes artísticas y artivistas, sin dar mayor relieve a otras evoluciones simultáneas de naturaleza tecnológica, institucional y sociológica. Así que eran visiones solapadas sin resultar en absoluto redundantes.

IE - Tras la edición del libro se suceden rápidamente una serie de festivales ya míticos, de los cuales el más característico es el Festival de Vídeo de San Sebastián. ¿Cómo recibisteis su aparición teniendo en cuenta que vosotros habí-

ais dado mucho apoyo al vídeo en el contexto español y la responsable del festival donostiarra, Guadalupe Echevarria, vivía en París y, de alguna manera, era una recién llegada al campo del vídeo?

EB - Guadalupe Echevarria se introdujo en el vídeo cuando estaba en París, sobre todo a través del American Center cuyo programa de *media art* estaba a cargo de Don Foresta, creando un caldo de cultivo que, salvando las distancias, podría asimilarse al del Instituto Alemán entre nosotros. Por nuestra parte, el Festival de Vídeo de San Sebastián fue muy bienvenido. Yo estuve muy vinculado al mismo en sus tres ediciones (1982, 1983 y 1984) y guardo un bello recuerdo de esos años.

Entre la primera y la tercera y última edición, los planteamientos y el organigrama del festival fueron cambiando, explorando diversas fórmulas. Por lo demás, creo que tenía una gran continuidad con las actividades que habíamos realizado desde 1979: presentar sesiones temáticas, tratar determinados temas, realizar presentaciones de tipo informativo y teórico, dar cancha a los artistas mismos.

IE - ¿Qué os pareció la idea de que el Festival de Vídeo fuera acogido bajo el paraguas del Festival Internacional de Cine de San Sebastián?

EB - El Festival de Cine de San Sebastián estaba entonces de capa caída, ya que había perdido su categoría en el rango de los certámenes internacionales. Así que se creó un cierto recelo por el protagonismo que llegó a cobrar el Festival de Vídeo, que por otro lado necesitaba de un presupuesto de risa comparado con el boato que comportaba la manifestación cinematográfica.

IE - José Ramón Pérez Ornia, en *El País*, al tratar el Festival de Vídeo de San Sebastián hablaba del “nacimiento de un nuevo medio”,¹⁴ años después, en 2003, la exposición *Bad Boys*¹⁵ se publicita, nuevamente, como un aperturismo hacia un “nuevo medio”, lo que parece contradecir el enunciado de “El vídeo ya no es moderno”¹⁶ que formuló Juan Crego. ¿Qué opinas de esa interpretación y/o instrumentalización del vídeo por parte de las instituciones?

EB - El texto de Juan Crego coincide con una impresión más generalizada sobre el declive del vídeo a mediados de los ochenta. En Estados Unidos, David Ross, que fue el primer *curator* de vídeo en un museo y luego llegó a dirigir el Whitney Museum of American Art, también sostuvo que el vídeo había muerto con el apogeo de los nuevos medios derivados del ordenador y la telemática que comenzaban a robarle protagonismo, ni que fuera de manera pasajera como se ha visto luego. Pero el vídeo se asociaba con una concepción lineal del tiempo y de la narrativa e incluso la instalación empezó a ser entendida, literalmente, como un arte propio de una época pasada. A mí me hace gracia esa renovación constante de los nuevos medios, una formulación presente desde los años setenta y que se traduce en una concepción inestable y un menoscabo, en definitiva, por las superestructuras del arte. En los setenta, el vídeo se vinculaba a la galaxia de los nuevos medios o medios alternativos, en relación con el arte conceptual y la noción de *community arts*, no demasiado arraigada entre nosotros. En los ochenta llega una nueva generación que se identifica antes con el marco de lo audiovisual que con el de las artes visuales y sus circuitos. Luego llega ese momento de declive en los noventa, y la tétrica proclamación de la muerte de un medio que, durante años y años, se decía que todavía era demasiado joven,

pero que de repente se percibía como antañón y casi caduco. Y ahora regresamos a una percepción contraria del vídeo como algo novedoso y favorecido con cierto apoyo institucional, que recibe incluso la atención de las galerías y del mercado, aunque todo eso conlleva a su vez algunos aspectos un tanto mezquinos. También se mantiene la asociación del vídeo, y las artes electrónicas en general, con las nociones y circunscripciones del “arte joven” o “arte emergente”. A nivel institucional, el apoyo a estas prácticas les sale barato, en comparación con el que se destina a otros sectores como las artes del espectáculo o el cine.

IE - Hacia finales de los ochenta comienzan a surgir voces escépticas con respecto al potencial político del vídeo. El caso del prólogo¹⁷ al especial sobre vídeo de la revista *Telos* en 1987, así como del número entero con una profusión de artículos sobre la narratividad del vídeo, es paradigmático al respecto. ¿Se podrían calificar estos años como de un desencanto generalizado con respecto al vídeo?

EB - El circuito del vídeo es muy reducido y en algunas ocasiones parece retroalimentarse. A pesar de que se han realizado varias antologías y retrospectivas, el vídeo español sigue teniendo una escasísima repercusión y circulación: los vídeos se exhiben en tres o cuatro muestras, algunas más importantes que otras, y luego pasan al olvido del armario cerrado. Ahora se está volviendo a intentar el peliagudo asunto de la distribución, con propuestas como la de Hamaca¹⁸ que espero que tengan el éxito que no lograron otras tentativas anteriores.

