



**ABRIR CAPÍTULO II.4**

## ÚLTIMA GENERACIÓN EN MADRID

Estos autores, más desconocidos que los anteriores, llegan al mundo del vídeo como una necesidad dentro de su proceso artístico. Esta necesidad viene dada en muchos casos por las *performances*, y por que conservan unos rasgos que acercan sus obras más al mundo de las instalaciones que al de las vídeo-instalaciones: son unas instalaciones que necesitan de un documento o expresión en movimiento.

La experimentación con el medio es relativa, el tema o el contenido es el valor fundamental sobre el cual se construye su obra, ese tema hace imprescindible el vídeo como soporte de esa transmisión. Son la prolongación de un proyecto y en ellos no importa (en principio) el cómo sino el qué se comunica, aunque acaben por recrearse en lo material. Cualquier obra posee una construcción formal bastante rica a la vez que pulcra en la puesta en escena. Son unas imágenes que cuentan con una especial complejidad (sobre todo en Leona y Dionisio Romero) en cuanto a su posible desciframiento: un lenguaje críptico con elevado poder de sugestión. El interés se centra en los conceptos antes que en la tecnología, son primero las ideas y posteriormente se busca el medio adecuado para presentarlas (en este sentido creo que difieren en gran medida de el grupo de los post-conceptuales de Barcelona). La tecnología como un auxiliar más, como un medio más, es raramente encontrada en cualquier vídeo-instalador hoy en día. Este desinterés relativo, no huye, sin embargo de un interés en la puesta de escena tecnológica de sus proyectos, o en un carácter que supera a un neobarroco y se convierte en un *neorococó* que, en vez de incidir en la habilidad artesanal de esa puesta en escena, recaba intensamente en las ideas representadas que se podría decir se vuelven (aunque sea un adjetivo arriesgado)

rococó. Se podría hablar de una evolución desde el conceptual, en el que se representa ideas y conceptos de una manera más o menos pura, hacia lenguajes más complejos, cultos y difíciles de descifrar a finales de siglo. Esta afirmación es incluso válida para los primeros artistas del conceptual. (En todo caso es una idea *neo capitalista* de los *neos*: *neobarroco*, *neorrococó*, *neoneoclásico*...). Estas consideraciones contrastan con la simplicidad de los resultados finales, incluso casi la austeridad, los contornos de nuevo están difuminados entre lo puramente formal y lo salvajemente conceptual, se trata de crear tensiones y salvar una buena imagen plena de significado.

Existen unos contornos muy difuminados a la hora de clasificar a los dos últimos grupos de Madrid. Se ha optado por hacer una separación entre los más conocidos y aquellos que han permanecido más en incógnito, a pesar de encontrar obras de un alto interés. Son ejemplo de otros muchos autores que viven en la capital o que, viniendo de provincias acaban por asentarse en ella. Es un grupo de gran movilidad geográfica. Hay una gran cercanía con los trabajos de la última generación de Barcelona y con los nuevos creadores europeos y occidentales, cualquiera de ellos pudiera provenir de comunidades geográficas desarrolladas muy distantes. Son muchos los creadores que hoy por hoy se interesan por este medio, un gran número de ellos justo han comenzado pero se puede prever un futuro prometedor. Las propuestas son muy abiertas, la temática diverge fuertemente, no hay ninguna escuela consolidada o movimiento a seguir, los patrones hace años que desaparecieron...

Los riesgos a asumir en la creación son muchos, (también lo son en la posible crítica a los mismos) desde las nuevas tecnologías a como plantearse nuevas ideas en ellos imbricadas.

## PACO UTRAY Y LUIS LAMADRID

### ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. La dimensión del instante humano se manifiesta como una preocupación por el paso de cada segundo en el individuo, en las actividades humanas. El individuo lo percibe como un transcurrir en el cual se ve envuelta su propia existencia. Hay un existencialismo de lo temporal, un discurrir de unos instantes a los cuales se está atado, pues la naturaleza humana se encuentra vendida y atada a su propia temporalidad: muerte y desaparición. (556)
2. Inexistencia de banda sonora; como mucho, se acompaña con el pestañeo sonoro de algún instrumento que remarca, si cabe, la existencia de ese silencio o el vacío que queda tras la emisión de ese sonido.
3. Deliberada imprecisión en la transmisión del mensaje, que, oculto, invita aquí a la reflexión. El carácter hipnótico de los trabajos ejerce un magnetismo de Caja de Pandora que incita a ser abierta.
4. La sencillez tecnológica, tanto en la realización como en la proyección de la imagen, se contrapone a la búsqueda de la complejidad conceptual. Se exige del observador una especial actitud a la hora de enfrentarse a los trabajos. La complejidad se logra utilizando una mezcla de materiales muy diferentes.

5. El trabajo en grupo obliga a la depuración sistemática de cada una de las ideas vertidas, que, sincrónicamente, disciplina la relación de ideas contrapuestas.
  
6. Las obras quedan abiertas a una gran multiplicidad de interpretaciones.

## EXCUSA RACIAL, 1988.

VIDEOARCO, Arco 88, Palacio de Exposiciones de la Casa de Campo de Madrid.

### Descripción:

- ♦Una superficie metálica-acerada sobre la que hay colocadas seis fotografías de 20x40 en el centro; son fotogramas con el código de tiempos de las imágenes que, con diferentes enfoques, aparecen en un monitor de vídeo que hay al lado.
- ♦Al lado, un pedestal pintado de negro sobre el que hay una sogá de pita, que, levemente enrollada, cae al suelo atando por sus cuatro esquinas al monitor.
- ♦El monitor vídeo emite imágenes continuas de un hombre que está cavando.
- ♦El magnetoscopio está a la vista.
- ♦El audio es una música transformada de Jesús Rodríguez "Amor otra vez".

Se trata de una vídeo-instalación que ahonda en la visión social del hombre, y, más específicamente, en el tiempo. La escala social determina la actividad de un hombre: el cavar. Se nos muestra ese acto bajo la terna de la repetición de una imagen quieta, del registro móvil que se contrapone a ella, y de la sogá que contrasta, pero continúa también el eje compositivo y discursivo. El contrapunto se genera entre la sogá, el monitor, y el magnetoscopio que aparece a la vista.

El hecho temporal, al cual no se sustrae la imagen, determina la esclavitud. Una imagen queda y móvil impide el espacio del tiempo.

Carácter decorativo (557)

**VICIOS PRIVADOS (beneficios públicos), 1988.**

Festival de Vídeo de Tolosa. Vitoria.

**Descripción:**

♦Un monitor nos muestra a un hombre de perfil, sentado en una silla viendo la TV.

♦Debajo del monitor un *display* con letras rojas donde sucesivamente circulan los siguientes textos:

IGUAL A LA MISMA COSA

CONVENIENTE PARA CONSEGUIR UNA COSA

MODERACIÓN ENTRE LOS EXTREMOS

DISTANCIA CONVENIENTE ENTRE LOS ADVERSARIOS

ALGO PERO NO DEL TODO

♦Delante, dieciocho cajas negras con su tapa (una fotografía transparente e iluminada desde el interior de la caja). Son tres filas de cajas y cada una de ellas compone la imagen de una "tiritita" o venda adhesiva y una cuchilla de afeitar. Una de las cajas de luz que componen la cuchilla está desplazada de sitio, intercambiándose con una de las cajas que forman el fondo.

♦Carece de registro audio.

Un hombre está sentado enfrente a la televisión, mientras unas palabras dan significado a este suceso aplicable para todos aquellos que ven televisión. Delante de esas palabras de nuevo unas imágenes, unas imágenes de una herida y de un objeto que produce heridas. ¿Es posible que la televisión sea lacerante? ¿Por qué la venda, por qué la herida?. Estatismo en las imágenes, observación de un observador de este medio, convertido ahora en objeto artístico y en vehículo de crítica.

Importancia del texto que explícitamente confiere un sentido a todo el montaje. El texto escrito se integra con el visual para crear una lanza incisiva que obligue a reflexionar sobre el vicio de contemplar la televisión y lo que ello supone día a día; a recapacitar acerca del individuo ante los medios de comunicación de masas (558).

Silencio mientras se ve la televisión.

## **DIOS CREÓ LOS NÚMEROS ENTEROS, 1990.**

Colegio de arquitectos de Málaga. Casa de Cultura de Majadahonda, 1991, Madrid.

### **Descripción:**

- ♦ Sobre un pedestal negro hay una vitrina, dentro de ella un tablero de ajedrez; sobre el tablero, un micrófono y un metrónomo que está funcionando y marcando un ritmo.
- ♦ Al lado y en otro pedestal de iguales dimensiones se halla un monitor de video.
- ♦ El monitor y el registro video muestran retratos de diferentes personas que miran fijamente e impasibles durante un largo período de tiempo, moviéndose lo menos posible y penetrando, con la mirada, en la cámara-pantalla-espectador.
- ♦ El audio es la amplificación del sonido del metrónomo a través del micrófono.

Unos rostros aguantan su expresión delante de la cámara, conscientes de que están siendo grabados. Para los retratados, en esa situación pasan muy lentamente los segundos, que al venir marcados desde una caja insonora nos hacen ver, en esa tensión dual producida por ambos objetos, el transcurso de los instantes uno detrás del otro. La tensión en la expresión refleja el acto de exposición a esos instantes, acumuladores de la propia presencia. En esa presencia silenciosa el rostro, el cuerpo, saben de esa longitud de absorción temporal. Los ligeros pestañeos en las hieráticas cabezas establecen una comunicación directa con el observador que ha quedado sometido e hipnotizado ante el mismo juego. Quedan marcados los latidos del corazón por una máquina-espejo del interior de cada uno. (Ver 559).

**ALBERTO MATRAN  
RAMON VERDET  
MARCOS BORREGON  
"LA SOMBRA ASOCIADOS"**

TEXTO INTRODUCTORIO FACILITADO POR LOS AUTORES:(561)

*"Esta asociación nace en 1989 como proyecto audiovisual, orientadas sus producciones en el campo de la experimentación de la imagen, también denominado video-arte o vídeo de creación. Este proyecto se origina a partir de un empeño por lograr nuevos tratamientos visuales, incorporando facetas artísticas a la imagen. Lo componen jóvenes artistas, participantes de la llamada cuarta generación de vídeo-creadores españoles.*

*A pesar de la dificultad y la marginación a que se ve sometido este apartado de arte, "La Sombra asoc." ha buscado lazos de unión con las escasas, pero loables entidades preocupadas por mantener abiertos canales de formación y difusión de video-arte, tales como el Circulo de Bellas Artes de Madrid, en donde ha contribuido en labores de formación, exhibición y producción, las facultades de Ciencias de la Información y de Bellas Artes, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid...*

*En cada una de sus actividades "La Sombra asoc." ha mostrado gran interés por la promoción de las relaciones entre artistas de diversos países, así como el conocimiento de sus obras, potenciando en todo momento el sentido artístico español actual.*

*"La Sombra asoc." mantiene como principio de acción finalidades creativas, artísticas, y sus miembros se implican en la experimentación de nuevas imágenes, buscando, al asociarse, mayores facilidades en el siempre complicado universo de la creatividad, que adolece actualmente de un alto grado mercantilista y clasicista; también se busca compilar datos y tendencias para unirlos a las propias, para desarrollar las sensaciones de jóvenes artistas.*

*"La Sombra asoc." mantiene actividades docentes en las que potencia estos planteamientos artísticos".*

## ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. El tiempo, una reflexión sobre las evidencias y las consecuencias de ese tiempo en nosotros como seres humanos. Una antropología del discurrir temporal. Profundizar sobre este elemento, el cómo condiciona la realidad humana, cuál es su consecuencia. Cómo actúa ese tiempo sobre nosotros, o cómo creamos ese tiempo, cómo lo relativizamos, lo estiramos y acortamos, según nuestras propias variantes psicológicas.

El tiempo, medida para el hombre.

2. El efecto de amnesia que actúa sobre las generaciones humanas, la desaparición de la historia pequeña personal y de la memoria de los antepasados. La fragilidad de la existencia, la desaparición de lo que somos y el olvido total de cada uno de los seres humanos que no son partícipes de la historia escrita. La continuidad en nuestros genes, la continuidad posible en la descendencia y sus variaciones.

La reproducción del tiempo, de los tiempos humanos. El recuerdo imposible, sólo de los datos determinados por unos intereses informativos o prácticos y nunca de sentimientos, (los bisabuelos son siempre unos desconocidos para cualquiera). El desaparecer.

3. El hombre sometido a los diferentes elementos existentes en su vida cotidiana, la imagen de ese hombre en contacto con el medio, su lucha. La necesidad del hombre por sobrevivir. El ritual de lo diario, de lo repetitivo, de la comida, de los actos elementales, lo que es o en lo que se convierte el hombre en ese

hacer.

4. La idea -asociada a esa lucha- de evolución, de mejora, de búsqueda del sentido, del llenar las interrogaciones. Y huecos que existen como necesidad en nuestro pensamiento. El pensamiento como determinante de su propia esencia, la capacidad de interrogarse intelectivamente y de sentir.  
¿Qué es el vivir? Las preguntas que siempre el ser humano se hace en su interior, libre de todo condicionamiento y de una manera pura.
5. La realidad, su soporte, su soporte temporal en el que se desenvuelve nuestro discurrir de vida, las acotaciones nacimiento-muerte, las edades intermedias. El significado que el ser humano le da, o trata de darle a su existencia.
6. El tiempo como existente sólo en la convención humana. El tiempo establecido desde sus propias estructuras mentales como una necesidad para su subsistencia y para ordenar y llegar a dominar el medio que le rodea.
7. El dolor en ese discurrir, en esa vida, las dos caras de placer y dolor, la relación entre ambas. La reflexión en imágenes del dolor o esclavitud del hombre al tiempo de su existencia.
8. El vídeo en su variante temporal empleado para representar el tiempo humano. No se trabaja tanto con vídeo como con su tiempo, el tiempo es el soporte, es la sustancia o pigmento, sobre el tiempo se construyen sus obras, se representa lo más importante de la vivencia de ese tiempo humano y se lo simboliza con imágenes. Se actúa sobre el tiempo vídeo y sus ritmos, en mimesis al tiempo humano; se trata de representar un tiempo valiéndose de otro. Se crea un

vaivén tiempo humano - tiempo mecánico.

Es por lo tanto una copia de lo que el hombre es en relación a lo que hace, él y su relación con sus instrumentos, con sus creaciones. Un tiempo que es autorretrato de un sí mismo, de un humano.

9. El vídeo -sustentado por su tiempo- lo es también por un soporte escultural u objetual. Los monitores siempre integrados en diferentes artefactos o representaciones dramáticas en ese objeto del que participan.

Se triplica pues la dirección de creatividad: el hombre y su inmersión en un tiempo que, desde su mente, crea la representación en una creación humana (la máquina de hacer imágenes) de ese tiempo, y un tercer elemento -soporte de los anteriores- que es el objeto; el objeto que sustenta y da forma o simboliza a un hombre, su tiempo y su representación.

10. El resultado es obvio, directo y bien explicitado, con un significante que nos muestra un significado sin apenas interpretaciones, el mensaje es concreto, sólo la construcción personal de un discurso propio o reflexión es posible. Existe toda una puesta en escena, una máscara griega que nos muestra algo que no se nos oculta, la máscara muestra el desnudo, lo más profundo lo que se encuentra debajo de la epidermis y, paradójicamente, en lo más hondo.

11. Objetos escultóricos, para ser vistos como una escultura al uso, son esculturas con carga legible y visualmente en movimiento: lo estático y lo móvil, el aparato que nos muestra la imagen en un tiempo en contraste con el objeto estático e inamovible.

12. Video-esculturas, pero puestas unas en juego con las otras; la intención es crear un ámbito de significación en el cual cada una de las piezas forme parte de una instalación global en la que el espectador en su recorrido pueda adivinar o sentir el mensaje de lo que él mismo es en su tiempo, en su propia existencia.

La suma de unas vídeo-esculturas que nos da una vídeo-instalación en la que las diferentes significaciones de cada uno de los elementos crean cruces y relaciones de una mayor riqueza, confrontaciones; o unas completan el contenido de otras.

13. Interés en las cintas de vídeo por el propio movimiento que el mismo vídeo genera, el movimiento humano y su desarrollo temporal, el tiempo de la imagen mecánica que sintetiza y contiene un tiempo más amplio; pero a veces ese tiempo es ralentizado para su mayor concreción, y comprensión y fuerza comunicativa.

14. Video-esculturas realizadas a tamaño humano, búsqueda de la proximidad del objeto con el espectador, la medida humana abarcable a la medida objetual. Es importantísimo el flujo entre espectador y obra, pues se actúa directamente sobre unos componenetes netamente humanos, de su proporción exageradamente física y material, una materia puesta en la consciencia del devenir, de su propia existencia.

15. Símbolos unívocos en las imágenes, posiciones evidenciadoras de una necesidad humana, el tiempo del pensamiento o la necesidad física en su rutina.

Una reflexión sobre el sentido del hombre y de su tiempo, de su vida.

## ANOTACIONES DE LOS AUTORES ACERCA DE LA SERIE DE INSTALACIONES DE LA SOMBRA DEL TIEMPO.

*"Bajo este título se han agrupado seis video-instalaciones que cuentan con el denominador común de la reflexión sobre el tiempo.*

*Son seis obras que forman una órbita alrededor del componente temporal de las cosas, estudiando cada una de ellas esa vertiente reflejada en un elemento diferente.*

*"La sombra del tiempo", instalación que da título a la muestra, abre la exposición situándose lo más próximo al espacio de entrada. Es una escultura de entrada/salida que nos sirve de preámbulo a lo que vamos a encontrarnos.*

*En La barbería de George el factor tiempo adquiere espacio concreto al imbricarse en un objeto concreto, una antigua silla de barbero, los sentimientos primarios de placer y dolor, binomio que se refuerza por el peso de las imágenes vertidas desde los monitores circundantes.*

*Campos cerrados propone la reflexión sobre los surcos milenarios del arado. La tierra que ha sido hollada durante generaciones y generaciones alimentando y esclavizando a quienes la han trabajado. Es ese enfoque del campo como lo intemporal el que se pretende mostrar. Surcos reales entre miradas verdaderas de los rostros de los campesinos, los rostros que muestran, tan profundamente como la tierra, las líneas del arado.*

*Del espacio abierto del campo se llega a Berliner Lied, el espacio urbano de la ciudad alemana como un ejemplo de detención del tiempo entre las sucesivas mareas humanas que la han habitado. El agua y la piedra confluyen en un punto en el que se sitúa al espectador, quien percibe solamente desde el centro de la instalación, los susurros y bisbeos de las voces que pasaron ya.*

*La edades de Silvia recoge el paso de la vida y su reflexión sobre la temporalidad de las cosas en forma de los millones de granos de arena contenidos en el gran reloj del tiempo de Silvia.*

*En su estructura cíclica acompañada de fragmentos de la vida de una mujer, comenzando por su nacimiento, la vida y la memoria se entremezclan formando la trenza que conformará nuestra mirada.*

*Por último, la vinculación de la tierra con el hombre es estudiada en Tropocentro. Partiendo de la reproducción de una losa de tierra que contiene un fósil humano se propone un momento de detención ante la fusión hombre-piedra y la lectura de un texto difuso en las pantallas de los monitores que pretende acercarnos al pensamiento del hombre que retorna al cabo del tiempo y observa la tierra que le alimentó y sobre la que murió.*

## LA SOMBRA DEL TIEMPO.

### Descripción:

- ♦Una escultura, un muro casi cuadrado de aproximadamente 2,20 m. de lado, una persona modelada, y sosteniendo bajo el brazo dos libros, tiene su cuerpo parcialmente metido dentro de ese muro como si lo quisiera atravesar.
- ♦Otra figura escultórica atraviesa el muro hacia el espectador y muestra bajo el brazo un monitor.
- ♦En el monitor se visualizan imágenes electrónicas de elementos cotidianos de nuestra vida en relación con el tiempo.

### TEXTO DE LOS AUTORES:

"Una figura Humana penetra en la pared, al tiempo que en el mismo lado de la pared o panel vemos esa parte que entra emergiendo desde el otro lado. Sostiene bajo el brazo un monitor de televisión. Esta instalación sirve como presentación al conjunto de obras que componen "La sombra del tiempo".

La figura partida portando el televisor nos introduce en la visión de unas determinadas obras generadas con elementos tan diversos como la imagen electrónica y los materiales más cotidianos de nuestra vida. Un viaje a través de esa pared que supone la sombra del tiempo".

Un muro, emblema de lo que separa, de la materia que se impone en nuestro espacio, y que representa la materia como cruda materia imposibilitando nuestra realidad, nuestra libertad.

Muro que establece una simetría en vaivén, una posibilidad de atravesar, la llave de esa materia que es la imagen y la información. Una ida y vuelta, una imagen y un texto, dos formas de pasar un muro, la abertura espacial por la imaginación, por la creación, por la búsqueda. El tiempo en su representación sólida, material

de tiempo quedo en un momento presente: entrar, y en un futuro, salir.

El anverso y reverso de una moneda que es la medida de los dos tiempos, un eje que es muro separador e integrador de dos momentos, de un antes y de un después, de dos posiciones intelectivas y de dos realidades percibidas.

Entramos en un conjunto de instalaciones y ésta es la vídeo-escultura primera, la que nos dice cómo entramos: con nuestra propia información, nuestros propios esquemas; y el cómo salimos: con la cotidianeidad. Lo cotidiano debajo del brazo, como el pan, como nuestro propio alimento, nuestra comida. Comida que es una sombra de la búsqueda de la temporalidad.

Una pieza que por su título nos indica que vamos a vivir un tiempo, y que después lo vamos a guardar en nuestra memoria convirtiéndolo en una fórmula en umbra de esa experiencia, un contorno que queda limitado por la luz, su sombra, sombra de la memoria, sombra temporal. Los trazos de los aconteceres diarios, portados bajo el brazo, imágenes como la vuelta de un texto, vida en imagen y lectura. El alimento que es el propio tiempo y la necesidad resguardada de su hambre que es su sombra. Sucesos de los antes y los después que nos sorprenden, aunque la mayoría de las veces nos muestren su límite.

## TROPOCENTRO

### Descripción

- ♦Una lápida de arena compacta de medidas 200X70X15 sustentada por cuatro patas, en su centro un hueco con la forma de un cuerpo humano.
- ♦Debajo, tres monitores mostrando unas imágenes, a través de una silueta humana que forman por su propia emisión, quedando un hueco donde
- ♦Se presentan en constantes encadenados paisajes en "travelling" lentos en los que se sobrepresionan las frases del texto de manera inconexa, apareciendo y difuminándose en cada uno de los monitores sin seguir ninguna secuencia lógica, de modo que sea necesario observar con atención las pantallas para captar el sentido del texto.
- ♦Un cristal ahumado situado en plano inclinado entre la lápida y los monitores, desde el suelo se proyecta sobre este vidrio, y debajo de la lápida, diapositivas con reflejos de agua. El techo funciona también de pantalla sobre el cual se ven silueteadas bajo la forma de un contorno humano al atravesar la proyección el hueco de la lápida.
- ♦Desde lo alto, otro proyector de diapositivas arroja una imagen sobre la lápida, una imagen rojiza de luz de atardecer. La luz pasa a través del hueco e incide también sobre el cristal ahumado.

Una representación del hombre, una representación del hombre en luz, sometido a dos luces, desde arriba y desde abajo, un hombre compuesto de reflejos y del movimiento de esa luz, de un cuerpo en paisaje y en texto, en constante fluidez y movimiento, un cuerpo representado por palabras, por definiciones fragmentarias que

forman un todo, por una naturaleza vibrante: un interior del pensar del texto y un exterior de un entorno habitual.

El "centro del lugar", el sitio desde donde el hombre se hace tierra, el lugar donde desaparece físicamente. El lugar que es caja y aloja un cuerpo que es otra caja, y, la representación de ambas con un espacio y con la reflexión del espectador.

Una lápida horadada por la silueta de un hombre, la superficie de la tierra y la superficie de la imagen, he aquí uno de los contrastes más fuertes, el electrónico de la pantalla en oscilación y la quietud de la tierra que deja ver a su través su opuesto que es luz.

La proyección en el techo de la silueta humana, en lo alto, en reflejos de agua que son casi nubes, y la proyección del fuego sobre la arena de la lápida: dos visiones de lo humano, dos representaciones fugaces de lo que el hombre es en su proyección.

Una vídeo-escultura que se rodea, que es la representación directa de una muerte, o una reflexión sobre esa vida humana en ese tiempo pasado, lo que significa encontrarse con los restos de un alguien antes vivo y que ahora al ver sus restos nos da pie a recuperar algo de su experiencia. Unas palabras, unas imágenes que definen y que muestran la pervivencia del vivir en la memoria.

## TEXTO DE LOS AUTORES ACERCA DE TROPOCENTRO

"**Tropocentro** nace en el escalofrío que el hombre siente al acariciar la piedra milenaria, el bloque compacto de arena que alberga en su seno el molde fosilizado de un cuerpo humano.

Cientos de miles de años atrás alguien eligió exactamente esa roca para yacer durante una eternidad que quizás no fuera aún capaz de imaginar.

Y hoy regresa mirando a su alrededor y reconociendo o negando, distinguiendo lo que cree de lo que sabe y mirando desde arriba a los seres que aun siendo semejantes a él se encuentran ya tan lejos que duda incluso de que algún parentesco les una.

A partir de una lápida de tierra se origina una reflexión sobre la relación del ser humano con el suelo que es pisado durante decenas de generaciones. Una reflexión acerca de la duración de la huella de una persona. Se afirma que transcurridas tres generaciones en nuestra genealogía se desvanece cualquier memoria de lo que fuimos.

**Tropocentro** vincula al hombre con el mundo oculto bajo los cimientos de la ciudad, el mundo de la tierra que un día fue su hogar y hoy es doblegado y calificado como medio hostil.

La arena parda adquiere tonos de fuego con el reflejo rojizo de la luz de un sol que se oculta invariablemente por el mismo lugar. Ocultando hoy, como hace millones de años, los secretos de un pasado que fue nuestro y que hemos olvidado y

seguiremos olvidando porque el hombre aún desconoce que es la conciencia y la memoria del tiempo sobre la tierra."

## TEXTO DE LA OBRA

*Vuelvo al cabo del tiempo,  
como tantas veces antes me había prometido,  
y de aquello ya sólo quedan mis recuerdos.  
Ha pasado el tiempo.  
Pasó y pasaron los sonidos;  
pasó la música y el ruido.  
El camino ya no es camino, sino maleza,  
la selva de hierros abandonados a los que nadie presta  
atención.  
Es el invierno de mi futuro.  
El pasado de un presente que he olvidado y  
mis recuerdos descansan en las urnas de un museo.  
No reconozco ya mi tierra, ni el color de mi tierra,  
ni mi agua me reconoce ya.  
Siguen creciendo las flores.  
Cada primavera florecen inexplicablemente.  
Las sombras de todos los que pasaron  
no pueden ocultar el sol.  
Mis pies sienten las piedras,  
piedras pequeñas,  
pedazos de roca.  
Los niños olvidan sus juguetes en las aceras,  
olvidan la calle,  
se olvidan de los niños y dejan de serlo,  
pero un viento que emula su risa al doblar las esquinas  
sigue conservando en su seno el olor a mejorana  
de las primeras pieles que cada uno de los que estuvimos  
aquí.  
Vuelvo al cabo del tiempo.  
Si cierro los ojos y corro aún puedo conseguir que el  
ruido  
del viento en mis ojos apague los golpes de mis pasos.  
Distingo lo que conozco de lo que aprendo y,  
poniendo un puñado de sal en mi boca  
aún saboreo la esencia de mil cosechas.  
Tierra moldeada hacia arriba rompiendo  
su tradición horizontal,  
surcada por el arado que pasa  
el agua que queda  
y el ruido que se marcha.  
Vuelvo a donde no se huele el mar,  
donde la sal está en el aire.  
Soy todo lo que veo y nunca pude acostumbrarme  
a este cuerpo olvidado de todos y usado por todos los  
que no supieron verme teniéndome bajo sus pies.  
El aire ha dejado de contener el aliento cuando el ave  
pasa.  
Ni el río es ya hendido por el pez.  
Ambos tuvieron que partir  
porque sus guaridas fueron construidas sin planos.*

## **LAS EDADES DE SILVIA, 1991.**

Certamen de vídeo Nuevos Creadores, Ayuntamiento de Madrid.

### **Descripción:**

- ♦La instalación es un móvil compuesto de materiales naturales, en los que se entremezclan imágenes.
- ♦El elemento principal es un reloj de arena de 1 m. de alto y 35 cm. de diámetro en ambos cilindros. El reloj está encerrado en una estructura de hierro formada por tres barras y sujeto a un eje que a su vez está unido a un sistema motriz que le permite girar repetidamente, mediante un sistema eléctrico.
- ♦El reloj descansa en el aire sujeto por el eje, y dentro está lleno de arena de playa. En la parte externa se sitúan, pegados a las esferas, dos monitores de diez pulgadas. La arena tapa el monitor de abajo en primer lugar. Al dar la vuelta el reloj, el monitor inferior pasa a estar arriba cubierto por la arena, que progresivamente al caer descubre la imagen que hay en él, ocultando la imagen del otro monitor.
- ♦Cada vez que el mecanismo eléctrico, mediante un temporizador, hace girar el reloj, éste, con los dos monitores, descubre imágenes de una nueva etapa de la vida de Silvia, y es la arena la que cubre la etapa anterior. El tiempo queda representado por la acción de la arena en su caída.
- ♦Las imágenes que aparecen en los monitores representan sensaciones vividas por Silvia en diferentes edades y etapas de su vida, transcurriendo desde el primer año hasta sus cuarenta.
- ♦Unida a la imagen se sucede una música repetitiva de técnicas vocales, originaria de Pakistán, de los poetas Qawali.

Tiempo, tiempo en arena que cae, tierra cayendo desde el cielo a la tierra, la tierra que descubre imágenes, imágenes vistas a través del cristal, de dos vasijas que se comunican entre sí, en las que el material cambia de una vasija a la otra (como en la representación simbólica de la esperanza); dos vasijas cerradas abiertas la una en la otra, en un infinito, y las imágenes generadas por esa arena y por ese invertirse de las cosas y del objeto tiempo.

Una imagen que cambia cuando es tapada por un montón de arena.

Un objeto otra vez símbolo de tiempo -descarado- que nos muestra a su paso, en una síntesis el sí mismo de lo que es: el tiempo es un ser humano que vive, sólo existe el tiempo en el hombre, en tanto que memoria de ese tiempo, consciencia de un transcurrir las cosas. Las edades, el tiempo (como en el cuadro de Durero) nos somenten a la dureza de la levedad, a una arena fluida encerrada en un vidrio con un canal. Detrás del vidrio y la arena unos ojos que son ojos también de ese tiempo -los monitores- y que se desplazan con él.

Un paso de un estado a otro.

#### TEXTO DE LOS AUTORES SOBRE LAS EDADES DE SILVIA.

"El tiempo, siempre anhelado, siempre perdido, se representa en **Las edades de Silvia** como una estructura cerrada, represiva, invariable, ajena a sensaciones personales, a sentimientos vitales.

Las edades se suceden en nuestra vida, quedando el gusto amargo de la impotencia, del intento baldío y yermo por sentir lo vivido, por definir nuestro propio ritmo. Esa impotencia genera ciclos de monotonías de los que cada vez es más difícil

escapar. La rutina nos envuelve, anulando los mecanismos de voluntad personales, anulando las ilusiones vitales.

Silvia refleja la existencia vital. Posee una realidad cíclica, invariable. Su tiempo desaparece inexorablemente, quedan tan sólo recuerdos de rostros una vez jóvenes, bocetos de la tristeza que ahora les labra el gesto, curtidos por los pasos externos y casi desconocidos.

Es ese tiempo frío e impersonal el que arrastra las imágenes consigo, como la arena cubre en su caída las sensaciones de las diversas edades vividas. La vida se sitúa en el aire, entre partículas terrosas que discurren siempre por el mismo camino.

Existe una pequeña parte que escapa al control del tiempo, que participa de los sentimientos intensos de la vida. Esa parte húmeda, salada, fruto de lágrimas de risa y de llanto, tan dolorosamente derramadas como ansiadas y efímeras, se representa aquí con una parte de la arena del reloj que no cae, permanece ajena a la acción del tiempo, y contiene la parte de Silvia más íntima. Esa parte corresponde en cada edad, al espejismo humano de escape del tiempo vital, sentimientos extremos, dolor, alegría, risas, llantos...

El reloj del tiempo existe desde siempre, pero el eje es ahora distinto y más doloroso.

Las edades de Silvia supone una amarga visión de la realidad desde un universo femenino, en el que los ciclos y los períodos se suceden, sin una intervención directa por parte de ella. No hay principio ni fin, todo es un pasivo continuo".

## **BERLIN LIEDER**

### **Descripción:**

- ♦Un triángulo de 150 cm. y en cada ángulo un monitor cúbico de 40X40 cm. mirando al centro del triángulo, situados a la altura de los ojos.
- ♦Imágenes en un monitor del Pégamon y en los otros dos, de las aguas del Spree, rostros con mucho relieve, manchas de color cambiante violetas verdes y amarillas.
- ♦Audio sólo perceptible desde el centro del triángulo y consistente en murmullos y susurros.

*Un triángulo en planta desarrollado en el espacio es para un espectador una de las formaciones difíciles de abarcar con la mirada. Siempre queda algo a espaldas y más aún en esta instalación donde el visitante se ha de situar en medio para ser contemplado por esa instalación.*

Una descripción de un lugar donde el hombre es protagonista observado por el espacio, por la ciudad, mirado por el constante ondular del agua.

### **TEXTO DE LOS AUTORES ACERCA DE BERLIN LIEDER**

"De las tres caras de Berlín, dos son de agua y una de piedra. Miran al visitante invirtiendo los papeles. Las pantallas de los monitores dejan de ser lisas y adquieren relieves faciales.

El espectador se encuentra así, literalmente, cara a cara con las imágenes elaboradas a partir de los reflejos sobre las aguas del Spree de un Berlín inubicable.

Son sólo manchas violetas, verdes, verdeamarillas? amarillas en dos de los monitores las que miran de frente y a la altura de los ojos a quien se acerque. El tercer monitor arroja un plano fijo de las paredes del Pérgamon del antiguo Berlín Oriental.

Tres imágenes inalterables en su dinamismo que engloban en sí, que encierran en el triángulo que forman, la ruptura del mito de la ciudad.

Es ahora Berlín quien contempla y el viajero ha pasado a convertirse en el centro de todo.

Recordando a Pessoa, el viaje no es el viaje, sino viajero, y existen lugares donde el lento discurrir de las cosas atrapa en una dulce monotonía que mece a quien cae en ella. El tiempo se detiene entonces y deja de transcurrir sobre todas las cosas para correr únicamente dentro de nosotros, y aun esto, imperceptible".

Se trata de una formación simple de tres monitores que convergen hacia el centro. Las pantallas planas han sido sustituidas por la imagen, ya de por sí fluctuante por tratarse de reflejos sobre el agua, la inconsistencia añadida por las angulaciones del relieve del rostro que forma la pantalla.

Todo ello acompañado de susurros y murmullos que serán sólo audibles desde el centro de los monitores.

## CAMPOS CERRADOS

### Descripción:

- ♦ Dos proyecciones enfrentadas, estáticas: la de un hombre cuya piel se haya curtida por el trabajo en el campo, surcada por profundas arrugas y la de un campo de labor.
- ♦ En medio de ambas un montón de tierra de labor distribuida como si fuesen surcos de sembrados. Encima de esta tierra tres monitores, con imágenes del entorno y del cómo se desarrolla la vida de ese hombre de mirada impasible.

Una inmersión antropológica en unas imágenes para leer, una continuidad visual entre elementos reales y su representación.

