

Instructions for authors, subscriptions, and further details:
<http://brac.hipatiapress.com>

“Yes, We’re Taping”: Mapeando los Inicios del Videoarte en España (1960-1980).

José Luis Panea.¹
Sergio Martín.²

1) Department of Aesthetics and History of Philosophy. Sevilla University. Spain.

2) Department of Sculpture. Valencia Polytechnic University. Spain.

(Received: October 2023; Accepted: April 2024; Online First: July 2024; Last Publication: October 2024)

To cite this article: Panea, JL & Martín, S. (2024). “Yes, We’re Taping”: Mapeando los Inicios del Videoarte en España (1960-1980). *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 12(3), pp. 1-31. doi: 10.17583/brac.13333

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.13333>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

“Yes, We’re Taping”: Mapeando los Inicios del Videoarte en España (1960-1980)

José Luis Panea ¹
Sergio Martín ²

1) Departamento de Estética e Historia de la Filosofía. Universidad de Sevilla. España.

2) Departamento de Escultura. Universidad Politécnica de Valencia. España.

(Recibido: Octubre 2023; Aceptado: Abril 2024; Online First: Julio 2024; Publicación final: Octubre 2024)

Resumen

El artículo tiene como objetivo revisar los inicios del videoarte en España acudiendo a los principales catálogos de exposiciones, revistas y monografías publicadas en el período que transcurre entre 1960 y 1980. Estos veinte años son una época hasta ahora poco estudiada en las genealogías del videoarte producido en el contexto europeo y concretamente en el ámbito español. Del mismo modo, la dificultad de acceder a las obras desarrolladas durante estos años, muchas de ellas ya desaparecidas, pone sobre la mesa la *emergencia* de su estudio. Nuestro propósito es, por tanto, contribuir a una línea de investigación que permita localizar estas pioneras experiencias, indagar de una manera más profunda en sus procesos e incluso llegar a posibilitar su recuperación en un futuro. Para ello, adoptamos en la presente investigación un doble enfoque. En primer lugar, cronológico, situando las obras de manera precisa en sus contextos históricos, y en segundo lugar, problemático-conceptual, proponiendo tres recorridos temáticos (precariedad, experimentación y activismos) que engloban los contenidos esbozados por el conjunto de estos trabajos.

Palabras clave: Videoarte; inicios; España; genealogías; estética; política.

2024 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.13333



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



“Yes, We’re Taping”: Cartografiant els Inicis del Videoart a Espanya (1960-1980)

José Luis Panea ¹
Sergio Martín ²

1) Departament d'Estètica i Història de la Filosofia. Universitat de Sevilla. Espanya.

2) Departament d'Escultura. Universitat Politècnica de València. Espanya.

(Rebut: Octubre 2023; Acceptat: Abril 2024; Online First: Juliol 2024; Publicació final: Octubre 2024)

Resum

L'article té com a objectiu revisar els inicis del videoart a Espanya acudint als principals catàlegs d'exposicions, revistes i monografies publicades en el període que transcorre entre el 1960 i el 1980. Aquests vint anys són una època fins ara poc estudiada a les genealogies del videoart produït en el context europeu i concretament a l'àmbit espanyol. De la mateixa manera, la dificultat d'accedir a les obres desenvolupades durant aquests anys, moltes ja desaparegudes, posa sobre la taula l'emergència del seu estudi. El nostre propòsit és, per tant, contribuir a una línia de recerca que permeti localitzar aquestes experiències pioneres, indagar d'una manera més profunda en els seus processos i fins i tot arribar a possibilitar-ne la recuperació en un futur. Per això, adoptem en aquesta investigació un doble enfocament. En primer lloc, cronològic, situant les obres de manera precisa en els contextos històrics, i en segon lloc, un enfocament problemàtic-conceptual, proposant tres recorreguts temàtics (precarietat, experimentació i activismes) que engloben els continguts esbossats pel conjunt d'aquests treballs.

Paraules clau: Videoart; inicis; Espanya; genealogies; estètica; política.

“Yes, We’re Taping”: Mapping the Beginnings of Video Art in Spain (1960-1980)

José Luis Panea ¹
Sergio Martín ²

1) Membership. Department of Aesthetics and History of Philosophy. Sevilla University. Spain.

2) Membership. Department of Sculpture. Valencia Polytechnic University. Spain.

(Received: October 2023; Accepted: April 2024; Online First: July 2024; Last Publication: October 2024)

Abstract

The article aims to review the beginnings of Spanish video art addressing to the main exhibition catalogues, reviews and monographs published in the period between 1960 and 1980. These twenty years are a period that has until now been little studied in the genealogies of video art in the European context, and specifically in that produced in Spain or by Spanish artists. In the same way, the difficulty of accessing the works produced in these years, many of them already disappeared, puts on the table the “emergency” of their study. Our aim is, therefore, to contribute to a line of research that allows to locate these pioneering experiences, to investigate their processes in greater depth and even to make it possible to recover them in the future. To this end, this research takes a twofold approach. Firstly, a chronological one, situating the works precisely in their historical contexts, and secondly, a problematic-conceptual approach, proposing three thematic paths (precariousness, experimentation and activism) that encompass the contents outlined by these works as a whole.

Keywords: Video art; beginnings; Spain; genealogies; aesthetics; politics.

2024 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.13333



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



A diferencia de la mayoría de los países del resto de Europa, la situación política que atravesaba España en los años sesenta, marcada por la dictadura franquista, contribuyó a un aislamiento que dificultaría el diálogo de los y las artistas con las manifestaciones artísticas que se estaban sucediendo en las principales capitales artísticas del momento (Marzo y Mayayo, 2015; Peña Ardid, 2019). Estas ciudades serán el escenario de diversos debates en torno a la incidencia social del arte, cuestión que retoma el proyecto vanguardista de conciliación entre arte y vida (Parcerisas, 2007, p. 13). Sin embargo, la recepción en España de corrientes como el conceptualismo, el arte povera o el pop será bastante más tardía, obstaculizada por el velo de la censura en un contexto carente de una infraestructura cultural sólida que garantizara un verdadero diálogo con dichas prácticas (Marzo y Mayayo, 2015, p. 449). Solo a mediados de los años setenta comenzarían a vislumbrarse de manera continuada perspectivas críticas tanto con el arte oficial como con las políticas de la época (Parcerisas, 2007, p. 29). Pero no sería fácil, ya que incluso el informalismo, la más célebre corriente artística de aquellas décadas en España, se vería instrumentalizado políticamente con fines propagandísticos (p. 30).

En semejante estado de cosas crecieron algunos de los y las principales artistas españoles contemporáneos, aunque la mayoría tuvo que formarse y desarrollar su trabajo principalmente en Francia y Estados Unidos (Villota Toyos, 1995, pp. 47-48). Gran parte de este “arte español” se produjo fuera de España (Palacio, 1995, p. 17), generándose desde el exilio numerosas poéticas de la resistencia que venían a exponer la importancia de temas tales como la desmaterialización del objeto artístico, la incorporación de las tecnologías de la imagen a la práctica artística, así como el cuestionamiento de la figura del y la artista, favoreciendo el trabajo en colectivo y la actuación en contextos locales, promoviendo “otros modelos de socialización a partir de la tecnología” (Estella, 2007, p. 102). Los y las artistas que realizaron su trabajo en el extranjero expondrían también frecuentemente en España, influyendo en quienes se quedaron en el país, aunque hubieron de esquivar la censura, enfrentando mayores dificultades para desarrollar su obra.