Hubo un momento en que el modelo de evento videográfico se había estancado en la fórmula del concurso, cosa que me parecía muy peculiar del contexto español. Eso vino acompañado de un distanciamiento de las artes visuales, de los propósitos experimentales y las preocupaciones formales –aunque estas reaparecían de otro modo– en favor de unas hechuras más narrativas y convencionales, desembocando en un progresivo deslizamiento hacia los rumbos mismos del viejo cine amateur. Aunque eso nunca se ha querido reconocer, se reproducían sus mismos patrones genéricos, que se desglosaban entre lo argumental, lo documental y un género ambiguo e impreciso que en los círculos del cine de aficionados recibía el nombre de *fantasía*, incluyendo las piezas de animación y las rarezas y abstracciones. Y todo eso se retroalimentaba mediante aquel organigrama de concursos, premios, trofeos, becas y ceremonias que se había ido imponiendo para la videocreación.

IE - ¿Cuál es tu valoración en cuanto al papel que jugaron los festivales, premios, etc., en relación con la escasísima importancia que se le dio al desarrollo de laboratorios, programaciones, etc.? Coméntanos, por favor, algún festival, o experiencia de divulgación, que te merezcan una valoración positiva.

EB - En aquel momento fue importante el Bideoaldia de Tolosa, que introdujo nuevas maneras de hacer y que implicaba a los artistas en la concepción misma de la manifestación. De todas formas en los ochenta, por nuestro lado, con Mercader y Muntadas nos centramos más en la idea de establecer una plataforma de programación permanente de la que surgieron *Els Dilluns Vídeo* en el Palau de la Virreina de Barcelona, y a partir de la cual se generaron experiencias parecidas en, por ejemplo, Zaragoza con los ciclos *Vídeo en el Palacio* (en referencia al Palacio de Sástago). En aquel momento nos parecía más importante la generación de una regularidad en la programación que los festivales que prestaban atención al fenómeno una vez al año y... hasta más ver.

Aunque, esparcidos por la geografía y en el calendario, no diré que no cumplieren una función.

Por lo demás, hoy creo que todo eso está bastante regularizado y que hay de hecho una sobreabundancia de programaciones, festivales, actos y exposiciones. Por tanto ahora lo veo todo bastante normalizado y hasta sobredimensionado. Aun así pienso que no se ha conseguido resolver el problema de la producción autóctona, que sigue teniendo poca salida y una repercusión muy menor en el plano internacional.

IE - ¿Y con respecto a los laboratorios de producción, el acceso a los medios, etc.?

EB - Esa era una reclamación que se ha visto cumplida demasiado tarde. Por ejemplo, aquí en Barcelona, por un lado está Hangar que dispone de buenos equipos, también Metrònom... Pero todo esto ha llegado demasiado tarde porque ahora te es muy fácil disponer de tu propio sistema de edición digital en casa, lo cual no quiere decir que no haya una tecnología superior e inaccesible para el usuario común. Por ejemplo, hoy todavía impera el Betacam Digital como un formato de mayor fiabilidad, al mismo tiempo que proliferan otros sistemas y formatos más asequibles. Por tanto, creo que la misión de las instituciones y los centros de recursos debería ser la de contemplar el acceso a esos medios más costosos, incluyendo los formatos de alta gama.

IE - Tras cierta proliferación de productoras y distribuidoras de vídeo, todas parecen haber desaparecido. Frente a ello las galerías de arte han desarrollado unas estrategias muy básicas y bastante reaccionarias en cuanto a la mercantilización del vídeo. ¿Se puede pensar que todas las experiencias de producción y distribución han fracasado, y que el vídeo ha de acogerse ahora al mercado galerístico o al marco expositivo más espectacular?

EB - Las productoras de vídeo, de hecho, siempre han actuado como empresas de servicios, sin llegar a tener una línea de producción muy establecida, y menos con una dirección artística o de industria cultural. Circunstancialmente, algunos profesionales vinculados con dichas empresas sí han aprovechado su tiempo libre, y el tiempo muerto de los equipos que tenían disponibles, para elaborar sus creaciones propias. Pero, desde luego, no conozco ninguna tentativa de producción, ni siquiera a corto plazo, con una prioridad artística. Por ese lado el concepto de producción independiente siempre ha significado "apáñatelas tú mismo".

En cuanto a las distribuidoras, siempre se habían planteado como pequeñas empresas que perseguían un beneficio económico; naturalmente, sin esperar enriquecerse con ello, pero partiendo de proyectos empresariales de tipo privado. Incluso si aspiraban a recibir algún tipo de ayudas o subvenciones, nunca se llegaron a abrir las espitas para que la cosa funcionara. Esto es lo que creo que ha cambiado con el planteamiento de Hamaca, que de entrada sí que ha obtenido cierto apoyo institucional por parte de la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Cultura, y creo que en especies por parte de alguna empresa. Yo diría que es el primer proyecto de estas características que se pone en marcha con cierta financiación previa. Según mis noticias, esperan estar plenamente activos para el 2007.

IE - En los noventa, sobre todo a través de ciertas bienales,¹⁹ el vídeo comienza a ser difundido bajo el concepto de "Imagen en Movimiento", idea que ampliaba el espectro. ¿Nos puedes explicar cómo fue acogido este concepto entre los estu-

diosos y teóricos del momento, teniendo en cuenta que esas bienales desaparecieron sin dejar otro rastro que el lavado de cara requerido para el '92?

EB - El concepto de Imagen en Movimiento corresponde a un fenómeno más extendido en esos años. Desde finales de los ochenta comienzan a crearse Museos de la Imagen en Movimiento en Londres o Nueva York. Algunos festivales de cine, sobre todo los de cine independiente o experimental, también comienzan a abrirse al vídeo y demás; por su parte muchos festivales de vídeo comienzan a acoger otro tipo de prácticas audiovisuales y multimediales amparándose en conceptos como “transmedia” o similares. El problema es que, en gran parte, eso dio lugar a una especie de batiburrillo indiscriminado: cuando fui al American Museum of the Moving Image (AMMI), me llevé una gran decepción al encontrarme con un museo muy tradicional de artefactos y residuos cinematográficos, con exposiciones sobre temas tan genéricos como el vestuario cinematográfico, mientras que los aspectos que a mí me interesaban habían quedado reducidos a una programación marginal o como elementos más ornamentales que otra cosa.