### TEXTO DE LOS AUTORES ACERCA DE CAMPOS CERRADOS

*"!Las figuras del campo sobre el cielo!  
Dos lentos bueyes aran  
en un alcor, cuando el otoño empieza,  
y entre las negras testas dobladas  
bajo el pesado yugo,  
pende un cesto de juncos y retama,  
que es la cuna de un niño;  
y tras la yunta se marcha  
un hombre que se inclina hacia la tierra,  
y una mujer que en las abiertas zanjas  
arroja la semilla.  
Bajo una nube de carmín y llama,  
en el oro fluido verdinoso  
del poniente, las sombras se agigantan."*

A.Machado.

Llevo tiempo persiguiendo un gesto escondido  
tras los surcos labrados en un rostro  
marcado por el dolor y la tristeza.  
Llevo tiempo buscando ese mismo dolor  
y tristeza entre los pliegues interminables  
de mi confusa forma de vivir.

Y de nuevo ha vuelto el invierno. Ha vuelto agrietando y resecaando  
aún más la cara del hombre que habita en una tierra dura y vieja,  
vacía de mentiras y sonrisas falsas; a veces hasta de sonrisas...

Esos gestos miméticos de una tierra seca y yerma en invierno, en  
espera de una fertilidad deseada, y soñada en un futuro.

Vuelvo para advertir lo lejos que he llegado a estar de esta tierra y  
su gente.

Vuelvo y me siento extraño, envidia de gentes tan claras. Querría  
borrar mi sonrisa, no por motivo de envidia, sino por encontrar que  
mi cara demuestre por sí sola y sin esfuerzos, sentimientos intensos.

Quiero volver a sentirme protegido por el frío, por una capa de  
tierra caliente, alimento de una simiente antes plantada y espero ya  
no dormida, tantos años despreciada y ahora tan ansiada.

Vuelvo y observo. Una vez más me sorprende  
ante la capacidad de sufrimiento de una tierra  
tan castigada. De mañana, cuando  
la escarcha todavía causa estragos sobre las  
escasas briznas que brotan de entre las huellas  
marcadas, cuando el sol asoma, esa escarcha que  
poco a poco se vuelve rocío, que contemplo con  
la belleza de una poesía frágil y delicada,  
pero que en verdad proviene de tanto dolor  
y miseria.

Supongo que vuelvo porque deseo.  
Campos cerrados, llenos de vidas quebradas,  
de sueños amargos, y eternos.  
Vuelvo ahora que comprendo no haberte  
nunca conocido, y quiero borrar mi llanto.

## LA BARBERIA DE GEORGE.

### Descripción:

♦Un sillón de barbero que bien pudiera ser también de dentista y a ambos lados del sillón delante de un posible espectador dos monitores con imágenes de placer y de dolor (placer cortarse el pelo, dolor al acudir al dentista) para ahondar en estas dos ideas a través de las imágenes.

### TEXTO DE LOS AUTORES ACERCA DE "LA BARBERIA DE GEORGE"

"La barbería de George es la paralización del tiempo que separa un momento de placer de otro de dolor; el espectador ve la vida como receptor pasivo de sus propias sensaciones, lo rodean las percepciones más primarias, las de atracción y las de repulsión.

Las imágenes de lo sentido se plasman ante una silla de barbero-dentista, que clama ecos de lo que fue testigo y ahora ya no es.

El tiempo de dolor es más breve, pero también más intenso, la imagen del dolor será como flases que rasgan el ojo del cliente de George, la celeridad del dolor crea casi una adicción, tan sólo interrumpida por el ruido (ruido blanco) que actúa de separador de las sensaciones, así como dolor mismo.

El tiempo de placer tarda en llegar, es perezoso, como un cuerpo recién despertado, empapado todavía en sueño. Su ritmo es creciente; es como aceite entre

los dedos de una mano que en vano tratan de retener. La imagen del placer se hace desear.

El placer y el dolor se dan la mano en los extremos, convergen en la necesidad, y también en la ausencia y así la imagen de uno y otro descansan su fin en el tiempo que **La barbería de George** congela para su cliente.

El desarrollo más físico de la instalación contempla un sillón de barbero-dentista y tres monitores frente a él, cada uno de ellos con las imágenes de dolor, placer, y la simbiosis de ambos respectivamente, así como un tratamiento del sonido dualista, que alterna, o simultanea (según necesidad), percepciones sonoras de placer (corte de pelo) o de dolor (torno dentista)."

**LEONA**  
**CARLOS CLARES, SOLEDAD MATESANZ,**  
**OLGA AFUERA**  
**CORO ACARRETA (ocasionalmente).**

**ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES DE SU OBRA**

1. Grupo compuesto por tres personas principalmente y en el que ocasionalmente participan otros autores. Los trabajos son siempre un trabajo grupal en el que cada miembro vierte sus ideas dentro de un "cerebro" común y compartido. Complicidad, los trabajos son elaborados sobre un hilo creativo que se va tallando con las observaciones y matizaciones críticas vertidas. Pocas discrepancias. Sistema informativo común. No preponderancia de uno sobre el otro. Una "mitología individual" construida con las aportaciones de tres formas de pensar para construir el discurso de una única.
2. Habilidad artesanal en la puesta en escena de los trabajos. Relación con el entorno, el espacio como constructor de la obra y como significado más que como significante. Necesidad del espacio y del hecho de espaciar.
3. Las direcciones dadas para leer sus trabajos son constantemente cortadas y reproducidas en sí mismas, no se sigue un hilo conductor con una orientación definida, son muchos los hilos y entrecruzados formando un tejido.
4. El espacio no está ni dentro ni fuera, ni establecido por la mirada o el tiempo que interrelaciona. El espacio existe en el punto infinito del cerebro, escondido

tras formas voluptuosas y decididamente austeras. O en el equilibrio establecido entre un vértigo hacia arriba y hacia abajo, y el quedar suspendido cual funambulista en medio. El tejido del mito de la mente de Ariadna: una araña queda pegada a su propia, laberíntica tela "uniespacial" y arañada.

5. El cuerpo humano es articulador de los lugares, determinando posición en su abertura inquieta; el cuerpo como Argos, como agrimensor. La idea de ocupar el propio cuerpo, un cuerpo que es al mismo tiempo todo el universo.
6. La ironía, la pregunta, el esbozo, el hueco, la huella, los matices, la inteligencia...
7. Cuidado exquisito en todos los detalles que construyen la obra, perfeccionismo y minuciosidad en la relación entre los materiales usados y los conceptos que sobre ellos se vierten. Elaboración severa de la obra. Nada es dejado al azar y, sin embargo, es el azar el artífice.
8. "Ecologismo artístico": No cabe olvidarse de lo que es el arte, preservación de su esencia. No se permite la desaparición de ciertas especies artísticas en vías de extinción. Revisión constante de lo ya especulado. Las imágenes del pasado se "futurizan" y reescriben. No existen anacronismos: constante presencia de un presente, ampliado al futuro y al pasado histórico.
9. Deliberadísima belleza visual, táctil, poética, verbal, olfativa incluso. Esteticistas en exceso. La belleza como un primer gancho de inmersión en la obra. La belleza como su sustancia misma. El gusto refinado en la Idea. El gusto del que todo lo probó. La belleza llevada a su límite y almibarada con la

s sofisticación. La belleza rabiosa.

10. El objeto hecho a medida para un particular.
11. Reciclaje de elementos de desecho urbanos trasformándolos en su categoría opuesta.
12. Duchamp y Beuys "los consideran" sus herederos predilectos y putativos. También lo son de la historia del arte. Esa historia del arte fértil llena de connotaciones y mensajes ambiguos, llena de guiños, finezas altamente refinadas en matraces de alquimistas.
13. Los mitos, las mitologías humanas, los deseos y las realidades cotidianas llevadas al Campo de Marte o al Jardín de las Hespérides. El mito es tema. El dios-hombre.
14. Las contraposiciones que funcionan a un tiempo: elementos conceptuales mezclados con los poéticos, elementos ópticos y perceptuales en noviazgo con los de la mitología clásica, estética dura-hierro-industrial y regusto esteticista en los materiales, la sutileza del color y la palabra representada visualmente en belleza e interrogación...
15. Complejidad en los sistemas comunicativo, perceptual, simbólico, estético.... Cruce entre ellos.
16. Afán sintetizador de todas las vanguardias artísticas, (sobre todo de las que no pertenecen a nuestro siglo). Nada ha de escapar al archivo o museo mental de

imágenes.

17. Investigación profunda de lo concerniente a lo sensitivo, del cómo percibimos el mundo y las sustancias y miasmas que esas percepciones generan en nuestro interior.
18. Utilización de vídeo al necesitar de una prolongación física de las acciones. El vídeo es herramienta, no un fundamento sobre el cual edificar un discurso; el discurso se encuentra en lo sensitivo (casi sensual) puesto a servir en lo intelectual. El vídeo es el ojo que todo lo ve y que representando se autorrepresenta. La aparente complejidad del medio es suplantada por procedimientos manuales y artesanales: la técnica suplantada en lo artesano (o mediatizada, mediatizada con imanes),(pueden hacer que ciertos cuerpos se muevan siguiendo senderos marcados dentro de la pantalla).
19. Lentitud reflexiva en la creación de sus trabajos.
20. Carácter imperativo de sus trabajos que aparecen revestidos de un cierto orgullo que actúa de barrera para los no iniciados.
21. Lentitud en la creación de sus trabajos.
22. El viaje, el sentido romántico, lo heroico, lo visionario, las ruinas, las sombras, la luz del atardecer, lo magnético, lo desnudo, lo simbólico, las antípodas, el norte, el suspense.

23. Son también diseñadores de arquitecturas precederas y también sobre papel.
  
24. Hay un trasfondo de acritud y de necesidad, del ser humano necesitado de razón, de sí mismo. El arte como una búsqueda de sentido, el objeto como el encardinador en esa indagación.
  
25. El vídeo es un útil para dejar constancia de una acción. Es representador de un movimiento, del objeto o persona moviéndose. Sirve para registrar las acciones o para dotar de un significado deseado a las instalaciones
  
26. Imágenes vídeo construidas sobre mapas complicados de direcciones, ritmos, sonido, movimiento, perfectamente ejecutados y ensamblados y con una racionalidad propia más parecida a la de un científico.
  
27. Conceptuales últimos que saben de la aplicación de lo común dentro de un sistema de imágenes.
  
28. La caja espacial a la que estamos sometidos y su posible porosidad.

(Ver 562))

## **CALEIDOSCOPIO, 1988.**

Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid.

### **Descripción:**

- ♦Un espacio grande de 169 m2. para la acción y de 89 m2. para la instalación, una altura mínima de 5 m. Espacio iluminado con baja intensidad y suelo de mármol blanco. Un espacio diáfano.
- ♦Un dibujo sobre el suelo y las paredes realizado con lija de distintos tipos, tiras de metal, cera virgen y parafina, papeles pintados, bolas de naftalina, grafito, pequeños objetos y otros materiales de similares características, fotografías de Polaroid. Dibujo no compacto abierto y permeable. En el proyecto inicial existen varias opciones.
- ♦Una pequeña máquina con un disco de autogiro, una escalera metálica con bolas de naftalina en sus escalones y terminada en dos conos invertidos. Una especie de pequeña ciudad metálica con puente y canales por los que a veces van los cables eléctricos de los monitores. Pequeños conitos de cerámica. Material secante de medicamentos de color morado colocado sobre una pequeñita plancha metálica sujeta a la pared. Un muro hecho de jabones de los de lavar ropa y que hacen aguas en azul y blanco.
- ♦Tres monitores colocados sobre el suelo y variando su posición lógica, pues están en horizontal y en vertical. En los monitores imágenes de los cuatro artistas dibujados y recortados con la técnica de la copia en luz. Estos dibujos de los autores, cuerpos enteros en posiciones emblemáticas, recorren la superficie del espacio videográfico siguiendo unas pautas perfectamente marcadas; existen unos mapas previos de recorridos y posicionamientos de estas figuras. Figuras que, sujetadas con imanes, son movidas por otros

imanes por debajo de los mapas, y esto es lo que se graba. El fondo cambia de color constantemente sometido también al movimiento de las figuras. La duración total del registro vídeo es la de toda una cinta.

♦La banda sonora es el sonido relajante y reiterante de un campo lleno de chicharras.

♦Se desarrolla una acción durante el ejercicio de la vídeo-instalación. En ella los artistas vestidos normalmente, exceptuando a Olga Afuera que lleva un *salacof*, toman diversas actitudes: Olga destruye y reconstruye el muro de jabones o quizá simplemente lo cambia de sitio sólo unos centímetros hacia ella, Carlos y Coro aparecen sentados en unas mini-sillas plegables de madera haciendo un gesto con las manos; Soledad queda observando distanciada..., y otros gestos...

## TEXTOS DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

"Una instalación, donde la relación de las cosas dispuestas como un crecimiento vegetal y sucesivo de las imágenes rodadas y reproduciéndose mecánicamente, y de acciones encadenadas que se desarrollan con una duración determinada, crea una dirección parabólica hacia un lugar poroso por la convivencia entre las mismas.

El acostumbrado geógrafo no existe, dice el agrimensor, con él perdido sin haberse movido de sitio. Mi aguja imanada señala que todo puede estar arriba y al fondo y alrededor. Los tamaños han olvidado medirse y yo soy usual. Geógrafo: ¿cómo mido distancias inaccesibles de las que no estoy separado? Es sencillo, el mejor constructor de puentes es aquel que coloca la piedra al tiempo que da la zancada."

"Caleidoscopio es una acción que para ser usada por personas, objetos y otros elementos en un espacio y tiempo determinados. Los objetos, elementos y los restos (o huellas que dejan las personas que realizan la acción primera) tienen una permanencia en el espacio predeterminado y tiempo indeterminado o sucesivo. Esta permanencia puede generar el esqueleto de una instalación que como tal necesita la fortaleza de la insistencia para que tenga entidad en cuanto a sí misma y sea permeable y osmótica a la misma acción, que se desarrolla de una manera distinta porque parte de un espacio ya modificado. Y así sucesivamente".

Es la historia de Peter Pan: de la posibilidad de volar, del mal en forma de pirata, al que se le mete el tiempo en la barriga y suena.

Cada uno de los elementos que intervienen en la instalación no se hallan, como usualmente ocurre, impuestos al espacio o relacionados con ese espacio para que comprobemos su veracidad: aquí no, al mármol le crecen champiñones en forma de instalación, y los artistas acostumbrados al plano de desvanecimiento del espacio perspectivo esférico en el que se encuentran los recogen para luego comerlos; mientras, dejan sus rastros.

El resultado de la instalación (que pude ver) es aparentemente sencillo, sin embargo hay un cúmulo enorme de posibles significaciones, las lecturas posibles y subjetivas son múltiples, y es difícil una conexión directa con el corpus interno del trabajo. Quedamos fascinados ante su belleza directa y oculto nuestro pensamiento en el enlace. No existe una significación clara y evidente y puede parecer un ejercicio de virtuosismo visual -que sí lo es-, cuando lo es de tipo intelectual -y también sensitivo-.

Olor a naftalina, materiales dispersos y aparentemente desordenados y ordenados como está ordenado un paisaje, o como lo está el crecimiento de una planta dirigido hacia la luz -en nuestro caso hacia una idea-. Los objetos están imantados como los electrones de los monitores y nuestros cuerpos siguen esos movimientos, y sobre todo nuestro mirar.

La instalación resulta densa, compleja y fresca a un tiempo, crea conexión, seducción, atracción.

*Cale-eidos-copio*, traducido literalmente del griego significa "ver-imágenes-bellas". Si tratamos de describir la palabra "poroso" en sus últimas consecuencias sólo lo entenderemos cuando experimentemos o veamos lo "poroso" y no es posible la descripción.

**MUEBLES CON TELEVISORES, cama con desierto helado, piel de Siberia, anverso del Paradiso de Leonardo; la cama morisca, los Jardines Colgantes de Babilonia, la alfombra de la reina Dido. 1988.**

Sección de vídeo instalaciones de Arco 88.

**Descripción:**

♦ Dos monitores de vídeo están situados a la altura de los ojos en una especie de máquina de dibujar en perspectiva como las que Leonardo y Durero construyeron en el Renacimiento. Los monitores están situados en un supuesto plano del cuadro, delante de un pequeño tabique de unos dos metros de alto. El plano geométral consiste en una celosía árabe pintada de color salmón, al borde de este plano geométral hay un cojín cilíndrico tapizado con "florinpondios" y pompones de pasamanería; debajo y a media altura con respecto al suelo una luna de cristal está grabado con la representación antigua de una máquina para dibujar perspectivas. Delante de todo ello hay un prisma tumbado construido con sus aristas y ángulos (sin planos) forrados éstos con piel sintética blanca de cordero.

♦ Sujeto todo por una estructura de tubo de hierro. Longitud total 2,40 m., fondo 2 m.

♦ En las imágenes en vídeo aparecen sucesivamente unos *rotorrelieves* girando simultáneamente en sentido opuesto, después aparecen los autores en diferentes actitudes y con objetos diversos: bolas, muelles, piezas metálicas encima de la cabeza. Se dicen las palabras: "*lacrima di mostri*" y la frase: "soy benefactor al arreglaros la vida evitándoos perderla, me dejo matar por vuestras ideas de temporada, llamadme héroe".

♦ Hay un fondo musical de Nina Simone.

- ♦Video editado al corte, con ritmos rápidos y de estructuración dura y simétrica.
- ♦Elementos contruidos según la sección áurea.

Los mercenarios, recibiendo prebendas por sus luchas, los cuadros de batallas.

Objetos encima de la cabeza, muelles que se enseñorean de nuestra propia verticalidad del agujero abierto con un lanzazo en lo más alto del cráneo.

Las miradas bipolares de los ojos duplicadas en la visión plana de los monitores, los dos ojos que perciben ilusiones paralelas y cruzan sus informaciones en un quiasmo. Los *rotorrelieves* que actúan sobre cada uno de los ojos y hacen que la mirada entre en ese cruce.

La celosía que no está vertical y sí horizontal, la celosía que no separa habitaciones y sí los arribas y los abajos, en una mirada asalmonada, rosada, haciendo de amoroso plano geometral, o quizás más de monástico plano geometral (celosía viene de celda). Y encima, recostada, la modelo (que se filtra por los huecos de la celosía), una pequeña diosa desnuda: la "nada" que ha dejado sólo su gracioso cojín circular para que no se le clavara en su *fisicidad* esos huecos rosados de la trama donde estuvo reposada para que la dibujasen.

Y mirando hacia abajo vemos como oculto un cristal, boca abajo, horizontal, representando lo mismo que vemos, lo mismo visto desde fuera, proyectado cónicamente en el pasado.

Una máquina de hacer imágenes, de mostrarnos sus imágenes que son las nuestras. Las de guerreros también: cuya espada queda suspendida abalanzada sobre los bordes, sobre los lugares por donde filtrarse, por un atravesar dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección.

El plano de desvanecimiento en perspectiva, clave metafísica del cómo es el espacio que vemos, "por que dónde en el detrás imposible el infinito es próximo". Porque los tamaños son grandes cuando están cerca y se hacen infinitamente pequeños cuando nos alejamos. Porque las miradas son dobles y son esféricas y no pretendidamente lineales y perpendiculares. Porque las antípodas están en este punto. Y el prisma delante de la imagen, un prisma hueco y forrado de blandura blanca y perpendicular, como los huesos de un animal cubiertos por ese pelo y dentro unas entrañas vacías, escultóricamente desentendidas y desoladas.

La pieza que es observada como una *video-escultura* es vista en un recorrido y obliga a situar puntos de vista fijos, opuestos. No es una pieza fotogénica pues no es para mirarla y sí para mirar a su través. Indica claramente las posiciones del observador, las fija. No es una pieza para rodearla o para contemplarla como forma objetual típica, pues la máquina se pone en marcha con nosotros. Por ello una cámara fotográfica no es capaz de percibirla, pues ésta sólo nos da un plano de visión y nosotros, para verla, mezclamos varios planos juntándolos y viéndolos polivalentes. Una máquina fotográfica es una máquina de ver en perspectiva, es igual a la pieza que intenta fotografiar.

Los monitores también son cajas en perspectiva y nos obligan a su visión puntual para establecer esa conjunción de entornos, de miradas. El héroe consigue ganar una batalla: hace tablas que es lo más difícil.

**SIN NUESTRA GARANTÍA NI RESPONSABILIDAD.**

**PEDRO MIRA AL NORTE, JUAN MIRA AL SUR Y SIN EMBARGO SE  
VEN LA CARA.**

Círculo de Bellas Artes de Madrid, Segundo Festival Nacional de Video.

**Descripción por cuenta de los autores:**

*Ficha Técnica  
para cuatro comensales y un músico*

**INGREDIENTES**

*A- planchas de aluminio pulido de 2 x 1 x 0,002 metros en número de 17*

*B- pinocha para cubrir 30 m<sup>2</sup>*

*C- columpio de 2 plazas con adaptación para suelo firme: 2,5 m. de altura mínimo, sin pintar o con posibilidad de cambiar el color, sin cadenas ni sillines enganchados.*

*D- 2 monitores de 16 y 18 pulgadas.*

*E- 1 magnetoscopio conectado al monitor de 16 pulgadas.*

*F- 1 cámara de circuito cerrado conectada al monitor de 28 pulgadas.*

*G- 1 módulo donde se acople el monitor de 28 pulgadas y resistente al peso de una persona sentada.*

*H- 1 caja de música manipulada.*

*I- 1 pletina que reproduzca el sonido pregrabado de la caja de música.*

*J- 1 amplificador y dos bafles.*

*K- 1 pértiga de equilibrista.*

*L- 1 remo de pala doble de piragua.*

**MODO DE HACERLO:**

*Condiciones del espacio mínimo, 7 x 12 metros.*

*Espacio mínimo ocupado, 5 x 10 metros.*

*Altura del techo, 7 metros aprox.*

*Iluminación toda dirigida al techo.*

*A,K,L- las planchas se utilizan como suelo abismo para que uno de los comensales esté en suspensión. Hará uso de la pértiga y del remo alternativamente.*

*B- la pinocha como materia base de dibujo por sustracción para que surja el terreno firme. Estrato. Otro comensal.*

*C,D,E,- el columpio sobre el terreno firme sustentará el monitor que emite unas imágenes grabadas y una plancha colgada que refleja.*

*D,F- la cámara de circuito cerrado reproducirá en el monitor vertical una imagen en picado de otro de los comensales.*

*D,G- sobre el monitor vertical estará sentado el músico que interpretará música y silencio cíclicamente.*

*H,I,J- el cuarto comensal, en un paseo exterior, portará la caja de música haciéndola sonar, al mismo tiempo que se emite el sonido pregrabado.*

**PRESENTACIÓN:**

*Se sirve imprescindiblemente como acción y se acompaña con instalación de:*

*La caja musical queda sobre el centro de las planchas de aluminio.*

*La cámara de circuito cerrado, a ras de suelo, recoge los pies de la gente que pasa dentro de su ángulo.*

*El instrumento del músico permanece sobre el monitor.*

El mito de Ícaro, el Ícaro que no existe si no tiene como referente el suelo: en el vídeo, imágenes de personas en recorridos volátiles o subterráneos moviéndose a golpe de ritmo de cigarra y columpiándose. En un columpio fijo, un monitor simulando la gran barriga de un insecto, con toda esa estructura de hierro.

Debajo de la pinocha los topos construyen sus canales internos. El lugar por debajo del suelo de la superficie térrea que es casi nuestro único punto de apoyo. Y el acero pulido a modo de espejo hacia arriba (¿que Ícaro jugó a ser Narciso?) y la búsqueda de la sensación de abismo: Un equilibrista con su pértiga, o un marinero con su remo situándose al borde del concepto de dimensión, en el límite de las dos superficies ambivalentes.

El suelo es brillante-acerado y mate-vegetal a un tiempo, el uno nos proyecta a un arriba, y la pinocha nos hace intrigarnos por el debajo intraterrestre, intracorpóreo.

Coro Acarreta (vestida cual nadadora y con gorro de baño) se pasea alrededor del lugar sosteniendo una caja de música antigua de las que están cubiertas con conchas. Esa música queda en contrapunto con el constante susurro de las chicharras que suenan a través de los altavoces. Siempre la caja, la maldita y maravillosa caja del lugar donde nos hallamos.

Carlos tumbado en el suelo hace gestos expresivos y repetidos con sus manos (con el circuito cerrado) en un monitor donde se sienta un saxofonista que toca una pieza sencilla. Ellos al suelo, ellas al aire, al abismo.

Ícaro cae y se estrella contra su propia imagen, o cae en la blanda pinocha o quizás todavía nos invita a su vuelo.

Sucede lo que ocurre como en un duermevela en una noche clara del solsticio con luna llena, es ése el ambiente creado; hay una placidez y un ocurrir de las cosas de las cuales sabemos claramente su significado. Conocemos su significado, pero no lo conocemos en la plena consciencia diurna y clasificadora donde todo se conoce burdamente simple. El ensueño, la ensoñación de la imaginación, de la creación. Al partir en varios recorridos para mostrarnos nuestras posibilidades humanas inusuales y ansiadas, una invitación al viaje por nuestras ansias, por lo que queda de hondo en nuestro ser.

Una instalación que paradójicamente se nos muestra escultórica, los bordes espaciales quedan perfectamente delimitados entre el campo de lo que actúa (la acción) y quien la digiere (los comensales-espectadores). No es un espacio penetrable, sólo los autores tienen acceso físico.

Olga Afuera mueve la pinocha, establece un camino por donde se ha de mover un algo interior. Los objetos son mitificados, simbolizaciones claras de ese otro lugar donde las apariencias quedan inmovilizadas y las verdades absolutas permiten que se les dé caza.

Las manos (su acto) quedan grabadas, el trabajo con la materia contrapuesto a los usos de lo frágil; lo denso y lo leve. La cámara muestra un presente temporal circuito cerrado, el amasar barro, pero las manos no tienen sino aire entre ellas, las manos alas.

El sonido: denso del saxofón, el apenas destilado de una caja sonora cubierta de conchas marinas y su interior forrado de espejo (o Venus o la belleza) y su interior que queda en medio del espejo abismal, abisal.

## SOÑABLE

Parque de San Francisco, Oviedo. "Encuentros de Cabueñes" organizados por el Instituto de la Juventud.

### Descripción:

♦Se busca un músico mendigo que no se encuentra y es sustituido en la instalación por otro al que se le pide que realice una composición musical corta, una pequeña melodía con un soniquete agradable, una música de calle similar a una canción infantil que te lleva a añorar. El músico generara desde si lo que sucederá.

♦El músico está sentado en una silla de tijera y tiene en frente un monitor que en circuito cerrado muestra sus manos.

♦Cuatro personas Carlos, Coro, Olga y Soledad realizan las siguientes acciones:

-Carlos: con una flor en la mano y pintado todo el de azul añil, genera una fuerte relación con un árbol inmenso y haciendo huellas en un montón de barro. Tiene unas seis posiciones distintas y calculadas previamente.

-Coro: prepara protocolariamente una merienda campestre sobre la hierba con una serie de elementos de mesa de lujo (copas exquisitas, mantel de hilo...) un banquete divino; ella viste elegantemente con tonos naranjas y brillantes.

♦Olga y Soledad: van juntas enganchadas por los tobillos y el torso con cinta elástica, también van pintadas de azul añil y sus movimientos son calculados y simétricos, realizan un recorrido lento sin pararse,(solo para cambiar el sentido) rodeando los tres personajes anteriores que están colocados formando un triángulo (Carlos, Coro y el músico).

Una experiencia onírica, donde se transforma el presente real en un tiempo del sueño, la acción en ese presente es trasladada a un ámbito mental atemporal del estado durmiente, la irrealidad del momento en una poética del espacio circundante.

La instalación-acción surge como una necesidad y en la frescura del hacer, se establecen unas pautas mínimas a desarrollar y se abandonan al campo del azar y del sentir, el "campo" de la pequeña musicalidad.

Aparece el dobléz, la bisagra en el diálogo de las espaldas y de las manos, en el caminar unidos en un mismo ritmo, el acuerdo previo.

Las actitudes frente a lo natural, la admiración ante un árbol y la intracomunicación producida sobre una huella y en la observación de lo bello. Una actividad humana desarrollada a nivel de la tierra: comer, el alimentarse de los dioses.

Una "creación" de una sinfonía de lo circundante, desde unos ángulos triangulares se crean recorridos circulares desde un son, desde la acción repetida en imagen electrónicamente mecánica de una máquina.

Un duermevela, la canción y las manos quedan entrelazadas con la naturaleza con el *locus amoenus* medieval o renacentista.

Dioses hindúes de piel azul.

O una versión de un cuadro titulado "desayuno sobre la hierba" del siglo pasado.

## "QUIERO QUE MIS PIES CREZCAN" 1986.

Parque San Francisco de Oviedo.

### Descripción:

♦Un monitor enterrado con la pantalla a nivel del suelo emite una textura en negros similar a la de la tierra en la que esta sumergido. Está en el tercio de una esquina insonoro y algo camuflado, emite o recoge

♦Cinco personas en la acción, cada una intervenía en el espacio físico realizando recorridos, pequeñas acciones:

1. Un chico joven, como un efebo, con los pies enterrados bajo el nivel del suelo hasta la altura de los tobillos, una actitud estática de estatua, pintado de verde claro (cobre alemán de Baviera) y cubierta su desnudez con una tela blanca a modo de faldilla, a su alrededor yacen unas ofrendas de frutas, cuencos de leche etc... como una ofrenda a los dioses mediterráneos.

2. Un paseante que camina lentamente, con un recorrido de límites imprecisos (como un paseante normal) sin rumbo, sin prisa, contemplativo, sabiendo las acotaciones del lugar por los caminitos asfaltados, o acortando al pisar por la zona verde del parque; viste traje negro, camisa blanca y bastón de paseo. Actitud homogénea.

3. Un personaje vistiendo de verde con polainas a lo Robin de los Bosques; realiza movimientos convulsivos de dos tipos, rápidos o jugando a esconderse, como el elemento sorpresa de un parque, un duende, un héroe al que persiguen, y sigue, y se agazapa.

4. Un personaje con el traje de un gimnasta de circo realiza dos movimientos seguidos y no alternados, en un primer lugar ejecuta un recorrido lineal por los bordillos con una pértiga en las manos, después toma una bicicleta y

realiza círculos (similar a la teoría de los conjuntos), recalca con polvos de talco conjuntos con línea fina o gruesa; su recorrido estaba previamente marcado con polvos de talco y pequeños e insignificantes objetos encontradizos y sin valor como una peseta, una canica, confeti, una colilla, un pequeño juguete...(que después los niños se llevarían).

5. Un personaje con una máquina cortadora de césped que hace mucho ruido y poda; sigue un movimiento caótico rápido o lento según los posibles obstáculos, dibuja con la segadora en la hierba.

6. Un sexto participante surge espontáneamente y con actitud algo agresiva, es el loco del parque.

Un pequeño jardín en medio de una ciudad, un pedazo de bosque se hace civilizado haciéndose un hueco en la trama urbana. En este trozo de naturaleza los autores acercan sus pies a la tierra imitando a las actitudes de las plantas.

El monitor es el ojo de la tierra, la lente por donde lo "intraterrestre" se abre. A la vez emite un registro a ras de suelo, mirando al cielo. Un ojo fértil, el de un jardín fertilizado por la presencia humana.

El hombre con raíces en la tierra es un pequeño dios al que ofrecer los mejores frutos.

Actitudes de lo humano desde el equilibrio del conocedor, él sabe que caminar es un vértigo entre los espacios nítidamente delimitados, circulares, (como la perspectiva con la que nuestros ojos ven) y el vacío.

Unos nuevos senderos de polvos blancos (Latona) donde quedan unos juguetes olvidados, cosas sin valor, en ese recorrido que acota y donde se pierden.

El duende de verde piel (como un camaleón de movimientos graciosos, como un pequeño animal, una ardilla casi humana) no llega a subirse a los árboles en vertical, sí que lo hace horizontalmente en un agacharse y volverse a agachar.

La sonoridad brutal de una cortadora domestica el crecimiento de una hierba rabiosa. El cesped que no comen las vacas ni las ovejas se convierte directamente en basura digerida-vomitada por el motor. La cortadora con su fuerza casi arrastra a quién la conduce.

Un paseante balbuciente conoce los sitios por donde pasa, reinvestiga en la lejanía lo que ya conoce de antemano, el bastón es su tercer pie edípico y desde ese ombligo blanquinegro remira.

Seres de apropiación indebida emergen de las raíces y sus pies caminan unos centímetros por encima del suelo o caminan unos centímetros por debajo del suelo con unos pies que son pedículos radiculares en un suelo. La tierra que quiere observar este suceso abre su ojo marrón oscuro para tocar.

Contemplas diferentes personas que hacen diferentes cosas medidas en una sonoridad mecánica y donde un ojo de la tierra absorbe el acontecer.

## **ROSA MÉNDEZ ZURUTUZA**

### **ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA**

1. Potenciación del entorno: es un trabajo sobre todo encaminado a mostrarnos un espacio y los conceptos que van asociados a ese espacio, real y físico, que es llenado por el espacio mental de las ideas a él asociadas.
2. Un espacio en el cual el tiempo es su constructor por ser una parte activa fundamental; el tiempo siempre se evidencia y en él se dan elementos de observación. El tiempo es representado y sometido a visionado, pues es articulador del resto de elementos.
3. Advertencias sobre las calificaciones que habitualmente hacemos a los hechos y circunstancias, al valor de los sitios y las ubicaciones.
4. Casi una ausencia del elemento sonoro, el audio sirve solamente para acompañar y en algunos casos es inexistente; la potencia queda relegada a tres ejes: espacio, tiempo, y conceptos espacio-tiempo de un objeto o situación.
5. Interesa el proceso, la creación día a día, y que ese proceso quede reflejado.
6. El montaje intenta pasar desapercibido. La sucesión de imágenes ha de ser como un pestañeo o cambio de focalización del ojo, o de posición de la

mirada.

7. Trabajo en equipo o grupo, que no es sólo para iniciados o con iniciados.
8. Ver lo que se tiene habitualmente delante y trabajar con ello, con todo lo que nos rodea cotidianamente. Temas de impacto social llevados y sostenidos por una idea.
9. Interesa introducir al espectador dentro de la imagen, como puerta o ventana por la que pasáramos a algo ya conocido, pero que sería observado bajo una nueva visión.
10. Implicación del espectador en la obra.
11. Desaparición de cualquier tipo de elemento escenográfico.

## **EL BANQUETE DE LOS SOFISTAS, 1990.**

Ateneo de Madrid. Círculo de Bellas Artes "Crisis", Madrid, 1993.

### **Descripción:**

- ♦Una sala de conferencias de una institución cultural. Una mesa, unas sillas, dos micrófonos.
- ♦Encima de la mesa un monitor de vídeo. Este monitor de vídeo reproduce la imagen de una persona -locutor- que lee continuamente un texto.
- ♦Una cinta de papel, con la misma anchura que la base del monitor, sale desde la parte inferior del mismo para caer hacia el suelo hasta toparse con otro monitor.
- ♦En éste, reproduce imágenes de ese mismo papel simulando una caída infinita en forma de bucles.
- ♦De la base de ese segundo monitor sale otra vez la misma cinta de papel, extendiéndose ahora a lo largo del pasillo formado con las sillas de los espectadores.
- ♦El audio es la propia voz del locutor (Lorenç Barber) leyendo un texto compuesto por refranes, sofismas y alocuciones en torno a la nada.

El hombre está ausente, puesto que el monitor suplanta al ser humano: una máquina hace las veces del hombre filosófico y pensante; la reproducción mecánica y repetitiva anula un texto denotativo y connotativo de sí mismo. Presencia del vacío, ya que la sala espera a que unos espectadores se sienten encima de unas sillas duras de tijera; es, por tanto, un espacio que expulsa y que no acoge. Presencia del infinito: la imagen continua cae una sobre otra en rollos y rollos infinitos de papel sin fin, formando un bucle y dibujando su propio símbolo.

Destrucción de la imagen y de los conceptos que son contenedores de presupuestos manidos: es la limitación del campo creativo.

Crítica implícita a las diferentes teorías estéticas y a la **teoría** que por sí misma es embaucadora del proceso creativo. Se trata, en definitiva, de un monumento a la falsedad.

El espacio contiene lo que es el mismo espacio, una sala de conferencias, y en ella la representación de una conferencia, o una conferencia total.

