

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Video nou: evocación en tres tiempos

Autor/es:

Úbeda, Joan

Citar como:

Úbeda, J. (2000). Video nou: evocación en tres tiempos. Banda aparte. (17):49-52.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42414>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# VIDEO NOU: EVOCACIÓN EN TRES TIEMPOS

Joan Úbeda

El autor fue miembro de Video-Nou y del Servei de Video Comunitari entre 1977 y 1983. Entre 1983 y 1998 trabajó en TVE, la televisión de Catalunya, donde realizó numerosos reportajes para el programa *30 Minuts* y posteriormente creó y dirigió junto con Francesc Escribano series documentales entre las que destacan *Ciudadans* (premio Ondas Internacional 1994), *Les coses com són* (premio Ondas Internacional 1996) y *Vides Privades*. Durante el año académico 1998/99 disfrutó de una beca *Knight Fellowship* en la Universidad de Stanford (California). Actualmente desarrolla series documentales y otros proyectos televisivos desde la productora Mediapro, en Barcelona.

## 1. LA VISITA

### EN VERANO DE 1977 VI POR PRIMERA VEZ UNA CÁMARA DE VÍDEO

Yo trabajaba en la redacción de *Ajoblanco*, una revista contracultural y filoácrata fundada unos años antes por un grupo de estudiantes universitarios. Durante los primeros años de la transición, *Ajoblanco* se convirtió en un punto de referencia imprescindible para una amplia gama de colectivos con un sólo punto en común: sus ansias de libertad y cambio social iban más allá de lo que parecía ofrecer el incipiente juego democrático de partidos. Los lectores eran *hippies*, anarquistas, situacionistas, ecologistas (en aquella época eran todavía un movimiento alternativo) gays, feministas radicales, antiautoritarios y también algún despistado. En la redacción la diversidad de públicos se reflejaba en las visitas; cuando sonaba el timbre, nunca se sabía quien podía aparecer detrás de la puerta.

Un día de mediados de julio el timbre sonó y por la puerta aparecieron Xefo Guasch y Lluïsa Ortínez. Eran miembros de Video-Nou, un colectivo de personas interesadas en el vídeo que se había formado a raíz de una exposición en la Fundación Miró. Tenían una cita con lo directores de la revista, que estaban organizando las Jornadas Libertarias con la CNT, el sindicato anarquista. Las Jornadas, combinación de debate político y festival lúdico/musical se iban a celebrar al cabo de pocos días en Barcelona, en dos sedes distintas: el Saló Diana, cerca de las Ramblas, y el Parc Güell, en la falda del Tibidabo, Xefo y Lluïsa venían a explicar cómo se podía usar el vídeo para establecer un puente entre las dos sedes. Su idea era grabar los debates (que tendrían lugar en el Saló Diana) y pasarlos al día siguiente en el parque, en un espacio habilitado con televisores. De este modo, los debates, llegarían a un público más amplio.



Exhibición en la calle (Programa Renfe Meridiana, 1981). Servei de Video Comunitari.

Esta idea que ahora parece tan evidente no lo era nada en 1977. Prácticamente nadie había oído hablar del vídeo, y la única tecnología doméstica para la producción de imágenes en movimiento era el cine Super 8. (La televisión era mucho menos omnipresente que hoy en día; muchos hogares no disponían de televisor por razones ideológicas o, simplemente, porque no había dinero para ello). Para hacer más comprensible sus propuesta, Xefo y Lluïsa habían traído consigo una cámara y un magnetoscopio portátil y nos dieron una demostración. Todos abandonamos el trabajo para observar esa máquina misteriosa que grababa imágenes y sonidos en un cinta magnética y permitía visionarlas inmediatamente en el minúsculo visor de la cámara. Pasada la curiosidad inicial, el personal fue retomando sus ocupaciones y los visitantes se reunieron con Pepe Ribas y Toni Puig para concretar detalles de cara a las Jornadas.