De las dos ediciones de la Bienal de la Imagen en Movimiento en las que participé, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, salí especialmente escaldado de la segunda –con el repelente enunciado de “Visionarios españoles”– al comprobar el poco caso que se hacía del comité asesor, que además era bien heteróclito, y de los propios artistas invitados a crear obras nuevas para la ocasión.

Al principio el concepto me pareció positivo, pero a la postre ha resultado demasiado pobre y de uso indiscriminado. Creo que habría que encontrar otro concepto más riguroso.

IE - Parece que el 92, como en otras muchas cosas, supuso un antes y un después en el vídeo. Muy poco después comienzan a salir voces muy críticas con las políticas culturales del vídeo español ¿Qué pasó en las Bienales de la Imagen en Movimiento como para que fueran un campo de cultivo de esas voces críticas?

EB - Recuerdo una conversación con Francisco Ruiz de Infante, en la que me comentó cómo sintió que le arrebataban y enajenaban su propio proyecto –me refiero a una instalación que presentó en la segunda Bienal– para convertirlo en una versión más limpia, impecable y, en definitiva, alejada de sus intenciones originales. Pero las críticas que surgieron a partir de la Bienal apenas surtieron ningún efecto, debido a la tradicional atomización del mundo del vídeo, que impedía cualquier toma de postura clara y conjunta. Si acaso, ese tipo de controversias llegaron a perfilarse entre la gente de Barcelona y del Bosgarren Kolektiboa, que había impulsado el Bideoaldia de Tolosa, pero no se fue mucho más lejos de eso y de lo que luego supusieron los Encuentros vídeo en Pamplona, que en cierto modo es un proyecto interrumpido; de manera sonrojante incluso para quienes llevamos las riendas de sus dos ediciones.

IE - ¿Cómo conociste a la siguiente generación de críticos del vídeo como Gabriel Villota y Marcelo Expósito?²⁰

EB - A Gabriel Villota le conocí a raíz de una actividad docente que di en Arteleku. A Marcelo Expósito lo había conocido previamente en Madrid, como parte de un grupo emergente de artistas a los que apoyaba mi buen amigo Manuel Palacio.

IE - La serie *El arte del vídeo* coincide con la enorme proliferación de televisiones privadas en el contexto español. ¿Cómo se veían los creadores de vídeo

frente al atisbo de una suerte de integración del videoarte en la televisión y ante esa proliferación de cadenas de televisión en las que luego muchos acabarían trabajando como realizadores, montadores, etc.? ¿Se puede hablar de apocalípticos e integrados ante dicha situación?

EB - Esa reacción yo ya la había comenzado a advertir desde finales de los setenta en Estados Unidos y se fue agudizando en los ochenta, cuando diversos artistas, como William Wegman por ejemplo, comenzaron a hacer producciones específicas para la televisión y para un público más amplio. Todo eso llegó un poco más tarde a España: a mediados o finales de los ochenta. Demasiado tardíamente incluso, porque las televisiones tenían bien poco interés en acoger este tipo de prácticas, ni siquiera en horarios marginales si no era porque algunos vídeos aportaban un aire vistoso, novel y fresco, hallando entonces un circunstancial acomodo en emisiones como *Metrópolis* y otros programas de tendencias.

Creo que una serie como *El arte del vídeo* hoy sería impensable, pues pretendía establecer una genealogía y una cartografía, a diferencia de otras emisiones concebidas como un escaparate. Aunque en el pasado se había contemplado que el vídeo podría tener su salida más idónea e inmediata en la televisión, dichas ideas jamás han logrado el objetivo perseguido. En este sentido, más que de apocalípticos e integrados, que ya es un tópico bastante viejote, cabría distinguir entre quienes sintonizan con los planteamientos de un buen uso de la televisión y aquellos otros a quienes esa hipótesis les resbala sin más, pues el ámbito en el que pretenden incidir es el del arte puro, por decirlo de alguna manera. De ahí, diría, que el modo más habitual de exposición del vídeo sea hoy la proyección, pues el videoproector no es tan habitual en el hogar como el televisor tradicional o su actual reemplazo por las pantallas de LCD y plasma.

Lo paradójico de *El arte del vídeo* es que en cierto modo tuvo una repercusión más internacional que local, pues resultaba harto sorprendente que una televisión pública financiara una programación tan amplia sobre dicho tema. Aunque yo colaboré en la serie en calidad de “argumentista” y asesor, Pérez Ornia interpretó a su manera los argumentos o preguiones que le suministramos y el resultado no me convenció mucho, pues los diversos capítulos consistían en fragmentos demasiado breves y atropellados que solamente en algunos casos llegan a dar una imagen acertada de las obras extractadas. El resultado es algo similar a las ilustraciones de un libro sobre el vídeo: se convierte en mera referencia o sombra de lo que cada obra es.

IE - Has sido uno de los más importantes defensores de una genealogía del vídeo que tuviera en cuenta más su relación con el cine experimental (José Val del Omar e Iván Zulueta, p.e.) que con los “nuevos comportamientos artísticos” de Simón Marchán-Fiz. ¿Nos puedes explicar más en profundidad esa vinculación, si es que la sigue manteniendo?