La voz como elemento sonoro y la palabra como cadencia libran a la palabra de significado y la muestran vacía.

Casi un insulto al exceso de conocimiento sin ningún valor, a la repetición y reiteración que no aporta nada y que deja desnudas las mentes.

## TEXTO QUE ES LEÍDO EN EL BANQUETE DE LOS SOFISTAS

*Primero: Nada existe.*

*Segundo: Si algo existiese sería incomunicable.*

*☐Atención! Ahora es el momento de decirles que mentí. Si hay un sistema en la falla del sistema, yo nunca lo aplico.*

*Es decir que miento. Miento aplicándolo, miento no aplicándolo, miento cuando escribo que miento pues no miento, pues yo mismo nunca he sido yo mismo. Aquello con lo que nos expresamos es el discurso, pero el discurso no es aquello a lo que se refiere; el discurso no es el ente; así, lo que comunicamos a los demás no es el ente, sino el discurso, que es distinto a aquello a lo que se refiere. Cada ciencia y profesión posee sus virtudes o areté. Así los políticos poseen unos saberes técnicos para gobernar y un talante de bondad para entregarse y dedicarse al Estado. La gente cree que la democracia es un régimen idílico y no es verdad. Muchas veces la democracia es el fruto de compromisos y acuerdos multilaterales frente a otros acuerdos multilaterales. El individualismo abstracto y el colectivismo abstracto están engendrados por una sola y misma causa: la sustracción del hombre a las bases divinas de la vida, su escisión con lo concreto.*

*No se necesita a Dios para crear un mundo. El sujeto de la técnica emancipada lo crea y lo recrea con sólo hacer entrar en razón de modo técnico todo el haber de lo mundano. Nada hay que no sea, potencialmente, efecto, producto o materia de ese cálculo, sujeto inmanente de la voluntad técnica del superhombre. La materia eterna, la sustancia imperecedera, sólo está presente en la realidad o en la práctica, como la totalidad de todos los fenómenos transitorios. En resumen, la materia es una abstracción. Lo universal consiste en que a determinado tipo de hombre corresponde decir o realizar determinada clase de cosa según la verosimilitud o la necesidad.*

*Lo bello y lo justo por naturaleza es que el que quiera vivir rectamente debe dejar que sus deseos se hagan tan grandes como sea posible. debe ser capaz de satisfacerlos con decisión e inteligencia y saciarlos con lo que en cada ocasión sea objeto de deseo. Hay que dar la oportunidad de celebrar elecciones, de abrir un diálogo nacional inmediato. para solucionar los problemas. Hacer un proceso civilizado de traspaso de poder que haga tener confianza en que las relaciones futuras serán dentro del marco del derecho.*

*La apariencia es lo que nos hace ver muchas veces objetos los cuales niegan la razón de toda certeza. Lo aparente es virtud, lo virtual es sofisma, luego el canal por el que nos comunicamos es aparentemente lo real. El mundo lo conocemos por este canal de imágenes; de ahí que nuestro conocimiento del mundo sea falso.*

*Una política es clara cuando su definición no lo es. Hay que decidirse por una de estas dos tareas incompatibles: o se viene al mundo para hacer política, o se viene para hacer definiciones. La palabra se ha dado al hombre para que pueda encubrir o disfrazar su pensamiento. Conocer y crear, ser pensador y ser artista son contraposiciones que se excluyen.*

*Metafísica. Metaphysika, meta tá phisika es, la paideia y la politeia que hacen posible la transformación técnica del mundo. Los ordenadores, la robótica, están desplazando a los trabajadores... Los trabajadores están dejando de ser el soporte fundamental de las relaciones sociales... Hoy, si los trabajadores paran, el sistema de producción ya no se para. El trabajo humano se vincula a la verdad porque cuando la animalidad indisociable del lenguaje se trata, entonces el esfuerzo es siempre reflejo de una pulsión irreductible, tanto al instinto de conservación individual como al instinto de conservación específico.*

*Todo lo que se mueve de lugar puede hacerlo de siete maneras: hacia arriba, una; hacia abajo, otra; hacia la derecha, la tercera; hacia la izquierda, la cuarta; hacia allá, desplazándose desde aquí; o desde aquí, desplazándose hacia allá; y la séptima, dando vueltas.*

*La percepción sensorial es un intercambio y transformación continua de materia... el mundo sensible, el universo, es en cada lugar y a cada instante, original, nuevo, sin existencia anterior; nace, desaparece y renace bajo nuestros ojos. Nada permanece idéntico a sí mismo, sólo el cambio es eterno, duradero, y el propio cambio es variable.*

*No existe ni distinción ni ausencia de distinción, ni existencia ni no existencia. Todo lo pasado, lo presente, es falso por igual. Todo lo conocido y lo desconocido es igualmente falso. ¿Cómo podría ser objeto de conocimiento para el intelecto?*

## ASFALTO, 1990.

AVE, Audiovisual Festival, Arnhem, Holanda.

### Descripción:

- ♦ En un lugar de paso obligado, un pasillo, se instala una rampa con dos planos inclinados de inicio y fin, como si fuese un puente.
- ♦ A lo largo de toda la rampa, en un borde, aparece la huella de la rueda de un vehículo en negro.
- ♦ En el otro borde y en la cumbre hay una rueda de bicicleta pero sin cámara ni cubierta, sólo la parte metálica.
- ♦ A la misma altura y en el otro borde está empotrado dentro de esa tarima o rampa un monitor con la pantalla a ras del suelo.
- ♦ Las imágenes que lo acompañan han sido tomadas desde un coche y una bicicleta y aparecen sobreimpresionadas en otras de superficies de carreteras.
- ♦ Sonidos propios de una carretera.

Un lugar impropio para ubicar cualquier objeto contemplable, pues es un lugar de paso por el que fluye un movimiento, la calificación del movimiento a lo largo de un pasillo. Se obliga al espectador a sentir velocidad aun estando parado. Se vertebra un pasillo y en el pasillo un puente (el puente que une dos caminos cortados por un tercero -el del agua o el de un precipicio-). Dentro del puente, las imágenes, unos registros que nos muestran caminos, se funden unos con otros creando un tercer ritmo fusionado.

Caminos que no se cruzan con el movimiento de los transeúntes, sino que más bien los continúan, acelerando o ralentizando el ritmo del caminar.

El aro de una bicicleta desnuda, el objeto fijo y su representación en movimiento; y el espectador que camina en medio de ambos.

El monitor es un ojo en el suelo, una mueca en el asfalto, una mancha de agua electrónica y móvil que se dirige tanto a la suela de nuestros zapatos como a la de nuestros ojos.

Y la descripción pura de una mirada que se dirige al suelo desde un coche y una bicicleta, y el efecto de movilidad que sobre esos dos movimientos tiene un transeúnte cuando pasa, fundidos con su propio movimiento al caminar.

## ENVOLTORIO, 1990.

Talleres de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

### Descripción:

- ◆Un prisma adosado a la pared de 2,5 x 1 m. de base y 2 m. de altura (aprox.) construido con tablones de madera de los utilizados para vallas de separación en la construcción de edificios urbanos.
- ◆En la cima del prisma se encuentra un pequeño monitor empotrado que emite imágenes descriptivas del interior de un edificio en construcción.
- ◆En los laterales del prisma dos pequeños orificios circulares de 8 cm. de diámetro.
- ◆Por uno de ellos se observa una caja de luz en la que está representada a su vez una persona que mira curiosamente por el agujero de una valla de una obra.
- ◆Por el otro una caja de luz con una fotografía de la maqueta de la obra en construcción.
- ◆Insonora.

Una curiosidad que nos refleja nuestra propia curiosidad del mirar por las rendijas para ver "lo que hacen" en este caso construir. El transeúnte de una calle (cualquier persona) se aventura a conocer los cambios de un paisaje urbano que se nos oculta. Se nos oculta para sorprendernos después, más que para ocultar la fealdad del proceso constructivo; se nos oculta para que después exista el ritual de la inauguración; también para defenderse de un exterior agresor hacia esa construcción tan frágil en su proceso. Una persona mira a otra persona en un acto de observación curiosa.

## **SOLANUM TUBEROSUM, 1990.**

Centro Cultural de Arganzuela, Casa del Reloj, Lonja de las Patatas, Madrid.

### **Descripción:**

- ♦Un mes antes de la exposición, en el mismo entorno y en tierra de labranza se plantan unas patatas. Se ha implicado a personas del Centro Cultural en su cultivo. Patatas que se numeran y se fechan. Un trabajo secuencial y temporal: hay que ir a regarlas.
- ♦Se realiza un vídeo de todo el proceso.
- ♦Se acompaña la exposición- crecimiento de los tubérculos- con las imágenes en vídeo del plano cerrado de una noria y del agua que cae de esa noria.
- ♦Acciones: regar y sentarse delante de la huerta.

Un proceso vegetal y sucesivo es grabado para convertirlo en proceso visual y obra artística; se establece un paralelismo entre el proceso creativo y el proceso de crecimiento de una planta, el del engorde de una raíz que crece dentro de la tierra y de la que es fruto. Se ha recuperado un espacio y su significado: La Lonja de las Patatas se ha convertido con el tiempo en sala de exposiciones artísticas; se le ha añadido pues, un comportamiento artístico -trasformado del agrícola- y además un componente tecnológico.

La participación de otras personas en el proyecto y la necesidad semanal y diaria del cuidado de las patatas por parte de la autora hacen de esta obra una experiencia en el tiempo, en el que la vivencia es parte fundamental. Un trabajo secuencial donde las fechas y cada uno de los mínimos datos queda citado, un trabajo de ida y vuelta. (Ver 564)

## LA LINTERNA DE ARISTÓTELES, 1992.

La ciudad de Madrid y cuatro de sus lugares emblemáticos: la Torre Picasso, El Museo del Prado, El Corte Inglés, la iglesia de San Francisco el Grande.

### Descripción:

- ♦Delante de las puertas principales de cuatro lugares emblemáticos que representan diferentes poderes comerciales, económicos, culturales... se sitúa una vídeo-pantalla gigante, un *video-wall*.
- ♦En estos monitores aparecía una boca con labios pintados de rojo, carnosa y sensual, que se abría (cual cueva de Bomarzo) y efectuaba movimientos sutiles.
- ♦El audio era un susurro de atracción (un canto de sirenas) dulce y melodioso.

La alimentación y la atracción de una boca es imagen y puerta de diferentes lugares emblemáticos que son centros de poder, de un poder puramente terrenal y que es el único poder existente; delante de ese poder, la boca roja y sensual incita, susurra, nos atrae y succiona; es una boca banal y material, despersonalizada; es hueco, puerta de entrada. Es una invitación al pecado o al humor (que es casi lo mismo), un símbolo sensual y casi sexual delante de los templos del respeto más elevado, un pequeño pellizco a los ojos y a nuestro sistema perceptivo para que veamos una puerta descarnada y descarada.

Una ocupación urbana masiva -casi publicitaria-, al poner en relación diferentes puntos de la misma ciudad, impacta por el tamaño.

## DIONISIO ROMERO

### ELEMENTOS FORMALES Y CONCEPTUALES EN SU OBRA.

1. La sobriedad y la sencillez son aplastantes en el registro vídeo. Los elementos tecnológicos empleados están reducidos a las mínimas posibilidades ofrecidas. La banda visual está construida sobre unos parámetros de mezcla y editaje nada sofisticados. Existe, no obstante, una contundencia visual sintética, repetitiva y, muchas veces, lacerante. Las angulaciones de las tomas no son espectaculares, sino que parecen más bien un pequeño documento visual, lejano a los llamados vídeo de creación.
2. El vídeo está en ciertos casos presente en sus trabajos como sustituto de la acción; es otra forma de estar presente y de comunicar de una manera más directa que como lo harían otros medios (fotografía, pintura): sería poco factible que éstos funcionasen como vehículos. El vídeo es una pieza más del entramado visual y no es el eje central o material sobre el que se construyen sus trabajos.
3. Lo mismo ocurre con la banda sonora en la que se impone el silencio en muchos casos; en otros no es sino un leve murmullo o una respiración. En un caso es tal el bullicio que se oye, (Acción de Solares), que casi habría que hablar también de silencio. Parece haber una búsqueda del sonido del cuerpo

humano, transmitido al cuerpo de la instalación. En la voz humana, en el lenguaje se percibe una búsqueda de lo no convencional (566).

4. Los objetos, las cosas, son usadas tal cual son en sí mismas, dotándolas de un alto grado de significación o desmembrándolas para cambiar su sentido al modificar únicamente uno de sus matices. Los objetos se desvinculan de su lugar habitual y se contextualizan bajo un campo comunicativo nuevo. Al entablar relaciones con el campo objetual, surge la sofisticación.
5. No existe un interés exacerbado por el lugar físico donde se desarrolla la instalación, ni tampoco por el espacio en sí mismo. Le interesa el lugar como contenedor del mensaje que quiere transmitir y por lo tanto se cuidan los detalles para llevarlo a buen término. Si este lugar ofrece interés, es porque se utiliza casi como una topología.
6. Interesa el hombre en relación con el mundo que le rodea y sus medidas, un hombre post-renacentista y escondido en la modernidad que se vuelve a interesar tanto por su posible divinidad como por su imposibilidad, recuperando conceptos como el de la finitud humana, su consciencia... Y a la vez vijarse en lo más sencillo de la vida (567).
7. Se deja sentir su conocimiento de las filosofías orientales sin banalizar o trivializar. Viajero por el Tíbet. Experimentador. Su formación penetra y profundiza en su interior y en el del ser humano. El viaje se ve como proceso de autoconocimiento, como posibilidad de estar al acecho de los propios sucesos, como puertas aporreadas en nuestras cabezas. Viajar para alejarse de

- una civilización propia con objeto de conocerla (conocerse) más (568).
8. Sufrimiento, muerte, evolución, llamadas de atención. Siempre la advertencia de la fugacidad.
  9. Mitologías de lo humano, unas mitologías contemporáneas y anti-contemporizadoras. El hombre como mito, el autor como mito viviente. Muestra descarnadamente lo terrible de lo humano. Es, por tanto, una invitación a la huida desde uno mismo.
  10. Heredero del conceptualismo y la acción, presenta el arte como un estado mental (569). Deseo de pulcritud (en los trabajos y en la cabeza), ejecución de registros conceptuales claramente marcados donde no quedan flecos al azar; búsqueda permanente de la perfección, en la que surge siempre lo imperfecto. Una imperfección que le habla constantemente de una resistencia creada por la materia.
  11. Necesidad de introversión y autoconocimiento. Huida del exceso de expresionismo de nuestro mundo (571).
  12. Trabajos con cargas antropológicas, en que la muerte se nos presenta como constructora del proceso humano (572).
  13. *Yo soy yo*, como forma de consciencia desde la tautología. (573)

## DIARIO DE AUSENCIAS, 1990.

Sala Amadís, Instituto de la Juventud, "Actitudes".

### Descripción:

- ♦ Se fabrican, unos cuatro meses antes de la exposición, unas 108 o 112 cajas metálicas cada una en un día, como un diario (no necesariamente todos los días). Unas cajas metálicas, vacías y selladas con plomo, con un volumen de 5916 cm<sup>3</sup>, cajas negras como nichos de cenizas, fechadas. En la cara de la caja aparece rotulado el contenido en volumen:

"5916 cm<sup>3</sup> DE PARAMÍ".

Las cajas son colgadas simétricamente en la pared, separadas una centena de centímetros la una de la otra, tanto vertical como horizontalmente.

- ♦ A ambos lados de estas cajas y sobre dos podios negros aparecen dos monitores de vídeo. Las imágenes sustituyen a una acción y nos presentan, en un monitor, a un personaje de perfil (el autor) que camina lentamente hasta el borde de un precipicio y se tira por él; en el otro, se recoge la caída al suelo, de forma sincronizada, así como la puesta en marcha, de nuevo, del personaje. La cinta es insonora y su duración, infinita.

Un diario que se ha hecho objeto en unas cajas que contienen la nada: el tiempo que se tomó en hacerlas; un contenido cúbico de espacio hueco. A ambos lados, como centinelas de imágenes infinitas, dos monitores repiten la acción de la caída y el levantarse continuo: reproducen la reiteración constante de un camino que constituye un proceso idéntico, la realidad (574).

Los espacios han sido sellados con plomo, el metal de Saturno, del tiempo, del devorar sacrilego de los propios hijos para mantener su poder y deidad; un acto que carece de fruto porque siempre un resquicio de ese tiempo, un hijo, se escapa y se enfrenta a ese dios monstruoso que es el tiempo. De Saturno a Sísifo (575).

Es la afirmación de la situación humana, en ella se nos incita a escapar por la primera grieta, a ser ese hijo que se enfrenta a ese dios del tiempo. Es una muestra revivida de un acto casi mitológico y patético de lo cotidiano, de la familiaridad de la sucesión.

Son tropiezos o saltos en los cuales se cae o se superan constantemente, sustrayéndose a ese hábito como prueba inherente a la propia consistencia del ser humano.

Las cajas son nichos, guardan un vacío poseído, absorbido por mí. Dos palabras se comen ese espacio PARA-MÍ, con un valor objetivo de contenido que se ha de ocupar pero que no está ocupado. La posesión ahoga en su rótulo tanto el exterior como el interior de la caja. Se observa un egoísmo de deposición, que evidencia algo siempre descontentido.

Se trata pues, de un diario no escrito, ni esculpido ni guardado en esas cajas: el tiempo es imposible de guardar; cuanta más consciencia hay de ese tiempo, más se escapa, hasta situarnos por encima de él, permitiéndonos incluso atraparlo.

A izquierda y a derecha se construyen sucesos compartidos; en el centro, una acumulación vana.

## TAREAS DE LA DISTANCIA, 1993.

ARCO'93, La Confusión Española.

### Descripción:

- ♦ Un pasillo estrecho negro y largo, de 2 m. de ancho por 5 m. de largo. Tomando como pantalla la pared del fondo y un trozo de las esquinas y de las paredes laterales, se proyecta una diapositiva gigante del planeta Tierra visto desde la Luna.
- ♦ En el centro de la proyección, encastrado en la pared, hay un monitor de nueve pulgadas. Este monitor nos muestra, en primer plano, una boca que se abre y se cierra a un ritmo irregular.
- ♦ La banda sonora consiste en el bullicio de una calle de una ciudad. Podemos oír el sonido de esta ciudad cada vez que la boca se abre. La partitura es completamente aleatoria e irregular.
- ♦ Es imposible acceder al interior de ese pasillo porque en la entrada se ha colocado a ras de suelo una caja con arena y un monitor que nos muestra las imágenes celestiales de unas nubes de algodón, de un azul límpido.
- ♦ La oscuridad es total: las paredes han sido pintadas de negro para que resalte la imagen proyectada de la diapositiva.

Se nos ofrecen dos opciones visuales: la de una boca que engulle el mundo mientras se abre con el ruido de la civilización destructora; y la otra, próxima a nosotros en el suelo, ofrecida a nuestros pies, que limita el acceso a la otra proyección de la boca. Un cielo dentro de la tierra, una unión iniciática de los dos elementos más contrapuestos y emblemáticos, a la vez, del único camino que se puede seguir.

¿Por qué es una tarea de la distancia? Porque las voluntades de lo humano son diferentes. Porque existe un distanciamiento entre lo que es y lo que debería ser. Porque algo que está próximo y a nuestros pies, parece repetírsenos, nos produce, sin embargo, una ansiedad infinita por poseerlo, por engullirlo todo. En el deseo se hallan satisfacciones momentáneas, el placer mismo en esa boca representada que parece tragarlo todo y que siempre está insatisfecha y es enormemente ruidosa.

La boca es la expresión, el orificio, un órgano de comunicación verbal y el órgano primario y niño de comunicación con el mundo. Un mundo se superpone a esa boca, que engulle a quien parece preguntarnos. La boca, simplemente, se abre y se cierra, son sólo dos movimientos. Una boca cerrada no expresa sino silencio, abierta, produce ruido.

## ÓRGANO ORGANIZACIÓN, 1992.

Cámara de Comercio, Santander.

### Descripción:

- ♦ Una mesa de hierro con forma de sarcófago, sin patas, pues sus laterales son planchas de hierro de altura común a una mesa cuya superficie tiene unas medidas de 1,20 m X 2 m.
- ♦ En una de las cabeceras de la mesa se ha perforado un cilindro del tamaño de un plato, con una profundidad de 50 cm., en cuyo fondo se observa un corazón de los utilizados en las clases de anatomía.
- ♦ En el lado opuesto, se ha encastrado un monitor de 6 pulgadas, quedando la pantalla a la altura de la superficie de la mesa.
- ♦ El monitor nos muestra un pecho desnudo en la zona del corazón y una mano que pasa continuamente sobre esa zona.
- ♦ Detrás, en la pared, una casa pintada de negro como un icono: un tejado y una puerta, ésta con el mismo color blanco de la pared y con unas dimensiones de unos 3 m. X 2 m. En el hueco de la puerta se proyecta una diapositiva de un árbol en posición invertida, boca abajo.
- ♦ Al lado de la casa un tronco de un árbol cortado a 1 m. de altura, perforado verticalmente hasta una profundidad de 40 cm.
- ♦ Dentro del tronco hay un corazón de barro sumergido en miel.

(Ver también 576).

Desde el primer momento se ha establecido todo un campo de relaciones, desde el título de la obra, hasta el nivel verbal. Un nivel que se amplía en cuanto a las

significaciones posibles, al relacionar el objeto con el icono, y convertir los objetos tanto en iconos como en campos simbólicos (577).

Es una llamada a las sensaciones oníricas, desde el corazón anatómico de plástico, goma o porcelana, hasta la grabación de un pecho acariciado. Ambos son los platos fuertes de una comida, servida sobre un gran cajón pesado de hierro, que funciona como mesa.

Dos diapositivas nos ofrecen, una, la casa organizada, y otra, la naturaleza invertida; se nos presenta una doble síntesis de iconos y de ideas: la idea de casa, la idea invertida de árbol. Es un ejercicio que nos muestra el cómo nos relacionamos con el espacio, cómo transmitimos desde nuestro propio organismo una clasificación espacial y una intelectualización de ese espacio. Una diapositiva cualquiera es una sombra de la realidad; las dos diapositivas proyectadas, casa y árbol invertido, son, además, la sombra de una casa y la sombra de un árbol.

Un corazón, de barro, se ha sumergido en miel dentro de un tronco hueco; el barro está hecho de agua y tierra, una pasta primera, un corazón que es órgano central, el punto central donde se generan las pasiones más puras o más demoníacas, el centro desde donde se organiza todo, sobre todo la cabeza. Alimentada de ese centro, un centro sumergido en un hueco o sumergido en un tronco lleno de dulzor, la cabeza estructura sus realidades.

Una presencia aparentemente oculta nos habla de cómo se organiza el cuerpo y de la medida de las cosas: las manos quieren indicarnos eso. Las manos que acarician poseen y desposeen aquello que tocan. Se implica una percepción tercera en el lenguaje, donde las intuiciones toman hábito.

**MYKOO, 1988.**

Círculo de Bellas Artes, Madrid.

**Descripción:**

- ♦ Es una *performance*.
- ♦ Un espacio cualquiera vacío; en él, un foco de luz cenital que dibuja un círculo en el suelo, donde se sitúa una piedra grande.
- ♦ A unos metros de esa piedra y del haz de luz hay un monitor apoyado en el suelo.
- ♦ Entra el autor vestido convencionalmente y de forma neutra, con chaqueta y corbata, pero con un pie descalzo. Sube a la piedra y se corta una vena del pie descalzo y brota sangre en cantidad suficientemente escandalosa como para manchar la roca y crear un reguero de sangre.
- ♦ El monitor nos transmite un primer plano de los pies del autor, con uno de los pies descalzo y frotando o acariciando al que está calzado. La imagen cambia lentamente de color, a rojo, a través de un *croma-key*, cuando la sangre real fluye desde el pie.
- ♦ Después de manchar completamente la roca, sale de escena para curarse la herida y calzarse. Reaparece con un cubo, un trapo blanco, un micrófono y un conejo muerto, de nuevo junto a la roca.
- ♦ Limpia la roca manchada con sangre con el trapo blanco, pero, al meter el trapo en el cubo, el espectador comprueba que dentro hay más sangre, con lo cual limpia la sangre con más sangre, y lo embadurna todo de rojo.
- ♦ Marca con la sangre el halo de luz cenital.
- ♦ Después sube a la roca y acaricia al conejo, al que sostiene en su regazo, con el micrófono.

- ♦ Se escucha en la sala, amplificado, el sonido que produce el micrófono al ser deslizado por la piel y por los dientes del animal.
- ♦ Poco a poco, el cuerpo del autor se va inclinando hasta que por fin yace en el suelo con la cabeza apoyada en la piedra y se queda dormido, (¡se queda verdaderamente dormido!)
- ♦ El monitor emite luz roja.

En la cultura occidental, urbana, hay una pérdida del valor de la sangre y del sacrificio; esa pérdida nos sitúa en una lejanía con respecto al valor que en definitiva tiene nuestro cuerpo, un cuerpo al cual damos un valor cerrado. En la *performance* hay una expresión clara de ofrecimiento, de pequeña dádiva a aquellos que contemplan ese instante; también una llamada de atención y un zarpazo a todo su sistema perceptivo. Manchar con la propia sangre una roca y un haz de luz, limpiar con sangre la luz, limpiar sangre con sangre: todo esto afecta a nuestro sistema estructural interno, pues hoy cuesta entender el sacrificio y la sangre, algo tan arraigado en el pasado.

El monitor acompaña con su gesto, sirve de continuación y de mimesis, es un gran ojo que prevé lo que acaecerá. La desnudez de un pie acariciando el ropaje del otro, un pie vestido, impasible, que se deja hacer por su doble. Ambos son inundados por el rojo, por ese gran ojo que enrojece y se queda quieto esperando y observando a su autor.

La muerte acariciada de un animal, el sonido de esa caricia, la sensación sonora aterciopelada y chirriante del frotamiento del micrófono con la piel y los dientes, un conejo antes libre y ahora frío. El sueño: Se ha hecho aflorar a la consciencia del espectador algo de su propia vida, una herida.

## ACCIÓN DE SOLARES, 1985.

Bolera del pueblo de Solares, al aire libre.

### Descripción:

- ♦ Es un concierto multimedia.
- ♦ Un par de horas antes del concierto, el autor reúne a un escritor (amigo y alcohólico), una bailarina de danza contemporánea (muy guapa) y un músico (minimalista). Presenta los unos a los otros y les da el papel de lo que cada uno ha de hacer sin saber lo que el otro hará.
- ♦ Inmediatamente se realizan dos grabaciones, una de la gente del pueblo en actitud natural, de las calles y del ambiente urbano en general, donde los pueblerinos puedan reconocerse; otra grabación del escritor muy serio leyendo el texto del himno cántabro y de una canción de aire regional: "Paseo por el Sardinero, no hay igual en el mundo entero".
- ♦ Ya en el lugar del concierto, y a modo de escenario, aparecen cinco monitores situados a un lado y en el suelo, en los que proyecta la grabación, recientemente tomada, de los lugareños y del pueblo. Otro monitor sobre una peana reproduce la imagen del busto del escritor, leyendo seria y repetidamente el texto grabado, ante un micrófono con el sonido amplificado. Un cántaro grande con leche y un montón de barro. Una mesa con pasteles y frutas. Y una cama con botellas de cristal.
- ♦ Los personajes salen a escena:
  - el músico delante de una mesa de sonido interpreta una composición mínima y sutil con tintes y dejes regionales.
  - el escritor sale completamente borracho y actúa al azar más absoluto.
  - la bailarina, que interpreta una composición de danza contemporánea con

ritmos fuertes y muy marcados de movimientos, sale con un paraguas negro típico del lugar; continuamente se quita y se pone una faldita en lo que parece se hace esperar desnuda por los espectadores masculinos.

-el autor, bien vestido, se unta de leche y de barro, después estruja los pasteles y los tira junto con las frutas.

- ♦ Al final del concierto, el borracho, por su cuenta, sale lavándose y secándose con una bandera de España, hace el símbolo de la victoria con los dedos y grita repetidas veces: "soy Mike Jager, soy Mike Jager".

Desmadre generalizado...

Un ensayo con tintes antropológicos y de provocación. El intento de llevar a un pueblo común, desvestido de la habitual clase culta e informada, es un acercamiento acechante a esa cultura base que está en el sustrato de cualquier entendido.

Se utilizan medios habituales en las video-instalaciones (en la primera acción-instalación española ya aparece): que el público salga obligadamente a escena a través de los monitores obliga a una identificación con lo que allí sucede; se utilizan símbolos patrios que son orgullo de los presentes. Hay un uso indebido y escandaloso de su idiosincrasia, de lo que pudiera ser más sagrado para los presentes (aparte de la religión).

Aterrizan un camión con una cultura barroquizada y desmedida para el lugar: un músico minimalista es necesariamente incomprendido; una danzadora sólo es apreciada por su físico; queda una borrachera por delante de la tradición y de las vacas lecheras de un pueblo de vacas, (hay video-instaladores que han realizado una

instalación para un prado de burros); se produce un alejamiento de los lugares del consumo de arte y una asunción de los valores más elementales.

El autor se ríe de sí mismo, del pueblo, de lo culto y de todos los registros que le caben en ese momento. Queda el fresco desvarío y el azar incontrolado en el a ver qué pasa y que, en cierto sentido, podría recordar a alguna instalación de Beuys, donde la ironía se ve mezclada con los registros más serios. Etnia y antropología se han sometido a un proceso de entropía simpática para solaz y goce de un pueblo. Las líneas de respeto son asumidas y desertizadas. *Dadá sobrevive* (578)

Medios tecnológicos que ponen, en un presente, un pasado al que desvinculan del lugar inicial, que se ofrece a la contemplación de todos: se ven grabados y actores en un escenario, muy a su pesar. Una combinación de lo que han sido unos elementos fundamentales en el desarrollo del arte contemporáneo son sometidos al fuego de la plebe, así como al del propio autor.

Una combinación sonora donde los campos de interferencias son llevados al máximo posible de eventualidad y aleatoriedad (no olvidemos que hay un borracho en escena que lanza todos los improperios que le vienen en gana), al que se suman los lugareños. Una combinación visual de diferentes puntos de atención, cada uno de los cuales tiene potencialmente un gran interés, se han de mirar muchos puntos focalizadores, todos superpuestos a la vez.

**ACECHOS, "TRAMPA PARA CIEGOS" 1994.**

**expuesta junto con "BAHÍA INVISIBLE" en salas contiguas.**

Puerto de Santander, Autoridad Portuaria, exposición: "EQUIVALENCIAS, FIBRA".

**Descripción:**

- ♦ Al fondo de un pasillo negro de un metro de ancho se proyectan cuatro diapositivas constantemente: un ojo abierto, un ojo cerrado, una mano abierta que muestra la palma, una mano cerrada en puño. Cada diapositiva está en pantalla un total de cuatro segundos.
- ♦ En el centro de la pantalla donde se proyectan las diapositivas, hay un agujero de 20 cm. de diámetro donde está empotrado un monitor vídeo.
- ♦ El monitor muestra imágenes de una de las cámaras de seguridad del puerto de Santander.

## BAHÍA INVISIBLE.

### Descripción:

- ♦ En una gran sala circular hay situada una tarima de madera cubierta de sal marina.
- ♦ Sobre la sal encontramos, hecha con sábanas negras, una cama de matrimonio de hierro niquelado.
- ♦ Debajo de la cama hay un nicho del mismo tamaño, del que sale una luz azulada. Una gran bombilla cónica pende del techo y proyecta una luz del mismo color.
- ♦ Encima de la almohada de la cama hay un pequeño monitor de seis pulgadas. Este monitor emite una imagen, en primer plano, de la estela de un barco en el mar.
- ♦ La sábana o colcha negra se desparrama por los pies de la cama semejando una faja que se arrastra por el suelo hasta pasar a otra estancia de forma cuadrada. En esta estancia, media piragua pende del techo unos setenta centímetros, y la sábana enfunda la piragua por la parte cortada.
- ♦ Un pequeño magnetófono oculto en el interior del nicho de la embarcación reproduce el sonido de una respiración.

### TEXTO DEL CATÁLOGO QUE ACOMPAÑA A LAS DOS PIEZAS

veo un hombre que anda cabeza abajo  
veo un espacio negro entre dos hombros  
veo una ola quieta en la ola que muere en la playa  
veo un camino que no veo  
veo la distancia entre el fruto que cae y el número

veo el temperamento de los minerales  
veo el apetito de la luz derramándose  
veo el sexo de los muertos moviéndose con el planeta  
veo mi dedo señalando  
veo a muchos en un rostro  
veo un anciano agarrado a un ombligo  
veo una curva que regresa  
veo una espalda que para el mundo  
veo por un cristal un cristal que no mira  
veo en una pantalla los bordes del ojo  
veo cosas que no están porque no ocupan  
veo un hombre distraído dentro de un cadáver  
veo una fila de ciegos intercambiando ojos  
veo en una caracola de silicio no el mar sino el aliento del párpado cuando regresa sin  
imágenes

Dos habitaciones con su mobiliario han sido unidas por un cordón umbilical negro. Una sábana que presenta una identidad que no le es propia al ser negra. Se configura así como un lugar de sueño oscuro, casi una necrología, una cama flota sobre un pequeño mar de sal; es, a la vez, un nicho que oculta la luz azul de ese mar; pero también sobre esa cama descansa la imagen de la estela. Es por tanto un camino en el mar que constantemente desaparece y está en constante movimiento.

Un camino sobre el agua (monitor) descansa sobre una cama que, a su vez, descansa sobre agua.

Un espacio del sueño, un espacio que sueña el desaparecer, el morir, el perderse de la vigilia de la vigilancia (579). Se ha creado un entramado de objetos evocadores de una bahía que ha contemplado muerte.

La respiración, el sonido y el ritmo, que implican vida, quedan envueltos en la opacidad.

Una barca que pierde la mitad de su ser, en la travesía de la laguna Estigia, una barca devorada por la funda del lecho oscuro.

Cuando las cámaras de seguridad que espían esa bahía permiten el sueño de la muerte, una cámara que vigila todo y todo lo ve se hace transparente ante ciertos hechos. Dormir a diario implica estar muerto durante unas horas y a diario. En el sueño desaparecemos para nacer de nuevo al día siguiente, cumpliendo un ciclo. Nadie, sin embargo, le tiene miedo al dormir porque sabe que existe la esperanza de vivir al día siguiente, pero hay mucho miedo a la muerte. (Ver 581)

Así reza la continuidad del título en el catálogo:

*Bahía invisible  
pieza insegura donde las cámaras  
de seguridad nos liberan de su  
transparencia:  
dormidos  
ahogados*

Unos ojos seguros miran a través de cámaras casi policíacas, por eso el ojo se abre y se cierra, pero no puede hacer entrar en su interior la imagen de la vigilancia;

las manos no pueden coger esa imagen vigilada, pues existe la afirmación de una imposibilidad ante el hecho de la fugacidad de las cosas y su falta de permanencia.

El ritmo de proyección de las diapositivas se desenvuelve en consonancia con el resto de la instalación, que comienza tras esa cámara de seguridad. Una cámara ineficaz, pues lo que vigila dista mucho de tener el más mínimo interés para el ser humano.

La estela sobre el mar parece no dormir: deja constantemente su ojo abierto al posible suceso. Lo mismo ocurre con la respiración, que permanece como una última chispa que aún latiera.

Los colores azul (del mar y del cielo) y negro simbolizan un azul en la penumbra, con la negrura, que se hace hondo, que se incrusta en las profundidades del mar y del cielo.

La sábana se convierte en la funda de una piragua para ocultar su herida, su llaga.