En los sesenta, una época en la que en los principales focos del arte contemporáneo se apostaba por el trabajo en colectivo, pocos conjuntos pudieron trabajar en España de forma estable. En efecto, aún en los últimos días del franquismo las asociaciones, pese a encontrarse en proceso de legalización, seguían bajo el yugo de la censura (Cit. Carlos Hernández Mor en [Parcerisas, 2007, p. 423](#)). Ello obstaculizaría la creación en colectivo, que no llegaría a consolidarse de manera plena. Incluso con la llegada de la democracia, los años ochenta se marcarán por un retorno a las individualidades en la así denominada “época del entusiasmo” ([Brea, 1992](#)), donde se potenciaría una vuelta a disciplinas como la pintura desde postulados “greenbergianos”, primando la expresión individual, lo cual halló una rápida aceptación gracias a un naciente mercado del arte, ávido de propuestas fácilmente coleccionables ([Parcerisas, 2007, pp. 10-11](#)). Un arte diametralmente opuesto a los postulados más críticos que ya dos décadas antes en Europa y Estados Unidos habían germinado. De este modo, apenas hubo tiempo para una asimilación de todo lo ocurrido en esos veinte años que en el arte occidental lo cambiarían todo.

Una de las nuevas modalidades artísticas que surgirían en este lapso de tiempo sería el videoarte, un tipo de práctica efímera, desmaterializada, ligada al arte conceptual y de acción ([Sturken, 1989, p. 74](#)). Aunque algunos y algunas artistas emplearon dicho medio de un modo más formalista y experimental, la mayoría fue consciente de su potencial subversivo hacia los medios de comunicación de masas ([Panea, 2022, pp. 310-312](#)). Si bien es cierto que contamos con referentes ligados a Fluxus como Nam June Paik, Shigeo Kubota o Wolf Vostell a principios de los sesenta, sin olvidar ciertas experiencias filmicas ya en los cincuenta y que en algunos casos terminarían por materializarse en formato vídeo, en principio en España la primera obra en cinta electromagnética no se registrará hasta 1969. El complicado acceso a los equipos, especialmente marcados por su carestía, frenaría una generalizada experimentación con el vídeo que no despuntará en nuestro país hasta principios de los ochenta ([Bonet, 1995, pp. 28-29](#)).

No obstante, consideramos necesario repensar las genealogías del videoarte en España por varios motivos. En primer lugar, para interrogarnos en torno a sus orígenes, a causa de la falta de muchas evidencias y registros

(Alcoz, 2022, p. 120); y en segundo lugar, para recopilar y poner en diálogo el conjunto de estas experiencias, trabajo que a menudo ha sido obviado, especialmente en las revisiones más recientes de la historia de dicha disciplina en nuestro país. De hecho, la mayoría de exposiciones, recopilaciones y archivos de videoarte en España se ha ocupado en profundidad de periodos más actuales (entendible por la facilidad de acceso a obras de esas épocas), cuando esta primera etapa (1960-1980) aún tiene, como veremos, mucho que interpelarnos.

Primeras Experiencias en la Década de los Años Sesenta

Las primeras experiencias filmicas de José Val del Omar, Salvador Dalí o José Montes-Baquer a mediados de siglo revelan un interés ya muy temprano por hallar las posibilidades de la imagen en movimiento y el sonido como recurso expresivo alternativo al cine comercial (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 23). Desde 1955 Ramón de Vargas experimenta con dicha tecnología en conjunción con su obra pictórica y en 1960 Salvador Dalí y Philippe Halsman filman *Chaos and Creation* (p. 24). Esta última es una obra actualmente en celuloide pero cuyo origen es con probabilidad la cinta electromagnética, como explica el historiador Félix Fanés. De ser cierta dicha hipótesis, estaríamos ante el primer videoarte conocido, incluso anterior a los trabajos de Paik (Fanés, 2011, pp. 36-37). Según Fanés: “La cinta era algo así como un programa destinado a la pequeña pantalla. De eso, al menos, tiene ciertas características materiales externas: se rodó en un plató de televisión, con cámara *ad hoc* y con una estructura visual característica de esta clase de productos” (p. 36).

En ella, “como si fuese una retransmisión deportiva” (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 41) se ironiza sobre el tema de la autonomía del arte, acudiendo a Mondrian y los postulados del neoplasticismo, los cuales percibían “la obra de arte como algo sustantivo, racionalmente construido y dotado de unas leyes propias”, ante lo cual reaccionaría el surrealismo (Fanés, 2011, p. 39). La tesis que refuerza que se trata originalmente de un videoarte aparece ya tras los créditos del inicio, con la voz en *off* de Halsman preguntando “Are you on tape?”, a lo que alguien responde “Yes, we’re

taping”. Es más, “en el minuto 2:55 un ejecutivo agradece al artista que esté produciendo ese *videotape*” y “estos y otros efectos electrónicos, desarrollados durante la acción surrealista, remarcan un discurso daliniano sobre el medio” (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 41). Este hallazgo, realizado por los comisarios y críticos de arte Carlos Trigueros y Nekane Aramburu en 2011 junto a Félix Fanés supuso un replanteamiento de las genealogías del videoarte en España.

Habrá que esperar hasta 1966 para encontrar nuevas experiencias relacionadas con dicha modalidad artística, como “la presentación oficial del Grupo Gaur en la Galería de Barandiarán de San Sebastián, donde José Antonio Sistiaga incentivaría un gran número de investigaciones sobre las posibilidades del arte sonoro o de la imagen en movimiento” (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 24). Del mismo modo, es preciso destacar “la firma del acuerdo entre la Universidad de Madrid e IBM para la creación del Centro de Cálculo, que dio lugar en 1968 al primer seminario sobre Generación automática de formas plásticas” (p. 24). Muy poco tiempo después, el mismo Wolf Vostell se instalaría en Malpartida de Cáceres (Extremadura), donde terminaría fundando su museo homónimo y grabaría muchas de sus video-performances. Como apunta el teórico, comisario y artista Eugeni Bonet, “la comercialización definitiva de los equipos portátiles de vídeo se produce en 1968 en Estados Unidos y un año más tarde en Europa. A partir de ese momento, crece el número de artistas que empiezan a utilizar el nuevo medio” (Bonet, 2010a, p. 116). A pesar de que a España estos llegarían más tarde, artistas como Vostell, en conexión directa con otros contextos internacionales, agilizarían su introducción en nuestras latitudes.

En recientes años se ha debatido en torno a cuál fue la primera obra de videoarte creada en nuestro país. *Cuadrats* (1968) de Domingo Sarrey es actualmente la que centra todos los debates (Sarrey, 2007), aunque por mucho tiempo se tuvo a *Daedalus video* (1969), de Joan y Oriol Duran Benet (Sichel, 2003, p. 25) y a *Primera muerte*, de de Angel Jovè, Silvia Gubern, Antoni Llena y Jordi Galí, como las primeras. Como *Daedalus video*, fue solo un anecdótico experimento en circuito cerrado, que ni siquiera llegó a ser registrado (Bonet, 1995, p. 25), *Primera muerte*, de 1969, sería por mucho tiempo el primer videoarte creado en España, aunque hay fuentes que lo sitúan

en 1970 (De la Torre y Prieto, 2011, ficha 35). La propuesta surgió de la negativa del grupo a la organización de una conferencia en el Colegio de Arquitectos de Barcelona (Bassas Vila, 2016, p. 127). En su lugar, apostaron por la retransmisión de un vídeo que retrataba su día a día, sin ningún tipo de guion (Bonet, 2010b, p. 276). Como añade Gubern, “lo rodamos en casa, sin [...] más argumento que el mostrar a cuatro personas viviendo juntas” (Parcerisas, 2007, p. 119). Además, explica Llena, “el audio era un texto de William Burroughs que no se correspondía con las imágenes, creando así una mayor confusión” (Palacio, 1987, p. 77). A este vídeo se añadiría al final la retransmisión de las imágenes del mismo público llegando al edificio, que había sido filmado antes de forma disimulada (p. 77). Se proponía, por tanto, estimular la pregunta acerca del rol del espectador o espectadora en el proceso de visionado de la obra y hacerle formar parte de ella.