EB - Sucede que el vídeo siempre ha querido despegarse del cine, suscitando debates en los años setenta y ochenta que trataban de cernir su identidad, mediante unos rasgos particulares separados de lo cinematográfico. En cuanto un vídeo se percibía como un suceso cinematográfico, se consideraba un signo muy negativo. En cambio yo siempre he visto una filiación muy estrecha y no reconocida en una figura tan excéntrica como Val del Omar, que de hecho ya manejaba el vídeo y las nociones cibernéticas entre su parafernalia técnica y

conceptual. El impacto de la obra de Iván Zulueta fue bastante notable por otra parte, incluso algo admitido en más de un caso, sobre todo en ciertos modos de ficción no demasiado lineal que emergieron en los ochenta. Además, muchos de los que empezamos haciendo películas en super-8 nos entregamos luego al vídeo, lo cual sería otra conexión.

IE - Hoy día parece que la reflexión sobre videoarte ha sido dejada de lado en favor de una perspectiva más amplia en la que el vídeo queda integrado dentro del panorama audiovisual. ¿Qué opinión te merece todo este proceso que algunos, como Gabriel Villota,²¹ han llamado “audiovisualización de la cultura”?

EB - La controversia actual se relaciona con el hecho de que, en los espacios expositivos tradicionales, se hable tanto de cine y de conceptos como “cine de exposición”, y a ese énfasis que se pone en la imagen proyectada que, por otro lado, tiene que ver con una cuestión tecnológica, puesto que los proyectores han relegado lo que antaño se perseguía mediante una multiplicación de los monitores y las fuentes de imagen. Pero todo esto también me parece que refleja una concepción un tanto sucedánea del vídeo como “cine expositivo” o “vídeo en pantalla”, como sucede con la obra de Douglas Gordon y otros muchos artistas.

Lo cierto es que desconfío del actual mercadeo del vídeo, pues pienso que es algo que puede deshincharse en cualquier momento: de la misma manera que se ha hinchado inesperadamente, todo puede reventar y regresar al punto muerto en el que ya estábamos cuando se afirmaba que el vídeo había muerto o ya no era moderno. Las obras de vídeo, finalmente, se cotizan a un precio más bien bajo, con excepciones muy contadas, y circunstancialmente tienen un mercado sobredimensionado. Todo ello nos remite a una estandarización del actual modelo del museo de arte contemporáneo: te vas de un lugar a otro y te encuentras con colecciones y exposiciones muy parecidas y uniformes, incluyendo a los mismos artistas y unas obras a menudo secundarias o sucedáneas.

1. *Taller de trabajos con videotape en grupos: Utilización, posibilidades y proyectos*, La Sala Vinçon, Barcelona, 11 al 24 de julio de 1974.

2. G. Youngblood: *Expanded cinema*, Dutton, Nueva York, 1970. (Disponible en facsímil electrónico en http://www.ubu.com/historical/youngblood/expanded_cinema.pdf).

3. Vid. J. Díaz Cuyás con la colaboración de C. Pardo: “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”, en AA.VV. *Desacuerdos 1*, Arteleku, MACBA y UNIA, Barcelona, pp. 17-73. Así como el Caso de Estudio “Pamplona era una fiesta” en www.desacuerdos.org. *Desacuerdos 3*, 2005, incluye entre sus documentos una selección comentada de los carteles de las exposiciones, pp.44-47.

4. Vid. *Muntadas: Films, videotapes, videocassettes - Relación y características, 1971-1974*, Galería Vandrés, Madrid, 1974.

5. Así, p.e., E. Bonet; J. Dols Rusiñol; A. Mercader y A. Muntadas: *Dossier: vídeo*, Instituto Alemán - Institut del Teatre, Barcelona, 1976.

6. Sesión realizada el 4 de julio de 1974 y encabezada con la proyección de *Line Describing a Cone*, obra hoy presente en las colecciones de diversos museos, incluido el MACBA.

7. Según consta en el dossier de actividades de FVI se trataba del “European Tour” que Andy Harvey y Shawn Preus, ambos miembros de Satellite Video Exchange (SVE) realizaron en Barcelona el 17 de octubre de 1977 en el Institut del Teatre, donde se pudieron ver fragmentos comentados de obras de Women in Focus, Marta Segovia Ashley, Peter Berg y un documental de Greenpeace entre otros. El SVE era una cooperativa canadiense con un archivo de vídeo (The Video Inn), biblioteca e intercambios de cintas a nivel internacional que tenían la intención de animar la producción y sacar las cintas “del armario” para darles una mayor visibilidad.

8. Según consta en el catálogo que se presentó para el VII Encuentro Abierto Internacional de Vídeo fue el del IV International Open Encounter on Video, Buenos Aires, 1974; es decir, correspondía a la edición del festival realizada en otro lugar. Por otro lado, parece que las intenciones de J. Glusberg con este *grand tour* videográfico consistían en

realizar un magno evento internacional de vídeo denominado Video 75: The International Festival cuya realización no se desarrolló finalmente.