## CONCLUSIÓN

Las premisas marcadas en un principio para realizar un estudio de las vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones en nuestro país ha constituido un trabajo que se ha delimitado por su propio proceso y necesidades. Se han podido cubrir una serie de objetivos:

- ♦ Descubrir los múltiples trabajos en vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones de más de veinticinco autores, realizándose una descripción pormenorizada de sus trabajos, para permitir un fácil acceso a sus obras, hasta la fecha muy dispersas.
- ♦ Abordar además un análisis de cada obra que nos permita un acercamiento aún mayor al que constituye una simple y fría descripción, creándose una serie de textos que ayudan a su comprensión. Buscar aquella bibliografía, en algunos casos inexistente, que aporte una visión crítica o un comentario de los distintos autores y sus creaciones. Se han seleccionado brevemente los elementos básicos con los cuales se desarrollan cada uno de los discursos visuales.
- ♦ Contribuir a un estudio de la situación de las vídeo-instalaciones, y su aportación estética al mundo de las imágenes. Las dificultades encontradas han sido múltiples: desde la fragmentación y dispersión de todo tipo de material

---

hasta la delimitación de la metodología de trabajo. Es de esperar que este estudio sirva para posteriores investigaciones sobre el tema.

Un planteamiento inicial no preveía la multitud de obras que han sido llevadas a cabo en el entorno vídeo; esta tesis permite ver la cantidad y riqueza de los mismos, acotando un tema que ha estado peligrosamente calificado como práctica banal; un tema dado a las especulaciones que parecían tender hacia meros juegos de artificio. Constituye un adelanto en todos los sentidos este censo realizado, que puede seguirse de una manera pautada.

## 1.-VALORACIÓN

La cantidad y la riqueza de las producciones de vídeo expandido en Madrid y Barcelona hacen de este tipo de producciones una realidad evidente e importante en ambas ciudades. El panorama general de lo acontecido en nuestro país es más que alentador, a pesar del relativo distanciamiento mantenido durante décadas con respecto a los movimientos de vanguardia. Estos veinte años de producción han dado como fruto un variadísimo abanico de experiencias en las cuales se trabajó desde los años sesenta y que cuenta con un granadísimo grupo de creadores que parecen seguir en esta línea de trabajo y que de una manera u otra han puesto en contacto el medio vídeo con el espacio, abriendo las posibilidades del medio y los límites de la propia pantalla. Este hecho convierte ya a este tipo de experiencias, en clásicas, en el mundo de la imagen y del arte, en la cultura de nuestro siglo. Unas obras muy interesantes han ocupado los museos más atrevidos de nuestro país, constatándose la consolidación del medio, a pesar de las dificultades que entraña llevarlas a buen término. Las esperanzas son muy amplias, tanto

---

por el número de personas dedicadas como por el campo tan abierto de posibilidades que el medio es capaz de generar. La velocidad con que se han sucedido las realizaciones hace difícil una perspectiva crítica. En nuestra época el tiempo corre tan rápidamente que diez años son cincuenta, y en este sentido sí se podría efectuar una valoración. Sí es posible pues afirmar la riqueza de conceptos expuestos, la innovación y el alto nivel creativo que en todos estos años se ha mostrado; la variedad de planteamientos hacen muy atractivas estas producciones. Los temas tratados han fructificado en una gran variedad de propuestas; unos temas que difieren en gran medida de unos a otros autores, comprobándose un acentuado contraste entre ellos.

## 2.-EVOLUCIÓN

El conceptual catalán constituyó el caldo de cultivo primordial para el inicio de el arte sobre nuevos soportes. Es de destacar el gran empuje de los primeros autores, a pesar de unas circunstancias y expectativas no del todo favorables; razón por la cual algunos autores hubieron de realizar un buen número de trabajos fuera de nuestras fronteras. Se creó una diferencia muy acentuada entre los autores que trabajaron en los Estados Unidos y aquellos que se quedaron en nuestro país: son trabajos que se han podido expansionar y elaborar muchísimo más. Las diferencias son muy acentuadas entre el conceptual catalán y el de Madrid, tanto por la intensidad de obras y autores como por la expectación social despertada.

Las primeras generaciones con una madurez, ahora ya avanzada, han sido continuadas por otras más jóvenes que han seguido sus pasos, aunque no de una manera directa (puesto que no son discípulos). Se puede observar, no obstante, una cierta

---

continuidad en el tipo de temas tratados y una evolución que asume retos del pasado sin realizar rupturas traumatizantes.

Aunque parece que la primitiva efervescencia de los años setenta, continuada y ampliada rabiosamente hasta finales de los ochenta, se ha visto algo frenada en la década de los noventa, se prosigue investigando y pensando en nuevas posibilidades creativas, quizás ahora con una serenidad mayor y con unos conocimientos más perfilados. Los fallos cometidos en los inicios, (o la presunta ingenuidad de algunas obras) ha ido cambiando y ha evolucionado: hoy en día el nivel de complejidad y de perfeccionamiento es muy superior. Ha sido una evolución muy rápida y estructurada, racional; a pesar de la repentina aparición de creadores y obras, éstas son fruto de todo un proceso creativo.

Se puede constatar hoy en día, en la década de los noventa, la igualdad en cuanto a posibilidades de trabajo entre las ciudades de Madrid y de Barcelona. Los focos de influencia de los autores que trabajan en los años ochenta hay que ir a buscarlos en todo el ámbito occidental (estadounidense y europeo). Esta influencia del exterior se ha venido produciendo desde los años sesenta, pero también han influido autores nacionales en el extranjero, a tenor de los trabajos que han sido mostrados en exposiciones y muestras internacionales: se puede concluir que existe toda una red de múltiples influencias en todo un ámbito cultural común. Por lo tanto, en los ochenta se producen grandes similitudes entre Barcelona y Madrid, incluso constituyendo "submundos" aparte.

Es necesario soslayar la riqueza investigadora de los diferentes autores. Se han seguido unos procesos continuados y constantes en torno a unas líneas de trabajo muy nítidas y definidas. El campo de la imagen se ha visto perturbado y abierto, todas las

---

esperanzas puestas en el medio han sido y son ampliamente completadas. El futuro del medio está aún lleno de posibilidades creativas; este "procedimiento artístico" ofrece unas cualidades expresivas sustanciosas, y si bien la pintura sufrió en el pasado una convulsión con el redescubrimiento del aceite de linaza como aglutinante, la aparición de la imagen electrónica ha determinado y determinará una revolución en la producción de imágenes en el siglo XXI. A ojos vista, vemos cumplidas las expectativas puestas en el medio: dentro de todo lo que se ha sacado a la luz a lo largo de nuestro siglo las vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones poseen un valor ineludible.

### 3.-IMPACTO SOCIAL Y PÚBLICO

Hay una contradicción evidente entre el interés que tienen las instalaciones y el poco reconocimiento por parte del gran público y los teóricos del arte. Sí que se produce una atención puntual muy alta cuando se exhiben este tipo de obras, pero la exposición de vídeo-esculturas y vídeo-instalaciones no es un fenómeno demasiado frecuente (y, como hemos comentado ya, no demasiado prolongado en el tiempo debido a los costes).

Si minoritario es el cine de vanguardia o el vídeo, aún lo es más el medio tratado, probablemente por la poca publicidad y proyección social que tienen. Sucede en este caso como con cualquier producto de carácter novedoso que parte de una minoría y poco a poco se difunde.

El medio vídeo, expandido en el espacio, es muy atractivo para un sinnúmero de realizadores (aunque algunos sólo realicen unas pocas obras y pasen a engrosar las filas del vídeo comercial). Poco a poco esos mismos creadores irán introduciendo en el gran

---

público de masas nuevos sistemas de visión y de percepción de la imagen, de hecho ya han evolucionado mucho, si nos paramos a observar el diseño gráfico que aparece en la televisión, o la creatividad vertida en vídeos comerciales y en los anuncios (aunque en apariencia se apliquen escasamente propuestas y conceptos innovadores). El público tiene su sistema de visión acostumbrado a una comodidad que no le permite una visión crítica de las imágenes, y que en la mayoría de los casos le hipnotizan aún más. Una visión mediatizada por el cine y la televisión que se ha de superar; las utopías desarrolladas por Nam June Paik, Fluxus; los intentos de contraprogramación... necesitarán de años para cambiar el gusto de los consumidores de imágenes mecánicas (tal y como ha sucedido y sucede con la pintura). En todo caso, nos admiraría comprobar cómo este tipo de obras tienen una capacidad de "gustar" al gran público y cómo son capaces de llegarle de una manera más directa de lo que cabría imaginar. Una vídeo-instalación requiere de un esfuerzo visual menor que una cinta monocal y es capaz de adentrarse en el espectador más fácilmente al contar con él. La máquina y los avances tecnológicos siempre han fascinado al público; todo aquello que comporte tecnología es bien recibido, apreciándose el valor añadido de lo electrónico. La espectacularidad de los resultados, o las propuestas de juego que muchos trabajos las hacen aún más próximas, así como un uso complejo de la tecnología y sus aplicaciones artísticas, son un reto para el autor. La máquina está pasando de ser un utensilio más a convertirse en objeto central de toda creación novedosa.

Hoy por hoy, el espectador de este tipo de realizaciones es minoritario, los conceptos vídeo-escultura y vídeo-instalaciones son muy desconocidos incluso para el público más enterado. Las posibilidades de promoción son escasas y es de prever que este panorama no cambiará de momento. La bibliografía sobre el tema en concreto ha de

---

aumentar y especializarse. El público español no parece diferenciarse del resto del mundo occidental. Sí que ha existido una angustia, una necesidad imperiosa por ponerse al día por parte de la clase intelectual y un complejo ya histórico de atraso que parece ir desapareciendo o más bien ha desaparecido ya.

#### 4.-ACERCA DE LOS CREADORES

Las video-esculturas y video-instalaciones siguen la tradición artística de los artífices del Renacimiento. El artista controla todo el proceso creativo. A pesar de la pretendida necesidad de colaboradores que la tecnología requiere, el autor se encarga de la mayor parte del proceso, y esos colaboradores están bajo unas órdenes estrictas actuando como herramientas. Las colaboraciones con compositores se han ido prodigando a lo largo de la historia del medio video en general, aunque los compositores parezcan haber ocupado un lugar de menor relevancia (las asociaciones entre video-instaladores y músicos han sido muy azarosas). El artista creador de video-instalaciones, salvo excepciones, está abocado a una actividad más amplia en el campo de las artes, la imagen y el diseño; esta forma de vida es económicamente una réplica de lo que pasaba también en el mismo Renacimiento y en épocas posteriores, con el papel social del creador y su función de "animador" cultural. Es interesante comprobar cómo las distintas ocupaciones aparecen relacionadas entre sí, a pesar de sus destinos y finalidades.

Las perspectivas que existen para los nuevos creadores no son alentadoras: según su constante opinión existen pocos medios de promoción y ayudas. La producción entraña muchos problemas. Se ha de añadir que para los artistas noveles existe un

---

impedimento extra: los autores más antiguos ocupan los espacios y las subvenciones de las instituciones, dejándoles con unos apoyos mínimos. Evidentemente, ha de existir una dificultad inicial para acceder a un determinado *status*. Las quejas, habituales, en torno a la subvención no son del todo justificadas si son comparadas con las de países del entorno.

Los autores conocidos y consagrados poseen, por contra, una capacidad de influencia en muchos casos desproporcionada, produciéndose un desequilibrio de posibilidades creativas. Esta afirmación es también relativa: estos autores poseen una obra consolidada y reconocida desde hace ya muchos años.

## 5.-SOBRE LOS TEMAS TRATADOS.

Puede ser un tópico afirmar que nunca hay nada nuevo..., que los temas son los mismos, vestidos con nuevos ropajes, o que se nos presentan visualmente las ideas bajo un nuevo envoltorio, pero el medio tiene tal potencia que arrastra una serie de registros que se convierten en novedosos, al verlos desde la óptica de la tecnología. Basta hacer un repaso a los problemas que se han resuelto para poder ratificar esta afirmación.

Se ha llevado a cabo la puesta en imágenes de aquello que parecía más imposible, desde ideas elementales a aquellas más inmateriales y alejadas de convencionalismos. Literalmente se han taladrado todos los conceptos y sistemas de representación que venían dados desde antiguo, y se han superado o debatido intensamente los grandes retos que tanto Marcel Duchamp como los conceptuales o Fluxus planteaban. La relación de la inteligencia, de los sentidos, del "ser" con las imágenes y los objetos, la observación, se han visto enriquecidas y alteradas, no sólo se

---

ha expandido el video, con él la historia del arte se ha expandido, y aún más, la historia de los objetos, de los símbolos, del yo, de las relaciones humanas... Un simple vistazo a la introducción nos permite comprender, junto con los comentarios a las obras, la profundidad y alto nivel de reflexión (a veces filosófico, sustituyéndose texto por imágenes), que se ha llevado a cabo. Volviendo al Renacimiento, el ser humano ha pasado a ser definitivamente el centro; es el centro de las video-instalaciones verdaderamente, en la epidermis, en la realidad (no sólo en la imagen heroica de una pintura), es el centro físico y mental. Las video-instalaciones tienen como tema fundamental al propio observador y no sólo limitándose a una de sus parcelas sensitivas, perceptivas o de degustación esteticista: se trata de ir más lejos, de crear modelos alternativos a posibles realidades, de manera que podamos visualizar y conceptualizar otras formas de estar en el mundo. Debemos crearnos a nosotros mismos como seres imaginativos, como "sujetos del deseo" que aceptamos o rechazamos el mundo que nosotros mismos hemos construido por medio de la capacidad (o incapacidad) de imaginar.

Se ha trasladado el aura del objeto al sujeto; el objeto deviene artístico en tanto en cuanto es capaz de recrear, de sacar a la visión propia esa aura huidiza y que parece desaparecida (pero que se empeñan en colocarnos sobre los poros), un aura que nace ya de una centralidad generadora que la mente tiene.

Se ha adjetivado el tiempo y el espacio en todos sus posibles matices. Se han planteado visualmente problemas espaciales que sólo eran posibles bajo la más pura teoría. El tiempo se ha visto descrito en sus más mínimos detalles y se ha jugado con él

---

alterándolo, estirándolo, anulándolo, destruyéndolo en su trígono divino de pasado-presente-futuro.

Se han establecido nuevos vínculos con la música, con el sonido, (también con la danza) resolviéndose problemas que no podrían ser planteados hace sólo unas décadas.

Hay que destacar el carácter reivindicativo y social que muchas de estas obras han aportado y que aún conservan. Se han visto armas arrojadas contra los sistemas sociales, políticos y de poder, con una mirada implicada y a la vez fría, distante...

Las realizaciones en vídeo expandido constituyen, por tanto, una serie de trabajos de lo más granado en el terreno de la imagen y del arte. Desde estas líneas es preciso afirmar que, dentro de las creaciones de vanguardia aparecidas durante este siglo, son quizás las propuestas más innovadoras y radicales, siendo además una síntesis de la historia de la imagen. Todos los temas han aparecido de nuevo bajo puntos de vista totalmente novedosos, se nos han abierto los ojos además a temas que parecían imposibles de representar como el tiempo o el vacío, y hay un plantamiento nuevo de la luz, del espacio, incluso de la arquitectura, de la tridimensionalidad...

También se han alterado todos los sistemas de representación de la realidad, jugando la baza de los límites de la simulación, del simulacro. ¿Hasta qué punto estas realizaciones son un simulacro o un descubrimiento de ese simulacro? ¿Una manera de hacernos conscientes de él?

## 6.-POSIBILIDADES DE FUTURO

Los usos de la imagen electrónica en el espacio han perdido el talante innovador que los acompañó durante 25 años. La efervescencia despertada en nuestro país ha aminorado en gran medida. El año 1992 parece ser el punto de partida de este declive. El gran interés despertado quizá no se ha mantenido; muchos de los apoyos institucionales han desaparecido y muchos autores han reducido relativamente su actividad en este campo, aunque también vayan apareciendo otros nuevos. El problema mayor que se plantea es la producción y los costes. La imagen electrónica expandida ha estado creada gracias al apoyo de las subvenciones y de los fondos culturales, los cuales han descendido gravemente (el número de eventos en torno al video ha disminuido). La distribución de estas actividades no están del todo reguladas y no siguen (salvo excepciones) una frecuencia marcada. La mayoría de los autores se han tenido que dedicar a otras tareas suplementarias y el panorama no parece cambiar. Los museos y ciertos organismos se limitan a hacer muestras puntuales y sería necesaria una mayor promoción de autores nacionales.

¿También parecen estar agotándose los campos creativos? ¿El medio ha sido lo suficientemente experimentado? Es difícil encontrar un nuevo producto que nos sorprenda, pero, no obstante, los artistas tienen guardados en sus carpetas proyectos de gran interés. Es bastante inverosímil encontrar un medio tecnológico que sepa dar tal variedad y riqueza como lo ha hecho la imagen electrónica. Las expectativas se dirigen hacia la realidad virtual y el arte generado por ordenador. La contingencia de caer en la apatía creativa, en una inercia debilitadora, es acuciante, pero esto parece difícil que

---

suceda, a pesar de las afirmaciones apocalípticas de ciertos autores acerca de la muerte del arte del siglo XX.

Es necesaria una labor de coleccionismo por parte de los todos los museos de arte moderno. Corremos el riesgo de perder un capítulo de la historia contemporánea del arte en nuestro país. Si no existe un interés inmediato y una actuación de recogida de material, las pérdidas serán irreparables. No se trata sólo de producir obras nuevas, también se han de guardar o preservar trabajos antiguos (más aún, habida cuenta de la desaparición de los registros magnéticos). Se puede decir que ya se han perdido trabajos realizados en los sesenta, pero es de temer que lo mismo sucederá con obras de los setenta y los ochenta. El rescate de este tipo de trabajos será un tarea ardua o imposible, la restauración consistirá en realizar copias lo más exactas posibles y con referencias fotográficas...; de esta situación sólo se salvan las grandes figuras. Por otro lado, tampoco existen obras coleccionadas privadamente, aunque, no obstante, se aprecie una labor de coleccionismo por parte de ciertas grandes instituciones, (así el MNCARS guarda los derechos de al menos una obra de cada una de sus exposiciones realizadas, o la Fudació Caixa de Pensions que también conserva ciertos derechos). La integración dentro del mundo del mercado del arte y de la imagen es muy débil y sólo se constante en los grandes autores.

Tampoco existen unas "partituras" que nos ayuden a reconstruir piezas...

Es posible que parte del encanto de este tipo de trabajos sea su fugacidad y desaparición, pero es una lástima que, después del rompecabezas que se ha de sufrir para terminar una de estas obras, de los impedimentos de todo tipo (incluidos los

---

burocráticos), de la energía humana empleada, no exista un mínimo esfuerzo ulterior de simple almacenaje. La fragilidad y eventualidad de este tipo de trabajos hacen difícil de todas maneras que la situación mejore. Las cintas monocanales (en cinta magnética de vídeo) desaparecen en pocos años si no se archivan convenientemente; en la mayoría de los casos su registro magnético se borra y es así como muchas de las obras estudiadas han desaparecido ya, quedando sólo documentos gráficos y escritos. El conocimiento de este tipo de trabajos tendrá un modesto parangón con la desaparición de grandes monumentos de la antigüedad que nada más conocemos por descripciones escritas. La vanguardia consigue en su propia carne una de sus premisas: la desmaterialización, la muerte del objeto artístico y su única y posible recreación en la mente.

Unas obras que pasarán a ser totalmente conceptuales, y completamente desposeídas de su *fisicidad*. Sólo quedará su disquisición teórica, una foto, una pequeña descripción... El conceptual consigue su pretendido deseo: su *desobjetualización*, y con ella la desaparición del mercado del arte que en torno a estas obras artísticas.

La imagen sublime se verá abocada a un ahogamiento en su propio reflejo. Quedará el silencio visual y sonoro, el silencio del espacio, del tiempo y del ser humano. Sobre esta idea de lo *efímero* las vídeo-instalaciones consiguen una temporización unívoca del tiempo presente: las obras no sobreviven al futuro y se escapan del pasado; evidencian el ahora. Tienen que ver con la idea consumista del "usar" y "tirar", con un planteamiento *pop* de la existencia; pero a la vez puede que se conserven en nuestra memoria y queden guardadas como un momento de vida, de una especial intensidad. El último objetivo es abrir una posible puerta a la evolución del individuo.

---

Por último unas preguntas: ¿qué sucederá con las vídeo-esculturas y las vídeo-instalaciones en contacto con las nuevas tecnologías emergentes (*CD-ROM*, *cibermedia*, realidades virtuales, nuevas tecnologías informáticas, satélites...)? ¿Cómo se tratará en un futuro a la imagen cuando se la considere expandida y en movimiento? ¿Cómo cambiarán los gustos culturales de los espectadores y qué temas les interesarán? ¿Cómo será el papel del artista con relación a las nuevas máquinas? ¿Cómo se verán los años sesenta-noventa en el siglo veintiuno? ¿Hacia dónde se dirigirá la estética: emprenderán nuevos caminos o se reconvertirán planteamientos conocidos ?...

## NOTAS

1. El término vídeo con el adjetivo "expandido" es una transposición del *expanded cinema* un término muy utilizado en diversos artículos y que tiene su origen en Dziga Vertov y su texto el "Cine-ojo" en Fundamentos, Madrid 1973.
2. Término paralelo al de cineastas utilizado por la crítica entre ellos Eugeni Bonet.
3. Concretamente estos autores han sido ampliamente estudiados en la tesis que sobre el vídeo en el País Vasco ha escrito Ander González en el 1994, para la Universidad del País Vasco.
4. Siempre parece haber un problema con la terminología, el problema es sobre todo formal (atendiendo al tipo de tecnología usada o manera de implantarse en un espacio) así E.Bonet señala una pléyade de denominaciones: instalaciones-de-circuito-cerrado, vídeo-objetos, instalaciones-multicanal, vídeo-acciones, construcciones-vídeo-plásticas, instalaciones-multimonitor, ambientes-multimedia, vídeo-teatro, vídeo-concierto, vídeo-cabaret.... En "Virreina, els dilluns vídeo, 2ª Sèrie" Ajuntament de Barcelona, 1985. (Puesto que muchas vídeo-instalaciones no lo son al no utilizar el medio vídeo Eugeni Bonet señala que se podría añadir un término más generalista: instalaciones con imágenes en movimiento (I.I.M). "Creo que se debe distinguir entre vídeo-escultura y vídeo-instalación. La vídeo-escultura es un objeto de tres dimensiones que puede tener el vídeo com uno de sus componentes. La vídeo-instalación utiliza muchos materiales diferentes y se sirve de un espacio que no está limitado a la forma tridimensional de la escultura" Jonh Hanhart, en "El arte del vídeo" RTVE/Serbal, Madrid 1991 p.53. R.Pérez Ornia ed.
5. Una importante disquisición y acotación del tema la hace Vitorio Fagone en "Video-Skulptur, retrospectiv und aktuell, 1963-1989" Herzogenrath, Wulf. ed. Koln, 1989. (de la cual hay una traducción en un número de Ars-Vídeo).

- 
6. La mayor parte del material con que se escriben las siguientes páginas ha sido extraído de artículos de Eugeni Bonet, he dado como válidos los resúmenes que sobre este campo ha realizado el consagrado crítico.
  7. Uno de los textos más reveladores es el de y que revela muchos aspectos de este tipo de trabajos examinando los sesenta y setenta es "Art, Action und Participation" de Frank Popper, Akal, Madrid, 1975.
  8. He aquí un texto de Dam Graham sobre este tema describiendo "Present Continuos, Past": "Los espejos reflejan el tiempo presente. La cámara de vídeo graba lo que está inmediatamente enfrente de ella y lo reflejado en la pared opuesta. esta pared reflejada, a su vez, refleja una vista de todo lo que está presente en ese espacio. La imagen tomada por la cámara de todo lo reflejado en la habitación, aparece ocho segundos después en el vídeo-monitor, por medio de una cinta retardada emplazada entre dos magnetoscopios, uno de los cuales está visionando la grabación pasada. Si el cuerpo filmado no oculta directamente la vista del espejo de en frente del objetivo, la cámara graba el reflejo de la habitación y la reflejada en el monitor (que muestra los ocho segundos anteriormente grabados desde el reflejo del espejo). Una persona mirando el monitor ve ambas imágenes, la imagen de sí mismo de hace ocho segundos y lo que se ve reflejado en el espejo desde el monitor. Son por tanto dieciséis segundos de pasado. Un infinito retroceso, pues, del tiempo continuo. El espejo rectangular situado entre la pared del espejo y la pared del monitor da una visión del tiempo presente como si fuera observada desde un objetivo exterior superior a la experiencia subjetiva del espectador y al mecanismo, creando el efecto perceptual de la pieza". en "Ma position. Escrits sur mes ouvres", Villeurbanne. Le Noveu Museu Institut, 1992.
  9. Acerca de la vacuidad y banalidad en el dominio de las máquinas, aportando ciertas dosis de calidad y creatividad pero carentes de memoria cultural en los nuevos creadores de vídeo nos habla Dominique Belloir en Telos/Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad, n<sup>o</sup> 9. Fundesco. Madrid 1987.

10. El oportunismo y los criterios banales aparecen en multitud de artículos sobre el video. Ver por ejemplo el titulado "Pre-texto" de la Bosgarren Kolektiboa, en "Bideoaldía '89", Tolosa 1989, p. 97.
11. Karin Ohlenschläger ratifica esta afirmación en el artículo sobre "World Wide Video Festival de la Haya" Décima edición en Cinevideo 20, n.º 87, Junio de 1992, Comavisa, Madrid, p. 22.
12. Pilar Parcerisas en el catálogo "Idees i Actituds...", Generalitat de Catalunya, Barcelona 1992, p. 16.
13. Cabe recordar la exposición realizada en el MNCARS de la "Colección Panza di Fiumo" en los años ochenta, un momento en el cual comenzó una fiebre creadora en la nueva escultura e instalaciones.
14. Ver un manifiesto póvera aparecido en la revista "La mosca" (parece el primer número aunque el estado en el que se encuentra no permite verlo con claridad) Barcelona, 1968.
15. "...si el cerebro es una cosa material y sus operaciones tienen un aspecto químico, entonces los objetos mentales o las piezas lingüísticas son una clase de objetos materiales..." en "I think therefore I art" Artforum, verano 1985, p. 83.
16. Pilar Parcerisas en el catálogo "Idees i Actituds..", Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992. p. 14.
17. Pilar Parcerisas en el catálogo "Idees i Actituds l'entorn de l'art conceptual a Catalunya", de la exposición "L'art es just un mot", Generalitat de Catalunya, Barcelona 1992 p. 15.
18. Sobre el nacimiento del video de Guerrilla y la relación con la política, un subrayar la crítica del poder aparece comentada por B.Riley en "The spectacle of image" Boston, Institute of contemporary Art, 1987, p. 7 a 12.

- 
19. Exposición "Miro otro", Colegio de Arquitectos de Barcelona, 4-7-1969. Miro pinta y un día después despinta un mural realizado sobre los vidrios del edificio. Este hecho escandalizará a una buena parte de la crítica y acerca sus planteamientos, por lo efímero sobre todo, a una visión conceptual y arte-vida.
  20. Elaboración de una carta respuesta a Tápies aparecido en Nueva Lente el 21 de Noviembre de 1973 contestándole a un artículo en el cual criticaba a los conceptuales en La Vanguardia Española con el título "Arte Conceptual aquí" 14 de Marzo de 1973. En la contestación se alude al estatus económico y social del artista.
  21. Ver en Lucy Lippard "La desmaterialización del arte" en Art International, Febrero 1968.
  22. Concretamente Antoni Llena hablando de la instalación en una entrevista personal. También afirma que lo que menos importaba era el hecho de utilizar el vídeo. Sí que les importaba muy mucho la reacción que en ese preciso presente el público asistente al acto tuviera
  23. Otras vídeo instalaciones que se realizan por esos años y que son poco conocidas son "Espacio" (acción/interacción) de Muntadas en la Galería Vandrés en el año 1971, y "Vídeo-acción" de Carles Pazos, 1973, Colegio de Arquitectos de Catalunya, ambas en Barcelona.
  24. Francesc Torres, Francesc Abad, Antoni Muntadas, Carles Pujol y Eugenia Balcells utilizan ampliamente la diapositiva y el Super ocho. Cabe citar de Francesc Torres: Chicago recognition (You see what you want to see) 1973, Mental dirt is not as easy to clean up as bodily dirt, 1974, Almost like sleeping 1975 (con film), Personal intersections 1975, (con super ocho). Profane history 1977 (super ocho). O la obra de Muntadas On subjectivity 1988.
  25. Douglas Davis habla de este tema en "The End of Video: White Vapor". Gregory Battcock. p. 3. New York 1987.

- 
26. En la obra "Magnet Tv" de 1965. En una entrevista al propio autor con motivo de su exposición en España en la Galería Juana Mordó, declaraba que aún le sigue interesando como base en sus trabajos las modificaciones que el espectador pueda realizar sobre un gran medio de masas.
  27. Acumulación de televisores abandonados rodeados de excrementos en su museo de Malpartida en Cáceres. Este mismo museo posee una base documental sobre arte contemporáneo especializada en Fluxus y el arte conceptual.
  28. D.Hall y S.J.Fiferr en "Illuminating Video" Aperture Foundation, New York 1990, p. 361.
  30. Antoni Mercader afirma concretamente que no siempre es paralelo el desarrollo tecnológico al artístico y puso como caso el del Japón de los años 70. En una conferencia sobre el Conceptual en el Centro d'Art Santa Mònica, Barcelona, Febrero 1992.
  31. La participación del GDT en la Biennial des Jeunes de Paris con el documento sobre los *mass media* "Travail d'information sur la presse illegale des Pays Catalans", Paris 1975.
  32. De los usos manipulativos de la televisión hay un comentario en "Video culture, a critical investigation" de Jean Baudrillard, Peregrine Smith Books, New York, 1986 en la p. 126.
  33. En la p. 111 de "Video culture" op. cit. Hans Magnus Enzensberger especula sobre el poder subersivo de los media.
  34. Jonh Hanhart en "Video culture" op. cit. p. 19.
  35. Juan Cueto en el catálogo del "I Festival Nacional de Video", Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 17 define dos tipos de trabajos con el medio "de raza crítica y de obsesión específica" y señala los puntos de contacto con la televisión "contra la TV, al margen de la TV, con la TV".

- 
36. La discrepancia entre el vídeo y la TV es puesta de manifiesto por muchos autores "...una autoafirmación del vídeo como recurso intelectual frente al realismo medial" "Bideoaldia'90" Bosgarren Kolectiboa, Tolosa 1990, p. 102.
37. "Kill your television" una célebre frase que contiene la dualidad del medio como "atontolador" o "despertador consciente" , Bill Viola: "Territorio do invisível", Magnetoscopio, Rio de Janeiro, 1994. p. 11.
38. Galería Cadaqués, Gerona, 1974
39. Una problemática por la que los primeros vídeo-instaladores estaban muy preocupados, sobre todo Nam June Paik. Podemos encontrar comentarios en cualquiera de sus libros por ejemplo en "Art for 25 Million people", Berlín, Daadgalerie, 1984.
41. Payant, René. Sites of Complexity, Video, Montreal 1986, p. 130.
42. Texto de la obra "Occupation of given space thorough a human action" (ocupación de un espacio dado a través de una acción humana) en el Two Illinois Center, Chicago, abril de 1973.
43. Proyecto para ser exhibido en la galería "G" de Barcelona, una galería interesada en el conceptual. La Galería cerró no pudiéndose exponer entonces, reconstruyéndose y exhibiéndose la pieza en el 1991 con música de Peter Van Riper en la misma galería reabierta.
44. Eugenia Balcells más adelante trabajará en una serie de obras que tienen como base constructiva las tarjetas postales, con ellas construirá grandes composiciones. Pude verla trabajar en Barcelona el invierno de 1991 en unos murales de la estatua de la Libertad compuesto por multitud de tarjetas que construían una silueta de la estatua. Cada tarjeta simularía un punto de definición de la pantalla de un ordenador.
45. "El lado oscuro de la luna" Jean Paul Fargier en "The luminous image", Stedelijk Museum Amsterdam 1984. p. 36.

- 
46. La obra "Los subsentidos" en la galería Vandrés, Octubre del 1971, Madrid. Texto de la Exposición: "Partiendo de que la sensibilidad humana está muy relacionada con los sentidos en cuanto a efectos estéticos se refiere, nuestra sensibilidad no está del todo desarrollada. Sentidos tales como olfato, tacto, gusto, (subsensidos) deben tener igual oportunidad de desarrollo que los audio-visuales...."
48. Román Gubern "¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?" en Telos, n<sup>o</sup> 9, Madrid, 1987, p.47.
51. Presentada en la galería "A" de Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1977. (En Cataluña por esos años abrieron una serie de espacios que sirven para este tipo de exposiciones que no estaban ubicados en Barcelona).
52. Quizás uno de los casos más flagrantes sea el de uno de sus activistas más reconocido dentro de la vertiente lingüística: Ferrán García Sevilla que a partir de su exposición en los años ochenta en la galería "G" titulada "Muermos" se va a dedicar plenamente a la pintura.
53. "El vídeo-arte aparece dominado por una amplio margen de actitudes y estilos individuales" K.R.Huffman en "Douglas Hall: the spectacle of image", Boston; Institute of Contemporary Art, 1987. p. 5.
54. Casi se podría hablar de un único coleccionista del conceptual el Sr.Tous, que además tenía bajo su cargo la sala Metrónom. En entrevista telefónica comentaba las dificultades para mantener esta galería y el poco soporte público y de promoción institucional en esos años. (Esta sala posee una buena base documental)
55. En una entrevista de Noviembre del 92, Francesc Abad reflexionaba sobre este asunto, "las dificultades que se han tenido para hacer aquí los proyectos no ha sido la misma que para aquellos que trabajando fuera han vuelto después"

- 
57. En el Aula de Cine de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid se celebró en el 1984 "Producción Española". En el año 1983 en la misma facultad el "Seminario de Vídeo de Creación" y la muestra "Vídeo en la Universidad".
58. Declaraciones en entrevistas personales, en Marzo del 93 y Abril del 94, de Paloma Navares y de uno de sus ayudantes Manuel Palacios (sobre todo este último) dan fe de la artificialidad con que se inició el campo del vídeo en nuestro país, y sobre todo en Madrid.
59. Esta idea aparece constantemente en el libro de Tom Wolf "La palabra Pintada" ed. Anagrama, Madrid 1985.
60. Esto mismo afirmaba Codesal en una entrevista personal, Octubre 1993.
61. La influencia de las instituciones en el vídeoarte en general han servido de título a una tesis doctoral escrita por Juan Andrés Crego Mórán en 1994: "La institucionalización del vídeo arte en España, influencia de las instituciones en un arte en formación", Universidad del País Vasco, UPV/EHU.
62. Bosgarren Kolectiboa, "II Bideoaldia eta Muzak-Crash", Tolosa, 1988, p. 6.
63. Marcelo Expósito, "II Bideoaldia eta Muzak-Crash", Tolosa, 1988. p. 42.
64. La convocatoria del concurso convocado por el Ayuntamiento de Madrid que financió "Las edades de Silvia" de La Sombra Asc. nos sirve de ejemplo, una convocatoria que aparece una vez y no se vuelve a celebrar.
65. Basta ver el volumen de gastos para las ediciones de la Bienal de la Imagen en Movimiento y la inexistencia de apoyo a jóvenes creadores: en Madrid casi exclusivamente el Instituto de la Juventud y algunas veces la Comunidad de Madrid en sus salas de la Avenida de América. También las pocas convocatorias en Barcelona, con dotaciones económicas arbitrarias.