Al cabo de unos días, durante el acto inaugural de las Jornadas, me encontré de nuevo con Xefo y Lluïsa, que estaban grabando los debates. Me acerqué a ellos y les conté que tenía algunas nociones de electrónica. Les pregunté si podía quedarme con ellos para ayudar en lo que fuera, y para aprender, y me dijeron que sí. En aquel momento yo no lo sabía, pero esa tarde en el Saló Diana empezó mi carrera en el mundo audiovisual.

## 2. AQUELLOS CHALADOS CON SUS LOCOS CACHARROS

Video-Nou era un grupo muy diverso: entre sus miembros había una socióloga, un diseñador, un guionista de cómics, una ex-maestra, un estudiante de arquitectura, una galerista y, al principio solamente, un psicólogo y dos promotores musicales que pronto abandonaron el colectivo. Inicialmente el grupo me atribuyó el papel de "chispas", simplemente porque sabía usar un rollo de estaño y un soldador.

Trabajábamos con un material que ya era obsoleto cuando lo compramos. Teníamos un par de magnetoscopios de sobremesa SONY de bobina abierta, media pulgada, blanco y negro, de la serie CV, que apareció a mediados de los años 60 (son los que aparecen en la página 46 del número 16 de *Banda Aparte*); una o dos cámaras "de estudio"; un par de monitores pequeños y algún micrófono barato. Teníamos también un televisor de 20 pulgadas que siempre llevábamos a los visionados, porque no se podía confiar en que hubiera televisor en los locales que usábamos (escuelas, asociaciones de vecinos, etcétera). Y cuando los había, no era seguro que aceptaran la señal del magnetoscopio. En 1977 el vídeo era algo tan desconocido que cuando estuvimos siguiendo la huelga de gasolineras en Barcelona los militantes de la CNT anunciaban nuestra presencia en la asambleas diciendo que habían llegado "los compañeros del sindicato del vidrio".



Lluïsa Ortínez, Carles Ameller y Albert Estival.

Sin lugar a dudas, la joya de nuestro limitado arsenal técnico era el *portapak AV*, un equipo portátil SONY de media pulgada en blanco y negro (el mismo que yo había visto en *Ajoblanco* y que aparece en la página 49 del número 16 de *Banda Aparte*; el objeto cuadrado de la esquina inferior derecha es el magnetoscopio portátil).

El *portapak*, que SONY presentó en 1968, fue la piedra angular que permitió el desarrollo del vídeo social (y de otras disciplinas: uno de los primeros usuarios fue Nam June Paik, pionero del videoarte). Por primera vez existía un equipo de manejo relativamente sencillo, relativamente fiable, relativamente asequible y, sobre todo, relativamente compatible. Los magnetocopios de la serie anterior eran incompatibles incluso entre sí (no era seguro que las cintas grabadas en CV fueran correctamente reproducidas en otro CV), mientras que las cintas grabadas en el *portapak* podían ser reproducidas en cualquier magnetoscopio AV. Esto permitía imaginar la distribución y el intercambio de cintas entre grupos y equipos.

Además de la compatibilidad, el formato AV tenía otra ventaja: permitía la edición electrónica. Se podía copiar material de un magnetoscopio a otro y obtener un corte limpio en el punto de transición. Esto significaba un notable avance respecto a los magnetoscopios CV, con los que era prácticamente imposible el montaje porque cada corte provocaba la desestabilización de la señal y una distorsión de la imagen. El montaje "electrónico" que permitían los magnetoscopios AV era aún un proceso primitivo y manual. Se usaba lápiz grasoso blanco para marcar los puntos de edición y referencia en la cinta y se requería un alto grado de coordinación visiomotora para accionar las palancas y botones de los magnetoscopios en el instante preciso en que las imágenes a empalmar coincidían fugazmente en el monitor. Pero por lo menos los montajes se podían ver sin molestas interferencias en cada cambio de plano.