10. Vid. *Desacuerdos* 3, 2005 sobre Video Nou, pp.166-171.
11. E. Bonet; J. Dols Rusiñol; A. Mercader y A. Muntadas: *En torno al vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
12. Pe. E. Bonet y M. Palacio: *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, Universidad Complutense, Madrid, 1983.
13. M. D'Amico: *Lo audiovisual en expansión*, Monte Ávila, Caracas, 1971.
14. J.R. Pérez Ornia: "Una nueva forma de creación artística", en *El País*, 10-9-1983. También recogido en esta edición, pp. 162-163.
15. A. Pérez Rubio: *Bad Boys*, Dirección General de Relaciones Científicas y Culturales y Turner, Madrid, 2003.
16. J. Crego: "El vídeo ya no es moderno", en Eugeni Bonet (coord.). *Encuentros vídeo en Pamplona. Documentos de trabajo y actas*, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1996, pp. 57-61.
17. En ese prólogo, Enrique Bustamante indicaba: "Nadie lo considera ya -al vídeo- como el instrumento básico de la revolución comunicativa, como el arma que hundirá la hegemonía televisiva o como el canal de rebelión de las multitudes sin voz. Menos aún como ariete de una revolución social, como motor para una nueva sociedad. Felizmente, las profecías tecnologistas, aparentes programas progresistas de actuación, han quedado olvidadas, envejecidas y arrumbadas por la prueba inexorable del tiempo." E. Bustamante: "Prólogo. El pariente pobre del audiovisual", *Telos*, nº 9, Madrid, pp. 7-8.
18. <http://www.hamacaonline.net/>
19. Así, J.R. Pérez Ornia (ed.): *Bienal de la Imagen en Movimiento*, MNCARS, Madrid, 1990; y AA.VV. *II Bienal de la Imagen en Movimiento. Visionarios españoles*, MNCARS, Madrid, 1992.
20. Vid. G. Villota: "Saltando las fronteras (del Estado español)", en esta edición, pp. 192-198; M. Expósito y G. Villota: "Usos de la imagen, límites de la imagen", también en esta edición, pp. 179-191; también M. Expósito: "Vídeo español: del autor insatisfecho a la televisión neoliberal", en *Ars vídeo: especial videocombate*, mayo, 1992, pp. 17-37.
21. G. Villota: "Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea", *Revista de Occidente*, nº 261, febrero 2003, pp. 56-67.

Bibliografía

Revistas especializadas y números especiales de revistas

Ars video, Rentería, hasta 1994 (17 números).

Off Video, Casa de la Cultura de Llorotxene, 1993-1994 (7 números).

Visual. Film, Video Informació, Barcelona, 1977-1978 (2 números).

"Cuaderno Central: Barcelona Video-activada", *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, n° 19, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1991.

"El video arte lenguaje y comunicación", *Telos*, n° 9, marzo-mayo de 1987.

"20 años de videoocreación en España", *Cinevideo* 20, n° 92, diciembre de 1992.

DOLS, Joaquim (ed.): "Video-Arte Especial I", *Artes Plásticas* 27, 1979.

DOLS, Joaquim (ed.): "Video-Arte Especial II", *Artes Plásticas* 28, 1979.

Libros y artículos

AA.VV.: *El diario video. I Festival de Video en el XXX Festival internacional de cine de San Sebastián*, San Sebastián, 1982 (editado con ocasión del Festival de Video de San Sebastián por el *Diario Vasco*).

AA.VV.: *La voz video (de euskadi) II Festival de Video en el XXI Festival de cine de San Sebastián*, San Sebastián, 1983 (editado con ocasión del Festival de Video de San Sebastián por la *Voz de Euskadi*).

BONET, Eugeni (coord.): *Documentos de trabajo y actas*. Encuentros de video en Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1996.

BONET, Eugeni (ed.): *Señales de video: aspectos de la videoocreación española en los últimos años*, MNCARS, Madrid, 1995.

BONET, Eugeni: "En torno al video", *El Viejo Topo*, n° 7, abril de 1977, pp. 60-61.

BONET, Eugeni: "Evolución de la videografía en España. Los autores. Las prácticas, las estructuras (Un inventario)", en RISPA, Raúl (ed.). *Nuevas tecnologías en la vida cultural española*, Fundesco Col. Impactos, 1985, pp. 103-111.

BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni: "Polémica sobre el Festival de video", *Diario de Barcelona*, 4 de marzo de 1977.

BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antoni: *En torno al video*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antoni: *Dossier: video*, Institut Alemany - Institut del Teatre, Barcelona, 1976.

BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antoni: *El video entre el arte y la comunicació. Sèries Informatives 1*, Col·legi d'Arquitectes, Barcelona, 1978.

Bosgarren Kolektiboa K.A.: *Bideoaldia: informe*, Fuenterrabía (edición propia), 1991.

BUFILL, Juan: "'Comunicación y video' en la Fundació Miró", *La Vanguardia española*, 4 de marzo de 1977.

CODESAL, Javier: "¿Qué hacemos con el video?", *Contracampo*, n° 39, 1985, pp. 43-53.

COROMINAS, Aurora (ed.): *Video-video*, CEIJ y Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1990.

CREGO MORÁN, Juan A.: *La institucionalización del videoarte en España: influencia de las instituciones en un arte en formación*, Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, Vizcaya, 1995.

D.G.M.: "Cicle informatiu de video artistic contemporani", *AVUI*, 26 de octubre de 1978.

Del PINO, Rafael: "Fiesta del video en Madrid", *Cinevideo* 20, n° 2, julio-agosto de 1984, pp. 13-17.

DÍAZ GARCÍA, Rosa: *El video arte en el País Vasco: panorámica de la creación artística audiovisual contemporánea*, ca. 2004, <www.artium.org/biblioteca/Vapv3.pdf>.

DOLS RUSIÑOL, Joaquim: "La entrada de los videosistemas en España. Antecedentes. El video y la televisión", en RISPA, Raúl (ed.): *Nuevas tecnologías en la vida cultural española*, op. cit., pp. 99-102.

EXPÓSITO, Marcelo; VILLOTA, Gabriel (eds.): *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, Sala Rekalde, Bilbao, 1993.

GIRALT-MIRACLE, Daniel: "Festival de video a la Fundació Miró", *AVUI*, 6 de marzo de 1977.

GONZÁLEZ ANTONA, Ander: *El video en el País Vasco (1972-1992): reflexiones en torno a una práctica artística del video* (Tesis doctoral), Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Vizcaya, 1995.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: "El video como problema jurídico", *Telos*, n° 2, 1985, pp. 148-157.

GONZÁLEZ, Xabier: "Un menú: cardos, alubias de Tolosa y muzak", *Fenici*, n° 6, 1988.

