

# Un acercamiento al vídeo de creación en España

*Manuel Palacio*

*Iniciado tardíamente por condicionamientos políticos, el video 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 español (2) 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 postmodernidad) no existen a priori diferencias insalvables 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 60-70 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 60 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 EE.UU. desde los primeros setenta y es pionero 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 Vingon 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 Merced 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 70. 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 **Video 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 Comunitario** y se especializa en trabajos institucionales de animación cultural 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 sólo 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, Joaquin Dolls, Antoni Mercader y Antoni Muntadas organizan diversos encuentros en torno al vídeo: *Art amb noun mitjans* (Fundación Miró, Barcelona 1976), *Sessions Informatives de treball a Yentorn del vídeo* (Instituto teatro/ Instituto Alemany Barcelona 1976), *Vídeo entre l'Art y la comunicació* (Colegio de arquitectos/ Instituto Alemany/ Instituto Teatro, Barcelona 1979). Muchas de estas manifestaciones poseen diversas publicaciones que junto al libro **“Entorno al Vídeo”** (Ed. Gustavo Gilj, 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 en septiembre de 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 ésta 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 Alvarez, en Barcelona; Antonio Cano y José Márquez / Luis Méndez (Vídeo Doméstico) en Madrid por sólo 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 de 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 Alvarez, leonés afincado en Barcelona, es desde 1982 director del Area 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 Internacional 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) pára 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 and Down. Igualmente se aprovechan de las ventajas que tiene el soporte algunos conocidos directores de cine 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 -E. T. B. - 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 Eguillor se dio a conocer con **Bilbao, la muerte** (1983) que posteriormente recibió el premio Monte Veritá en el Festival de Locarno; en 1986 Eguillor 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).

Análogamente 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. Eugenia 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 Eugenia Ballcells 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 W. D. R. 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 **Buenos días, Mr. Orwell** (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 electro-magnético.

## LA CONSOLIDACION

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 Video**, radicada en Madrid, especializada en vídeos musicales y que participó igualmente en la organización de algunas muestras con algunas consejalías 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 Ells 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 Forum Internacional (Museo Español de Arte Contemporáneo -MEAC- 1986).

## UNA NUEVA GENERACION

El **Festival Nacional del Video** 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 idearte 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 sólo 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 Monit-Eur 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 Document de Dassell 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 Video 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 Video 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 Alvarez Ferreiro realizaron **Mambo 8** una dislocada historia de amor con un irreal Madrid como forillo 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 video. 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 video más austera (**Of-tal**, 1984) con el humor más sutil (**Australia**, 1984, co-realizada 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 Video fueron Aurora Corominas con **Catul** (1984), y Gerardo Armesto con **Elección del Soporte** (1984), que posteriormente continuaron su trabajo en el campo del video industrial y del video didáctico respectivamente.

El I Festival Nacional de Video permitió, por primera vez en España, visionar una muestra amplia de videoinstalaciones como las presentadas por Voll Vostel, Woody y Steina Vasulka, Dan Graham, Marie Jo Lafontaine, Peter Weibel, Inger Graf y Zyx y los españoles Eugenia Balcells (**Color Fields**), Carles Pujol (**Alicia**) y Concha Jerez (**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 video 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 (2), Francesc Torres, Mary Lucier, Nam June Paik, Bill Viola y tan sólo una de un artista nacional que resida en España **Naturaleza viva, naturaleza muerta** de Gabriel Fernández Corchero.

## LA PRODUCCION, EL GRAN PROBLEMA

El acceso a la producción es, sin embargo, el nudo gordiano del video 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 video 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 ó 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 1982/3 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 Alvarez 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 Socorrismo** (1985) de Anton 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 Alvarez 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 **Alvarez 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 **Hypnos1** (1985) de Angel 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 su; 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 Aranteguí 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 sólo 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:

**Anton 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 perversión 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 (Fabriques, 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 Sentis, un cabal trabajo sobre el espacio fuera de campo y la elipsis; *Cuadres d'una exposicio* (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 (**Victoria**) 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, raquílica 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 Record; **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 Tapies 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 Metronom 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 fundación 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 de Artes Plásticas) 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 Eugenia 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 (EE.UU. fundamentalmente). Con una 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.

## DIFICILES VIDEOINSTALACIONES

No es por supuesto una coincidencia que las principales videoinstalaciones de Francesc Torres y la de otros artistas como Antoni Muntadas o Eugenia 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 Ells 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 Video 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 "cachet" alguno.

Según parece los responsables de Arte del Centro Reina Sofía tienen una actitud receptiva para la producción y difusión de videoinstalaciones: **Video Fish** (1975), primera del coreano Nam June Paik; **Haute Culture** (1983-86) 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 Electrónica 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 **Trip-tico** (1984) y posteriormente **La traición de judas** (1986); y Javier Fernández Villaverde, que presentó su instalación **Galicia Caníbal** en la UIMP (agosto, 1986).

Otros artistas han utilizado periódicamente el vídeo como parte de una obra interdisciplinar: Benet Rossell, co-realizador 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 EE.UU., 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. Otro autores como Javier Codesal/Raúl Rodríguez/Rafael Tranche 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 Angels Ribé, Grupo de Madrid, Juan Navarro hicieron sobre la mitad de los setenta y cuya continuación apenas tiene alcance por el trabajo de Ester Ferrer en los Festivales de Vídeo de San Sebastián, 1983 y Madrid, 1984.

## NOTAS

(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** págs. 84-94 LACE. Los Angeles 1986.

(2) No es éste el lugar de profundizar sobre la idoneidad del término vídeo de creación para definir los trabajos que otros denominan videoarte 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) págs. 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 Kliet.