La cinta sería incluida en la primera gran exposición de videoarte a nivel nacional celebrada en España, *La imagen sublime. Vídeo de creación en España* (1970-1987), pero estuvo durante mucho tiempo desaparecida, y solo en la muestra *VideoStorias*, comisariada por Blanca de la Torre e Inma Prieto en 2011 llegará a recuperarse parcialmente, gracias a la colaboración con la televisión catalana TV3. De hecho, este apunte es fundamental, ya que como veremos, será Cataluña el escenario principal en el que las primeras propuestas videográficas tengan lugar. La consolidación del conceptualismo en la región, como apunta Victoria Combalía, muy “politizado”, lejos de “la neutralidad y el cientifismo” propias de las principales figuras internacionales de este movimiento, será el punto de partida de estos trabajos (1991, p. 19). Del mismo modo, buena parte de estas propuestas tenían como objetivo crear alternativas a la televisión y, pese a las dificultades, con una clara vocación colectiva. De hecho, el conjunto creador de *Primera muerte* pertenecía también al Grup de Treball, colectivo artístico tan relevante como polémico, marcado por un destacado “ánimo contestatario” en sus acciones, sencillas, directas y precarias (Parcerisas, 2007, pp. 250-251, p. 61).

Vinculado al Grup de Treball, aunque radicado en los Estados Unidos, estará Francesc Torres, principal exponente del conceptualismo catalán y pionero en el empleo del vídeo. Tanto es así, que siguiendo la documentación existente en su catálogo antológico *La cabeza del dragón* (1991), encontramos

que incluso puede haber otra pieza más de videoarte en ese crucial año 1969 en nuestro país. Como se explica en dicho catálogo, coordinado por John Hanhardt, *Lluvia uniforme o más de una gota de agua*, de 1969, “fue el primer proyecto de vídeo realizado por Torres” (Hanhardt, 1991, p. 44). En él, siguiendo las propias palabras del artista, “una cámara de televisión en circuito cerrado registra el proceso de caída al agua de una gota también de agua y transmite esta información a varias pantallas de televisión distribuidas dentro de un determinado espacio cerrado” (p. 44). La obra fue versionada en otras ocasiones, como en 1973, 1996 y 2010 (Vozmediano, 2010).



Imagen 1. Torres, F. (1969). *Lluvia uniforme o más de una gota de agua* [vídeo instalación, medidas variables]. Cortesía: Francesc Torres y Galería Elba Benítez. Las imágenes proceden de la versión de la pieza realizada en 2010.

Los Encuentros de Pamplona de 1972

A finales de los setenta las asociaciones sindicales de artistas plásticos llegarán a legalizarse progresivamente (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 24), lo cual permitiría la proliferación de espacios y eventos culturales de

encuentro e intercambio (Rubio-Aróstegui, 2008, p. 59). Por este motivo, destacan los Encuentros de Pamplona, celebrados en una fecha tan temprana como 1972. Como escribe la historiadora del arte Pilar Parcerisas, “significaron la primera puesta en común, a gran escala y en un escenario español, de las estéticas más innovadoras que se producían en Europa y Estados Unidos, tanto en la plástica como en la música” (2007, p. 388). El músico Luis de Pablo y el artista José Luis Alexanco serían los encargados de organizar el mayor festival de arte celebrado en la España franquista, con el mecenazgo de los industriales Huarte, “que llevaban años financiando arquitectura contemporánea e iniciativas culturales acordes con las nuevas corrientes internacionales en arte, arquitectura y diseño” (p. 389). Carl Andre, Eleanor Antin, John Baldessari, John Cage, On Kawara, Walter de Maria, Christo, Hélio Oiticica o Juan Downey fueron los principales reclamos internacionales de la cita. Artistas que, junto a otros nombres, principalmente del entorno vasco, compusieron un elenco insólito, e intentaron acercar el arte a la sociedad, así como favorecer la comunicación con el espectador o espectadora en una ciudad alejada de los principales focos del arte contemporáneo del momento (p. 389).

Quizás por esta razón la mayoría de crónicas de la época relatan el fracaso de dichas jornadas. Algunos factores contribuyeron a ello, como la ausencia de un tejido artístico consolidado en la capital navarra que favoreciera una mejor asimilación del evento a la ciudad. El aislamiento al que aún estaban sometidas las ciudades de provincias hizo que estas propuestas tan vanguardistas desentonasen en dichos lugares, como ocurría con el proyecto de Vostell en Extremadura. Por otro lado, la excesiva distancia en cuanto a los planteamientos de los y las artistas internacionales y los y las locales hizo que el resultado se dispersara, como coinciden Pilar Parcerisas o Clara Saña Reñones. Del mismo modo, la ausencia de coloquios o debates frenó la creación de sinergias entre artistas y público (Editorial, 1972, pp. 10-12). Estos contratiempos afectaron también a la práctica que aquí nos convoca, el videoarte. Se programó una ambiciosa exposición titulada *This is your roof* (Saña Reñones, 2017, p. 31) en la que artistas internacionales como Dennis Oppenheim, Vito Acconci o Mel Bochner, participarían, junto a solo dos locales: Antoni Muntadas y Carlos Alcolea.

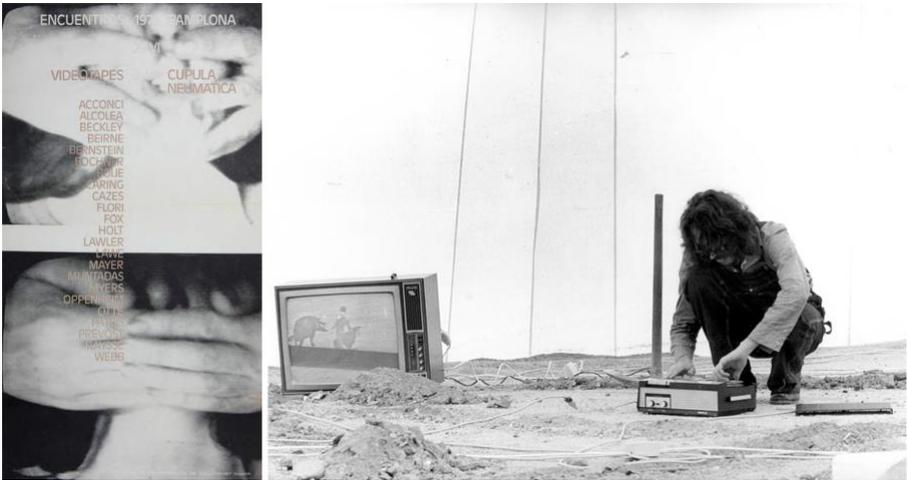


Imagen 2. [Izq.] Cartel de la exposición *This is your roof*, 1972 y [Der.] Antoni Muntadas en el montaje de *Polución audiovisual* (1972) [video-instalación, medidas variables]. Fuente: Saña Reñones, 2017, p. 488, p. 426, disponible en el sitio web: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/22122>

Sin embargo, la muestra nunca se celebró pues las cúpulas neumáticas que acogerían la exposición, diseñadas por el arquitecto José Miguel Prada Poole para los Encuentros se desplomaron. Según la investigadora Clara Saña Reñones, las obras que iban a ser expuestas se llevarían a distintos ciclos de vídeo en algunas salas del país. Pero ha sido imposible saber su paradero tras contactar con los miembros de la organización, así como los familiares del ya fallecido Willoughby Sharp, comisario del proyecto (2017, pp. 31-32). En cuanto a las aportaciones españolas, Antoni Muntadas expondría *Sensorial Way* (1972), una vídeo performance en la que se filmaba a cuatro personas que no se conocían previamente (p. 493). Estas interactuaban de manera individual, por turnos, con un espacio “preparado con anterioridad con materiales táctiles, olfativos y gustativos” (p. 493). Su obra sigue la línea de arte sociológico que desarrollaría durante las décadas siguientes. Expuesta también en las cúpulas neumáticas encontramos otra obra de Muntadas, la video-instalación *Polución audiovisual* (pp. 423, 428), aunque no integró la

citada exposición. Por su parte, de la obra de Carlos Alcolea no se tiene noticia alguna. Tampoco se llegó a programar en ninguna de las exposiciones que se sucedieron meses después (p. 492).