HUERTAS, Fernando: "Impacto e integración del video", *Telos*, n° 5, 1985, pp. 36-46.

IGLESIAS del MARQUET, Josep: "El video, sometido a amplio debate", *Diario de Barcelona*, 26 de octubre de 1978.

IGLESIAS, José María: "Arte y nuevas tecnologías en España", *Telos*, n° 6, 1985, pp. 96-103.

J.FV.: "El video, entre el arte el arte y la comunicación hacia la información", *El Correo Catalán*, 24 de octubre de 1978.

JONES, Daniel E.: "Auge y caída de las revistas sobre video", *Telos*, n° 6, 1985, pp. 6-7.

MARTÍNEZ PARDO, Maite; ROSAS, Jaime: "El video en la administración local", *Telos*, n° 3, 1985, pp. 48-53.

MARTÍNEZ, Maite; ÚBEDA, Joan: "El video instrumento dinámico en los procesos de información y participación en el ámbito municipal", *CEUMT*, mayo de 1982, pp. 45-50.

MERCADER, Antoni (coord.): *Video: el temps i l'espai. Sèries Informatives 2*, Col·legi d'Arquitectes, Barcelona, 1980.

MERCADER, Antoni (ed.): *Video/Música/Televisió, 10 anys*, Institut d'Estudis Nord-Americans, Barcelona, 1992.

MERCADER, Antoni: "Los usos de las tecnologías de grabación y manipulación de las imágenes visuales y auditivas en la sociedad española", en RISPA, Raúl (ed.): *Nuevas tecnologías en la vida cultural española*, op. cit., pp. 93-98.

MERCADER, Antoni: "Video PLUS ordenador", en ALONSO de los RÍOS, César (ed.): *Cultura y nuevas tecnologías*, Ministerio de Cultura y CARS, Madrid, 1986, p. 133.

MUNTADAS, Antoni: *Visió-televisió. Una dècada de des-informació. Experiències en la relació vídeo/televisió*, Muestra internacional de vídeo de Getxo, Getxo, 1990.

NAVARES, Paloma: "Acerca del vídeo", en ALONSO de los RÍOS, César (ed.): *Cultura y nuevas tecnologías*, op. cit., pp. 125-132.

PALACIO, Manuel y BONET, Eugeni; ECHEVARRÍA, Guadalupe; MERCADER, Antoni (colab.): *La imagen sublime*, MNCARS, Madrid, 1987.

PALACIO, Manuel: *Vídeo español de los '80*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1991.

PALACIO, Manuel: *El vídeo: arte visual. Veinte años de práctica y teoría videográfica*, (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 1988.

PÉREZ ORNIA, José Ramón (ed. y comp.). *Bienal de la imagen en movimiento*, MNCARS, Madrid, 1990.

PÉREZ ORNIA, José Ramón (ed.): *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea (catálogo de las exposiciones Panorama Europeo del Videoarte y Palmarés TV)*, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, Madrid, 1992.

PÉREZ ORNIA, José Ramón: *El arte del vídeo: introducción a la historia del vídeo experimental*, Ediciones del Serbal y RTVE, Barcelona 1991.

PÉREZ RUBIO, Agustín: *Trasvases. Artistas españoles en vídeo*, AECl, Museo de Arte Carrillo Gil, MAMBA, Madrid, 2000.

POST, Eduardo: "El Festival internacional de vídeo de San Sebastián", *Cinevideo 20*, n° 6, 1983, pp. 26-30.

PRADO, Emilio: "Televisión comunitaria en Cataluña", *Telo*, n° 2, 1985, pp. 53-58.

REKALDE, Josu: *El vídeo: un soporte temporal para el arte*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1995.

RUIZ COLLANTES, F.J.: "El vídeo como alternativa al arte y a los medios de mass-media", *Diario de Barcelona*, 4 de marzo de 1977.

SICHEL, Berta (dir.): *Monocanal*, MNCARS, Madrid, 2003. Vídeo Nou. "Servei de vídeo comunitari", Barcelona (edición propia), 1979.

VILLOTA, Gabriel (ed.): *Luces, cámara, acción (...) ¡corten!: video-acción. El cuerpo y sus fronteras*, IVAM-Centre Julio González, Valencia, 1997.

VILLOTA, Gabriel: "Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea", *Revista de Occidente*, n° 261, febrero de 2003, pp. 56-67.

VILLOTA, Gabriel: "Notas desde ambos lados de la trinchera (acerca de la evolución del audiovisual artístico español en la década de los 90)", en PERÁN, Martí y PICAZO, Glòria (eds). *Impasse 5: la dècada equívoca, el referons de l'art contemporani espanyol als 90*, Centro de Arte La Panera, Lleida, 2005, pp. 169-287.

Catálogos de festivales y muestras periódicas

Festival nacional de vídeo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984 y 1986.

Bideoaldia, Bosgarren Kolektiboa, Tolosa (1987/1990).

Exposición videográfica, Facultad de Bellas Artes UPV, BBV, Bilbao (1988/1997).

Festival internacional de vídeo de Canarias, Cabildo Insular, Gran Canaria (1988/1998).

Festival de vídeo musical de Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Departamento de Cultura (1986/1996).

Muestra de vídeo de Navarra, Gobierno de Navarra, Pamplona (1992-1996).

Muestra internacional de vídeo de Cádiz, Diputación de Cádiz, Cádiz (1985-1995).

Agradecimientos

Oliva Arauna, Susana Blas, Eugeni Bonet, *El Viejo Topo*, Dolores Furió, Sally Gutiérrez, Javier Herrera, Andrés Linares, Marina Nuñez, María Ruido, Estibaliz Sádaba, Héctor Sanz, Laura Torrado, Virginia Villaplana.