La compatibilidad y la posibilidad de montaje electrónico facilitaron la implantación del formato AV, y de ahí que casi todas las experiencias de vídeo social que se desarrollaron en Estados Unidos, Canadá, Francia, Gran Bretaña, Alemania o Italia entre 1968 y mediados de los años 70 gravitaran en torno al *portapak*. Sin embargo, el formato AV era aún muy engorroso (para empezar, había que enhebrar las cintas manualmente en el magnetoscopio). A partir de 1972, con la aparición del formato UMatic de 3/4 de pulgada en color, los días del *portapak* empezaron a estar contados.

En otras palabras, cuando en Video-Nou empezamos a experimentar con las aplicaciones del vídeo como instrumento de comunicación social, lo hicimos con una tecnología que ya había sido superada. No tardamos mucho en darnos cuenta de ello y al redactar el proyecto del Servei de Vídeo Comunitari prestamos mucha atención al aspecto tecnológico. La fundación Serveis de Cultura Popular, que nos había apoyado en las experiencias pioneras de Can Serra y Ateneus (ver *Banda Aparte* núm. 16), parecía dispuesta a financiar el equipamiento técnico del proyecto pero un cambio en la dirección de la fundación dio al traste con nuestras esperanzas. Creo que la debilidad tecnológica con que nació y operó el Servei de Vídeo Comunitari fue uno de los elementos que contribuyeron a hacerlo inviable. Hubo otros factores seguramente más decisivos, como el giro político de las administraciones públicas, más interesadas en controlar las iniciativas sociales que en fomentar su autonomía; sin olvidar nuestra falta de visión empresarial o el choque de personalidades [Carles Ameller no exagera nada cuando habla de "psicodrama permanente" (*Banda Aparte* núm. 16, p. 46)]. Todo esos eran factores ante los cuales nosotros podíamos reaccionar, adaptando nuestros objetivos y actividades. Y, de hecho, eso es lo que hicimos en la etapa final del SVC, cuando bajo el eufemismo de "autofinanciación" intentamos desarrollar una actividad profesional lucrativa para la cooperativa. Pero la debilidad tecnológica era un lastre que limitaba nuestra autonomía y que no pudimos superar.

### 3. EL PROCESO ES LO QUE IMPORTA

La doble debilidad (tecnológica y organizativa) de Video-Nou/SVC es precisamente la causa de que la experiencia pasara sin dejar prácticamente ninguna traza, ningún rastro tangible. Aún conservamos un centenar de cintas de la época de Video-Nou, pero se han deteriorado hasta el punto de que no pueden ser visionadas. Conocemos una pareja en Londres, supervivientes de la era de la "guerrilla TV", que sabe cómo restaurar esas cintas a través de un proceso casi alquímico (durante el cual sumergen las cintas en un baño químico a temperatura controlada) del que guardan celosamente el secreto. Es un proceso caro y por el momento sólo hemos podido restaurar una cinta, el "Collage Video-Nou", que reúne una selección del material generado entre 1977 y 1979. Por lo que respecta a las producciones de SVC la mayoría están dispersas, seguramente perdidas en los archivos de diversas instituciones.

Paradójicamente, la falta de trazas tangibles (de "producto") es totalmente congruente con el







Lluïsa Ortínez, Genís Cano, Lluïsa Roca, Albert Estival, Xefo Guasch, John Hopkins (fundador de la productora Fantasy Factory de Londres), Manuel Huerga y Eugeni Bonet.

espíritu de Video-Nou y del SVC. En efecto, lo que nosotros intentábamos, al menos al principio, era usar el vídeo como un elemento más de comunicación entre la población y los poderes públicos, y entre grupos distintos dentro de la población. Se trataba de *usar el vídeo para crear diálogo público, no para difundir mensajes cerrados* que casi siempre circulan en sentido poder - población. En otras palabras, deseábamos hacer del vídeo un instrumento de participación, no de control. Lo que importaba era el proceso, no el producto audiovisual final. Las experiencias de Can Serra y Ateneus (BA núm. 16) o de Terrenos Renfe Meridiana (ver documentación adjunta) son ejemplos paradigmáticos de este tipo de animación social. Carles Ameller ha descrito con detalle los rasgos característicos de estos procesos (BA 16). Creo que puede ser interesante evocar un aspecto concreto y fundamental de este tipo de acciones, el *feedback* a partir del material grabado con un grupo.