Mediados de los Setenta: Muntadas y Torres

Si bien Torres concebirá el vídeo como parte de sus instalaciones y esculturas, Muntadas profundizará en él e incluso impartirá talleres para difundir su uso (Estella y Bonet 2007, p. 203). En 1971 creará ya cinco obras: *Subsensorial actions*, *Tactile Recognition of the Body*, *Experiencia colectiva núm. 3*, *Espacio* y *Vacuflex* (Palacio, 1987, p. 152; Sichel, 2006, p. 393). En esta primera etapa sus intereses orbitaron en torno al registro de lo que él denominaba “subsensidos”: el tacto, el olfato o el gusto. Desde el audiovisual trató de representarlos para con ello visibilizarlos (Parcerisas, 2007, pp. 121-122). De 1971 a 1974 la galería Vandrés acogerá estos iniciales trabajos, próximos al conceptual pero a la vez conectados con las problemáticas de su tiempo, especialmente los modos de representación televisivos (Palacio, 1987, p. 87). Este aspecto le interesó desde el principio mucho más que “conseguir una especificidad en la utilización del dispositivo vídeo” (p. 87). Del mismo modo, pero en esta ocasión junto a Robert Llimós, Francesc Abad y Jordi Benito interviene en la Documenta 5 de Kassel con *4 Umformung eines Raums. Aktionen (4 reconocimientos de un espacio)* (1972), una película en Super 8 transferida a vídeo.

También encontramos a otros artistas que en fechas muy tempranas emplean dicho medio, como el pintor Ramón de Vargas, quien en 1970 firmará *Atentado a F.*, *Experiencias* y *Retrato de Noky* (esta última finalizada en 1984) (Aramburu y Trigueros 2011, p. 96). El artista tenía como objetivo “utilizar las señales electrónicas como materia y soporte que exalten el contenido de la obra sin disimular su origen, bien al contrario, mostrando sus entrañas. Algo comparable a lo que hacemos cuando arañamos un lienzo pintado o astillamos una tabla con el fin de evidenciar su naturaleza” (Cít. R. de Vargas en Palacio 1987, p. 116). Su perspectiva se aleja de los postulados de Muntadas y Torres pero en esta primera etapa produce la mayoría de sus trabajos, como *Monólogo* (1972) y *La marcha* (finalizada en 1979) (Palacio,

1987, p. 133 y p. 140). En 1973 encontramos *Es gibt kein hologramm in China* (Pérez Ornia, 1991, p. 175), de José Montes-Baquer; *Video-Acción* de Carles Pazos para el Colegio de Arquitectos de Barcelona (Bonet, 2010b, p. 242), acción en circuito cerrado que enfocaba a la calle y daba una imagen invertida (Parcerisas, 2007, p. 415); y *Elemental Considerations* de Francesc Torres (Palacio, 1987, p. 134). Este último desarrollará su trabajo en Estados Unidos, país donde se instala en 1972 junto a Àngels Ribé (Combalía, 1991, p. 21), algo que influirá en su empleo de la videoocreación en tiempos del auge de la televisión. Formando parte de muchas de sus instalaciones, en este sentido, el vídeo fue “un medio más para analizar y deconstruir sistemas de poder” (Hanhardt, 1991, p. 12).

El período del Tardofranquismo (1963-1975) coincide con el Plan Estabilización de 1959, el cual “corrigió los desequilibrios macroeconómicos acumulados durante las décadas previas e introdujo un conjunto de reformas diseñadas para reducir las regulaciones del mercado interior, liberalizar la economía y abrirla a la competencia extranjera” (Martín Aceña, 2007 y Martínez Ruiz, 2007, p. 31). Bajo esta atmósfera se vivió una mayor alfabetización de la sociedad, se incorporaron ya masivamente nuevas tecnologías que revolucionarían la vida cotidiana (desde la televisión a la lavadora), y se implementaron estrategias culturales y mercantiles buscando una mayor presencia española en los mercados internacionales (Almazán, 2020, p. 110). Pero esta “modernidad a la española”, producida para el extranjero, encubría a nivel local una enorme desigualdad y censura que solo en determinados reductos eran evidenciadas fundamentalmente desde el arte conceptual (Parcerisas, 2007, pp. 243-245) y en Espacios como el citado Colegio de Arquitectos de Cataluña o el Instituto Alemán de Cultura, la Galería Vandrés o la Galería G.

Resulta realmente indicativo, según Bonet, que precisamente una institución alemana haya hecho más por el videoarte español (como alemán era Vostell) que las propias instituciones locales (Estella y Bonet, 2007, p. 205). Del mismo modo, la apertura de otras disciplinas como la arquitectura y la informática a este tipo de arte es destacable. Del 3 al 20 de diciembre de 1973 tuvo lugar un ciclo de conferencias en el Instituto Alemán de Cultura, donde participaron artistas y teóricos (Parcerisas, 2007, pp. 422-423). Le

siguió en 1974 el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*, a cargo del filósofo Simón Marchán Fiz, celebrado en Madrid y en Barcelona y se invitó a artistas internacionales, a artistas locales y a exponentes del ámbito de la cultura (pp. 430-433). El evento daría lugar a la publicación del libro homónimo, de gran influencia en el arte español.

Ese 1974 será un año también importante para Torres. Creará tres de sus más conocidas video performances: *Imitation of Myself, Image's Identity* y *An attempt to Decondition Myself* (De la Torre y Prieto 2011, ficha 75; Parcerisas, 2007, p. 128). En la primera, “partiendo de comportamientos típicos de su personalidad [...] el artista pretendía analizar las implicaciones sociales de estas características psicológicas” (Combalía, 1991, p. 22). En la segunda, la acción “consistía en ir proveyendo información biográfica sobre él mismo, que estaba tapado por una tela blanca, para después salir de ella, desgarrando la tela; el espectador, así, confrontaba una información auditiva a una información visual, producida por el personaje real” (p. 22). En la tercera se emborrachaba en solitario sin más objetivo que documentar minuciosamente los cambios producidos en su comportamiento (Hanhardt, 1991, pp. 58-59). Aunará toda la serie en *Behavioural Works* (finalizada en 1975) (Bonet, 2010b, p. 243). Como escribe Combalía, destaca en su trabajo la “frialdad y represión de sentimientos, pero también tratamiento digno de un antropólogo” (Combalía, 1991, p. 24).

Estas obras están en clara sintonía con el trabajo de Muntadas, quien realizará proyectos videográficos que incluyen documentación o fotografía, a la par que requieren de un montaje que dialoga con el espacio. Ese mismo año firmará *TV/Feb 27/IPM, Transfer* y *Confrontations* (Muntadas, 1988, p. 23; Palacio, 1987, p. 136; Bonet y Muntadas, 1998, pp. 153-154). En *Confrontations* las distintas tomas muestran diversas formas de comunicación entre humanos, así como sus reacciones e interpretaciones acerca de la ciudad en diferentes idiomas, información que será contrastada con imágenes de noticias de la prensa (Parcerisas, 2007, p. 446). En *Cadaqués Canal Local* plantea una televisión alternativa realizada por y para los habitantes del famoso pueblo de la Costa Brava (Cirici, 2002, pp. 287-292), un amplio proyecto que “consistió en la grabación, edición y reproducción de diversos reportajes y entrevistas que recogían multitud de testimonios y sucesos

cotidianos de los habitantes” del pueblo, revelando así sus formas de vida y el impacto del turismo en la zona (Luna, 2015, p. 7). Línea que seguirán desde otras latitudes Juan Manuel Bonet, Alberto Corazón, Simón Marchán Fiz y Esther Torrego (Grupo de Madrid), que ese año elaboran el proyecto *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, en este caso sobre la historia de la plaza madrileña y sus dinámicas cotidianas a partir de entrevistas (Bonet, 2010b, p. 276). Estas experiencias tendrán su eco en encuentros como el coloquio “El vídeo como medio de expresión, comunicación e información” (Parcerisas, 2007, p. 447) o el taller de Muntadas con Bill Creston en la Sala Vinçon de Barcelona (Palacio, 1987, p. 135).