Nuestro agradecimiento también a todos los autores y responsables de los documentos aquí publicados, así como a aquellos que nos han cedido generosamente imágenes de sus obras para ilustrar este volumen.

Arteleku – Diputación Foral de Gipuzkoa

DIPUTADO GENERAL
Joxe Joan Gonzalez
de Txabarri Miranda

DIRECTOR GENERAL DE CULTURA
Imanol Agote Alberro

DIRECTOR DE ARTELEKU
Santiago Eraso Beloki

Centro de Documentación de Arteleku

RESPONSABLE DEL CENTRO
DE DOCUMENTACIÓN Y PUBLICACIONES
Miren Eraso Iturrioz

BIBLIOTECARIOS - DOCUMENTALISTAS
Goretti Arrillaga Aldalur
Larraitx Mendizuri Arbelaiz
Mikel Alberdi Sagardia

Administración

TÉCNICO DE GESTIÓN ECONÓMICA
Lourdes Urrutia Erausquin

Gemma Gil Cordeiro
Begoña Aizpeolea Cía

Producción

Amalur Gaztañaga Montero
Natalia Barbería Santamaría
Gabriel Corbella Eguiluz

Montaje-Mantenimiento

Luis Carrera Cayón
José Ramón Olasagasti Ingidua

Diputación de Granada

PRESIDENTE
Antonio Martínez Caler

DIPUTADA DELEGADA DE CULTURA
Y JUVENTUD
María Asunción Pérez Cotarelo

Centro José Guerrero

DIRECTORA
Yolanda Romero Gómez

COORDINADORES DE EXPOSICIONES
Francisco Baena Díaz
Raquel López Muñoz

REGISTRADOR
Miguel Muñoz García-Ligero

DIFUSIÓN
Carlos Bruzón Martín

ADMINISTRACIÓN
Ana Gallardo

MANTENIMIENTO
Mari Carmen Estudillo

COMISIÓN PARITARIA
Antonio Martínez Caler
María Asunción Pérez Cotarelo
Juan José López Ródena
Lisa Guerrero
Tony Guerrero
José Luis Blanco

Secretario general, Diputación de Granada

José González Valenzuela

COMISIÓN ASESORA
Juan Manuel Bonet
María de Corral López-Dóriga
Eduardo Quesada Dorador

Consortio del Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Consejo General

PRESIDENTE
José Montilla Aguilera

VICEPRESIDENTE PRIMERO
Jordi Hereu i Boher

VICEPRESIDENTE SEGUNDO
Leopoldo Rodés Castané*

Vocales

GENERALITAT DE CATALUNYA
Joan Manuel Tresserras i Gaju
Lluís Noguera i Jordana*
Eduard Voltas i Poll*
Berta Sureda i Berná*
Claret Serrahima de Riba

AJUNTAMENT DE BARCELONA
Carles Martí i Jufresa*
Jordi Martí i Grau*
Marta Clari i Padrós*
Sergi Aguilar

FUNDACIÓ MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
Javier Godó Muntañola, Conde
de Godó
Lola Mitjans de Vilarasau*
Elena Calderón de Oya
Bruno Figueras i Costa
Jordi Soley i Mas*

INTERVENTORA
Mireia Vidal i Ortí *

SECRETARIA GENERAL
Lluïsa Pedrosa i Berlanga*

* Miembros de la Comisión Delegada

Amigos protectores del MACBA

Marisa Díez de la Fuente
Carlos Durán
Luisa Ortínez

**Museu d'art Contemporani
de Barcelona**

DIRECTOR
Manuel J. Borja-Villel

COMISIÓ ASESORA
Lynne Cooke
María de Corral
Chris Dercon
Vicent Todolí

GERENTE
Laura Muñoz Jordán

SECRETARIA DE DIRECCIÓ
Núria Hernández

SECRETARIA DE GERENCIA
Arantxa Badosa

Exposiciones temporales y colección

CONSERVADOR JEFE
Bartomeu Marí

CONSERVADORA DE COLECCIÓ
Antònia M. Perelló

RESPONSABLE DE PRODUCCIÓ
DE EXPOSICIONES
Anna Borrell

COORDINADORAS DE EXPOSICIONES
Cristina Bonet
Anna Cerdà
Patricia Ciriani
Teresa Grandas
Rosario Peiró

ASISTENTE DE COLECCIÓ
Ainhoa González

ADMINISTRATIVA DE COLECCIÓ
Anne Stenne

ADMINISTRATIVOS DE EXPOSICIONES
Susan Anderson
Hiuwai Chu
Berta Cervantes
Meritxell Colina

RESPONSABLE DE REGISTRO
Ariadna Robert i Casasayas

COORDINADORAS DE REGISTRO
Marta Badia
Aída Roger de la Peña

ADMINISTRATIVA DE REGISTRO
Patricia Quesada

RESPONSABLE DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN
Sílvia Noguer