- 
66. En la edición del 1992 de "Arts Futura" en Barcelona Xavier Hurtado tuvo que inaugurar su obra con monitores apagados por dificultades técnicas que no se pudieron resolver por los motivos expuestos.
67. En el artículo "El vídeo español es el mejor del mundo" (al cual me adhiero totalmente) de Manuel Palacio en el catálogo del Bideoaldia de Tolosa de 1989, pp.115-117
69. En el catálogo "AVMP" (Audi Video Market Place) New York, Bowker, 1988 ¿cuántas productoras españolas aparecen? escasísimas, sabiendo que en esos años el medio estaba en plena expansión.
71. En "Bideoaldia'90" Bosgarren Kolectiboa, Tolosa, 1990, p. 95.
72. Por citar dos ejemplos de intentos fallidos de edición limitada de cintas de vídeo artístico a la venta: la galería Castelli en Nueva York o la experiencia Art/Tapes/22 en Italia.
73. "Lo que antes era ligero (porta-pack), hoy es pesante y muy caro" E.Bonet en "La imagen sublime", J.M.Palacio ed.CARS, Madrid, 1987, p. 17.
74. En "Tv y vídeo de creación en la Comunidad Europea", Eugeni Bonet Madrid: COM'92, Madrid.
75. Joaquim Dols en el catálogo de la 1er Festival Nacional de Vídeo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984, p.44
76. "El método de la Carne" de Corchero al cual se asemejan ciertas obras de Bill Viola.
77. Sería el caso de Joseantonio Hergueta en el cual el uso del texto en la imagen nos recuerda trabajos de Gary Hill.
78. El tema de la amnesia histórica tiene una interesante instalación de Torres "Amnesia-Memoria" ver catálogo de la exposición, Centre d'Art Santa Mónica,

- 
1992. También se trata por el mismo autor este tema en la instalación celebrada unos meses antes en el MNCARS "Cuarenta Lluvias"
79. K. Ohlenschläger en el catálogo de "Imagine Electronique", Abril 1986, Bolonia, p. 115,116 nos habla de este tema.
82. Expresión familiar utilizada para describir Olga Afuera su trabajo dentro de Leona.
83. Heure Exquise en "Bideoaldia'90", Bosgarren Kolectiboa, Tolosa 1990, p. 97.
84. M.Palacio, "La imagen sublime" CARS, Madrid 1987, p. 43.
85. Marita Sturken en el artículo de la revista "El Paseante" n<sup>o</sup> 12 , Madrid, 1989, nos habla de las condiciones temporales e históricas que tuvo desde su nacimiento el vídeo-arte y la vídeo-instalación.
86. Ibidem.
87. Vittorio Fagone "Imágenes en dos tiempos" en "El arte del Vídeo" RTVE/Serbal R,Pérez Ornia ed.Madrid 1991 p.52
88. Ejemplos claros serían "Wipe Cycle" (1969) de Ira Schneider, "Present Continuous Past" (1974) de Dan Graham o "Vídeo Corridor" Bruce Nauman" (1968).
89. Eugeni Bonet "Circuitos cerrados y composiciones multicanales" en "El arte del vídeo", J.Ramón Pérez Ornia ed. RTVE/Serbal, Madrid,1991, p.54.
91. Rob Perré, Into Video Art: the characteristics of a medium. Rotterdam, Con Rumore, 1988. p. 21
92. Hermine Freed, ¿De dónde venimos, donde estamos y adonde vamos?, Nueva York, 1976, ed: Video Art, p. 211.

- 
93. Declaraciones personales mantenidas en una entrevista concedida en Junio de 1993 por Gabriel Fernández Corchero.
94. De la televisión al vídeo "contraposición entre ideologías estáticas (TV) e ideologías unidas al movimiento, Germano Celant en el catálogo de Marcel Odembach, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987. p. 7.
97. Ver en Vito Acconci en "The luminous image" Stedelijk Museum, Mignot, D. ed. Amsterdam, 1984. p. 14
98. Milan Kundera, *The book of laughther and Forgetting*, extraído de Marita Struken, *Paradox in the evolution of art form*, En *Illuminating Video*, Aperture/Bacc New York, p. 101.
99. Ver en David Ross en *American Lanscape Video*, The Carnegi Museum of Art, 1988, p. 47. nos habla de los problemas históricos del vídeo.
101. La autora favorita de Gary Hill, Maurice Blanchot describe muy bien el entorno de la fascinación en la práctica totalidad de sus obras, especialmente en "Celui qui ne m'accompagnait pas", Gallimard, Paris 1953.
102. Frank Gillet comenta disquisiciones temporales del medio en "Video art an anthology" Hartcourt Brace Jovanovich, New York, p. 218.
103. En el libro "Un eterno y grácil bucle" de Douglas R. Hofstadter, ed: Tusquets, Barcelona 1987, se analiza las variantes temporales en relación al espacio, la matemática y la música.
104. Anna Mauri. Actitudes 1990. Artículo de revista en *Lápiz*, núm 69.
105. Ver 97.
106. Ulrike Rosenbach utiliza su propio cuerpo como elemento central de sus trabajos, ver en su catálogo "Video, performance, instalation", Ontario, 1979.

- 
107. Es interesante la inclusión de la propia personalidad del autor en la obra, un suceso constante que constituye "La estética del narcisismo" Rosalind Kraus, "Video culture, a critical investigation" Peregrine Smith Books, New York. p. 179.
109. Esta afirmación hecha por Boccioni tiene su precedente más antiguo en la arquitectura visionario-utópica berlinesa entre 1918-1922, ver en la Revista Goya, núm 115, 1973 pp. 16-23.
111. Simón Marchán Fiz, "Del arte objetual al arte del concepto" ed. Akal, Madrid 1986, p. 175.
112. En "Art for 25 million people" Berlín, Daadgalerie, 1984, de Nam June Paik tenemos un ejemplo de "megavideo" (en contraste con el microvideo que se hace en nuestro país teniendo en cuenta también la cantidad de público a quién va dirigido). Es a la vez de video-escultura, video-instalación, video-concierto, video-acción expandidos a espacio planetario via satélite.
113. Uno de los artistas que más ha trabajado la video-instalación en relación a la arquitectura ha sido Dam Graham. Tiene a su vez todo un desarrollo teórico en sus libros como por ejemplo en "Ma position. Escrits sur mes ouvres", Villeurbanne: Le Noveu Musee Institut, 1992
114. Palacio de la Virreina, Ajuntament de Barcelona, Septiembre-Noviembre de 1988. Ver el catálogo de la exposición.
115. CARS, Madrid 1988, Catálogo de la Exposición Híbridos de Antoni Muntadas.
116. Podemos encontrar múltiples similitudes entre trabajos españoles y extranjeros, una sería el trabajo de Peter Wibel "Elipse", Video Wochen 79, Essen, Museum Folkwang, p. 20.
117. Ejemplos serían la obra colectiva 1219 m3 (una serie de trabajos sobre una alberca vacía) 1972.

- 
118. Un trabajo interesante de vídeo-instalación urbana y social es la de Douglas Davis "Arbeiten/Works" en Berlín 1977.
119. Ver 115.
121. Ver catálogo de esta obra en Marie-Jo Lafontaine, Whitechapel Art Gallery, London 1989.
122. H. Klotz nos habla de las dificultades de hacer museable una vídeo-instalación en "Imatges en Moviment" Fundació Miró, 1992, Barcelona.
123. La instalación fue un encargo para la realización de "Big-bang II", instalación que fue deliberadamente cambiada por iniciativa del autor, tras su primera versión.
124. En el catálogo de M. Odembach, op cit. p. 5.
125. Una importante instrumentalización de la arquitectura y del espacio es la de Krzysztof Wodiczko ver en "Instruments, projeccions, vehicles", Fundació Tàpies, Barcelona, 1992: "Sus proyecciones eliminan el sentido idealizado de los monumentos y de la arquitectura...una arquitectura que es un encuentro entre un elemento simbólico y la teatralidad de su entorno" p. 348.
126. La disolución de la 'tiranía' de la perspectiva clásica en el vídeo es analizada por Juan Millares acercando el vídeo a los comportamientos de las vanguardias del XX en cuanto a su representación del espacio, en En otro lugar. El nuevo espacio de la ficción, en Telos n<sup>o</sup> 9, Fundesco, Madrid 1987, pp.68-69.
127. Perejaume tiene desarrollada una amplia obra pictórica sobre este tema que recuerda a la obra de teatro "El público" de Lorca.
128. Ver en Vito Acconci en "The luminous Image", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984, p. 15.

- 
129. Catálogo de "Pedro mira al norte y Juan mira al sur y sin embargo se ven la cara"  
Leona. 1988
131. Catálogo "Sensa Espai" de Carles Pujol, Ajuntament de Barcelona, 1991, p. 42
132. Un ejercicio tautológico aparece en "One Candle" de Paik, Portikus, Frankfurt,  
1989, ver p. 36 a 39.
133. Ver en Margaret Mores, "Experience in one or four Dimensions" Illuminating  
Video, Aperture/Bavc, New York 1990 p. 165.
134. Sócrates. El tema del autoconocimiento y exploración del mundo es conatural a  
todas las vanguardias del XX. Hay algunos autores que se atreven a definir el  
arte de nuestro siglo como un arte religioso y que en definitiva continua la  
tradicción de pinturas de santos de tantos y tantos siglos, se han cambiado estos  
santos por conceptos que invitan a un autoconocimiento.
135. Un acercamiento constante el misticismo lo tenemos desde los orígenes del  
medio mezclándose Cage y Marcel Duchamp con el Zen y la TV,  
concretamente en Nam June Paik: Eine Data Base, Cantz, 1993.
136. Bill Viola: "Territorio do invisível", Rio de Janeiro, Magnetoscopio, 1994, p. 17.
137. Pontus Hulten, en "Bombai-Bombai" de F.Plessi Fundación Joan Miró 1994, p.  
0.
138. "Es posible que los seres humanos tengan encuentros emocionales con las  
máquinas" Kees Aafjes, en "Imatges en Moviment" Fundació Miró, Barcelona,  
1992, p. 27.
- 139 Peter Campus, "El yo y la tecnología" en "El arte del vídeo" RTVE/Serbal,  
R.Pérez Ornia ed. Madrid 1991 p.55.
141. Paul Virilo en Exposure Time, De E. Balcells, Fundació Caixa de Pensions,  
1989, Barcelona, p. 6.

- 
142. En "Dans la vision periferique du demoin" catálogo de M.Odenbach, Guadalupe Echevarria, Centre Georges Pompidu, París 1987, p. 5.
145. Michel Focault "La pensée du dehors, Fata Morgana, Font-Froide-le-Haut, Saint-Climant-la Rivière, 1986, p. 15.
146. Es muy interesante el ensayo de Heidegger "La naturaleza del lenguaje". También en "Remarques philosophiques encontramos la idea divisoria entre la independencia del lenguaje respecto a la ligazón que el hombre tiene con respecto al mundo y la imagen "Una y otra vez intentamos trazar los límites del mundo con el lenguaje y de evidenciarlo en él, lo cual se expresa justamente en el hecho de que el lenguaje no tiene -y no puede tener- otra referencia que no sea el mundo. Efectivamente, teniendo en cuenta que el lenguaje no recibe su manera de referir más que se su referencia -del mundo-, no se puede pensar un lenguaje que no presente este mundo" Gallimard, París, p. 78-89.
147. En Peggy Gale, Norman Cohn: Portraits, Toronto Art Gallery, Ontario , 1984, p. 9 se explican las relaciones entre el mensaje verbal y no verbal en relación también a Piaget (el método de conocimiento verbal en contraste con el no verbal), una narrativa no verbal.
149. Las formas de montaje son semejantes en el cine y el video "por el contrario pienso que la forma de registrar espacio y tiempo son muy similares" Antonio Lara p. 26 del catálogo del 2<sup>o</sup> Festival Nacional del Video, Comunidad de Madrid 1986.
151. Guadalupe Echevarria en "Dans la vision periferique du temoin", catálogo de Marcel Odenbach, Georges Pompidu, Paris, 1987. p. 5.
152. Bonito Oliva, "Giorgio Cattani: Sal d'attesa",Bleecker Gallery, New York, 1988, p. 8.
153. Santos Zunzunegui, "Espacio del sentido y escritura narrativa en el video de creación", Telos, n<sup>o</sup> 9, Madrid 1987, p.58.

- 
154. Un interesante uso de la fragmentación visual y de multiplicación de puntos de vista es el que realiza Catherine Ikam, en "Dispositif pour un parcours video" Georges Pompidu, Paris, 1980.
155. Cabe entender el vídeo como una ingeniería cultural diversa (mapa conceptual también). Tom Sherman trabaja en esta dirección, "Cultural engineering", ed: Willard Holmes, Ottawa, 1983.
156. Fran Gillette, Video: Process and Metaprocess, Syracuse, Everson Museum of art, 1973 p. 3.
157. H.Klotz en "Imatges en moviment: electronic art" Fundación Miró, 1992, Barcelona, p. 17. En la misma obra se nos habla de la pluralidad de estilos que puede haber dentro de la misma obra.
158. En el ensayo "Manual de desmontaje", Eugeni Bonet en Desmontaje, vídeo, apropiación, reciclaje, IVAM, Valencia, 1993, p. 9 y p. 16.
159. Agustín Ramos, Exposición videográfica, Banco Bilbao Vizcaya, Bilbao, 1990, p. 60.
164. Muchos autores hablan de dónde ubicar el vídeo de creación, entre ellos W.D.Judson "Dónde colocarlo dentro de las artes..." en American Landscape video, The Carnegie Museum of Art, 1988, p. 22. En el mismo libro J. G. Hanhart, pág 61, nos habla del vídeo que evoluciona "desde anti-arte.....hasta arte elevado" de Fluxus al Postmodernismo.
165. "El mensaje puede ser completado gracias a la inteligencia y sensibilidad del receptor" Antonio Lara en 2<sup>o</sup> Festival Nacional de Vídeo, Comunidad de Madrid, p. 22.
166. "una fusión ha tenido lugar en las artes que enfatizan lo orgánico o relación funcional entre las partes y el todo" H.Klein en "Johanna Gill, Video: the state of the art" Rockefeller Foundation, New York, 1976, p. V.

- 
168. Victor Nubla, Catálogo de Bideoaldia'89, Tolosa . p.126
169. Ver artículo "La huella del silencio en la pantalla" un pequeño ensayo Beckettiano de Jenaro Talens, Festival de Vídeo musical de Vitoria, p. 44.
171. Declaraciones en entrevistas con el autor. Enero 1992.
172. Anne Marie Duguet en Telos n<sup>o</sup> 9 op. cit. p.82.
173. Anne-Marie Duguet "El sonido del video", en Telos n<sup>o</sup> 9, op. cit. p.80.
174. Jean Paul Fargier "Polvo en los ojos" Telos n<sup>o</sup> 9, Madrid 1987. p.52.
175. Santos Zunzunegui en "El arte del Video" RTVE/Serbal, R.Pérez Ornia ed. Madrid 1991 p.111; más adelante comenta la disociación entre palabra sonido e imagen a lo largo de la historia del arte hasta llegar a nuestros días que se han vuelto a unir
176. Rob Perré, "into video-art" , Com Rumore, Roterдам 1988.
177. Una importante exposición con el tema de la luz como centro fue "The Luminous Image", Amsterdam, Stedelijk Museum, 1984.
178. En "Kika" de Almodovar y en el anuncio del perfume de Paco Rabanne "Exces" hay un uso evidente de la vídeo-instalación con una gran carga de significaciones. El uso de la instalación en obras teatrales se ha generalizado mucho, es un apoyo a la expresividad y comunicación. Cabría citar experiencias teatrales de Manuel Palacios en torno al vídeo, el uso de pantallas gigantes en manifestaciones populares. En "Tango" de Joan Pueyo la colaboración establecida es con la danza, la vídeo-danza
179. Vito Acconci en "The luminous image" Stedelijk Museum, Amsterdam 1984, p. 20.

- 
181. Jonh Handhart describe características de lo que sería un vídeo-poema en "Video-art, an anthology" de Ira Schneider, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976.
182. Ver nota 153.
183. Martín Patino, "I Festival Nacional de Vídeo", Círculo de Bellas Artes, Madrid 1984 p.19.
184. Barbara London "El arte del vídeo" R.Pérez Ornia ed.Serbal/RTVE, R.Pérez Ornia ed. Madrid 1991 p.51
185. Ver el artículo e Fernando Castro Flórez "Variedades. Palabras preliminares sobre el Neobarroco". En "Cyan" n<sup>o</sup> 19, Febrero-Marzo, 1991, p.9-10. En todo caso la bibliografía sobre este tema es muy amplia y perfectamente aplicable al caso que nos ocupa.
186. Ver entrevista con Manuel Palacio en Cinevideo 20, n<sup>o</sup> 35, Octubre, 1987.
187. Ver el texto de Gene Youghblood, "El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural" Telos, N<sup>o</sup> 9, Madrid, 1986, p.96.
188. También un proyecto de la filosofía "postestructuralista" (Derrida, Foucault) y el psicoanálisis (Lacan).
189. Heinrich Klotz en "Electronic Art, Imatges en moviment", Fundació Miró, Barcelona 1992, p.19.
190. Laura Baigorri de la Facultad de B.B.A.A. de la Universidad de Barcelona tiene en proyecto de investigación de este tipo como tesis doctoral.
192. " El vídeo es la contemporaneidad de mi propio tiempo" Silvia Gubern. "Primera Muerte iba a ser en principio una conferencia en e Colegio de Arquitectos de Barcelona a cargo del grupo más vanguardista del momento, pero se transformó en una acción. El hecho de explicar perrsonalmente nuestros planteamientos

plásticos nos parecía muy convencional y decidimos grabar en vídeo un día de nuestras vidas, poniendo más énfasis en la pasividad que en la acción. el audio era un texto de William Burroughs que no se correspondía con las imágenes creando así una mayor confusión. en la sala del Colegio de Arquitectos había un aparato de Tv sobre la mesa de conferencias. Nosotros no aparecimos. Preferimos que hablaran las imágenes. La sala estaba a oscuras, la única luz era negra para hacer resaltar los labios pintados de verde fosforescente de un anónimo personaje que fingía hablar. Al finalizar el vídeo empezaron a aparecer en al pantalla los asistentes al acto subiendo las escaleras que conducían al salón de conferencias y que fueron registrados sin notarlos, creando así una atmósfera mágica. Los asistentes se sintieron asombrados al verse a sí mismos como una prolongación de nuestro propio espacio" M.Palacio en Antoni LLena en "La imagen Sublime", Ministerio de Cultura, MNCARS, 1987, p. 76-77

193. De una entrevista con Antoni Llena, Marzo de 1992.

194. Ibidem.

195. A.Bonito Oliva, catálogo de la exposición de Antoni LLena en la galería Joan Prats, 1992.

196. "Este situarse fuera del juego artístico motivó que, en principio, no entrásemos a formar parte de la programación artística del mercado" En el catálogo de la exposición "La línea de Portbou", Barcelona 1991, Antic Hospital de la Santa Creu, en "Paisaje interior".

197. "La densidad conceptual, la capacidad de la obra artística para suscitar una densa red de asociaciones de ideas, de evocar unas referencias conceptuales determinadas y de convertirse en una poderosa herramienta de reflexión sobre la realidad..." "y los aspectos semánticos destacan con fuerza". En "Recull 86-90", Centre de Lectura de Reus, 1991, p. 5. "Situa lo mental sobre lo material, propiciando un desplazamiento del objeto tradicional hacia el concepto y la teoría que lo posibilita" Daniel Giralt Miracle en el catálogo de "Dinosaurios", Caixa de Pensions, Barcelona, 1988

198. "Abad nos demuestra que se puede articular un discurso filosófico desde una gnoseología artística" en Dinosaurios, op. cit. Los antecedentes teóricos de este planteamiento hay que buscarlos en tres pensadores contemporáneos: Ernst Cassirer, con "Filosofía de las formas simbólicas"; Susanne Langer, con "Philosophy in a New Key; y Noam Chomsky, con "Lenguaje y pensamiento"
199. "Situarse en un terreno fronterizo entre ciencia y filosofía, favoreciendo la ampliación de conocimientos interdisciplinarios (favoreciendo lo que Wittgenstein en su Tractat decía: "Los límites del lenguaje son los límites de mi mundo)"Dinosaurios, op. cit.
201. "La crítica como reflexión": "El conocimiento de la realidad viene dado por la escisión -en la sociedad industrial- entre la abstracción intelectual del mundo especulativo y el mundo de la sensibilidad. Encontrar el fundamento para realizar una crítica a la sociedad y a la cultura, cuando el mismo pensamiento ha quedado reducido a un proceso industrial sometido a la economía de mercado, deja al trabajo artístico sólo el camino de ser crítico y pesimista; en el sentido de que la nostalgia (anhelo) por un cambio no puede existir. Es necesario apartarse de la sociedad para criticarla - porque busca sólo la estimulación inmediata-. Es necesario pues, interiorizarse para buscar una proyección de sentido, buscar ese silencio cuando incluso la palabra está manipulada por su propia voz, y transformar el ruido en información. Cada vez se apela menos a la reflexión y más al uso y consumo, y a la conformidad de los mensajes transmitidos. Por lo tanto, mi trabajo estaría en la línea de mostrar la vez la realidad y la fantasía emancipatoria, o mundo interior, a través de los sueños diurnos que son los que hacen crecer -según Bloch\_ a lo objetivamente posible, en suma, dar sentido y buscar un contenido. Francesc Abad en el catálogo de "La línea de Porbou" en "Paisaje interior", 1992, Barcelona.
202. "La ideología humana y los errores históricos" "El hombre sometido a una constante dualidad" la actividad consumista y productora del hombre, la historia, la marginación, la religión como problema limitador en el catálogo "Material Humá", Sala Metrònom. Barcelona ,1981.

203. "Reconstruir el proceso del saber, de la cultura" p. 3 de "Material Humá", Sala Metrònom, Barcelona 1981.
204. "Antes, la realización material actuaba, en general, como revulsivo social; ahora, yo diría que sigue actuando de la misma forma pero con resultados distintos....volviéndose ahacia una poética muy personal, poética que tiende a que el arte obligue a pensar" "aquella rigidez ahora se ha suavizado". Notas extraídas de una entrevista personal en Diciembre de 1991.
205. "El ser humano ya no se comunica de una manera directa; el proceso comunicativo se desenvuelve mediante la introducción de procesos mediadores, como la comunicación de masas, la información administrada etc. En esta situación, el control social depende de la disponibilidad individual de distinguir la verdad de lo falso" en "El sueño imperativo" Círculo de Bellas Artes, Madrid 1991, p. 137.
206. En "La línea de Portbou" op. cit. "Paisaje interior" describe las características subjetivas al inicio de su proceso de trabajo del azar como articulador en muchos casos y de la convivencia con las ideas (no con el material o la forma) en un proceso de construcción conceptual que tendría tres fases: a)el apunte borrador, b)la parte como fragmento (realización del apunte ya con forma, objetualizando), c)el todo, la instalación.
207. "En la totalidad del proceso creativo, el texto subjetiviza la imagen. El texto como metafísica, como dimensión narrativa, la hermeneútica del contenido se da como soporte a la imagen para dotarla de historia. El montaje de la imagen y el texto conforma una alegoría metafórica del objetivo instalado". "La línea de Portbou", op. cit. en "Paisaje interior"
208. Sobre "La línea de Portbou" (Catálogo de la Diputación Foral de Guipúzcoa, 1992) escribe: "...una propuesta filosófico-poética sobre la configuración del saber como viaje y una reflexión sobre las trampas y engaños que se pueden encontrar en su recorrido".

209. "La línea de Portbou nace a partir de la idea de recorrer los últimos lugares por dónde se desarrollo su huida" catálogo de la exposición op. cit. en "Todavía alrededor de la marginalidad"
210. "Los viajes, las lecturas, las visitas a exposiciones y museos, el contacto con los científicos, la profundización en la filosofía, la sociología y la psicología, el análisis antropológico de los comportamientos, le introducen en aquello que los alemanes llaman *Wissenschaftslehre* y el mundo anglosajón denomina epistemología, facilitándole la búsqueda de un camino o método propio" Daniel Giralt-Miracle, en "Dinosaurios", Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, en "Entre la física y la metafísica"
211. En Blokhaus "se recupera la imagen y los hechos de la llamada Zona Libre de la ciudad de Marsella, una voluntad de reflejar la situación límite". catálogo de "La línea de Portbou", F.Abab, 1992, en "Todavía alrededor de la marginalidad".
212. Con respecto al proyecto "Dinosaurios" F.Abab escribe. "...la recuperación de la memoria; más que la memoria, la historia perdida, porque hay puntos esenciales que no se pueden perder. También recupero la hermenéutica, ya que me interesa mucho el análisis del texto: me ayuda a que la imagen sea más contundente y más comprensible. Al mismo tiempo retomo el aura, que considero que es un punto olvidado y que Benjamin va ha citar frecuentemente. En este sentido es importante considerar la pieza única, el sentido del lugar donde se hacen los trabajos, delante del pragmatismo y de la multiplicación de medios de comunicación y a partir de aquí ir a contracorriente" En el catálogo "Fragments", Ajuntament de Barcelona, 1994, p. 22.
213. Ver en nota número 173.
214. La ecología humana y la pérdida del hombre delante de valores precedentes es comentada en "Material Humá". p. 4
215. "...llegar a la realización de la individualidad integrada después, dentro de una experiencia colectiva universal" p. 3 de "Material Humá"

216. Reflexiones de lo social "...pero hay que creer que todo 'cuerpo social vive en un constante amenaza de su destrucción? ¿Cuál es el sentido actual de esta obsesión colectiva por la seguridad? Cabe la idea de seguridad reobra hoy los sectores de actividad a todas las prácticas de la vida cotidiana, desde el paro a la violación y el robo pasando por el miedo a la guerra atómica...Esta increíble demanda de seguridad que coincide con un placer colectivo del espectáculo de las catástrofes y se identifica con el miedo colectivo del fin del mundo. O bien ¿no es una forma virtual, latente del pánico que se convierte en omnipresente en la vida cotidiana? Henri Pierre Jeudy para "Kultur-Zivilisation" 1984, catálogo de la exposición en el Palau Marc de Barcelona.
217. "El hombre de la calle (en la obra Material Humá), la naturaleza y el paisaje (Arcádía), el desencanto y el pesimismo (Have a good time) el futuro y la esperanza en una sociedad en decadencia (Kultur-Civilització), la violencia, la agresión, la carrera armamentista (Zeitgeist), el deseo de saber (Saper Aude) el futuro y la evolución biológica (Entropía), el estado del bienestar (Welfare State)...esta pensado desde lecturas filosóficas. En "Dinosaurios" op. cit.
218. "El hombre se ha convertido en superhombre...Pero el super hombre con su poder sobrehumano no ha prevenido el nivel de una racionalidad sobrehumana. Cuanto más crece su poder se puede ver que se convierte más y más en un pobre hombre...Nuestras conciencias han de sentirse llenas por la constatación de que todos nos convertimos cada vez más en inhumanos mientras que crecemos entre superhombres" Albert Schweitzer, en "Material Humá", op. cit.
221. "...no obstante, más que de un arte sociológico yo hablaría de un arte semiótico, puesto que se ocupa de sistemas de signos y de códigos preestablecidos, arquetipos redundantes, expuestos, evidenciados -más que analizados- a través de métodos de clasificación reiteración contraste..." Eugeni Bonet en el catálogo de la exposición "En trànsit" Ajuntament de Barcelona, 1994. p. 78
222. "...tiene algo de presocrática convencida de que el mundo no es sino agua y aire, tierra y fuego, inmensidad e infinito, unidad y oposición, identidad de la diferencia" E. Bonet en "En transit" op. cit. p. 76.

223. El interés que Eugenia Balcells demuestra por el sonido la hacen crear partituras sonoras, destaca la serie "Sound works" un conjunto de partituras performances y libros que reflejan su colaboración con diferentes músicos: Peter Van Riper, Barbar Held, Malcom Goldstein. "Xerox Music" un metodo de lectura en espiral de 'fotocópias de fotocópias' de partituras. "Beach Music" y "Clear Music"(unas bolsas de plástico rígido transparente se el cual se han impreso las líneas del pentagrama contienen diferentes pequeños objetos que se desplazan al azar entre las dos láminas de plástico que forman la bolsa. "Flight" es una vídeo-partitura. Las líneas del pentagrama han estado sobreimpresas a un registro vídeo del vuelo de unas palomas sobre unos tejados hasta que finalmente se posan sobre unos cables eléctricos (los cuales forman ahora una línea reminiscente de la del pentagrama). En esta pieza y las tres variaciones que la acompañan, el intérprete lee la partitura en el monitor vídeo como si fuera el faristol". Extraído de Eugeni Bonet "Barcelona, Paris, New York", Generalitat de Catalunya, 1983, p. 70.
224. Un trabajo meditativo sobre el círculo es la cinta "Indian Circle" es "una improvisación, sin montaje posterior generada por el diálogo entre la acción sonora y el trabajo de cámara. Es un trabajo sobre espacio y sobre tiempo/movimiento/sonido en dicho espacio, dentro de una experiencia continua, totalizadora, adireccional, abierta a sorpresas" en "La Imagen sublime", CARS, 1987, p. 56.
225. "...todo hombre es en cada instante todo lo que ha sido y todo lo que será" Oscar Wilde citado por N.Benegas en el catálogo de la exposición "En transit" Ajuntament de Barcelona, Barcelona 1994, p. 71
226. "La realidad ha sido tradicionalmente reproducida a través de formatos rectangulares, como ventanas, pantallas cinematográficas, fotografías o páginas impresas. Sin embargo la visión humana es esférica" Eugenia Balcells en El País, 4 Junio 1989, p. 16.
227. "El concepto filosófico del eterno retorno, tan decisivo en el pensamiento oriental, guarda una auténtica incognita por lo que respecta la pensamiento occidental. Todos los avances tecnológicos y científicos de Occidente, tiempo y

eternidad, existencia y retorno, son puntos inevitables que continúan siendo un misterio dentro de lo más profundo de la nuestra búsqueda del sentido del yo en el mundo presente y en el pasado" en catálogo de "Exposure time" Caixa de Pensions, Barcelona 1989. p. 13

228. "...se reveleban como vestigios arqueológicos de un pasado tan próximo que este paisaje sugería una visión anticipada de nuestras propias ruinas" Eugenia Balcells en "Exposure time" Caixa de Pensions, Barcelona, 1989, p. 7 ... "El propio proceso de desaparición y reaparición de los materiales anticipó la concepción cíclica de la instalación" en "Exposure time" ibidem p.10. ... "todo este proceso destructivo se nos muestra a través de dos monitores colocados en frente del diorama: Destrucción de edificios mezclada con las olas, piedras, fragmentos... que han estado manipulados y procesadas por la artista a fin de que resulten abstractas y figurativas" ibidem p. 11.
229. "Una evocación a los dioramas anteriores al cinematógrafo" en "Exposure time" op. cit. p. 26.
231. Eugeni Bonet en "Barcelona, París, Nueva York" op. cit. p. 71.
232. Color Fields es "un poema contemplativo a partir de un muestrario de colores de consulta frecuente entre los diseñadores. Son cuatro cintas que tienen como único tenma el color. Láminas o muestras de color resvalan, caen, se amontonan, se abre en abanico delante de la cámara y componene paisajes y suites cromáticas de tanta elementalidad como sutileza. De la misma manera Peter Van Riper, en el ambiente sonoro, extrae de unos palos de béisbol unas sonoridades que sorprenden" E.Bonet en "Barcelona, París, Nueva York" op. cit. p. 71.
233. Eugenia Balcells escribe acerca de "Color fields": "Magia y sorpresa de la observación intensa y detallada de acontecimientos muy simples. Utilización del vídeo como instrumento para ampliar nuestra percepción. Hipnotismo como mirar al fuego. Tamizaciones de luz a través de vidrieras siempre combiantes, pinturas en movimiento. Espacio de contemplación"; en "I Festival Nacional de Vídeo", Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984, p. 33.

234. Travessant llenguatges. "movimientos fluidos y continuos que, sin ningún objetivo predeterminado, capturan, casi al azar, detalles, gestos, fragmentos del espacio y de la acción, como si todo fuese conocido o descubierto exclusivamente a través del ojo de la cámara. No hay sobreimpresiones, pero la acción adireccional e instintiva de la cámara procura progresivamente un efecto similar al de laberinto espacial, donde el intérprete/*performer* es sorprendido (ahora aquí, ahora allá) o perseguido momentaneamente, envolviéndolo todo con sonido" E.Bonet en "París,Barcelona,New York op. cit. p. 71.
236. Miralda define el *kitch* como "zona que se halla entre el exceso de gusto y su carencia" también distingue entre un "uso del termino con un sentido desidiologizado y un uso lleno de contenido" que es el que a él le interesa, sería una mezcla entre lo conceptual y lo "*ortera*". Entrevista personal, Enero de 1992
237. "...una esponja mimética que pone en relación y une la cosa con su situación, y analiza sus causas y efectos, sus estructuras sociológicas y sus correspondencias semánticas. Un antropólogo fisgón, estudioso de las costumbres, aislando usos y hábitos; eleva su contenido simbólico, y organiza su transferencia poética y estética, su proyección dentro del universo de la fiesta y el banquete" en el catálogo de "Santa comida", El Museo del Barrio, New York 1985, p. 59.
238. "Miralda se constituye en el gran mago de las aptitudes sensoriales en transmutador de los valores simbólicos, en un imparable facedor de metizajes. une la pintura, escultura, escenografía, gastronomía, litúrgias, brujería, etnología, lo físico y lo metafísico en una obra de arte total en la que él y nosotros formamos parte de una gran fiesta tan utópica como real." Daniel Giralt-Miracle en Cimal, 1981, n.º 32, p. 92
239. "...su intención es la misma que la de Ives Klein ofreciendo su cocktail azul en la exposición "Vacío" en 1958; una acción fundamental y mágica, la expresión de una misteriosa iniciación, y la de una transmutación vital. La sensibilidad se ha convertido en imaginación y la energía cósmica en ahora la dinámica de la

metamorfosis" Pierre Restany, en ¡Miralda, une vie d'artiste!, Ambit, Barcelona, 1982, p. 22

241. "Ha sido un líder y un pionero en la visión globalizadora del arte, que ha llevado a término, sin reservas, los lazos entre arte y vida, no desde la teoría sino desde la práctica más directa, la que toda persona es capaz de gozar, entender y ejercitar" Daniel Giralt-Miracle en Cimal op. cit. p. 90
242. "...consigue una estrecha relación entre el juego como actividad lúdica más auténtica desarrollada por los humanos, y el gusto por la fiesta como acto de participación activa y sentido exuberante de la existencia, que desborda lo sensorial para recrearse en los aspectos y dimensiones más olvidados por nuestra civilización, D. Giralt-Miracle op. cit. p. 91
243. A Miralda le interesa el gran público como receptor del mensaje, conserva la impronta de un conceptual para todo el mundo "Hacer un proyecto popular, que tenga muchas lecturas y ofrezca la posibilidad de participar a muchos niveles" Miralda en "Honeymoon" en Artics n<sup>o</sup> 8, 1987, Barcelona, p. 58.
244. "La base ritual radica en la alternancia de los colores secundarios con los colores primarios, en el juego oposicional entre análisis y síntesis. de un lado, análisis: el recorrido por las tres zonas malva, naranja y verde; la entrega de las tres capas por las doncellas; el recorrido a la vez ceremonial y simbólico; la referencia a los cardadores, a los cantos tradicionales, a la música popular, al ama de llaves que plancha el mantel, votativo, a la televisión que transmite la demanda y elaboración de una comida destinada al dueño de la casa, y a la alusión erótica de la joven desnuda entrevistada en el dormitorio verde. Del otro la síntesis: el esplendor del buffet, el banquete, la firma colectiva, la afirmación directa e indirecta del resurgir de un hecho cultural y social" Pierre Restany, op. cit. p. 84. Ver también el catálogo "Situació color" Galería Vadrés, 1976, Barcelona.
245. "Miralda aunque escapándose de la definición literal de pintura, aún permanece dentro del reino de la pintura. Construye naturalezas vivas o naturalezas muertas, su trabajo se convierte en una coreografía metafórica de la pintura"

Vicents Todolí, catálogo "Santa comida" El Museo del Barrio, New York, 1985, p. 58

246. "...verdadera culminación de la implicación del espectador perseguida por el arte procesual. Recogiendo el reto de Daniel Spoerri, Miralda confirió a la actividad sensorial del gusto y del olfato un papel hasta entonces inexistente en el proceso artístico. En sus grandes celebraciones e intervenciones sobre ambientes o monumentos siempre ha estado presente esa persecución de los vínculos entre diferentes sentidos sin por ello dejar de lado una cuidada elaboración cromática al servicio de la fiesta, el rito, la unión de diferentes culturas y esa difícil conjunción de fruiciones sensitivas conocida como sinestesia" en el catálogo, "Vírgenes, diosas, hechiceras, arte aborigen australiano", Convento de Santo Domingo, Pollença, 1989.
247. "La idea dominante en este trabajo es la exaltación de la comida y del lenguaje de los colores en el contexto específico" P. Restany, op. cit. p. 112.
248. Es curioso observar la importancia del alimento que da Miralda a toda su obra (*eat art*), un alimento portador de color, portador de vida y de un ritual de relación con las cosas. Una provocación a la participación del espectador en su vida: "Cada visitante del pabellón será emitido a emitir su veredicto. Miralda es un artista de la participación y de la celebración, siendo su media fundamental la gente, el ritual, el color." en el catálogo "Colon, Liberty, Luna de Miel, Honeymoon", Ambit, Barcelona, 1990, p. 6.
249. "La fiesta ritual se integra en el mismo contexto arquitectónico, el recorrido..." P. Restany, op. cit. p. 17.
251. "La intervención de los maestros de ceremonia (performances responsabilizadas) en los puntos clave y en la principales articulaciones de su dispositivo escénico, se inscribe también en la tradición de los *happenings* y en el estilo de su teoría. Si profundizamos un poco más en los detalles, vemos como se multiplican las correspondencias puntuales" P. Restany op. cit. p. 21.