Para concluir este año, otro trabajo también bastante politizado, aunque en una línea distinta, pertenecerá al propio Eugeni Bonet. *V-2* es una cinta creada a partir de metraje encontrado que “aprovecha parte de un material registrado con un equipo portátil de vídeo, en un improvisado recorrido urbano (a la caza de imágenes impremeditadas) que se transforma en una deriva abstracto-informalista, una visión áspera y ruinosa, cuidadosamente articulada entre sus planos por el posterior montaje” (Bonet y Palacio, 1981, p. 52). El título hace referencia al cohete alemán de la II Guerra Mundial y la aleatoriedad de su impacto, tema que se expone formalmente también en la obra gracias a un montaje ambiguo y fragmentario, rompiendo toda posibilidad de sentido o hilo narrativo (De la Torre y Prieto, 2011, ficha 12).

En 1975, el año de la muerte de Franco, a las obras de Torres y Muntadas (Parcerisas, 2007, p. 510; Bonet, 1995, p. 25) se suman las del arquitecto y pintor Juan Navarro Baldeweg, quien desde su estancia en el MIT de Cambridge, Massachussets (Estados Unidos) expondrá los dos únicos vídeos que producirá, *Muerte* y *Siesta* (Bonet, 2010b, p. 278). Sabemos de su existencia gracias a la exposición *La imagen sublime*, ya que no figuran recogidas en ninguno de los catálogos del artista y apenas se llegaron a difundir capturas de pantalla de las mismas (Palacio, 1987, p. 95). En *Siesta* “el autor incide en el factor tiempo y en la edición de bucles, además de la capacidad de observar a corta distancia en lugares angostos” (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 50). Retrata en plano corto a un pollito que es atrapado por unas manos que después lo colocan bajo un grifo. Mientras es lavado, el animal se va convirtiendo mágicamente en jabón, “pero vuelve a aparecer el

mismo pollo vivo que de nuevo es recogido, lavado | y convertido en jabón...”, escribe Carlos Trigueros (p. 50). La obra puede concebirse como “un estudio sobre la permanencia y lo efímero, un animal de prueba es testado, [...] como si fuese un sueño que se repite con idénticas pautas” (p. 50).

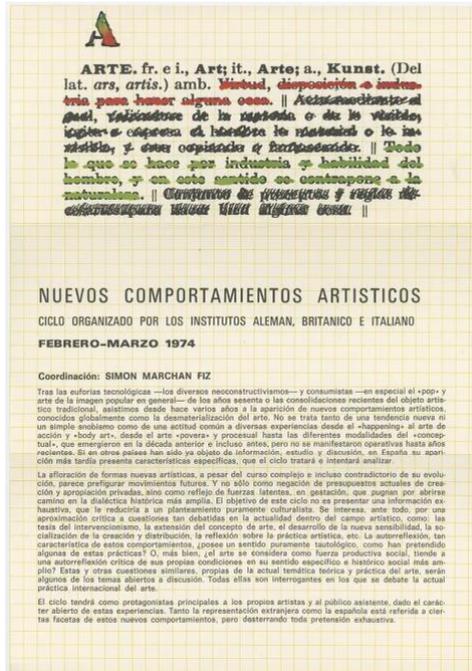


Imagen 3. Cartel del ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*, 1974. Sitio web: The Idea of the Book. <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/441/simon-marchan-fiz-mario-merz-timm-ulrichs-wolf-vostell-cur/program-for-nuevos-comportamientos-artisticos?soldItem=true>

Ese mismo 1975 José Montes-Baquer y Salvador Dalí filman *Impressions de la Haute-Mongolie y Narciso Yepes*, en este caso, producciones para televisión de carácter alternativo (Palacio, 1987, p. 136). También encontramos otros trabajos audiovisuales de Carles Pujol, Manuel Valls, Ramón de Vargas y el Grup de Treball, donde el vídeo vuelve a aparecer como documentación de acciones. De este año datan las palabras de Vostell, quien tras crear su museo se lamentaría de que los y las artistas en Extremadura no hicieran uso del equipo de vídeo cedido para su experimentación (Aramburu y Trigueros, 2011, p. 25). Ciertamente, teniendo en España a uno de los pioneros del videoarte internacional, resulta sorprendente que las instituciones, locales o nacionales, no se implicaran en una mayor difusión de actividades culturales. Como vemos, a comienzos los setenta, la mayoría de propuestas en vídeo sigue procediendo de artistas radicados en el extranjero que tratan de difundir su trabajo en España.

El Trabajo en Colectivo y la Progresiva Difusión del Videoarte hacia los Años Ochenta

La transición democrática en España supondrá una progresiva apertura del país al extranjero, la mejora de las condiciones de vida y una generalizada toma de conciencia política en lo referente a la práctica artística (Martínez-Collado, 2017, p. 34). Aunque este periodo coincidirá con el *boom* de las galerías y centros de arte que en los ochenta catalizarían una vuelta al fetichismo del objeto artístico y la entronización del artista genio (emblema incluso de la marca España), es preciso resaltar la importancia de las manifestaciones videográficas de estos años, mucho más prolíficas y variadas que en el lustro anterior. Algunos eventos importantes de este año fueron las sesiones informativas sobre vídeo del Instituto Alemán de Cultura, la publicación *Dossier Vídeo* (Parcerisas, 2007, p. 511) y diversas exposiciones y seminarios, especialmente en Barcelona (Palacio, 1987, p. 137).

En 1976 encontramos un trabajo en el ámbito de la acción social como el de Muntadas, *Barcelona Distrito I*, que nos remite a su vez al proyecto de Cadaqués (Expósito, 2002, pp. 277-279). Este último filmará *The Last Ten Minutes* y *Snowflake* (Bonet y Muntadas, 1998, pp. 144-145; Bonet, 1995, p.

244) en su habitual actitud crítica hacia la televisión; como hará Eugeni Bonet con su ya desaparecido *TV: Electronic Passion* (Pérez Ornia, 1991, p. 176). En una senda más formalista, Carles Pujol presenta *Homenatge a Eric Satie*, un dibujo filmado cenitalmente en la línea de su investigación sobre la representación espacial (Pérez Ornia, 1991, p. 176). Por su parte, Celestino Coronado rodará *Hamlet*, película “realizada en vídeo de una pulgada, en color, y transferida a negativo de 16 mm., rodando directamente del monitor de vídeo” (Bonet y Palacio, 1981, p. 64). Asimismo, tiene lugar el proyecto en colectivo titulado *En la ciudad*, organizado por Eugeni Bonet, en el cual se pidió a “una treintena de creadores” que “tratara el tema de la percepción y vivencia del espacio urbano”, aunque en este caso en Súper 8 (Marzo y Mayayo, 2015, p. 446).

1977, el año de las primeras elecciones generales en el país, será fundamental en la historia del videoarte español, pues surgirá el colectivo Video Nou tras las jornadas del CAYC, el Festival Nacional de Vídeo organizado en la Fundación Joan Miró (Parcerisas, 2007, p. 513; Giralt-Miracle, 1977). El colectivo se dedicó “a explorar diversos campos de aplicación del vídeo: social, artístico, documental, educativo” (Martínez, 1991, p. 174). Ese año encontramos ya sus trabajos más representativos, como son *Vaga de Benzineres, Jornadas libertaries internacionals 1977* (Barcelona, Parc Güell), así como *Telediario Montesol-Onliyou, Noticiario, Manifestació de bicicletes y Actuació d'Ocaña i Camilo* (De la Torre y Prieto, 2011, ficha 19; Palacio, 1987, p. 138; Marzo y Mayayo, 2015, p. 450). Desde el primero, un exhaustivo documental de más de dos horas sobre la huelga de gasolineras de Cataluña auspiciada por CNT/FAI, al último, sobre la visibilización del colectivo LGTBIQ+ en el marco de su manifestación contra la Ley de Peligrosidad Social, el compromiso social estuvo siempre entre sus máximas. Sus integrantes, procedentes de “diversas formaciones” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 450), fueron Carles Ameller, Albert Estival, Xefo Guasch, Marga Latorre, Pau Maragall, Lluïsa Ortínez, Lluïsa Roca, Joan Úbeda, Cesc Albiol, Eseban Escobar, Núria Dot, J. M. Rocamora y Maite Martínez (Parcerisas, 2007, p. 515).