RESTAURADOR ADJUNTO
Xavier Rossell

TÉCNICOS DE AUDIOVISUALES
Miquel Giner
Jordi Martínez

Publicaciones

RESPONSABLE
Clara Plasencia

COORDINADORA EDITORIAL
Anna Jiménez Jorquera

COORDINADORA DE LA WEB
Sònia López

ARCHIVO FOTOGRÁFICO
Dolores Acebal

ADMINISTRATIVAS
Judith Menéndez
Anna Ramos

Biblioteca

RESPONSABLE
Marta Vega

BIBLIOTECARIAS
Ramona Casas
Iraïa Martí

ADMINISTRATIVA
Ariadna Pons

Programas públicos

RESPONSABLE
Jorge Ribalta

COORDINADORAS
Antònia M. Cerdà

Yolanda Nicolás
Myriam Rubio

AUXILIAR ADMINISTRATIVA
Marta Velázquez

Comunicación y marketing

RESPONSABLE
Déborah Pugach

COORDINADORA DE COMUNICACIÓN
Michelle Bianco

COORDINADORA DE MARKETING
Gemma Romaguera

COORDINADORA GRÁFICA
Y DE PRODUCCIÓN
Elisabet Surís

COORDINADORA DE PATROCINIOS
Y EXPLOTACIÓN
Beatriz Escudero

ADMINISTRATIVA
Susanna Sánchez

Prensa y relaciones públicas

RESPONSABLE
Nicola Wohlfarth

ADMINISTRATIVAS
Mireia Collado
Victòria Cortés

Gestión económica y administración

RESPONSABLE
Inma López

GESTIÓN ECONÓMICA
David Salvat
Montserrat Senra

COORDINADORA DE ADMINISTRACIÓN
Mireia Calmell

ADMINISTRATIVOS
Alba Canal
Anna Coutado
Carmen Macías
Jordi Rodríguez

RESPONSABLE DE RECURSOS HUMANOS
Carme Espinosa

AUXILIAR ADMINISTRATIVA
Tina Perarnau

RESPONSABLE DE INFORMÁTICA
Y TELECOMUNICACIONES
Imma Losada

ASISTENTE DE INFORMÁTICA
Y TELECOMUNICACIONES
Antoni Lucea

RECEPCIONISTA-TELEFONISTA
Erminda Rodríguez

**Arquitectura y conservación
del edificio**

RESPONSABLE
Isabel Bachs

COORDINADORES DE ARQUITECTURA
DE EXPOSICIONES
Eva Font
Núria Guarro

ADMINISTRATIVA DE ARQUITECTURA
Cristina Mercadé

COORDINADOR DE SERVICIOS
GENERALES
Alberto Santos

AYUDANTE DE MANTENIMIENTO
Alberto Parras

**Universidad Internacional
de Andalucía**

RECTOR
Juan Manuel Suárez Japón

VICERRECTORA DE EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA Y PARTICIPACIÓN
M.ª del Rosario
García-Doncel Hernández

GERENTE
Luisa Rancaño Martínez

JEFA DE PRENSA
Inmaculada Trenado Rodríguez

COORDINACIÓN DE UNIA
ARTEY PENSAMIENTO
Isabel Ojeda Cruz

**Equipo de dirección y contenidos
de UNIA arteypensamiento**

Nuria Enguita Mayo, responsable de
proyectos de la Fundació Antoni Tàpies,
Barcelona / Santiago Eraso, director
de Arteleku, Donostia-San Sebastián /
Yolanda Romero, directora del Centro
José Guerrero, Granada / Pedro
G. Romero, escultor, Sevilla / Mar
Villaespesa, crítica de arte, Tarifa-Sevilla/
BNV Producciones, Sevilla.

**Equipo de gestión, producción
y coordinación de UNIA
arteypensamiento**

BNV Producciones

Edición y gestión de la web

Alejandro del Pino Velasco

Desacuerdos 4 aparece en el contexto de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto realizado en coproducción entre Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento. Gran parte de los contenidos de esta investigación pueden consultarse en <http://www.desacuerdos.org>

RESPONSABLE DE LA EDICIÓN
Jesús Carrillo

EDITORES
Jesús Carrillo
Ignacio Estella Noriega,
Lydia García-Merás

COORDINACIÓN EDITORIAL
Clara Plasencia

DISEÑO GRÁFICO
Edicions de l'Eixample

IMPRESIÓN
SanPrint, S.L.

D.L.:
ISBN: 978-84-89771-32-1
Impreso y encuadernado en
Granada, julio de 2007.

DISTRIBUCIÓN:
Actar-D
Roca i Batlle, 2-4
08023 Barcelona
T. +34 93 418 77 59
F. +34 93 418 67 07
office@actar-d.com
www.actar-d.es

© **de esta edición:** Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento, 2007

© **de los textos:** sus autores

© **de las reproducciones:** sus autores y Dolores Furió (p. 113), Sally Gutiérrez (p. 119), Marina Nuñez (pp. 115, 116), María Ruido (pp. 117), Estibaliz Sábada (p. 114), Laura Torrado (p. 119), Woody Vasulka (p. 163), Virginia Villaplana (p. 119)

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en versiones posteriores.

Esta publicación y sus contenidos, incluyendo los textos y las imágenes, aparece bajo la protección, los términos y las condiciones de la licencia Creative Commons "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España". Por lo tanto se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se mantenga esta nota. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores y de los editores.

Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español
es un proyecto de investigación
realizado en coproducción entre
Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa,
Centro José Guerrero - Diputación de
Granada, Museu d'Art Contemporani
de Barcelona y Universidad
Internacional de Andalucía - UNIA
arteypensamiento.

DIRECTOR DE ARTELEKU
Santiago Eraso Beloki

DIRECTORA DEL CENTRO
JOSÉ GUERRERO
Yolanda Romero Gómez

DIRECTOR DEL MUSEU D'ART
CONTEMPORANI DE BARCELONA
Manuel J. Borja-Villel

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
Juan Manuel Suárez Japón

DIRECCIÓN DE CONTENIDOS
Santiago Eraso Beloki (Arteleku)
Yolanda Romero Gómez (Centro
José Guerrero)
Manuel J. Borja-Villel (MACBA)
Pedro G. Romero (UNIA
arteypensamiento)

www.desacuerdos.org

RESPONSABLE DE LA PÁGINA WEB
Jesús Carrillo

EDICIÓN
Jesús Carrillo, Ignacio Estella
Noriega y Lydia García-Merás

DISEÑO
Sistemas judo y Fundación
Rodríguez