- 
252. "el objeto de la utilización del video en ciertos proyectos míos ha sido el establecer un video-menú del contexto social americano cuyos mayores ingredientes son el aspecto humano y crítico" M.Palacio en Miralda en "La imagen sublime" op. cit. p. 82.
253. "Una aventura que el artista quiere transatlántica, multiétnica y universal y que por disparatado que parezca, sigue adelante" Olga Spiegel, La Vanguardia, 22 de Febrero, 1982.
254. "Esta obra compleja, de referencias visuales muy intensas, ilustra de manera tangible el absurdo cotidiano qu encarna Berlín" Pierre Restany en op. cit. p.137 (Charlie Taste Point)
255. "Fundado en 1940 por Gussie Nell Davis, el grupo de las Kilgore College Rangerettes es el más célebre de Texas y ha adquirido renombre nacional en EEUU.Participa en los acontecimientos de la vida americana, cortejos, desfiles, conmemoraciones y en los intermedios de los partidos de fútbol más importantes. la presencia de las Rangerettes en al Contempporay Arts Museum de Houston dio a la inauguración de la exposición Miralda una nota particular de Folklore de Texas" P.Restany, op. cit. p. 106.
256. "Nosotros vivimos en una situación social demasiado polucionada, así me parece mas interesante reutilizar las cosas ya existentes en este corpus gigantesco y reestructurarlas a fin de poder verlas de otra manera" Jerome Sans "Principes de intervencion" Kanal Europe 2, París, Abril 1992.
257. "La conciencia clara de que el producto cultural más masificado en la actualidad está compuesto por imágenes despiadadamente publicitarias. Nuestro inconsciente colectivo es una especie de video-clip permanente. Manipular, descontextualizar esos mensajes es como introducir un martillo neumático en la arquitectura de nuestro cerebro. Es la vocación revulsiva del trabajo de Muntadas" Juan Cañavate, en el catálogo de "E/Slogans" Universidad de Granada, 1987, p. 8.

258. El problema de la desinformación en un mundo pretendidamente informado constituye una exposición en la cual participa Muntadas "Disinformation, The manufacture of consent", Alternative Museum, New York, 1985
259. "...El principio de circulación,(pasaje), lo encontramos de nuevo en dos niveles: uno físico, el itinerario propuesto por el espacio de la refinería "The Plan K", extendida a diferentes pisos y situaciones; y otro más intelectual, que hace que el ojo viaje y la mente del espectador descubra los diversos *slogans* y además, sacando fuera de contexto, superimponiendo, proyectando y divergiendo por otros 'usos' y 'funciones' distintos de los suyos. Viajar a 'lo otro', que es otro tiempo, un viaje a través de *l'antre*, lo (casi) nada, *the void*, que es el corazón de la instalación misma" Phillippe Dubois, "Video installations", catálogo "The Plan K", Bruselas, 1987.
260. La obra de Muntadas es claramente una continuación de la pintura social y del obrero que se ejecutó en Europa en las postrimerías del siglo XIX; en su catálogo "On subjectivity, 50 photographs from "the best of life" hay una recolección de las imágenes más crueles y con un planteamiento de defensa y demanda de las de los problemas más acuciantes que fustigan al planeta y la imposibilidad de resolverlos junto a la energía que se emplea en otro tipo de cuestiones (armas, viaje a la luna). Es parte de una serie de catálogos que comportan sobre todo una colección de fotografías sin texto, una colección repetitiva de imágenes que recalcan insistentemente sobre el mismo asunto (el texto es muy reducido o llega a no existir)
261. Con respecto a su exposición "Híbridos" declara: "...es híbridos en diversos sentidos. Lo es desde el punto de vista de su propia conceptualización, que incorpora diferentes preocupaciones. sociológicas, estéticas, políticas, mediáticas.... y es un trabajo realizado con medios diferentes: vídeo, fotografía instalaciones, catálogos, postales.." "También es un trabajo híbrido en su distribución" Carlos Jiménez en "La mirada impaciente", Lápis,, n.º 48, 1988, p. 22.
262. "A veces pienso que Muntadas trabaja casi más como un médico: observando con atención (e incitando a otros a obrar igualmente), diagnosticando a través

de la generación de una estructura crítica reconocidamente subjetiva y fragmentaria un proceso de paliación de dejar de "guardar enfermedades" y permita al paciente recuperarse con dignidad" David Ross, catálogo "Barcelona, París, Nova York" Generalitat de Catalunya, 1986, p. 125.

263. Es muy interesante el artículo "The icon without image: new work by Muntadas" en la revista *Art Criticism New York*, 4, 1987
264. Muntadas puede quedar enmarcado dentro de un grupo de artistas que trabajan sobre criterios parecidos "Denis Adams puede ser considerado parte de una generación de artistas (Wodizcko, Holzer, Muntadas, Kruger) que al hilo de personajes como Dam Graham o Hans Haacke ha desarrollado , a través de lo que Adams denomina "una mayor y a veces menos real sujeción crítica" unos discursos de fuerte implicación social que están a la vez directamente ligados a una concepción exogámica del contexto de exhibición...." Jorge Luis Marzo, "La mirada impaciente" en *Lápiz* n<sup>o</sup> 90, 1992, p. 21.
265. "Uso la sociología o la antropología como una metodología que me permite considerarlos como artefactos de un tiempo y de una situación dadas" C. Jimenez, n<sup>o</sup> 48 de *Lápiz*, op. cit. p.24
266. "Se trata de generar toda una serie de etapas para que ese proyecto se lleve a cabo. La manera de definirlo pasa por: la conceptualización, la investigación, la búsqueda de documentación, la relación con el contexto...hasta llegar a partes más pragmáticas; todo ello durante unos periodos de tiempo que no tienen porque estar condicionados" en "Talleres T de escultura", Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 1992, p. 65.
267. En mis trabajos más recientes el aspecto formal me interesa tanto como los problemas de contenido que me preocuparon tanto en los años setenta y aún hoy todavía: pero estos últimos trabajos, por muy críticos que sean, por muy meter el dedo en la llaga que sean, han de establecer una relación de percepción si no seductora por lo menos sugestiva: has de mirarlo y has de quedarte mirándolo", p. 27 de "*Lápiz*" n<sup>o</sup> 48 op. cit.

268. "La obra de A. Muntadas es un sistema de representación de la realidad; su trabajo se ha centrado en torno al concepto de los *mass media*, una metáfora abstracta y personal de los efectos de los medios de comunicación de masa en la sociedad contemporánea. La problemática de la inundación de información en la que estamos sumergidos y que, aunque creamos poder tocar sentir y manejar, es ella la que en realidad nos controla" E. Bonet en "Treballs recents" Sala Paralló, Barcelona, 1983, p. 39
269. "...'The last ten minutes', es dentro de su simplicidad, una presentación incisiva de tres contextos culturales y de sus sistemas ideológicos. Muntadas pone énfasis sobre los mecanismos invisibles que la televisión utiliza para hacer propaganda subliminal" en "Muntadas, 10 proyectos", Galería Vandrés, Madrid, 1986, p. 6.
271. En "Intervenções: a proposito do público e do privado", Fundació Serralves, 1992, el artista nos realiza una reflexión del espacio expositivo en torno a los usos públicos y privados de los diferentes espacios y del espacio artístico y su función.
272. En el catálogo "Híbridos", Eugeni Bonet, Ministerio de Cultura, CARS, 1988, p. 27.
273. 'Entre líneas': "El título alude a la conocida significación de 'leer entre líneas', que quiere decir completar la información textual con nuestros procesos personales de pensamiento, conocimientos, reflexiones y sospechas" Alexandre Cirici en "Serra d'Or" n.º 241, Barcelona, 1979, p. 51
274. En "Híbridos" op. cit. p. 30
275. En "Híbridos" op. cit. p. 30
276. "Entre líneas" fue la conclusión de una serie que trataba de la dicotomía subjetividad/objetividad. Resolvió el dilema de su inescapable subjetividad manifestando que su dirección personal, en lo sucesivo, sería una 'subjetividad crítica'. La colaboración o el trabajo en equipo era el único esfuerzo que podía

alegar objetividad. Así, "Entre líneas" se construyó de una manera que podía ofrecer los dos aspectos del tema: el subjetivo/personal a través de la instalación y el objetivo/público a través del vídeo. El resultado global era una aguda interpretación de los 'mecanismos invisibles' de los *mass media* que convierten los 'hechos' en 'noticias'. Muntadas contrastó la imagen televisiva con la positiva para mostrar el alcance de la manipulación" Mark Mendel, en "Treballs recents" op. cit. p. 38.

277. Alexandre Cirici, "L'enviroment invisible d'Antoni Muntadas", Serra d'Or n<sup>o</sup> 241, Barcelona, Octubre 1989.
278. Sobre "Personal, public information" : "Un discurso ininterrumpido dentro del contexto de la teoría de la información sobre la naturaleza de la respuesta 'subjetiva' y sobre el mito de la 'objetivada' que domina, a la vez, la percepción que el "mass media" tiene de su papel (sobre todo en relación a los noticiarios de radio y televisión) y la comprensión por parte del público de la naturaleza de la información que recibe..." Jo-Anne Danzker. Catálogo, The Vancouver Art Gallery, marzo, 1979, p. 2.
279. "En la instalación 'La Tv', Muntadas pone en relación dos medios de comunicación diferentes, televisión y prensa, en los cuales establece unas relaciones como son la proyección de imágenes extraídas de la prensa y la publicidad impresa sobre un televisor apagado, y la inversión e los modelos de lectura que implica el título enunciado "ver la prensa, leer la TV" Oriol Gual y Antoni Mercader en "Instal·lacions /passatges /intervencions" Ajuntament de Barcelona, Palau de la Virreina, Barcelona 1988. p. 64 .
281. En el libro "Pamplona-Grazalema, from the public square to the bullring", Library of Congress, 1980 de G.Serrán-Pagán y Muntadas se realiza un análisis en profundidad sobre la tradición y cultura de ambos pueblos con el tema de las corridas y encierros como fondo. Contiene un análisis sociológico, folclórico... e incluye una gran cantidad de entrevistas realizadas a habitantes de todo tipo de extracción social de ambas ciudades. Se comparan los símbolos ancestrales de las fiestas y costumbres, ejecutándose la vídeo-instalación final que sintetiza todo el estudio elaborado.

282. En "Híbridos" op. cit. p. 39
283. "El sentido de la construcción sería una de las claves, la otra sería la deconstrucción de los estereotipos creados por los medios de comunicación de masas" Gianfranco Mantegna, Journal of contemporary art, "Muntadas", New York 1980.
284. "The board room, constituye una punchante puesta en escena de la creciente intimidad entre los círculos de poder ideológico y económico, y los media, centrándose concretamente en el fenómeno específico de la nueva religiosidad, el "teleevangelismo" (tan en boga en los USA), sus nexos con la ideología política en el poder y la amenazadora extensión de su radio de influencia" en "Instal.lacions/ passatges/ intervencions" op. cit. p. 78.
285. Sobre "haute Culture I": "El museo y el centro comercial comienzan a parecerse y a compartir la misma arquitectura. ya no se trata de cambiar de situación. Los valores culturales son los que se mueven o cambian de sitio" Muntadas, comentario a Haute Culture I en el catálogo de la exposición.
286. Sobre la iluminación de "Exposición" "...su efecto más importante se desprende de la iluminación. La sutilidad luminosa y cromática de la instalación lleva a la memoria..." Mary Anne Staniszewski, catálogo Exposición, Exit Art, New York, 1987.
287. Robert Morgan "The icon without image: New work by Muntadas" 1987. Art Criticism. "No es meramente la pureza estética de la percepción lo que determina el 'coeficiente artístico', como tampoco lo es el conocimiento y entrenamiento formal que logra la asociación visual de elementos compositivos dispares, sino que más bien es su común infraestructura, la unión invisible que proporciona su contexto de soporte ideológico. El vacío de una pantalla de TV sin imágenes, en relación con una valla publicitaria iluminada o con un marco vacío, constituye algo más que una referencia al Minimal, pero el propósito está innegablemente relacionado con dicha estética, al refutar es espacio virtual de aquellos objetos y presentarlos como idea básica. En una entrevista con la

analista de comunicaciones Berta Sichel, Muntadas dice: 'Estoy más interesado en la parte invisible de la imagen. La parte visible de cualquier imagen se encuentra mayormente relacionada con la forma, pero más allá de la forma tenemos el contenido...La parte invisible de la imagen viene dada en la medida en que somos conscientes de la relación entre forma, contenido y contexto'. Robert C.Morgan, en "Muntadas E/Slogans" Universidad de Granada, Granada, 1987, p. 7. /Sobre 'Exposición': "A través de su esteticismo crítico, nos invita a reflexionar sobre el acto de exponer tal como normalmente se presenta, pero sin llegar a destruir su contenido (presentándolo por elisión) ni aquello que hace que una exposición sea una exposición. De este modo, nuestra mirada, acostumbrada al estereotipo concluye que lo que ha visto de hecho ha sido una exposición, extraña exposición. Pilar Parcerisas en "E/Slogans", Granada, op. cit. p. 26.

289. "En "Exposición" el espacio artístico había estado vaciado de contenido con tal de enfatizar los soportes y convenciones habituales de la exposición de obras artísticas; "Quarto do fondo" remite a lo que hay detrás a lo que queda" *Inстал.lacions/passatges/ intervencions*" op. cit. p. 84
290. "...de alguna manera trata la Virreina bajo la idea de *ready made*, como un espacio/objeto preexistente y que en cierto sentido condiciona el trabajo" "El itinerario es fundamental en esta obra" "...comporta también un juego de diálogo entre público/privado que aquí se tratan de una manera casi metafórica" Oriol Gual, y Antoni Mercader en "*Instal.lacions /Passatges /Intervencions*", Palau de la Vireina, Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 10-11. "La exposición se convierte en un pasaje vertical dotando de continuidad al recorrido espacio/tiempo, mediante una intervención sonora concebida a partir de un fandango del siglo XVIII del padre Soler..." *ibidem* p. 13.
291. "Una tendencia sensiblemente distinta es la que desde hace diez años realiza Carles Pujol. Cuando pintaba, para obtener una calidad espacial, reducía el cromatismo al límite, a partir de 1975 utiliza el vídeo como medio de reflexión, dando una extensión nueva más ambiciosa, aunque el tema sigue siendo el de siempre, el espacio, que con la cámara analiza detenidamente hasta el último

rincón" Maria Lluïsa Borràs catálogo "Sense titol", Espais, Centre d'Art Contemporani, Barcelona 1987, p. 44.

292. Eugeni Bonet situa al artista fuera de las corrientes puramente conceptuales del *art after philosophy* o un *art after social sciences* y le califica de *neo-suprematista*, al ocuparse de cuestiones perceptivas y formalistas. Bonet parafrasea a Malevich "El cuadro se transforma y forma figuras nuevas, cuyos elementos se componen de una manera o de otra..." proponiendo el cambio de la palabra 'cuadro' por 'cubo' y obteniéndose así dos obras de Pujol ("Calidoscopi" y "81 X 65"). En el catálogo de "Sense espai", Ajuntament de Barcelona, Palau de la Virreina. 1991 p. 119.
293. "La pantalla del televisor me ofrece dos dimensiones, vuelve a ser una tela, las imágenes están pintadas con una cámara de vídeo, en vez de con un pincel, y se mueven y cambian..." catálogo de la exposición celebrada en la Galería Metropolitana, Universidad Autónoma, Ciudad de Méjico, 1987.
294. Como tarea de pintor Teresa Camps escribe: "Direis que ésta es y ha sido tarea común a todos aquellos que han asumido el papel de artistas y que, en cualquier caso, las diferencias las imponen los resultados y no las actitudes, de acuerdo, cuento con ello, pero en la traspolación de materiales y en los resultados obtenidos se halla implícita una opción diferenciadora que permite desviar y enfatizar la clasificación de los artistas" él insiste en considerarse pintor, en "repetir el ejercicio": "El juego de la visión, en dos tres dimensiones, ofrece al espectador algo para ver y para ponerle delante, no para tocar o poseer o usar de otro modo: el hecho de mirar, mental, perceptual, placentero o sorprendente, propuesto, a la vez, para la inteligencia y la sensibilidad" en el catálogo "Sense Espai" Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona, 1991, p. 114.
295. "Al mismo tiempo el vídeo se convertiría en el instrumento idóneo para explorar, con mayor precisión y minuciosidad, tanto el espacio como el tiempo, y en consecuencia la pantalla no era sino un soporte sobre el cual recoger imágenes reveladas por la cámara. A partir de esta premisa, una parte importante de sus vídeo-instalaciones surgen del propio espacio entero" Gloria Picazo en *Lápiz*, Marzo de 1991, p. 89.

- 
296. "Pujol hace una síntesis entre la pintura y los medios audiovisuales" en "Install-Video Side", Comune di Bologna, Imagine Electronique VI Edicione, Abril 1986, p. 116.
297. En "Sense espai" op. cit. p. 114.
298. "El trabajo sobre el espacio se está planteando con una resolución a la inversa: a partir de una propuesta tridimensional llegar a todas las posibilidades bidimensionales" María Teresa Camps Catálogo de la exposición celebrada en el "Espai B5-125" Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1987. p. 30.
299. Ibidem p. 118.
300. "El diálogo con el espectador lo resuelve con frecuencia a través de una posición mental similar al juego o a la propuesta de juego que parte siempre de los elementos físicos presentes en la obra: la ausencia, el signo, algo de ilógico que evita siempre caer en trascendencias, que centra la obra en su realidad plástica, y de la que el autor es inevitablemente inseparable" Tera Camps en "Sense espai" op. cit. p. 118.
301. "Se trata de dotar de nuevas perspectivas a un espacio dado. La cotidiana visión reticular de los cuerpos nos lleva a una observación de la perspectiva natural, ya hecha; ¿por qué, entonces, no ganarla creando nuevos puntos de vista "equivocados" pero a la vez existentes, para volver a reflexionar sobre aquello con lo que nos hemos encontrado sin pretenderlo?" "Espai B5-125" op. cit. p. 19.
302. "...la posibilidad activa, por parte del espectador, de encontrar en el trabajo unas coordenadas espaciales" "Espai B5-125" op. cit. p. 2.
303. "Siempre me he apartado de influencias o tendencias en mi trabajo profesional; para mí cortan el campo de creación y originalidad, aunque pienso que al principio siempre escoges algo como punto de partida" M. Palacio en Carles

Pujol en "La imagen sublime" op. cit. p. 98. Pujol se permite en sus trabajos monocanales romper en la pantalla la bidimensionalidad y a través del juego óptico convetir las dos dimensiones en un juego de tres, esto le aleja de todas la tendencias en vídeo que existen en nuestro país aunque haya similitudes en el extranjero.

304. "Delante de la limitación espacial de la tela o soporte bidimensional, va a surgir la necesidad de ir más allá; va ser necesario trabajar en el espacio, a través del objeto; en un espacio interior, en contacto con el espacio exterior. La tela, como constante, continua siendo el terreno del planteamiento y de la experimentación, punto de partida de nuevos problemas" María Teresa Camps, Catalogo de la exposición en el "Espai B5 -125" Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1987, p. 2.
305. "...la línea liberada de la función de designar una cosa se convierte en finalidad en ella misma" "Espai B5-125" op. cit. p. 14.
306. "...y tiene la virtud de poner más el acento sobre la significación que no sobre el signo -como el arte estático-. La abstracción, más o menos Tao o Zen, de la teoría del vacío por la que las cosas son más interesantes no por el objeto que las constituye, sino por aquello que no es el objeto" Alexandre Cirici en "La desmaterialización de la visibilidad, desmaterialización, cosmos y Lucifer" en el catálogo "Platja 30.9.75", Barcelona 1976.
307. "El trabajo presente, que trata de poner más énfasis en el comportamiento 'temporal' de las imágenes que no en el contenido informativo, es un primer intento de dar protagonismo al tiempo: Las imágenes serian el soporte visible; lo más importante, sin embargo, sería la percepción. La situación teórica en la cual se encuentra actualmente Carles Pujol, por lo que respecta a la reflexión, se centra en la creencia en el Tiempo como realidad única, y de la cual los matices que usamos habitualmente (pasado, presente, futuro, etc.) no son nada más que convenciones que disfrazan las diversas percepciones y que son, por tanto, inexistentes. Parte de la creencia de que el tiempo como unidad total, y hay en él una voluntad de continuación en la profundización del tema en trabajos

---

futuros" Teresa Camps en el catálogo de Carles Pujol, exposición en la Fundación Miró, 1978.

308. "En la medida que música y vídeo actúan sobre el tiempo y el espacio , sonorizar la cinta de vídeo significa hacer que el tiempo de la acción deje de ser un *continuum* amorfo con principio y final pero sin estructuración interna, para convertirse en un hilo tenso, conductor y estructurador de la obra. Incluir música significa otorgar estructura al tiempo, rimar la acción y de rebote rimar el tiempo de lectura/observación por parte del espectador" ... "poner música es más que una opción rítmica una opción tímbrica...de alguna manera el timbre es el color del sonido" Xavier Pujol, Catálogo de la exposición celebrada en el Museu Morera, Lleida, 1985.
309. "Sin espacio" puede parecer una negación espacial, lo cierto es que desde siempre su obra ha sido un intento incansable por dominar el espacio, por desmenuzarlo y analizarlo, valiéndose a menudo de los engaños y de las sutiles aportaciones que nos proporciona la percepción" Goria Picazo en Lápis, Marzo de 1991, p. 89.
311. "Nueva aproximación al tema. La principal variación consiste en una mayor precisión en la composición respecto a la obra original. Como música, una abstracción de Montsalvatge a partir de una habanera popular" comentario a "Meninas 2" del autor en el catálogo "Reflex", Caixa de Pensions, Barcelona, 1987
312. "La simplicidad espacial llega a límites de extremada sobriedad. Siento la necesidad de trasladar estos resultados a otros medios distintos del soporte tradicional: Espacios cerrados y abiertos, habitaciones vacías y la propia naturaleza. El resultado tiene que ser el mismo a pesar de la diferenciación del medio. surge el problema de la profundidad. Intento una rectificación lúdica del espacio que envolverá directamente al espectador" Descripción de su trabajo durante el año 1975, en el "Cuaderno sobre arte", Instituto de Cultura de la Exma. Diputación Provincial de Málaga. 1977
- El vídeo como un cuadro, como forma de encuadrar la imagen también sirve como manera de unir espacios de establecer un ligamen tridimensional desde lo

bidimensional "por ejemplo la imagen en el monitor o monitores -plana, opaca y virtual- "suelta" incongruentemente los elementos sólidos que la envuelven, desvela una perspectiva oculta que dota de coherencia a una figura o forma fragmentada y dispersa, en diferentes planos del espacio, multiplica también los puntos de vista a través de la movilidad o por el contraste entre estatismo y movimiento, remarca unos elementos discretos que se convierten en sustancia propia de la obra, etc. La pantalla de vídeo es por otro lado un marco con cristal, una ilusión de transparencia contradicha por la opacidad inmaterial de la imagen-luz y por el volumen tridimensional del aparato que la produce" E.Bonet en el catálogo de "Pintura" galería Arcs & Cracs, Barcelona, 1989.

313. Pujol llama a su trabajo "pintura espacial" Catálogo del autor en el Museu Morera, Lleida, 1985.
314. "...requerían por parte del espectador su penetración en el espacio físico de la instalación. Tal como Alicia se introdujo en el espejo para tratar de discernir dónde acaba lo virtual y dónde lo real" Gloria Picazo en "El espacio Sensible" en *Lápiz*, n.º 81, 1991, p. 43.
315. "...forzar la observación del espectador condicionado por una aproximación distinta a la habitual" G.Picazo en "El espacio sensible" op. cit. p. 39.
316. "Pero si la arquitectura ha sido un punto de constante reflexión en su obra, también aquellos elementos pertenecientes a la infraestructura del espacio expositivo le han servido en más de una ocasión como acicate para desarrollar nuevas propuestas utilizándolas como elementos estructurales susceptibles de ofrecer una mayor complejidad espacial." G.Picazo en "El espacio sensible" op. cit. p. 40
317. "El vídeo empieza a ser utilizado aquí como parte de lo que denominaré el mecano constructivista de la partes que se combinan armónicamente en un todo. El juego lleno de sutileza entre superficie y relieve con que he caracterizado las piezas de vídeo monocanal... se encuentra presente en las primeras vídeo-instalaciones" E.Bonet en "Sense espai" op. cit. p. 121

318. Catálogo "Las Meninas de Carles Pujol", Galería Metropolitana, Universidad Autónoma, Ciudad de Méjico, 1987.
319. Sobre el carácter tautológico de su trabajo Carles Hac Mor ha escrito "Porque, para la retórica, la tautologías la repetición de un mismo pensamiento expresado cada vez de modo diferente y, para Wittgenstein, mientras que la proposición muestra aquello que dice, la tautología -pongamos por caso, 'una rosa es una rosa'- muestra que no dice nada, o sea, que no explicita nada, que se cierra en sí misma. Y en efecto, las tautologías de C.Pujol son siempre variantes de un tema único, cuyas versiones se doblan sobre sí mismas guardando, sin embargo, un puñado de sugerencias implícitas" "...la práctica tautológica de Pujol es expresión no de un solo elemento, sino de un conjunto de temas interrelacionados a través de un *trope l'oeil*, ...monumentos a la tautología" en el texto de E.Bonet en el catálogo "Sensa espai" op. cit. p. 123
322. Texto integrante de la instalación "Reflex": "En el reflejo también está imperceptible el paso del tiempo. Las letras y las palabras, las formas, son sólo una parte del mensaje, y no la más importante. El mensaje está en el reflejo. las ideas no tienen forma y la adquieren en parte en las palabras, en las imágenes, en el medio, cuando se intenta convertirlas en un reflejo aparentemente estático, pero que en realidad se mueve en la continuidad del espacio y del tiempo. Al leer solo somos un reflejo de las palabras, pero en nuestro espejo volvemos a transformarlas en ideas únicas, en pasta informe. La forma sin forma de la idea previa a la escritura, al medio, al reflejo, era diferente de cada uno de los reflejos que resultan de la lectura, que han sufrido nuevas alteraciones. Las formas escritas son reflejos de ideas previas, que a su vez las reflejan, si lo que hacemos es reflejar aquello que está aún por crear. Arthur C. Clarke lo reflejó en "La más larga historia de ciencia-ficción jamás contada": "Querido señor Jinx, creo que su idea no es original, ni mucho menos. los relatos sobre escritores que descubren que su obra ha sido plagiada incluso antes de haberla finalizado se remontan, como poco, a "El anticipador" de H.G.Wells. Una vez por semana, al menos, suelo recibir un manuscrito que empieza así: Querido señor Jinx, creo que su idea no es original, ni mucho menos. Los relatos sobre escritores que descubren que su obra ha sido plagiada incluso antes de haberla finalizado se remontan, como poco a "El anticipador" de H.G.Wells. Una vez por semana, al

menos, suelo recibir un manuscrito que empieza así: Querido señor Jinx, creo que..." Y *El anticipador* refleja la historia del escritor que, consternado, leía impresos en sus cuentos, en los que todavía estaba trabajando, y que otro autor había ya publicado antes que él los acabara de escribir; e incluso cuando decidía que la única forma de solucionar su problema era matando al anticipador, éste también lo sabía previamente, para poder así anticiparse y huir. Aunque se anticipara, sin embargo, el anticipador reflejaba ideas previas, que cobrarían forma posteriormente en sus actos. Hay una idea previa al reflejo y un reflejo previo a la idea, y así, sin diferencia, Ya sea siguiendo una dirección o la otra, nos remontamos hacia el comienzo o avanzamos hacia el final, en un permanente juego de espejos. Reflejamos un material preexistente, que nos sobrevivirá. Reflejamos un reflejo simplemente deformándolo, porque un reflejo totalmente fiel sería una transparencia inmóvil: un espejo demasiado transparente sería solo un cristal. Reflejando y siendo reflejo, solo somos la unión entre el antes y el después. Impedimos que se rompan en el tiempo la cadena idea-forma-idea, con el enturbamiento que de el testimonio de nuestra presencia, quizá con nuestra corrección del error. La forma, reflejo de la idea previa, crea su propia realidad, que a su vez reflejada independientemente de la realidad anterior a la idea. No altera, pues, el reflejo fecundo, la transmisión creadora de imágenes e ideas, el hecho de que A.C. Clarke se hubiera equivocado atribuyendo a H.G. Wells la autoría de un cuento, *El anticipador* que en realidad había escrito Morley Roberts; ¿o era simplemente que se había anticipado? (Clarke, cuando lo advirtió, escribió una nueva narración, *Herbert George Morley Roberts Wells, Esq.*: un espejo demasiado opaco puede ser también una pizarra, donde es posible borrar y reescribir) A. Munné-Jorda, 1986.

323. "Una energía concentrada en un punto concreto deriva en una degradación de colores a partir de la ruptura brusca del marco. Las imágenes que se ven en la pantalla juegan también con el enfoque-desenfoco. El texto tiene una función epigráfica" en "Reflex" op. cit.
325. "Mis mayores influencias provienen, en su mayor parte de campos no artísticos, generalmente de la ciencias especulativas y las ciencias sociales. Me interesa el concepto de Azaña del político como escultor social y la relación fenomenológica entre arte y política, y aún más, realizar un arte con contenido

- social que no sea pseudoarte" M.Palacio en F.Torres en "La imagen Sublime" op. cit. p. 112.
326. "La disuasión es el desarrollo de la capacidad destructiva de un arma, que garantiza la paz total. La posesión de armamento cada vez más sofisticado disuade más y más al enemigo. Al llegar a este punto la guerra ya no existe en su ejecución, sino en su preparación" F.Torres citando a Paul Virilo en el catálogo de "Belchite South Bronx", University Gallery, Universidad de Massachussets. 1988. p. 74.
327. El militarismo asociado a la violencia económica es un tándem que funciona en varios trabajos. De hecho se podría construir una macro video-instalación que contuviera todas las video-instalaciones del autor, algo parecido a lo que sucedió en el CARS en su retrospectiva de 1991.
328. "En 'Belchite-South-Bronx', por ejemplo, propongo la tesis de que todos los componentes de conducta de una situación bélica se encuentran en la sociedad civil en tiempo de paz, especialmente en las democracias liberales occidentales, en las que el darwinismo económico determina la estratificación de la sociedad. Una vez fijado el contenido de la pieza, me pareció crucial reducir al máximo la distancia psicológica entre mí mismo y el contenido que había decidido utilizar. Tratar el contenido en abstracto, clínicamente hubiera destruido el resultado. Gloria Picazo y J.M.G.Cortés en "La creación artística como cuestionamiento" IVAM, Valencia, 1990, p.238
329. "Una exploración del universo del juego y un ejercicio desinhibido de curiosidad" Jonh G.Hanhardt en "Frances Torres Works from the fiel, a selection" Herbet F.Johnson Museum of Art/Cornell University, 1982, p. 7
331. "...somos los procesadores de tres cerebros y uno, cada uno con su propia manera de percibir y de responder al mundo" F.Torres en "Het lumineuze beeld", Mignot, D. ed., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984, p. 165
332. "Su obra nace de planteamientos epistemológicos. El conocimiento de los condicionamientos naturales (biología) y su entorno socio-cultural (sociología)

- crean la dialéctica entre biografía e historia" en "La razón absoluta" Mar Villaespesa en el catálogo de Belchite-South Bronx, University Gallery, Universidad de Massachusetts, 1988, p. 106.
333. "Las manifestaciones de la agresión humana tan persistentes en la obra de Torres, no están presentadas en los términos de las tradicionales generalidades éticas de la 'inhumanidad del hombre con el hombre' sino más bien en los términos de las raíces evolutivas, fisiológicas y psicológicas de la acción violenta encastrada en la historia humana" en "El Carro de Fenç" Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991, p. 147.
334. "Lo barroco es intrínseco a su obra, en su sentido conceptual y también en su aspecto formal, es decir, su propia composición. Se encadena en la tradición barroca española, en su espíritu más escéptico, en su calidad de simple observador de lo que acaece, sin emitir un juicio" catálogo de "Belchite-South Bronx" op. cit. p. 111.
335. "Cuando hablo de memoria no me refiero a la nostalgia ni a la idealización de un momento histórico determinado; me refiero a la creación de un paraje intelectual donde la objetividad del hecho histórico confluye con el mito" en "La creación artística como cuestionamiento" op. cit. 239.
336. Una teatralidad descarnada en la manera de mostrarnos sus propuestas surge en "Los juguetes se rompen. Un diorama (a)histórico" la presencia física producida por las figuras políticas (Reagan, Jomeini, Stalin) hechas de cera. La teatralidad esta presente en la iluminación y en la barroquización a la hora de percibir el mensaje (casi quevediano).
337. "Más que el azar, lo que me ha interesado e interesa es el caos, el desorden, la entropía, sus manifestaciones en el tejido social y el hecho de que el flujo de la historia es esencialmente incontrolable" en "La creación artística como cuestionamiento" op. cit. p. 242.
338. La existencia de gran cantidad de textos del autor los limita, generalmente a ser un manual de política y sociología. Pocas son los comentarios puramente

estéticos que la obra pueda tener. En la mayoría de los textos leídos hay un análisis del ser humano-social y su problemática, cada elemento de la vídeo instalación es definido solamente como portador de un significado bien acotado, claramente determinado. Esto sucede al leer el catálogo de "Belchite-South-Bronx" en todo caso hay gran cantidad de precedentes artísticos, Goya, el Bosco...De hecho las vídeo-instalaciones no suelen ser unos ambientes "agradables" más bien se sustentan en un impacto visual y reproducen esa "suciedad mental" (definida en la obra "Mental dirt is not as easy to clean up as bodily dirt") que gran cantidad de manifestaciones humanas tienen. El significado domina en gran medida sobre el significante y a pesar de ello se crean unos increíbles decorados wagnerianos.