Por ejemplo, recuerdo el día en que nos plantamos con nuestro material a la puerta de un mercado en Nou Barris, en Barcelona. Llevábamos un par de meses siguiendo el proceso de planeamiento urbano de unos terrenos que RENFE había traspasado a la ciudad de Barcelona. Nuestra intención era contribuir a fomentar y a hacer viable la participación de la población del entorno, unas 400.000 personas en total. Habíamos grabado y entrevistado a todas las partes implicadas (asociaciones de vecinos, responsables municipales, técnicos en urbanismo) y ahora se trataba de captar la opinión de la población directamente afectada. Hicimos un montaje del material grabado y nos fuimos a exhibirlo en lugares de gran afluencia de público. Instalamos un televisor a la puerta del mercado y pasamos el montaje. Naturalmente la gente se aglomeró, interesada por un asunto que les concernía directamente. Cuando terminó el vídeo empezamos a entrevistar a la gente que se había reunido, *mientras que simultáneamente mostrábamos la imagen del grupo en circuito cerrado* por el televisor. A pesar de la timidez inicial enseguida se generó un debate, en el que algunos de los presentes hicieron contribuciones interesantes y positivas. Cuando parecía que el debate se estancaba, que empezaba a girar en círculos, rebobinamos la cinta y mostramos a los reunidos *los últimos cinco minutos del debate que acababan de protagonizar*. Esta estratagema permitió a la gente congregada (jubilados y amas de casa con el carro de la compra) tomar un punto de distancia respecto a la situación y reiniciar el debate con una nueva perspectiva, nuevos bríos y nuevos argumentos. Todo ello en medio del bullicio de una puerta de mercado en una mañana laborable. Durante el debate y la grabación repartíamos impresos convocando a una asamblea de la Asociación de Vecinos en la que se iba a tratar del destino de los Terrenos, a la que asistió un número inusualmente elevado de vecinos.

Es evidente que las cintas grabadas a la puerta del mercado tenían poco interés una vez terminado el debate. El objetivo era sensibilizar a la población y fomentar su participación a través de la Asociación de Vecinos en el proceso de toma de decisiones sobre lo que iba a ocurrir en aquel espacio público. Lo que importaba en nuestra intervención era el proceso, no el producto.

En el fondo, este tipo de planteamientos tenían (y tienen) mucho que ver con la democracia. Tengo otro recuerdo imborrable de la misma intervención en los Terrenos de Renfe-Meridiana. La tarde del 23 de febrero de 1981, lunes, Maite Martínez y yo estábamos grabando una reunión de la Comisión Mixta Ayuntamiento - Coordinadora Vecinal. Se discutía la posibilidad de situar semáforos en un punto de la Meridiana, para facilitar la conexión peatonal entre dos barrios que la vía rápida había aislado casi totalmente. De repente empezaron a llegar rumores de lo que ocurría en Madrid, donde un grupo de guardias civiles había secuestrado al Congreso de los Diputados, reunido en sesión plenaria. El técnico municipal que participaba en la reunión dobló cuidadosamente el plano de la zona y añadió con una sorna que intentaba disimular su preocupación: *"A ver si finalmente en vez de semáforos vamos a tener tanques en la Meridiana..."*

Por suerte, los tanques nunca llegaron. Los semáforos sí, años más tarde. Pero creo que el tipo de participación democrática que nuestro proyecto proponía —y otros como el nuestro— no acabó de cuajar. La política y el vídeo se han aliado, pero en una dirección totalmente distinta, la de la mediación/espectacularización del discurso político.