Es relevante la presencia de mujeres en este colectivo, algo que da cuenta del progresivo interés de estas hacia el medio. Àngels Ribé, que según

nuestras fuentes bibliográficas será la primera que en solitario realizará trabajos en cinta electromagnética en nuestro país, ese año firma dos obras, hoy desaparecidas: *I demà encara plourà, encara que els elefants tinguin por (perquè tenen els ulls petits)* y *Kaspar, Kaspar* (Bonet 2010b, p. 246; Bassas Vila, 2016, p. 272). Pero la más conocida será Eugenia Balcells, quien empieza a trabajar más tarde en este medio, a partir de 1981, ya que en los setenta se centra en el celuloide (Bonet y Palacio, 2007, p. 52). Radicada en los Estados Unidos, su posición está marcada por una crítica a “la dialéctica vídeo/TV” (Bonet, 1995, p. 31), y también desde el extranjero será la autora española con mayor presencia en los festivales de vídeo en los ochenta y noventa. Ese año encontramos también proyectos de Carles Pujol, como *Treballs d’espai* (Palacio 1987, p. 138), Ramón de Vargas, Sefer (Carles Pastor), Mariscal y Onliyú. Eugeni Bonet lanza su archivo *Film Video Informació (FVI)* (Estella y Bonet, 2007, p. 209), germen de la revista titulada *Visual* (Parcerisas, 2007, p. 513), y también tiene lugar la influyente exposición “Video, entre l’art i la comunicació” (1978) (p. 517), auspiciada por diversas cooperativas de vídeo y cine que se instalaron en Barcelona y, se celebran seminarios y cursos celebrados allende el entorno catalán (Palacio, 1987, p. 138).

Tras *Bars*, *Liege 12.9.77* y *The Last Ten Minutes II* (1977) Muntadas expone su proyecto más reconocido de esta época, *On subjectivity (about TV)* (1978). En este caso, el artista recopila fragmentos de programas televisivos acerca de los cuales cinco personas arrojan sus opiniones, cuyos testimonios son filmados (Parcerisas, 2007, p. 182). Torres expone también célebre *Residual Regions*, donde la cinta electromagnética forma parte de la instalación, al igual que en *John Doesn’t Know What Paul Does* (Palacio, 1987, p. 140) ya de 1979, o la obra de Joan Rabascall *Elecciones show* (1978) (Parcerisas 2007, p. 278; pp. 172-173). Otras obras de este año corresponden a José Montes-Baquer, Ramón de Vargas y Eugeni Bonet, aunque en celuloide.

Video Nou continúa con la filmación de sus proyectos de intervención social, como *Historia urbanística* y *¡Que viene el metro!* (ambos dentro del *Projecte Can Serra*) y *Canyelles (Projecte Ateneus)*, donde recorren diversos barrios de Barcelona creados en tiempos del desarrollismo, analizando la

degradación de sus espacios públicos (desde el abandono de los parques a la llegada del metro al barrio de Pubilla Cases), así como las condiciones de vida de la población (Marzo y Mayayo, 2015, p. 450). En 1979 el colectivo se renombra como Servei de Video Comunitari y junto a Jordi Benito exponen *L'aniquilació com a experiència* (Palacio, 1987, p. 140). Influirán en la creación de otros colectivos, como Mirada Electrónica, con su trabajo *Los barrios a remodelación*, así como el equipo formado por Emilio Goitiandía, Lala Goma, Carles Pastor, Manuel Iborra y Agustí Villaronga (p. 140).



Imagen 4. Video Nou (1977). *¡Que viene el metro!* (Projecte Can Serra) [vídeo, 24:30 min.]. Sitio web: HAMACA. <https://www.hamacaonline.net/titles/que-viene-el-metro-projecte-can-serra/>

Un Punto de Inflexión en torno al vídeo: 1980

1980 marca un punto de inflexión en lo referente a las producciones videoartísticas hasta entonces. Estas encontrarán su mejor marco de

enunciación en los numerosos festivales de vídeo que se celebrarán durante los ochenta y noventa. Mujeres como Paloma Navares o Guadalupe Echevarría (Estella y Bonet, 2007, p. 212) ocuparán puestos de relevancia en estos encuentros, y cada vez más artistas ensayarán el potencial feminista de la herramienta vídeo (Blas, 2007, p. 110). Dichos encuentros favorecerán el empleo de este medio, más accesible que el celuloide, aunque las referencias al cine experimental son manifiestas. Así, escribe Bonet, “ciertos modos de ficción no demasiado lineal” fueron explorados por el vídeo gracias a las experiencias fílmicas experimentales, y “además –continúa– muchos de los que empezamos haciendo películas en Súper-8 nos entregamos luego al vídeo” (Estella y Bonet, 2007, pp. 216-217).

Ese año el Servei de Video Comunitari crea *Vida als barris, Eleccions al parlament de Catalunya* o *B.B.P. Romanic*, y Julián Álvarez su primer vídeo, titulado *Bellvitge, Bellvitge*, junto al Taller de Imagen de Bellvitge (Palacio, 1987, p. 141). El carácter documentalista de estos trabajos es patente, en sintonía con un momento de gran interés en analizar la sociedad del momento, durante tantas décadas reprimida, así como la creciente urbanización. Pero también encontramos una senda más formalista-experimental, en José Montes-Baquer y Carles Pujol. Montes-Baquer, profesional del ámbito de la televisión y la música, realizará obras de videoarte de manera esporádica, en las cuales ensayará “aspectos polirrítmicos entre las imágenes y las piezas musicales” mediante la experimentación con el montaje y con diversos efectos electrónicos propios del vídeo (p. 85), concretamente en *Percussion Solo y Bechianas Brasileiras* (p. 141). Pujol continúa con sus exploraciones espaciales en *81x 65*, ya de 1980, vídeo en el que dibuja sobre una pared la forma de un hexaedro con tiras de cinta que va componiendo y descomponiendo no solo mediante sucesivas intervenciones, sino jugando con la incidencia de luz y la posición de cámara (Alcoz, 2022, p. 116).

Llegados a los ochenta, la televisión se populariza en nuestro país gracias al abaratamiento de los televisores y a la proliferación de programas y cadenas de televisión privadas. El pintor José Alfonso Morera Ortiz, conocido como El Hortelano, expondrá su primera y única cinta, *Koloroa* (Bonet, 1995, p. 27), la cual alcanzó una importante repercusión al ser un reflejo de las estéticas de este momento. En la obra, él mismo parodiaba un informativo televisivo,

criticando con ello “la sobresaturación de información visual y sonora” de dicho medio (Palacio, 1987, p. 81). El artista supo “reflejar las características del tan conocido discurso televisivo: fragmentación, heterogeneidad, continuidad y su corolario: ausencia de sujeto de la enunciación” (p. 81). A su vez, esta obra presenta un rasgo común del vídeo de la época: los propios autores y autoras y sus personas cercanas interpretan las mismas piezas (Ohlenschläger, 2017, pp. 35-38). Algo que también podemos comprobar en Pedro Garhel, quien a lo largo de los ochenta será uno de los principales exponentes del videoarte en España (Ohlenschläger, 2017, p. 19; pp. 267-269) y destaca desde la vídeo-performance con obras como *Escultura viva* (1979), *Presencias y Suite en blanco* (1980).