339. En "La suciedad mental no es tan fácil de limpiar como la corporal" 1974, se hace una propuesta, proyección de diapositivas en torno a los diversos condicionamientos del propio artista como sujeto en sí; los principales eventos que intentaron programar al artista en un determinado sentido. Aparecen imágenes proyectadas. En "Almost like sleeping" se ilustra cómo cada proceso personal de condicionamiento funciona de una manera inconsciente: el artista en persona duerme en medio de la instalación como resultado objetivado de su proceso vital hasta ese momento; esta instalación es aderezada con una serie de frases que resultan ilustradoras del comportamiento humano. En "Personal intersection" hay también un intento de profundización y análisis del yo, partiendo de la autohipnosis y de la embriaguez.
341. "Su arte no es fácil de leer, no se decodifica simplemente. Es un cuerpo de trabajo que traza los bordes del significado y la comprensión, los límites del discurso. Dentro de la estructura de la instalación crea, soporta y relaciona los materiales de tal manera que el espectador reordena para reconstruir significaciones" J.G.Harhart en "Works from the field" op. cit. p.7
342. "El arte es cultura de muchas maneras; también son cultura política y economía. el paso del arte como actividad (no necesariamente como contenido) del territorio de lo arcano al mundo de la cultura popular urbana, y el capital político obtenible mediante la asociación con las artes por parte de los profesionales de la cosa pública, ofrecen al artista un campo de comportamiento

nuevo y como tal, ambivalente y desorientador. La inmersión del arte en la realidad económica de la sociedad en que vivimos crea una situación menos pura, más sucia, más caótica y difícil de lo que estábamos acostumbrados; en otras palabras, nos han hecho subir en un tranvía en el que viaja todo bicho viviente y cuyo paradigma es la actividad política. Que cada cual haga con su denario lo que pueda" F.Torres en "El sueño imperativo" Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1991, p. 179

343. La obra de Torres parece la de un ilustrador que pone imágenes a la sociología a la teoría de la guerra, a la velocidad, la historia, la estructura biológica del cerebro humano. La lectura de un catálogo como el de "Belchite-South-Bronx" parece hibridar hasta tal punto el texto escrito con las imágenes de las vídeo-instalaciones que se produce una ruptura total entre discurso visual y escrito. Parece más un sociólogo, historiador etc... ampliando la concepción de artista plástico. (Ver por ejemplo la nota que el escribe en 346)
344. "El arte me interesa como actividad, como sedimentación de una forma de percibir el mundo, de analizar y manipular el contexto social y de dilucidar en qué consiste vivir. El arte no me interesa como contenido, ni como problema" en "La creación artística como cuestionamiento op. cit. p. 245
345. "El objeto de arte occidental contemporáneo es un tótem camuflado bajo los rodajes de la razón, Como objeto totémico representa una reducción y traducción de la realidad percibida (o parte de ella) a unas proporciones, psicológicamente hablando, manejables, y por extensión, controlables. El proceso cognitivo empieza con la habilidad de separar parcelas de realidad del caos de la experiencia, con crear modelos de percepción que organicen la realidad percibida. Nada es perceptible hasta que no se tiene el modelo (o metáfora que te permite verlo. Los modelos en sí no son ni verdaderos ni falsos, son lo uno o lo otro en relación a la parcela de realidad que pretenden describir; la mera competición entre ellos ya implica un proceso de cuestionamiento constante. La cultura no es más que una acumulación de modelos de percepción y de los comportamientos que dichos modelos generan" en una entrevista realizada por G.Picazo y J.M.G.Cortés en "La creación Artística como cuestionamiento" IVAM, Valencia 1990, p. 236.

346. Sobre "Oikonomos" su autor escribe: "Esta instalación es en sustancia una representación tridimensional de la teoría económica *Trickle Dawn model* (modelo de goteo) de Reagan." en "Fragments", Ajuntament de Barcelona, 1994, p. 89
347. El uso del Zeus del cabo Artemiso se puede inscribir como cercano a la tradición de los *ready made* pero con toda una carga histórica y de deidad dominadora y poderosa. Un uso que provocó una polémica en los USA. "Se trata de hacer con todo ello una analogía directa de la bolsa de valores. El dios sostiene y amenaza el peldaño inferior de la escala económica mientras se ve incómodo por el mismo poder económico que pende de sus genitales" en el catálogo de la Whitney Museum of American Art, New York, 1989.
348. El problema de la violencia económica tan central en Oikonomos aparece también en otras obras como puede ser Belchite-South Bronx
349. "La velocidad, no la riqueza, es la esencia del poder; en este contexto, obtener información, desarrollar un producto, abrir y asegurarse mercados, eliminar competidores, neutralizar movimientos políticos, pelear y vencer guerras son actividades que realizadas *lentamente* no tienen sentido". En "Dromos Indiana" Artforum, New York, núm 9, 1989 p.113-115. La velocidad ha caracterizado el progreso humano y la división de parcelas de poder.
350. "Las carreras de coches constituyen un producto cultural que expresa la quinta esencia del capitalismo" en Ibidem.
351. La instalación "Destino ,Entropia, Chatarra" parece ilustrar de manera feaciente la obra de Paul Virilo y en concreto "Speed and politics"
352. "El tiovivo juega el papel de metáfora de la historia que precipita a sus viajeros hacia la nada. Alude también al atolondramiento con el que, a menudo, muchas personas abrazan causas peligrosas". "La forma de la galería era circular de modo que toda la instalación parecía girar al menos visualmete, en torno al

tiovivo central". Catálogo de F.Torres "La cabeza del dragón" del MNCARS Ministerio de Cultura Madrid 1991. p. 262.

353. Si Abad trabajaba con una "arqueología de rescate" en "Plus Ultra" sucede lo mismo. Una recuperación de un edificio viene a significar una recuperación histórica, casi periodística de un edificio y todo lo que envolvió a ese edificio, es sobre todo un aviso "todo puede volver a suceder" (palabras del autor): un niño recupera,limpiando, (en la cinta de vídeo) una roseta de madera perfectamente conservada.
354. Sobre "Plus ultra": "Torres sintió gran pasión por el aura del objeto hallado con las inequívocas señales del azar de los procesos vitales de la historia" Pilar Parcerisa, en "El carro de Fenç" op. cit. p. 151
355. "La camarografía hace incapié en la unidad visual de estas dos localidades por medio de la yuxtaposición e integración de imágenes tanto de Belchite como del south Bronx, hasta hacer que, en ciertos casos, uno y otro sitio se mezclen indistinguiblemente, creando de esta manera el paisaje transcultural y tranhistórico a que se refiere. " Helaine Posner en el catálogo de "Belchite-South-Bronx", University Gallery, Universidad de Massachusets, 1988, p. 70.
356. Los niveles de comprensión de la obra de Torres, en sus detalles, solo son accesibles a través de las lecturas que sobre la obra se realizan, en "La dictadura de la velocidad" la existencia de unos cubos de agua aluden a la posibilidad que el arma se oxide y estropee... cosa un poco difícil de adivinar por el espectador. (Ver el apartado de la introducción de la tesis en la cual se alude a los jeroglíficos visuales y los mapas conceptuales)
357. "The Gladiator's house" reposa sobre varios fundamentos: naturaleza escatológica de la búsqueda de la utopía, los mecanismos culturales que llevan a una persona a luchar y morir por una idea, y el lugar del arte en una civilización hegeliana" "La cabeza del dragón" MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid 1991, p. 204.

358. "La casa del gladiador -Tiene trastero-" pudo ser vista en el Palau Robert de Barcelona, en el catálogo de la exposición aparecen las tres fases del autor que se asemejan a las tres fases evolutivas del ser humano, niñez -trabajos conceptuales- adolescencia -trabajos sobre sí mismo- como "Almost like sleeping" y de madurez a los cuales corresponderían las instalaciones con un marcado sentido político, social, histórico, psicológico, evolutivo... Todos los últimos trabajos se realimentan entre sí "La instalación integraba elementos extraídos de obras anteriores junto a otros nuevos (Catálogo MNCARS, op. cit. p. 204)
359. Similitudes técnicas entre un video-juego y un juego de terrible guerra, la situación abstracta delante de la máquina que reduce la muerte a pura estadística es la preocupación primordial en "Paths of Glory" la reducción del ser humano a puro monigote, a pura cifra a la enajenación más absoluta, el ambiente terrible al que se somete el espectador es el de un video-juego, la exposición es una mezcla entre un ambiente artístico y una sala de juegos recreativos, juegos recreativos de guerra conquista y muerte. A Torres le admira "lo que puede llegar a gustar a adolescentes y jóvenes los elementos destructivos de las máquinas tragaperras, someterse a el riesgo puro de ganar o perder" Conferencia en el Centro de Arte Santa Mónica, Noviembre 1991.
361. "La clase de Clausewitz y/o Yalta empieza en la escuela) es la última obra del "Complejo R" se subraya la territorialidad existente en la base de nuestro cerebro. Se alude aquí también al papel de la educación como forma de perpetuar el funcionamiento de esa parte del cerebro más primitiva.
362. "Cuando alguien empieza a jugar se convierte en miembro de la tripulación del aeroplano, agente y víctima de los acontecimientos que suceden en la pantalla y en los monitores" "Era mi deseo que la obra funcionara sobre la base de presupuestos sartrianos, de manera que el espectador-jugador quedara convertido (fuera consciente de ello o no) en cómplice, verdugo y víctima a la vez. En el catálogo de "La cabeza del dragón", op. cit. p. 162. p.162.
363. Una continuación del "Complejo R" de McLuan es "Airstrip" pero incidiendo en diferentes complejos de totalitarismo y de control ideológico a través de las

armas: Constituye un análisis de las relaciones entre el poder y el ejército que se hacen más abstractas cuanto más grande es el poder militar. Es también un ejercicio de creación de campos de simbología altamente complejos.

364. "La dura limousina" (Tough limo) es otra obra del "Complejo R" en la que se subraya el comportamiento militar dentro de la cultura humana. La cinta pudo verse en Madrid en "La imagen sublime" y en la instalación recupera objetos y símbolos ya empleados anteriormente pero organizando un nuevo discurso.
365. "Field of action", un título que iguala un campo de guerra a un campo artístico (Pollock) es un intento de vincular lo que admitimos como una de las manifestaciones humanas mejor consideradas, el arte, con aquello que lo hace posible: a saber, los procesos sociales y políticos que, tan a menudo, nada tienen que ver con actitudes elevadas,...cuando ni siquiera el arte puede existir al margen o por encima del contexto histórico del que surge" ( en el catálogo de la exposición de la obra en el Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca Nueva York) es la afirmación de que el arte siempre es la imagen de lo que es el hombre en su tiempo. La obra es una alusión a la política estadounidense (encarnada por Pollock) frente a la soviética (encarnada por el realismo estalinista).
366. El tema de Mac Lean es también constante no tan solo en "La cabeza del dragón" aparece más o menos explícito en una serie de trabajos de ese mismo período. Una de las instalaciones más sofisticadas que realiza Torres es quizás "La cabeza del dragón" Un retrato analizante de la mente humana sus funciones y percepciones, la constitución del mundo que la envuelve, la velocidad, la máquina como símbolo de objeto humano creado...Existe un texto muy interesante en el catálogo con el mismo título de la obra "La cabeza del Dragón" MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid 1991, p.136 escrito por el mismo Torres.
367. Directamente político es la obra "Arenga electoral" (running speech), los usos de los naipes son común a la obra "El paradigma asirio" y se crea todo un campo de acción simbólico, un auténtico jeroglífico de significaciones hecha para coincidir con las elecciones presidenciales norteamericanas, Naipes que son

empleados como símbolos del azar y la suerte que acompañan a la asunción del poder, también funciona como símbolo de fragilidad.

368. En "El paradigma asirio" nos habla de los problemas azarosos de la construcción de distintas culturas, y su desaparición, "lo que más temen los políticos es el azar" declaración en una conferencia en el Centre d'art Santa Mónica, Noviembre 1991.
369. En "Rock-Solid-Thin-Air" hay un uso especial de un planetario para mostrar las constelaciones internas de lo humano, en un grado alto de sofisticación. Es un estudio en torno al orden y su percepción, los condicionamientos de lo que vemos "También alude a la noción de orden como fenómeno perceptivo, en tanto se admita la existencia de una estructura particular en todos los ordenes de la realidad, independientemente de que seamos capaces de percibirla o no" en "La cabeza del Dragón" Ministerio de Cultura, MNCARS, Madrid 1991, p. 110
371. "Juan ignora lo que hace Pablo" supone un avance en el desarrollo teórico del funcionamiento de la mente humana y desencadenará una serie de trabajos como "La cabeza del dragón" una alusión al sistema cognoscitivo del cerebro dividido en zonas diversas; en este caso la diferenciación de funciones entre el hemisferio derecho y el izquierdo en la que "tal polarización implica una estructura esquizofrénica inherente en el plano operativo. La obra exploraba la exteriorización de este fenómeno en la cultura" en "Works from the field", Torres, op. cit. p. 22.
372. En "Accident" la crítica recae sobre la estratificación de las estructuras políticas y el reparto de poder, un poder sin poder real "La disputa ideológica era absurda, teniendo en cuenta la escasa influencia real del grupo en términos estrictamente políticos" Torres en el catálogo "La cabeza del dragón" MNCARS, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991, p. 82. (En la obra elabora todo un campo de componentes simbólicos).
373. "La casa de todos se quema" es quizás la primera reflexión en torno a el medio televisivo, la guerra y el *esser* social del hombre: una "relación simbiótica entre espacio militar y espacio doméstico" en "Woks from the field", Herbert

- F.Johnson Museum,Cornell University, Ithaca, Nueva York, p. 6. Es un preludeo a las vídeo-instalaciones y un uso prematuro del Super 8 y de la banda sonora.
377. "Yo siempre he tenido un especial interés por las cámaras, minicámaras y sistemas inalámbricos que me permiten encontrar diversos tipos de planificación a nivel de narración, encuadre o angulaciones singulares que otros con otros sistemas más convencionales no podría obtener" Carmen Grasa en "Personajes", RTV, Madrid, 1990, pp.40-43.
378. "En esencia la cámara consiste en una rótula acoplada a una pértiga estándar de sonido. El sistema permite a una cámara ser semi-robotizada en el sentido en que tiene dos posibilidades de giro, por mando a distancia o acoplada a la misma pértiga, y porque hay movimientos concebidos por el propio operador, que dirige la cámara en un sentido o en otro; este es el aspecto más interesante porque puedes colocar o dirigir la cámara hacia donde desees".Ibidem.
379. "La *FISHCAM* es un 'artilugio que permite olvidar la redondilla de la caligrafía audiovisual actual, apostando por la renovación del lenguaje. Porque no nos encontramos ante una nueva aportación industrial; la *Fishcam* es un recurso expresivo y narrativo, concebido como una prolongación del propio cuerpo" Carmen Grasa en op. cit.
381. "Además este sistema te permite narrar evitando el montaje. Se puede montar en continuidad. Por otra parte, al trabajar con ópticas muy abiertas, hablo de un 4,8, lo abarcas todo sin ningún problema y no necesitas siquiera un visor para controlar la imagen" Ibidem.
382. "El aspecto original de mis trabajos, si lo hay, es la utilización de un lenguaje audiovisual clásico, con una retórica literaria también clásica, para formular un discurso a partir de situaciones inéditas que se sitúa dentro de un cierto eclecticismo audiovisual. He pretendido presentar soluciones formales originales y atractivas, escritas desde un lenguaje convencional, para un público no necesariamente de vanguardia" M.Palacio en Julián Álvarez en "La imagen sublime" op. cit. p. 50.

383. Para hacernos una idea de los derroteros del trabajo de J.Álvarez aquí van los siguientes textos que acompañan a cintas monocanales: "Batlántic" 1885: Podemos considerar la obra como una única escena que se desarrolla en un espacio multiplicado por la acción de la profundidad de campo y las cristaleras de edificio (Banco Atlántico, el edificio más alto de Barcelona). El espacio interior del banco, las cámaras en su ininterrumpida ascensión, los reflejos y toda Barcelona conforman un único espacio escénico completamente escrudñado por la cámara de J.Álvarez. La cámara es así mismo, figura principal; tanto en su continuo movimiento (vertical y horizontal), como por su intangible presencia. Sus fines acaban resultanso obvios: ruptura de todo academicismo de las reglas de la perspectiva y de la composición. /"Puños desnudos", 1988: ...Planteado a partir de una puesta e escena teatral, pero expresado visualmente en términos específicamente videográficos, el vídeo nos transporta a las mismas faldas de un ring a través del espacio imaginario y ambiguo donde mujer-aficionada-al-boxeo y combate se superponen. /En Bideoaldia, Tolosa Urriak 11-15, Bosgarren Kolektiboa, 1989, pp.117-118.
384. "Concedo mucha importancia al sonido en mis trabajos, todos los vídeos contienen mucho lenguaje hablado, lo cual va a contrapelo de la moda, en la que los vídeos son una especie de *collage* de imágenes, con un nivel de contenido mínimo. Yo he dado una importancia fundamental al texto que no excluye un planteamiento formal muy depurado, aunque siempre en función de la palabra. La música funciona a otro nivel, como un apoyo dramático. Por otra parte sería absurdo tratar de dar la misma importancia al audio que al vídeo, uno de los dos ha de predominar" Xavier Capmany y Carlos Díaz en "Y moda" , tomado de fotocópias sin fecha.
385. "Dziga Vertov, fundador del cine documental, desarrolló un movimiento de vanguardia cinematográfica revolucionaria que denomino *cine-ojo* (1921). Para él, el campo visual es la misma vida y la cámara la máquina que capta, incluso mejor que le ojo humano la realidad inmediata. En su manifiesto rompía con la narrativa cinematográfica clásica entendida como fabuladora de la relidad. De ahí que el fundamento de su propuesta radique en el montaje y en la manipulación de la imagen mediante todo tipo de trucaje. Montar para Vertov,

significaba escribir un filme mediante imágenes rodadas y no elegir unos fragmentos filmados para hacer una escena -teatro- o unos textos. Es posible que la teoría del cineasta ruso anticipe alguno de los elementos más expresivos del vídeo actual" Xavier Grau en "Del cine-ojo al vídeo-yo mostró la capacidad creativa inmediata de un grupo de aficionados" en El País, Espectáculos, viernes, 20 de Noviembre de 1987.

386. En "EL ring" la idea era que la cámara fuera un elemento unido a un órgano del cuerpo y la proyección de la cámara desde el bailarín hasta el espectador me permitía obtener la máxima expresividad posible de la cámara" Carmen Grasa en op. cit.
387. "Una propuesta de muestra de vídeo que bien podría considerarse una vídeo-instalaciones "El vídeo-autobus" donde se muestran una serie de creaciones videográficas en un autobús en marcha". Ver El Periódico del 11 de Junio de 1985 y El Noticiero Universal del 11 de Junio.
388. "Dejar que el vídeo se te exprese...Efectivamente, tu trazas los parámetros y te dejas, en cierta forma, llevar por el medio. Si el resultado es válido, es entonces cuando se comienza a trabajar con el propio lenguaje audiovisual. Si no lo es, arrinconas ese material, como si no hubiera existido nunca" en "Ymoda" op. cit.
389. "Procuro tener un planteamiento no banal pero sí lúdico, experimentando una situación y aprendiendo de ella. A partir de los resultados es cuando viene la propuesta propiamente dicha, elaborando el material al final del proceso" *Ibidem*.
391. "El lenguaje del cine es el del vídeo, con unas especificidades propias del soporte y unas diferencias cada vez menores...el futuro del cine es el vídeo" en "Ymoda" op. cit.
392. Del catálogo de mano del trabajo.
393. "El ring parte de la unidad espacio-tiempo de la representación escénica, y de la ubicuidad de la cámara, para articular dramáticamente danza, teatro y vídeo en

una propuesta singularmente videográfica" Julián Alvarez, 5<sup>o</sup> Festival de vídeo Musical, Ayuntamiento de Vitoria, 1989, p.16.

394. Del catálogo de mano del trabajo.
395. "Dos hombres se enfrentan en el espacio acotado de un ring, y durante el tiempo -también acotado- de cada uno de los seis *rounds*, y sus respectivos descansos que dura el programa. La estructura es similar a la de un combate de boxeo, al que se le ha sobrepuesto las reflexiones de una mujer-fascinada-por-el-boxeo mientras aplica un masaje de relajación a un hombre de color" en el catálogo del 5<sup>o</sup> Festival de Vídeo Musical" op. cit. p. 16.
396. Catàleg de la producció videogràfica a Catalunya 1970-1985. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1986, p.441.
398. "Pretendemos crear una ironía en torno a diversos productos cotidianos y al ataque del consumo y la publicidad. La video-instalación está orientada hacia lo que podemos considerar como un 'vídeo-clip' o un 'spot' publicitario. En el diario de Gijón, 10 de Octubre de 1987.
399. Extraído de una grabación de una entrevista personal.
401. "Nadie quiere atacar a la publicidad en sí, sino hacer pensar al espectador sobre la invasión publicitaria, que prácticamente no nos da opción. En las salas de Gijón las pantallas están separadas del público para dar una idea de inaccesibilidad. La publicidad se nos cuele de forma impertinente en cualquier sitio donde nos encontramos y nos manda unos mensajes a los que no podemos responder" En el Diario de Gijón, Sábado, 10-10-87.
402. Ver en Diario de Gijón, Sábado 10 de Octubre de 1987.
403. "Ellos la señora y los compradores están alimentando el sueño de conseguir dinero par comprarse la casita, casarse, viajar o conseguir un barco. A partir de ahí he desarrollado mi trabajo de una forma muy sencilla, pero me costó llegar a

---

la sencillez porque no quería referirlo a una religión concreta" Egin, 11 de Octubre de 1990, Bideoaldia'90.

404. "...intenta pues combinar el azar y la religiosidad" en "El pozo de la suerte instalado en San Telmo" ibidem.
405. "Durante los años veinte se desarrolla con vigor el debate sobre el cine puro o integral, que apostaba por un cinema que lograra para los ojos las mismas sensaciones y emociones de ritmo y visualidad que produce la música para el oído. Hacer del cine una música visual pudo ser el sueño de toda una generación de cineastas de vanguardia. En una primera visión puede pensarse que "Uno se maravilla/Hom es meravella/One Wonders" es continuación de las prácticas de directores y artistas de entonces. Sin embargo, existe una diferencia sustancial de esta cinta de vídeo respecto a los experimentos anteriores: la insistente presencia del dispositivo tecnológico que los autores han puesto en pie evita cualquier similitud con las ilustraciones de pensamientos visuales y reenvía indefectiblemente al espectador a las posibilidades de creación de imágenes a través de un ordenador de limitada potencia, como es el MSX de Sony. "Cada objeto se almacenó en cuatro posiciones diferentes. Se diseñó un programa *software* que permitiera la animación de estos objetos a través del cambio continuo en las imágenes de las cuatro pantallas gráficas. Este programa permitió también variar la velocidad de la animación. Este proceso redujo drásticamente la edición, y ya no fue necesario editar cuadro a cuadro, porque el ordenador lo hizo por nosotros. Gracias al ordenador pudimos editar/registrar planos tan breves como medio campo, impensables en U-Matic baja banda. También la música fue creada en su totalidad por ordenador, incluyendo voces, que fueron sintetizadas" R.Balcells y R.Turner en "La imagen sublime" op. cit. p. 59.
407. "Trip-ti-co está más cerca de la plástica que del cine. Lejos de cualquier intención narrativa evidente, esta vídeo-instalación busca los efectos de una plasticidad dinámica" Catálogo de "La Traïció de Judas", Caixa de Pensions, (Carrer Montcada) Barcelona, 1986.

408. "Quizá unos de los aspectos importantes de "La traïció de Judas es la utilización del color, del color y de la actividad de pintar. Los fondos de este trabajo son de hecho pinturas" Lluís Nicolau, en "El arte del vídeo" R.Pérez Ornia ed. RTVE/Serbal, Madrid, 1991, p.62.
409. "Il se rend comte tout de suite des possibilités de ce moyen et il essaie d'apporter de l'eau à son moulin. L'oeil qui voit par dedans peut tenter de représenter le monde mental et de l'extérioriser sous format électronique. La perception peut souffrir une mutation poétique et devenir plus lucide; el est possible de transfigurer, de modeler et de transmuier l'image. Dans toutes ces formes d'alchimie, nous trouvons l'intelligence du 'vidéaste' au service d'une émotion esthétique. Mais la clé de son oeuvre, finalement, est ludique, ironique et ludique. Enigmatique. Il n'y a qu'à savoir regarder l'oeil qui voit" Víctor Obiols, sobre "Trip-ti-co" (fotocópia del dossier de prensa del autor sin identificar).
410. "...jugando con la fragmentación del cuerpo y su reconstrucción (sincronización) y desconstrucción (desincronización) a través de una columna de tres monitores como un espacio-vídeo de la acción/danza".Eugeni Bonet, catálogo de "La traïció de Judas", Caixa de Pensions, Carrer Montcada, Barcelona, 1986.
411. En ibidem comenta las referencias con el mundo clásico -el Renacimiento- y con el catecismo y los cromos de religión, así como la genealogía narrativa de los retablos, en la construcción y fragmentación de una narrativa.
414. Sobre su cinta "Espai Urbá" escribe: "Es un intento por mostrar diferentes espacios o lugares sin ninguna relación aparente, desde el más puro espacio urbano concreto hasta el que podríamos decir espacio informativo cultural" y añade "Es un interrogante enfrente a la interrelación hombre-espacio, hombre-símbolo. hombre-cultura, hombre-información" (...) ¿Qué papel juega el hombre en el espacio físico que ocupa? ¿Qué papel juega el espacio en el hombre? ¿El hombre conduce a la arquitectura o la arquitectura conduce al hombre? ¿El hombre conduce a la cultura o la cultura conduce al hombre?" En "Cathodic", Sala d'Exposicions d'Amics de les Arts i JJ.MM., Terrassa, 1987, p.14.

415. "...en una disolución progresiva de formas, que van desde el objeto real a un cinetismo absoluto" Gloria Picazo, sobre "Els camps magnètics" en el Palau de la Virreina, "els dilluns video, 2<sup>a</sup> Serie", Ajuntament de Barcelona, 1985.
416. "Meninas 1 progetta la creazione di un gioco di 'colage/decollage' partendo da oggetti messi alla rinfusa e proiettati uno spazio. L'installazione ruota attorno ad una gigantesca riproduzione fotografica (m.2,40 per 3 - le stesse proporzioni di un monitor video) de 'Las Meninas' de Velázquez. Arte 'd'après'. ma questa volta la suggestione metalinguistica è doppia, perché studi pittorici su 'Las Meninas' sono già stati fatti una volta. Da Pablo Picasso" .Del dossier de prensa personal del autor, fotocopia sin referencia.
417. Ver reseña en Cinemadart'87, Barcelona, p.44 y 72, la descripción de los retratos de Antoni Muntadas y Antoni Miralda.
419. Eugeni Bonet, "Pel meu art..." Depòsit de les Aigües, Olimpiada Cultural, Ajuntament de Barcelona, 1991. p.4.
421. "Movimientos icónicos descansando sobre formas de hierro, alimentando un arte subjetivamente electrónico" Isidre Estevez "Joan Pueyo, la passió per la imaginació enregistrada", Diari de Barcelona, Mirador, 10-6-90.
422. "El sonido y la música, bastante inquietantes, son elementos fundamentales en sus obras. La mayoría de la composiciones están elaboradas por el propio artista: 'Prefiero componer yo mismo la música porque es más coherente. No importa que el resultado sea más imperfecto que si lo hiciera un profesional'" Montse Frisach en "Joan Pueyo expone siete video-instalaciones al Dipòsit de les Aigües", Avui, 10 de Junio de 1990, p.42.
423. "...la comunión de elementos que fijan la atención del espectador en una pantalla de donde se escapan imágenes que no recuerdan lo que uno puede ver en la televisión, que se suceden en una orgía de referentes visuales donde la imaginación es imprescindible" Isidre Estevez, "Joan Pueyo, la passió per la imaginació enregistrada", en Diari de Barcelona, Mirador, 10 de Junio de 1990.

424. "La propuesta temática de J.Pueyo gira en torno al tratamiento del cuerpo humano" Carles Santamaría, "Las imágenes de Pueyo inundan de imágenes el Dipòsit de les Aigües", en El País, La Cultura, 7 de Junio de 1990, p.38.
425. Eugeni Bonet, catálogo "Pel meu art..." Depósito de las Aigües, Olimpiada cultural, Ajuntament de Barcelona 1991. p.2
426. "Y si consideramos las vídeo-esculturas de Pueyo como un medio híbrido (de escultura, imágenes móviles y sonido) resulta inegable el hecho de que el elemento escultórico modifica las imágenes video-gráficas: las radicaliza en el sentido que las sitúa fuera de cualquier estructura narrativa, no empiezan ni acaban nunca ,como sucede con una escultura" Carles Hac Mor en el catálogo de "Art Futura'91", Caixa de Pensions, Barcelona 1991, p.103.
427. "Y no encajan en los parámetros de escultura -ni tan solo en la menos tradicional- ni tampoco en el de las vídeo-instalaciones" Carles Hac Mor, "Subirachs no, Pueyo sí" Diari de Barcelona, Cultura/Espectacles, 29 de Agosto de 1991, p.39.
428. "Si mirásemos sus vídeo-esculturas sin las imágenes de vídeo, igualmente tendrían entidad, como la tienen sus imágenes en movimiento sin sus imprescindibles soportes electrónicos" Carles Hac Mor, "Art Futura '91", op. cit.
428. "Los vídeos 'Nens', 'Ampolla' y 'Tango' sobre una única pantalla juegan con una sucesión de imágenes fragmentadas en las que la construcción escultórica juega un papel secundario" Carles Santamaría en op. cit..
429. "Noun" es una aproximación del individuo a un cosmos dominado por los artilugios mecánicos y no, meramente, un encuentro hostil del que aquél resultará seriamente maltrecho" "...simbiosis hombre máquina..." Joan Anton Benach, "La Fura de la Màquina", La Vanguardia, Espectáculos, 28 de Octubre de 1990.

- 
431. "Cuando ya tienes diseñanda y medio construida la *Máquina mater*, buscas una forma de unión entre el actor y la máquina y este punto de comunicación es el vídeo, Hasta ahora el vídeo se ha tratado a nivel de vídeo-instalación, pero no como actor del espectáculo. Durante toda la obra hay una relación constante actor-vídeo, que no sería tal sino actor-información"... "El Ojo de Dios es la parte inteligente de la Máquina, el elemento de comunicación. Es un aparato que cuelga del cielo y que tiene forma de caparazón de tortuga" (...) "hay un referente a la televisión como forma de comunicación del poder" Ajoblanco, Octubre-Noviembre 1990.
432. "Noun es la metáfora de la simbiosis hombre-máquina, un matrimonio místico de lo orgánico con lo metálico, del caos con el orden a través de la estructura del juego, de la *magna-mater con la magna-máquina*. La madre es el mar o la tierra, la máquina es al ciudad; sino se vive con la madre se vive con la máquina" Luís Racionero, catálogo de mano de la obra *Nous*, noviembre de 1990.
433. Eugeni Bonet, "Pel meu art..." op. cit. p.3.
434. "Las imágenes de cada monitor tienen vida propia, aunque su verdadera dimensión se percibe a través de su conjunto. Pueyo señala que el protagonista de las imágenes "es un naufrago absoluto, un ser que carece de norte. Los fondos hacen referencia a sus obsesiones, a su pasado y a la historia" Carles Santamaría en op. cit.
435. "Tango muestra un solo monitor encima de una columna de hierro, que resulta ser una prolongación de la columna que aparece en las imágenes" Montse Frisach en op. cit.
436. "Basada en una coreografía de María Muñoz sobre una canción de Paolo Conte, esta obra integra la parte de estructura física con la del vídeo en una doble correspondencia: la columna de hormigón como proyección del espacio-danza y el marco de hierro como representación virtual del montaje cincelado" Pueyo en 5<sup>o</sup> Festival del Vídeo Musical op. cit. p.16.

437. "El Bany esta formado por, de una parte, tres monitores dispuestos horizontalmente en una estructura de hierro que componen el cuerpo entero de un hombre dentro de una bañera, y de otra, por la proyección en la pared posterior de unas imágenes de árboles y follaje agitados por el viento" Bideoladia'90, Bosgarren Kolectiboa, Tolosa, Donostia Urriak, 11-31, p.97.
438. Eugeni Bonet, "Pel meu art..." op. cit. p.13.
439. "Ampolla es un mosaico irregular de cristales rotos que forman una superficie translúcida donde laten figuras indistinguibles de luz electrónica, superficie de la cual se transparenta el cuerpo de una botella (en catalán ampolla) en el interior de la cual se transparenta el cuerpo desnudo de una mujer, deformándose a la altura del rostro por la curva que envuelve el cuello de la botella. Al desacelerar hasta llegar al extremo de la imagen congelada, contrapuesto a la aceleración del montaje original de la breve secuencia que es el núcleo de la pieza, descompone cinéticamente esta imagen, con reminiscencias cubistas, que podría descubrir como un desnudo dentro de una naturaleza muerta" E.Bonet en Bideoaldia, Tolosa Urriak, Bosgarren Kolectiboa, Vitoria, 1989, p.124.
441. "Un monumento llamado locura" del Catálogo "Art Futura" Ajuntament de Barcelona, Fundació 'La Caixa', Barcelona, 1992, p.121.
442. Jorge Luis Marzo, en *ibidem*, p.122.
444. "El mundo en la plenitud de los siglos, como quien describe la técnica, de igual manera: -pintura sobre pinturas-; y el recorrido: montar un nacimiento, en el *plein-air* de los museos, un repertorio de datos, de hechos, pintar luego, con manchas vivas lozanas, un exvoto para la pintura y dorar después un retablo para el *collage*, agrupando los vagones en un viaje del detalle al conjunto. Entender finalmente la multiplicidad y entender la unidad del cambio y de la permanencia, para valorar, de soslayo, el progreso real". Catálogo de Montblanc, Mont-Roig, Montnegre, Galería Joan Prats, Barcelona, 1990.
445. Del catálogo "El grado de verdad de las representaciones", Galería Soledad Lorenzo, Madrid 1991, p. 17.

- 
446. Texto transcrito de una grabación obtenida en entrevista personal.
447. "Se ha insistido en exceso sobre estos divorcios: local-universal y tradición-contemporaneidad, vistos demasiadas veces, especialmente en esta década reciente, como problema y no como positivos y extraordinarios motores de la creación. Creo que el recinto del arte es justamente ese puente por el que una cosa pasa a ser otra: lo universal como una configuración lejana de los pigmentos locales, lo contemporáneo como una tradición interpretada, constatando en igualdad de resultados el cambio y la permanencia. De hecho, tan solo un suelo firme hace posible el viaje; de otra forma, unicamente conseguiremos una pintura agitada, sin cambiar sus pensamientos profundos" Perejaume en "Escultura española do seculo vinte" Santiago de Compostela, 1993 p.109.
448. "El grado de verdad de las..." op. cit. p. 19.
449. En "El grado de..." op. cit. p. 17.
451. "Perejaume, tal y como él mismo escribió, sigue mostrándonos un mundo que parece ante nosotros como una postal repetida, la única repetida, la única con luz en la superficie del olvido. Y ahora necesitamos -inseguros de existir- fragmentos que revelen fragmentos, retrovisores que diferencien y constaten cada momento de esta postal inalcanzable que vivimos por delante y escribimos por detrás. Un mundo en el que, como resalto Manel Clot, un paisaje puede ser una postal hecha escultura"(...) "Un mundo, en el que vivimos, donde el arte (paseando por los límites de las disciplinas y los géneros) realza los conceptos,, los signos y sus significados sin importarles el soporte donde habiten" Javier Olivares, catálogo "Objetivo/sujetivo", Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid, 1990,
452. "El concepto escenográfico de Perejaume le permite llegar al sentimiento sin detrimento del concepto, devolviendo al ojo del espectador lo que permanecía olvidado en su memoria y huyendo de herméticas y abstrusas composiciones"

---

Javier Olivares en "Todo Fluye", Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid, 1988

453. En el catálogo de la Galería Montenegro, Madrid 1987, Ángel Crespo nos habla de los valores metafóricos de su obra, de la simbología de la luz y la oscuridad
454. "El nacionalismo no es un concurso, es cuestión de sintaxis, de lugar de gramática, la base a partir de la cual es posible erigir algo, un paisaje sobre el que construir alguna cosa. Se trata de un paisaje entendido, no únicamente como geografía, sino como unidad histórica peculiar. Esta idea de crear una cultura única es absurda. Acabaríamos con una cultura nomádica, carente de raíces y sin ningún sitio a dónde ir. Esto nos llevaría al vacío. Se ha de crear una unidad, y, en este sentido, podría decirse que Catalunya es una unidad histórica y geográfica. Catalunya es una sintaxis." Perejaume y Jamey Gambrell en "Imágenes líricas, new spanish visions" Lucinda Barnes, 1992, p. 73-74.
455. En "El grado de..." op. cit. p. 18.
456. Del catálogo de la misma exposición en la descripción.
457. Jamey Gambrell, catálogo de Perejaume de la galería Joan Prats, Barcelona 1987.
458. Dan Cameron en el catálogo de "A 2000 metres de pintura sobre el nivell del mar", Tinglado 2, Moll de Costa, Tarragona, 1988.
459. Jamey Gambrell, catálogo de Perejaume en la Galería Joan Prats, Barcelona 1987.
461. Entrevista con Manel Clot y José Miguel G.Cortés, "La creación artística como cuestionamiento, J.M.G.Cortés, IVAM, Valencia, 1990. p.220.
463. "El ambito de mi trabajo se desarrolla entre la pintura, entendiéndola como método tradicional, y en la compleja utilización de soportes descontextualizando límites. Mi interés se centra más en el proceso que en el

resultado. Este trabajo confirma, por un lado este interés por el proceso de manipulación objeto y por otro la estrategia rítmica temporal que presupone el fondo sonoro" Bideoaldia'90.Bosgarren Kolectiboa, Tolosa,Donostia, Urriak 11-31, p.96.