Siguiendo esta línea, pero desde su acostumbrada perspectiva fría y analítica como pudimos ver en *Between The Lines* (1979), Muntadas crea *La Televisión* (1980), una instalación donde son proyectadas sobre un televisor diapositivas de imágenes televisivas (Baigorri, 2002, p. 52), y presenta *Pamplona-Grazelema: de la plaza pública a la plaza de toros*, junto a Ginés Serrán-Pagán, en el Guggenheim Museum de Nueva York, un proyecto en el que analizaban dos fiestas taurinas como espectáculo turístico y de masas que se materializó en una instalación y en un libro de estudio antropológico (Sichel, 2006, p. 396). Francesc Torres expone sus proyectos *Rock-Solid-Thin-Air* y *Running Speech* (Palacio, 1987, p. 141) y, por último, Ramón de Vargas destaca con *La siesta* y *Canciones vascas* (p. 141). Es interesante pensar cómo este último inserta algunos aspectos más contextuales en su trabajo de manera progresiva. De hecho, esta última obra, finalizada en 1984, se hace uso del “ruido” como posibilidad expresiva que permite la subversión del propio medio así como del mensaje transmitido. Este “atentado, tanto a las condiciones de percepción como al mismo proceso de creación” se revela también en la temática de la obra, de carácter político, en la cual se escenifica una reyerta policial en el contexto del conflicto armado del País Vasco (p. 117).

Muchas de las obras mencionadas serán reseñadas en la publicación de Antoni Mercader, Joaquim Dols, Antoni Muntadas y Eugeni Bonet *En torno al vídeo*, para la editorial Gustavo Gili. Se tratará del primer libro sobre videoarte escrito en castellano y surge de una estrecha colaboración

interdisciplinar, pues ya Mercader y Dols ese 1980 habían trabajado con el Departamento de Pedagogía Sistemática de la Facultad de Educación de la Universitat de Barcelona (Parcerisas, 2007, p. 522). Se abría una nueva etapa en la historia de esta modalidad artística en nuestro país que daría lugar a un interés sin precedentes hacia el vídeo, auspiciado por instituciones que difundirían la práctica del videoarte a partir de numerosas exposiciones y publicaciones.



Imagen 5. El Hortelano / José Morera Ortiz (1980). *Koloroa* [vídeo, 26 min.]. Cortesía: Blanca Morera Ortiz.

Conclusiones

El presente recorrido ha puesto sobre la mesa algunas cuestiones centrales que son comunes a la obra del conjunto de artistas señalados: precariedad, experimentación y activismos. Precariedad tanto por rebeldía, a modo de “manifiesto” en contra de la industria audiovisual, como por “necesidad” (Bonet, 1995, p. 27), al ser muy limitado el material disponible para la grabación de las primeras cintas. Lo podemos constatar en la práctica totalidad de obras aquí presentadas, siendo un eje común que daría lugar a los otros dos, como son la experimentación y los activismos. No obstante, mencionaremos

algunas obras concretas que apuntan a esta dirección ya desde los inicios, como *Lluvia uniforme o más de una gota de agua* (1969) de Francesc Torres, *Primera Muerte* (1969) de Àngel Jovè, Sílvia Gubern, Antoni Llena y Jordi Galí (1970), *Acciones subsensoriales* (1971) de Antoni Muntadas, así como las video performances o instalaciones de Àngels Ribé, Carles Pazos o Joan Rabascall y las obras con metraje encontrado de Eugeni Bonet. Muchas de ellas están desaparecidas precisamente a causa de su precariedad y apenas contamos con escasos registros. Esto dificulta un conocimiento más exhaustivo de las mismas al margen de los datos que conocemos gracias a las investigaciones realizadas, principalmente, por el propio Bonet.

Ejemplos de obras en las que predomina la experimentación, en las que detectamos “un propósito explorador y de ampliación” (Bonet, 1995, p. 27), son *Chaos and Creation* (1960) de Salvador Dalí y Philippe Halsman, así como las aportaciones que hemos visto de Ramón de Vargas, Juan Navarro Baldeweg, Carles Pujol, El Hortelano o José Montes-Baquer, ora en relación con el análisis de las propiedades de otros medios plásticos como la pintura o la escultura, ora en relación con el vídeo comercial. Si bien las mencionadas se inscriben en una senda más formalista (experimentación con el medio), también es posible reconocer otras que experimentan con los significados y el contexto del propio medio, como es perceptible en gran parte de la propuesta de Francesc Torres o Pedro Garhel acerca de la simbiosis cuerpo-cámara. La crítica al formalismo vendrá principalmente a partir de los años ochenta con la proliferación de este tipo de cintas, aún no tan abundantes en los sesenta y setenta, donde aún encontramos una voluntad más subversiva.

Por su parte, los activismos son manifiestos en todos los proyectos de acción directa llevados a cabo por Vídeo Nou / Servei de Vídeo Comunitari, así como en Juan Manuel Bonet, Alberto Corazón, Simón Marchán Fiz y Esther Torrego (Grupo de Madrid), Julián Álvarez o el Grup de Treball. Destacamos en este punto al gran protagonista de este primer periodo del videoarte como es Muntadas, concretamente con su proyecto de micro-televisión *Cadaqués Canal Local* (1974). El vídeo aparece en estos casos como “una dinámica colectiva [...] y una implicación añadida en la organización de actividades, encuentros y otras bases de actuación” (Bonet, 1995, p. 27). Este tipo de videoarte se postula, en línea con su desarrollo a

nivel internacional como en Martha Rosler, Bruce Nauman, Dara Birnbaum o Ulrike Rosenbach, como una crítica al creciente entorno audiovisual en la cultura contemporánea.

En suma, destacamos el compromiso de los y las artistas en la España del momento hacia el uso crítico de este medio tanto a un nivel de exploración de sus propios límites formales como en cuanto a su conexión con lo social. Algo que sería posible gracias a las progresivas experiencias que desde el extranjero fueron llegando y a los puentes que estos y estas tendieron. Todo ello en un contexto aún demasiado aislado y empobrecido, que paulatinamente irá acercándose a las manifestaciones artísticas más rupturistas que se estaban sucediendo desde los agitados años sesenta. Dado que el videoarte de los años ochenta alcanza un largo recorrido gracias a la creciente presencia de los festivales de vídeo, y ha sido ampliamente estudiado, este artículo ha pretendido arrojar luz a estas primeras experiencias.

No obstante, la revisión de estas cuestiones aún comporta un necesario acceso a las obras señaladas, en la mayoría de casos muy difícil o imposible. Solo el MACBA recientemente ha hecho disponible el metraje de *Primera muerte* en su sitio web, y a excepción de Francesc Torres, a quien agradecemos las imágenes de uno de sus trabajos, advertimos cierto desinterés por el tema, tanto desde el arte como la teoría, e incluso desde los protagonistas de este periodo. Ello limita, por tanto, un conocimiento mayor del conjunto de las obras de estos años, lo cual hemos tratado de subsanar mediante nuestra revisión bibliográfica. Esta propuesta pone así en valor dichas experiencias, localizándolas e interpretándolas desde los tres conceptos señalados, esperando con ello contribuir a futuras investigaciones.

Referencias

- Alcoz, A. (2022). Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español. El caso de Carles Pujol, *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 8, 112-120.
<https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.24396>
- Almazán, V. D. (2020). Abecedario básico de la cultura de masas en los tiempos del tardofranquismo: Historia Cultural del Desarrollo en

España, *Artigrama*, 35, 109-132.

http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/35.html

- Aramburu, N.; Trigueros, C. (Eds.) (2011). *Caras B de la Historia del videoarte en España* (cat. exp., comisarios Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, pp. 23-33). AECID.
- Baigorri, L. (2002). *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Brumaria.
- Bassas Vila, A. (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña. Sílvia Gubern, Àngels Ribé y Eulàlia* [Tesis Doctoral]. Universitat de Barcelona.
<https://www.tdx.cat/handle/10803/387112>
- Blas, S. (2007). Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español. En *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (pp. 109-122). Arteleku, Centro José Guerrero y UNIA artepensamiento.
- Bonet, Eugeni (1995). Medida vectorial de las formas de onda de sucesivas señales de vídeo y otras observaciones anexas para un libro-registro de herramientas, reparaciones y mantenimiento. En E. Bonet (Ed.). *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años* (cat. exp. , comisario Eugeni Bonet, pp. 23-42). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bonet, Eugeni (2010a [1980]). Alter-video. En E. Bonet, J. Dols, A. Mercader y A. Muntadas. *En torno al vídeo* (pp. 89-210). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Bonet, Eugeni (2010b [1980]). Situación del vídeo en España. En E. Bonet, J. Dols, A. Mercader y A. Muntadas. *En torno al vídeo* (pp. 241-258). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Bonet, Eugeni; Palacio, Manuel (1981). *Práctica fílmica y vanguardista de España. Una antología (1925-1981)* (cat. exp. , comisarios Eugeni Bonet y Manuel Palacio). Universidad Complutense de Madrid.
- Bonet, E.; Muntadas, A. (1998). Proyectos 1998-1971. En A. Mercader (Ed.). *Muntadas. Proyectos* (cat. exp. , comisario Antoni Mercader, pp. 153-154). Fundación Arte y Tecnología.

- Brea, J. L. (Ed.) (1992). *Antes y después del entusiasmo: 72-1992*. Contemporary Art Foundation.
- Cirici, A. (2002). Cadaqués, Canal Local. En R. Alonso (Ed.). *Muntadas. Con/textos. Una antología crítica* (pp. 287-292) Simurg.
- Combalía, V. (1991). Francesc Torres: biografía, biología, historia. En J. Hanhardt (Ed.). *Francesc Torres. La cabeza del dragón (Antología)* (cat. exp. , comisario John Hanhardt, pp. 17-26). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Editorial (15 de julio de 1972), Encuentros 72: no hubo comunicación, *Triunfo*, 10-12.
- Estella, I. (2007). Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español. En *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (pp. 96-108). Arteleku, Centro José Guerrero y UNIA arteypensamiento.
- Estella, I.; Bonet, E. (2007). Entrevista a Eugeni Bonet. En *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (pp. 206-218). Arteleku, Centro José Guerrero y UNIA arteypensamiento.
- Expósito, M. (2002). Muntadas: Cadaqués Canal Local (1974) y Barcelona Distrito 1 (1976). En R. Alonso (2002). *Muntadas: con/textos. Una antología crítica* (pp. 277-279). Sumirg, Cátedra la Ferla.
- Fanés, F. (2011). “Chaos and creation”. Un film inédito de Salvador Dalí. En N. Aramburu y C. Trigueros (Eds.). *Caras B de la Historia del videoarte en España* (cat. exp. , comisarios Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, pp. 36-40). AECID.
- Giralt-Miracle, D. (1977). Barcelona, capital del vídeo alternativo, *Batik*, 32, marzo-abril, 4-5.
- Hanhardt, J. G. (Ed.) (1991). *Francesc Torres. La cabeza del dragón (Antología)* (cat. exp. , comisario John Hanhardt). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Luna, D. (2015). Proyectos de microtelevisión en el arte sociotecnológico de Muntadas, *ASRI. Arte y sociedad*, 9, 1-13.

- Marchán Fiz, S. (1974). *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Alberto Corazón.
- Martín Aceña, P. ; Martínez Ruiz, E. (2007). The Golden Age of Spanish Capitalism: Economic Growth Without Political Freedom. En N. Townson (Ed.). *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-75* (pp. 39-46). Palgrave Macmillan.
- Martínez, M. (1991). El vídeo al servicio de la comunidad. En R. Pérez Ornia, *El arte del vídeo* (p. 174). Ediciones del Serbal.
- Martínez-Collado, A. (2017). Imágenes / secuencias, políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente. En A. Martínez-Collado y J. L. Panea (Eds.). *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 21-50). Brumaria y Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Marzo, J. L.; Mayayo, P. (2015). *Arte en España 1939-2015: ideas, prácticas, políticas*. Cátedra.
- Muntadas, A. (Ed.) (1988). *Muntadas. Híbridos* (cat. exp. , comisarios Guadalupe Echevarría y Vicente Todolí). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ohlenschläger, K. (Ed.) (2017). *Espacio P. 1981-1997*. CA2M, LABoral Centro de arte y creación industrial y Tenerife Espacio de las Artes.
- Palacio, M. (Ed.) (1987). *La imagen sublime. Vídeo de creación en España (1970-1987)* (cat. exp. comisario Manuel Palacio). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Palacio, M. (1995). Mercator video. En E. Bonet (Ed.). *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años* (cat. exp. comisario Eugeni Bonet, pp. 15-22). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Akal.
- Panea, J. L. (2022). Narrativas alternativas al relato global: etnicidad, nacionalidad, imagen en movimiento. En A. Martínez-Collado, R. García y J. L. Panea (Eds.), *Archivo Ares. Estéticas, identidades y*

- prácticas audiovisuales en España* (pp. 307-372). Universitat Jaume I.
- Peña Ardid, C. (Ed.) (2019). *Historia cultural de la transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*. Los libros de la Catarata.
- Pérez Ornia, J. R. (1991). Epílogo. Aproximación al vídeo español. En *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Ediciones del Serbal, pp. 170-181.
- Saña Reñones, C. (2017). *Entre la fiesta y la crisis. Los Encuentros de Pamplona 1972* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/22122>
- Sarrey, D. (2007). Sarrey, 1962-2007 (cat. exp., comisaria Mónica Santos Serrano). Caja de Cantabria, Obra social.
- Sichel, B. (Ed.) (2003). *Monocanal* (cat. exp., comisaria Berta Sichel). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sichel, B. (Ed.). (2006). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)* (cat. exp., comisaria Berta Sichel). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sturken, M. (1989). La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo, *El Paseante*, 12, 66-78.
- De la Torre, B.; Prieto, I. (Eds.) (2011). *VideoStorias* (cat. exp., comisarias Blanca de la Torre e Inma Prieto). Artium.
- Villota Toyos, G. (1995). Saltando las fronteras (del estado español). En E. Bonet (Ed.). *Señales de vídeo. Aspectos de la videoocreación española de los últimos años* (cat. exp., comisario Eugeni Bonet, pp. 42-52). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Vozmediano, E. (2010). Francesc Torres, Lluvia Seca. *El Cultural*, 24 de abril <http://Linea-E.Com/2010/Francesc-Torres-Lluvia-Uniforme/>

Financiación

El artículo es resultado de la investigación llevada a cabo por los autores en el proyecto “Emergence of video art in Europe (1960s–1980s)”, dirigido por los Prof. François Bovier, Ségolène Liautaud, Grégoire Quenault y Stéphanie Serra (L'école

cantonale d'art de Lausanne / University of Art and Design, Haute Ecole Spécialisée de Suisse occidentale y University Paris-8 Vincennes/Saint-Denis) (2021-2025). Enlace a sitio web en: <https://videoarteurope.com/>. Así mismo, se enmarca en la investigación desarrollada por el autor José Luis Panea en el Grupo de Investigación “VISU@LS: Cultura visual y políticas de identidad”, dirigido por la Prof. Catedrática de Estética y Teoría de las Artes Ana Martínez-Collado (Universidad de Castilla-La Mancha). Enlace a sitio web en:

<https://www.uclm.es/Home/Misiones/Investigacion/OfertaCientificoTecnica/GruposInvestigacion/DetalleGrupo?idgrupo=216#personal>

Name and Surname: José Luis Panea.

Membership: Department of Aesthetics and History of Philosophy. Sevilla University. Spain

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8989-9547>

Email address: jpanea@us.es

Contact Address: Camilo José Cela, S/N. Sevilla. Spain.

Name and Surname: Sergio Martín Martínez.

Membership: Department of Sculpture. Valencia Polytechnic University. Spain.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4135-9581>

Email address: serma10s@bbaa.upv.es

Contact Address: Camino de Vera, s/n, Valencia, Spain.