464. "Hivernacle" es una reflexión entre la pintura y la pintura digital" "...Un *collage*, una propuesta visual para explicar la alteración del tiempo, las diferencias entre las imágenes que evoca un cuadro y las que sugieren la imagen de ordenador" en "Hivernacle, la manipulació del temps", Diari de Barcelona, 8 de Marzo de 1989, ALDIA/19.
465. "A vista de pájaro" es lo que podríamos llamar la expresión complementaria de la exposición donde no hay posibilidad de reducción excepto la reducción en el cuadro de las secuencias vídeo que inserto como una parte esencial de la exposición. En estos cuadros la presentación obtiene una dinámica diferente. Su medida es el tiempo. Los cuadros aislados pueden fluir rítmicamente si cambiamos la duración de exhibición de cada cuadro. En esta obra llace la síntesis de la composición entera" T.Picazo, en el catálogo "European Media Art Festival" Osnabrük, 1991, p.133.
466. "La preocupación de Teresa Picazo parece más de tipo territorial. El yo no aparece más que como remoto orientador de esta búsqueda" Teresa Blanch, en "Paraisos imaginarios o el hombre camina solo" catálogo de "Paradisos", Espais, Centre d'Art Contemporani, Girona, 1987, p.134.
467. "Sea por medio de la pintura o a través del vídeo que su narración es siempre de tipo espacial. La forma sería una consecuencia no perseguida. Lo que en realidad le interesa no es un sentido ocupacional del espacio, sino una idea de limpieza de territorios, de progresivo ir hacia el vacío, a partir de lenguajes fundamentales como el tacto y la luz" *ibidem*.
468. Catálogo de mano de "Versions de l'instant", Fundació 'La Caixa', CIEJ, 1991, Barcelona.

471. En los trabajos de Antonio Cano se observa siempre una preocupación especial por los temas del espacio: "La relación entre el vídeo y la arquitectura me ha interesado mucho por dos razones: Una es que las formas y los espacios que delimitan la arquitectura, son parte vital de lo que es el ser humano. Todo el concepto arquitectónico tiene una relación directa con el individuo. Otra razón es que la posibilidad de visualizar dicha relación entre hombre y arquitectura me la ofrecía el vídeo en mejor medida que el cine, por motivos de economía de medios, tanto físicos como materiales" Manuel Palacio, Manuel Asensi, entrevista a Antonio Cano, "La videogeneración", Cinevideo 20, n<sup>o</sup> 23, Marzo-Abril, 1986, p.44.
472. "Construir un concepto electrónico-espacial cerrado sobre si mismo, trazando líneas puras que funden vídeo y arquitectura" En entrevista personal, Julio de 1993.
473. Se podría encuadrar su trabajo dentro de una poesía comunicativa veamos como describe uno de sus trabajos ("Otros" 1989, un monocal grabado a personas de un psiquiátrico). "Las hojas hullen por un viento triste. Ver los árboles desnudos, es recordar. Las ramas sin encontrarse arañan el cielo de otros...y los otros, en silencio dejan escapar las estrellas" Extraído de su *dossier* personal.
474. "Ocurre que cuando edito sin banda sonora, me ajusto a los ritmos que la banda sonora me va marcando, pero monto sin ella, y hablando de espacios de arquitectura concretamente, es muy curioso: de repente, cada trabajo tiene un ritmo determinado por la sensación que yo he recibido de ese espacio, por el ritmo intrínseco del espacio, entondes una vez montado, siempre ha habido una música que ha tenido las mismas características y los mismos tempo, me atrevo a decir exactos a los de las imágenes. Aunque últimamente cualquier trabajo que lo requiera lleva una banda sonora creada específicamente para ello" en "La videogeneración" op. cit. p.45.
475. "Antonio Cano es uno de nuestros más interesantes "videoastas". En relación con *performers* como Pedro Garhel o Rosa Galindo, ha utilizado su medio para plasmar ideas y obras de otros, no solo las suyas propias. Dentro de su juventud, bien puede decirse que es uno de nuestros realizadores más maduros,

poseedor de un lenguaje propio que cumple el objetivo por él mismo avisado: "Hago vídeo porque necesito regalarte imágenes, decirte algo al oído, tocar". Javier Olivares en "Todo fluye", Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid, 1988.

476. "El documental, que considero que es la expresión viva de un espacio y un tiempo, es un género que siempre me ha interesado. En él hay un compromiso moral muy grande, porque tienes que ser fiel a unos ritmos que marca el espacio y el tiempo del tema a tratar y te ves obligado a impregnarte de ese ritmo interno. En el fondo, lo que me interesa es el valor humano, aunque sea reflejado en un espacio arquitectónico" Ana Viñuela en Cinevídeo 20 n<sup>o</sup> 80, Noviembre 1991, p.26.
477. "La reflexión que asocia el fluir del tiempo con la irrepetición de las situaciones y a éstas con las corrientes fluviales, sirve de excusa para entablar conexiones más sutiles acerca del compromiso social del artista, su protagonismo en la construcción de la historia y la irremisible infertilidad de la burguesía por reconstruirse en sí misma" Ángel Luis Pérez Villén en Boronía, p.33. extraído de una fotocopia del *dossier* del artista.
478. "El ser humano me interesa mucho . Yo creo que la psicología de una persona está influenciada por el medio en el que vive y por el espacio en el que se mueve" palabras del autor en artículo de Susana Blázquez, en Ya, 22 de Octubre de 1985.
479. Con respecto a la facilidad reiterativa a la hora de montar declara: "siempre hay un planteamiento serio y estricto porqué en cada caso se utiliza dicho recurso de reiteración. El vídeo tiene ritmos absolutamente diferentes al cine. Otra concepción de planos y montaje" en "La videogeneración" op. cit. p 46.
481. "Insertaba al observador en la percepción del espacio físico y conceptual y en la meditación acerca de la proporción y el equilibrio. A través de un péndulo que prescribía líneas en una superficie, un eje vertical proyectando sobre una bóveda y un eje horizontal (en un círculo cuadrado de monitores en el suelo), yuxtaponiendo un circuito cerrado con la proyección de dos "uomos

---

vitrubianos", dibujos de Leonardo , girando en sentido contrario" Ángel Luis Pérez Villén, en Boronía p.33. fotocopia del *dossier* del artista.

482. "La vídeo-instalación procurará, por tanto, ofrecer una reflexión sobre la proporción y el equilibrio, sobre el sentido tridimensional que originando en la experiencia de nuestro cuerpo, es la base para la comprensión del sentimiento espacial" Catálogo de mano de "Tanto abre el hombre su brazos cuanta es su altura" Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1988.
483. "En la instalación, pretendo unir los planos arquitectónicos horizontales suelo/techo por una proyección del vídeo vertical (paralela por tanto, al cuerpo del espectador) que va desde una falsa bóveda circular al suelo de mármoles enmarcado en un cuadrado". *Ibidem*.
485. "La imaginería y simbología religiosa se halla repetidamente a lo largo de los ya más de diez años de su actividad artística..." E.Bonet en "Tras la piel", Fundación P.Serrano, Gobierno de Aragón, Zaragoza 1995, p.13.
486. "Propósito de localización y arraigamiento, ubicación y anclaje en una tradición cultural que podemos juzgar anacrónica o estereotipada en algunos de sus extremos, pero que no por ello puede decirse que sea menos real" Cabe contrastar este tipo de trabajos con aquellos "modernos" con un discurso "tecnologizado" E.Bonet "Tras la piel" op. cit. p.8.
487. El mismo define como un documental su trabajo "Pornada" en una combinación "infrecuente de metáfora y metonimia" (metáfora de una sociedad rural y metonimia de la banda sonora). En "La imagen sublime" op. cit. p.65. Unos documetales que se salen de la norma y buscan la extrañeza casi surreal: puede aparecer un legionario acariciando un jabalí.
488. "El vídeo tiene algo que le convierte de por sí en un instrumento activo y fresco. No obstante, aún no está perfeccionado o afinado lo que viene de atrás. Con el vídeo estamos empezando otra vez. ¿Cómo...?. Puede que utilizando este instrumento nuevo para contar viejas historias" M.Palacio en J.Codesal y R.Rodriguez en "La imagen sublime" op. cit. p. 64.

489. Al autor le interesa más que el tiempo el *tempo*, como tensión sonora, espacial y temporal que ha de tener la obra, como un tiempo emocional que supera a la medida fría del tiempo. En entrevista personal, Julio 1994.
491. "...se ha inclinado más bien por las licencias de la poesía" E.Bonet en "Tras la piel" op. cit. p.8.
492. "Miscelanea de signos: Se advierte también tempranamente una orientación hacia el discurso de lo simbólico o, como dice Codesal, a la potenciación de signos y arquetipos. No con rudeza iconoclasta, sino con sensibilidad iconoplástica y poética. Y, en gran parte, los signos elegidos son, como ya se ha dicho, unos que evocan un cierto peso cultural, de la tradición y de lo que se ha impuesto por su propia fuerza. De hecho el corpus entero de su obra se nos muestra cruzado por unas referencias constantes, principalmente la religión, el poder jerárquico y represivo, y el universo y folclore rural. Un costumbrismo poco complaciente, sin embargo -antes que la nostalgia, aflora la desazón- por entre el cual se filtran realidades cotidianas y rigurosamente contemporáneas" E.Bonet ibidem p.11
493. "La realidad equivale a la verdad, y la poética, la ficción, el trasiego de signos serían la manera de intentar descubrir y expresar esa verdad oculta en las cosas" en E.Bonet "Tras la piel" op. cit. p.9.
494. "En lo religioso se concede a los actos una importancia máxima y, además, siempre son actos útiles porque abren la puerta de las cosas. La belleza, en el horizonte de lo religioso, es un modo del conocimiento y de la acción. La emoción y la percepción también se extreman en la práctica de lo religioso. En definitiva, lo religioso está en el polo opuesto de la banalidad" A.Murria y J.Codesal, ibidem p.37
495. En entrevista personal hablamos del sentido de la retórica en la imagen representada y su acercamiento al mundo de la plástica: "Es cierto que cada vez parece que me voy acercando más a la plástica, aunque realicé antes acciones e instalaciones que vídeo. Pero a veces me da horror pensar que me puedo volver

un escultor, desarrollar un sistema hasta el infinito creando un 'estilo'. El objeto arrastra una lógica del objeto, eso traducido a lo audiovisual es la retórica. Creo que el objeto tiene que ver más con la historia del arte y sus obligaciones y esa sensación del lenguaje como conjunto de formas. Me asusta la falta de alma de los "efectos artísticos" *ibidem* p.38.

496. El texto que acompaña a la instalación "El manto de Verónica" es altamente recomendable, sigue un extracto literal: "Consideremos artista a la Verónica. El retrato impregnado en el lienzo le pertenece, porque ella lo sostiene y porque proviene de una acción suya; es suyo, pero, principalmente no lo es. El fluido del rostro retratado es más autor que la propia artista. Esa inversión de relación de fuerzas en la obra de arte no sólo es original, sino que ahora nos resulta próxima y práctica. Por ello, pienso que la Verónica es una artista precursora. Pero, aunque vea reducida su hegemonía, debe tener un papel propio. Quedan sus gestos, su tensión interna. La Verónica es un soporte; esta poseída toda ella por la función del lienzo que sujeta. Pero no se puede olvidar que el valor de ese mismo lienzo ha dependido de la pureza de sus gestos o, lo que es igual, de la necesidad contenida en su acercamiento a la realidad (¿es esto realismo?). Aproximación, intensidad, veracidad, empatía...son las cualidades psicológicas y estéticas de las que depende la bondad del arte de Verónica. Su actualidad radica también en esos principios valorativos y en su "técnica", basada en una analogía físico química, como la fotografía, el cine y de otra manera, el vídeo. El arte audiovisual también es milagroso (o fácil)". En el catálogo de la "Bienal de la Imagen en Movimiento'92", MNCARS, Madrid, 1992, p.74.

497. "El Manto de Verónica es el tema del arte entendido como verdad, en la medida que la representación no es una figuración, sino que es una exudación, pienso en la imagen clásica de la Verónica. Ese es el primer vínculo con la realidad, el segundo es el acto de sostener el lienzo, entendido ese acto como un acto de energía, enfrentando la obra en esa especie de tensión: eres tu (las manos que aparecen en la imagen son las mías) quien esta sosteniendo la imagen que no has hecho sino que está dada por las cosas (como acontecimiento) pero en la que tu pulso es fundamental" Alicia Murria y Javier Codesal en "Tras la piel" *op. cit.* p.39.

498. "Concibió "Centauro" como una mini-ópera (se puede deslizar el concepto al de zarzuela), tomando como punto de partida un escenario específico que desde su niñez le había intrigado -el Patio de la Infanta, en Zaragoza, con su estatuaría y relieves de faunos y semidioses maravillosos-, así como la tradición folclórico-instrumental de su tierra: la jota y sus correspondientes avíos instrumentales y de indumentaria" E.Bonet en "Tras la piel" op. cit. p.12.
499. 'Centauro' es lo partido o, dicho al revés, lo pegado. Un cuerpo de caballo y un tronco de hombre. Un cuerpo de hombre y un viento de voz. El cuerpo y la voz son centauro, si tienen músculo, si parecen verdaderos" Bideoaldia, Tolosa Urriak 11-15, Bosgarren Kolektiboa, Vitoria, 1989. p.119.
500. "...investigación sobre elementos naturales, electrónicos, conceptos escultóricos..." le califica de trabajo frío y medido. M.Expósito en II Bideoaldia, op. cit. p. 49.
501. "El color, identificador real de la naturaleza deriva hacia estratos íntimos de la propia conciencia sensibilizada, dando vida al espacio de representación estético y poético del mismo, para alcanzar la plenitud de la comunicación intencionada" En el catálogo de "Actitudes 1989" Instituto de la Juventud, Madrid, 1989 p.60.
502. "El vídeo es pintura, la pintura es vídeo" en "Bideoaldia, Tolosa Urriak, Bosgarren Kolektiboa", Vitoria, 1989, p.119.
503. "Gabriel Corchero hace una crítica al sofisticado y sutil control social que generan los medios de comunicación de masas. Estos medios al constituirse en un monopolio detentor y distribuidor de imágenes, se van conviertiendo en utensilio reconstructor de la realidad, acentuando de manera que la cada vez mayor monotonía de "paisaje televisivo" acentúa el proceso de uniformización social de los últimos años". Carlota Álvarez en el catálogo de la Bienal de la Imagen en Movimiento, 1992, MNCARS, Madrid p.73.
504. Un interés no tan solo por la ecología natural, también por la ecología humana. Textos que aluden a la degradación del medio natural y al medio humano, a su visión de las cosas: "el calentamiento de la tierra"

"desvanecimiento del amor a la naturaleza" en "10 Contemporains Espagnols", Instituto de la Juventud, "Travail et Culture" Agglomération de Roussillon, 1990, p.43.

505. Hay una reflexión profunda del autor sobre los *mass media* y su función en nuestra sociedad, la capacidad de darnos un mensaje mediatizado y sin movernos del sitio (el hogar) y el deterioro que eso supone, hablándonos de "realidad televisiva" y "paisaje televisivo", hay de hecho una construcción de un "paisaje reflexivo" ver comentarios en "Bienal de la Imagen en Movimiento'92", MNCARS, Madrid, p.80. Nos hace una comparación del medio televisivo a una máquina de viaje que a desnaturalizan nuestra visión del paisaje real, la Tv como derribadora de fronteras espacio-temporales y la instantaneidad que comporta "La tecnología de la televisión tiene la capacidad de fabricar nuestros sueños, nuestros paisajes, nuestras miradas"... "La alta tecnología da un largo paso hacia atrás, ya que acaba siendo el mero objeto decorativo que colgamos del salón con la imagen de nuestro paisaje real, que podemos observar en cualquier momento" "La ciencia ha engendrado la verdadera realidad (racional) opuesta a otra verdad, tal vez más valiosa, que es la imaginativa y es sólo mediante medios de comunicación con lo que esto se puede conseguir" G.F. Corchero comentando "Búsqueda natural del paisaje en el museo", en el catálogo "Madrid, Espacio de Interferencias", Círculo de Bellas Artes, 1990, pp. 74-75.
506. "En la utilización de los materiales metálicos, naturales en la misma referencia al propio paisaje, está la fuerza y el color de ellos mismos, como representación de la estructura natural y dualidad de integración en el paisaje electrónico" en "Actitudes 1989" Instituto de la Juventud, Madrid, 1989, p.60.
507. "...Intentando en el sujeto una reflexión como punto inicial de lectura, para más tarde acoplarse a su conciencia de una forma libre y a su memoria personal, lo que podrá abrirle otros campos de lectura, para más tarde acoplarse a su conciencia de una forma libre y a su memoria personal, lo que podrá abrirle otros campos más fructíferos en el amplio entorno del conocimiento personal de uno mismo, imprescindible para frenar la forma de control que imponene las imágenes" Catálogo de la Bienal de la Imagen en Movimiento '92 op. cit. p.80.

508. En el catálogo "Confrontaciones", Instituto de la Juventud, MEAC, 1988, p.154. hay un comentario del paso del autor de temas televisivos a temas más objetuales y escultóricos.
509. Usa el color como posible portador de simbologías, en "Sobre el límite" los contrastes blanco-negro luz-oscuridad nos *retrotraen* a aspectos mortuorios en el que la luz blanca a pasado a significar la muerte "La muerte se ha vuelto blanca, por aséptica e higiénica, por clínica, por técnica" Carlos Jimenez en Bienal de la Imagen en Movimiento'92, op. cit.
511. "Los pintores románticos convirtieron al paisaje en un espejo del hombre, de su poder, su espontaneidad y su riqueza en la euforia, de su soledad y aislamiento en la depresión. Corchero les ha seguido en esta identificación, sólo que, a juzgar por lo que esta vez ha conseguido, el espejo apenas si devuelve una imagen porque el hombre, como su propia muerte, se ha extinguido. O está al borde de hacerlo" Ibidem
512. "La creación en vídeo viene definida por la necesidad que siento ante un motivo para manifestar mis sentimientos. Mi línea va hacia una búsqueda natural de la comunicación de sentimientos, alejándose de toda pauta que pueda interpretarse como divertimento o amenización de meros momentos de los que ven esa obra" Gabriel F. Corchero "La imagen sublime op. cit. p. 72.
513. Sobre la instalación "Equilibrio, refracción, transmisión" Marcelo Expósito enuncia: *"...austeridad de la creación, lujo del comercio, tal es el doble régimen del objeto enciclopédico: la densidad de la imagen, su carga ornamental, significa siempre que se pasa de la producción al consumo"* (R.Barthes, 'Las láminas de la Enciclopedia') Una primera observación primeriza de ciertas obras de Gabriel F. Corchero nos las mostraría en conexión con la imposibilidad de articular un sistema de pensamiento fuerte respecto a dos esferas que, de un modo u otro, han demostrado su incapacidad para cumplir la promesa de aprehensión de *lo real*. Véanse en este sentido los avatares del binomio ciencia/tecnología y el repliegue del osado proyecto utópico de antaño en el arte. Incluso en un supuesto punto de confluencia,

presumir hoy la objetividad e inocencia de la mirada personal en el uso tecnológico es poco menos que risible./Parecería derivarse que, en tal estado de cosas, cuando menos revisar nuestra añeja postura. No más, desde luego, la de un Barthes niño nostálgico de sus cálidos juguetes de madera *real*. Por el contrario, una vez asumidas las propias contradicciones y superada la impostura del hablar por otros, señalar la existencia del consenso invisible, incidir en los límites del equilibrio, podría ser un modo muy práctico de superar el papel de actores mudos al que, ya de principio, pareceríamos condenados". En "Bidealdia Tolosa Urriak, Bosgarren Kolectiboa", Vitoria 1989, p.123

514. "El Método de la carne conlleva un fuerte sentido emocional y un intento de emplazar al espectador en una situación difícilmente elusiva" Marcelo Expósito en "II Bideoaldia eta Muzak-Crash", Tolosa, 1988 p. 49.
515. Corchero escribe sobre "El método de la carne": "Exposición visual de un momento muy determinado en el transcurso de mi propia vida. Encuentro entre el sentido de la vida dentro del propio ser y la que traspasa el ser. Momentos cruciales donde la vida se desdobra y se disuelve, donde la carne se transforma según el momento de la vida, hasta que se descompone. Existencia clara entre la vida y la muerte" *ibidem* p.47
516. "Estructura TV" supone un nuevo paso al intentar integrar la imagen vídeo de manera literal en la propia construcción del objeto. De este modo, tras un primer planteamiento aparentemente simplista ('integración de estructuras físicas en electrónicas'), parece asumir propuestas más complejas: al modo de Baudrillard, la realida como principio regulador tradicional de, en este caso, la escultura, frente al engaño visual que le pone fin" Catálogo de "Confrontaciones", Instituto de la Juventud, MEAC, 1988, p. 154.
517. Texto del catálogo para "Naturaleza viva, naturaleza muerta": "Búsqueda de diferentes entornos, de las distintas formas de vida que se pueden observar en el amplio abanico del mundo terrestre./Sensaciones tal vez soñadas de un mundo sin vida y a la vez sentirnos culpables de algo que no podemos saber qué es./Observo cada vez que vuelvo a un paisaje conocido con anterioridad, todo ha cambiado y realmente no se si hemos dado un paso al pasado o al futuro.

Todo me desconcierta y deprime./Sin embargo al ver este paisaje, sueño como era antes y lo fijo en mi mente, de tal forma qu estoy delante de dos paisajes, pero no se en qué momento me encuentro./Sinopsis://DOS ENTORNOS//DOS PAISAJES//DOS AMBIENTES//TRES MOMENTOS//Gabriel F. Corchero en 1er Festival Nacional de Vídeo, Madrid, op. cit. p.49

518. "Estructura naturales" pone de manifiesto dos nuevas constantes: imágenes del mar, que derivará en permanente referencia y observación de las formas y entornos naturales, en plano fijo, que lejos de ser un mero recurso se convierte en riguroso tema de reflexión"... "Punto cero" resume las hasta ahora esbozadas características de su instalaciones vídeo. Extrañeza ante la imagen enmarcada en un cruce de vías, eco de un viaje real para su captura. pretensión objetual de la obra: batalla perdida o inmensa paradoja; el motor real de la metáfora es la imagen vídeo, irremediablente inmaterial. Visión permante de olas como reflexión sobre su propia condición inconsistente". Marcelo Expósito en "Confrontaciones", Instituto de la Juventud, MEAC, 1988, p.154.
524. Cabe comentar la música electrónica producida por "Deposito Dental" que estaría dentro de la experimentación que Pedro Garhel realiza empleando el medio electrónico; los inicios de este medio lo encontramos en sus primeras cintas como "Atlanta", similitudes parecidas encontramos en sus conciertos multimedias que podrían acercarse a la obra de Laurie Anderson.
525. Pedro Garhel describe su paso desde la *performance* a la vídeo-instalación gracias a la ayuda de A.Cano.."hemos empezado ya desde principios de los ochenta, no solamente a partir de y con nosotros como medios de expresión, sino con toda una serie de elementos tecnológicos "Con el fotógrafo F.S.C. con el videoartista A.C. y el escenógrafo L.G. hemos podido llevar a cabo una labor por cuya complejidad estamos solamente en los inicios" En "Balcón" n.º 1, 1987 p. 116.
526. "Vídeo, simplificación del laberinto. Lámpara de fuego donde moran las profundas cavernas del sentido. Infinito en el espacio, eternidad en el tiempo. Vídeo, formación del alma del mundo y cuanto se refiere al hombre. Infinitud de

---

la vida dentro de la mortalidad. Vídeo, huella digital, huella humana" M.Palacio en P.Garhel en "La imagen sublime" op. cit. p.62.

527. Es interesante la descripción sobre su cinta "Infinito 5" (junto con Rosa Galindo), un trabajo a caballo entre la vídeo-danza y la acción, en el que juegan un papel excepcional el montaje y los planos. Ver en M.Palacio "La imagen Sublime" p.62.
528. Extractos de prensa obtenidos del *dossier* del artista.
529. "LLama viva, llama electrónica. Atmósfera de armonía y tensión. Convivencia entre elementos de la cultura clásica y medios del presente. Transcripción de la experiencia vivida en el pasado (Incendio sufrido como protesta al proceso político del 74 en España) lucha y prueba de fuerza entre materialidad y memoria" texto dentro del Dossier personal sobre "Big-Bang III, in memoria del fuoco", 1987.
531. El texto del catálogo que acompaña a la exposición nos sumerge en un viaje poético hacia un mundo ignoto: Atlántida reino de costa escarpada, más allá de las Columnas de Heracles./ El Diluvio, en un día y una noche sumergió sus confines./ Civilización presente. Ficción de un ámbito sagrado./ Continente-Contenido./ Espacio en donde moran cuerpos sometidos a un efecto de ingravidez./ Conocimiento de las profundidades del mar a través de la luz, sistema visual y símbolo de la idea de lo inmortal./Configuración y desarrollo de una forma de "representación" en la que figura humana es referencia, alusión, símbolo y metáfora, pero nunca interpretación de la realidad natural./ A través de.../ La luz penetra sin romper la sustancia material. Establece junto al brillo y el oro la metáfora de "presencia" de lo divino./Conmesuración y ordenación de la realidad. Lo material e inmaterial./El espacio como totalidad./Interpretación, proyección y configuración de un micro-universo.
532. "Prosthesis" es un juego plural de una utopía a través del discurso del espacio y la arquitectura con diferentes niveles de percepción. El proceso que ocurre a través del estado mental de una persona durante una operación de corazón. Los conceptos de Schlenmer y los lenguajes tangenciales convergen con los de

Garhel. Se trata del dibujo de una línea unitaria en el espacio de lo imaginario con las concepciones espaciales de la Bauhaus." *ibidem* de "Prosthesis"(...) "El tiempo es parado, cancelado con un *sketch* de simulacro, síntesis, neutralidad y ficción. Hombre, espacio y medio como prolongaciones. Prótesis corporales y tecnológicas, un campo de acción con diferentes niveles de percepción de cultura, individuo, sociedad, naturaleza, origen y presencia, vida y muerte". Texto extraído del proyecto de la obra.

533. "Dedicado a la memoria" significa una síntesis, un enfrentamiento y reflexión del artista con su propia trayectoria y obra, creando en el escenario un clima de tensión, explosión y purificación, quemando en el doble sentido de la palabra nuestra imagen para quedar con la esencia, la idea de toda nuestra creación: lo importante es amar. El punto de partida, ahora del sentido introvertido hacia una actitud extrovertida, con lo que nos acercamos a un mundo científico y técnico cuyos términos espacio-temporales nos están exigiendo cada día más una reestructuración de los aspectos humanos y en su entorno. "Dedicado a la memoria" ha sido el instante de parar, reflexionar y dejar atrás las pautas que en su momento han marcado nuestros pasos en unas coordenadas determinadas, para abrimos, casi como necesidad irreversible, hacia unas coordenadas espacio temporales que puedan corresponder a los aspectos multidimensionales que están envolviendo al ser humano en este instante, a finales del siglo veinte". P. Garhel en Balcón n.º 1 op. cit. "Dedicado a la memoria es un concierto en el que queremos imprimir, fijando en la actualidad el recuerdo de lo efímero, *"las performances"*, el paso del tiempo, el proceso de una larga elaboración hasta hoy, la progresión actual de nuestro sonido, con fragmentos de piezas o acciones anteriores. Dedicar este concierto a la Memoria, es a la vez una reflexión para nosotros y por nosotros mismos, interrelacionar nuestro pasado-presente y futuro inmediato, conjugando todos los medios con que hemos trabajado durante 10 años: la performance-las proyecciones-el vídeo-la música-la instalación-el cine-la voz. Abiertos a la experiencia, buscamos otras realidades con la multidimensionalidad del tiempo y espacio". *Catálogo del II Festival Nacional de Vídeo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1986, p.31.*

535. "...se nos ha colado como utilizar el fundido y las cortinillas como recurso estilístico en la búsqueda de un tempo cinematográfico propio, cómo usar con esa

- misma finalidad la música, lavoz en *off*, las mismas imágenes" Catálogo de "Última visión, España, cuatro jóvenes artistas", Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992. Manuel Palacio en "Los ojos sucios".
536. Al autor le interesan en particular autores románticos como Hölderlin o C.D.Friedrich. Entrevista del verano de 1992.
537. "Por eso se me ocurrió que dedicaría una vida entera al epistolario... Del catálogo "Bienal de la imagen en Movimiento '92," op. cit. p.92.
538. Le interesa el texto epistolar de los niños exiliados, la inserción de ese texto en la imagen como por ejemplo en el vídeo "La tierra de la madre" centrándose en un personaje y sus experiencias vividas (una niña enviada a Rusia en la guerra civil) "Como figura recortada sobre un fondo el personaje habla para sí mismo, representando su propia vida en unas pocas secuencias, mientras detrás imágenes y sonido fluyen en una mezcla confusa de tiempo, memoria y ficción, realidad, falsedad" "...llama la atención por su minuciosa y sugerente construcción, en una decidida apuesta de Hergueta por la renovación del lenguaje del documental histórico cinematográfico, de enorme y progresiva influencia de los modos de ver contemporáneos" Salmón Castiel en "El Sur" Málaga, 24 Junio de 1994. En el boletín de prensa del MNCARS p.16.
539. El autor parece sufrir un constante enfado sobre la situación creativa del medio en este país, un enfado que contrasta con sus trabajos tan "casi sosegados" y de introspección personal. Ver el artículo "El desierto rojo" en el catálogo Bideoaldía 89, Bosgarren Kolectiboa, Tolosa p.101.
540. Una sinopsis que el artista realiza sobre su trabajo sobre "Hablo en sueños": "A menudo he venido sintiendo una ilusión poética frente al mundo que me llevaba a un intento de recoger aquello que generaba en mí una sensación de permanencia. Hoy presiento la falsedad sobre la que se sustentan gran parte de tales sentimientos y , sin embargo, no puedo dejar de llevarme por ellos" en el catálogo de "Imágenes de vídeo 1989", Instituto de la Juventud, Madrid, p.28.

541. "UN ISLARIO": Soy una isla. Todo este discurso, mi intención de ser poeta me aíslan cada día más. La propia naturaleza de mis palabras es barrera: encierra, entre las murallas del castillo, lo más precioso de mi ser. Una condena solicitada a voces./Pero es que, cada día más, todo lo que acontece a mi alrededor y la manera en que se fragua me empujan, más y más, a un aislamiento. Un aislamiento que si no es el de la rabia y la impotencia, es el de la perplejidad./La paradoja reside en que en esta suprema soledad destilo -o pretendo destilar- la más sublime comunicación posible, aquella que verdaderamente me ha de poner en diálogo con cuanto me rodea y aprecio pero que apenas alcanzo a comprender o tocar. La pureza de este lenguaje silencioso es a un tiempo humildad y soberbia: me sustraigo de las ambiciones terrenales, pero reivindico un lugar entre los dioses; mis papeles pueden quedar en los cajones de mi mesa y, sin embargo, terminan por ver la luz en forma de letra impresa; hablo para mí solo pero estilizo mi monólogo en complejas imágenes editadas con efectos de posproducción./Esta sofisticada alquimia, la construcción de un personalísimo discurso que creo en esencia mío, bien puede ayudarme a exorcizar tantos problemas de relación con el mundo, eso pienso. Y de hecho lo hace. Algo hace./Arropado por una mitología que, por milenaria, ha sido repetidamente contestada, deslizo una breve mueca de "no me incumbe" que permitía la elegancia y la sensibilidad a un tiempo, sin ensuciarme las manos, ni tan siquiera la boca. Mi boca, mis pensamientos, mis manos ya estaban comprometidos sin yo saberlo./Frente a esta cerrazón, otra idea me viene constantemente a mi cabeza: la actividad que he elegido no me redime./No me redime porque todo saber estar que de ella aprenda vendrá impregnado de perversos efluvios, de irrealidad de las letras./No me redime porque busca tranquilizar mi mirada, y asumir ese tamiz (la mirada) como vía de interpretación del mundo. Los interrogantes resueltos a través de mi mirada. Palabras e imágenes dejarán de ser sólo eso, y pasarán a engrosar un código de interpretaciones dudosas y lugares comunes./No me redime porque encontraré comodidad en ese gesto, y ojalá no llegue a convertirse en tic o estrategia del engaño. Y su propio principio dejará de tener sentido./Ni siquiera me redime por obligarme a contar con otros. Esta sí que sería una condición imprescindible (casi) del audiovisual frente a otros posibles lenguajes de la soledad. Una condición que me lleva a tener que entenderme con ese alguien, con esos otros que han de ayudarme o estar ahí. Y aunque esta disciplina de trabajo me enriquezca al ceder parcelas de

mi silencio, no me redime. Más bien al contrario, Profundiza en la terrible herida, socava cualquier intento de naturalidad. Toda seguridad que adquiriera en mí mismo gracias a los parabienes de mi dedicación, acabará por aislarme más. Todas las victorias serán pírricas./Por esta dedicación -que por un momento, que a ratos pretendo me redime- he perdido ya varios lenguajes. Algunos quizás hubiera tenido que perderlos de todos modos, pero incluso esto es cuestionable./Al sustraerme -como lo hace- de ciertos aspectos de mi relación con el mundo, es precisamente esta relación (la seguridad amorosa, como alguien llamó al gozoso contacto con las cosas del mundo) la que enrarece, tergiversa y, al fin, socava./He elegido una extraña forma y soporte de expresión, para así construir un complicado dispositivo de palabras e imágenes que me digan algo a mí (heredar un cúmulo inextricable de tradiciones) y su soporte la de creerse moderno e imperecedero (pretender permanecer, no desaparecer). Pero que goza de una ventaja, una gran ventaja a la que no soy ajeno: carece de pasado feudal". Joseantonio Hergueta, "Utopía debe estar en todas partes" en "Plusvalías de la imagen", Rekalde, Bilbao, 1993, pp.10-12.

542. "...saber un poco extraña y difusa la meta, bastante inasequibles mis palabras, me convirtió hace tiempo en exiliado en propia tierra. Sin embargo, siempre creí no estar solo y por eso vengo dirigiendo mis palabras a los compañeros de este viaje" *ibidem* p.38.
543. "Ha pasado tiempo en que inicie este eterno monólogo..." en el catálogo de la "Bienal de la Imagen en Movimiento'92" *op. cit.* p.92.
544. "...el viaje como trayectoria de la evolución personal del que en el vídeo toma la palabra acabada por convertirse para él en la historia de la formación de una concepción del mundo tal como era característico en la novela formativa del siglo pasado" en "Los ojos sucios" *op. cit.*
545. Sobre las cintas de vídeo M.Palacio escribe "el vídeo no se concibe como una mirada de dentro hacia fuera, el viaje formativo como descubrimiento de las reglas del mundo, la punzada en un pasado pleno de imágenes de agua y de mar...incorporándose a la relectura del pasado la misma aportación de los elementos exteriores constituyendo entre ambos, lo interior y lo exterior, un

verdadero baratillo de identificaciones tal como planteaba Jaques Lacan como característico de la evolución formadora del YO y el acceso a lo simbólico" en *ibidem*.

546. "Hablo en sueños y transmito penas perdidas y deseos inútiles" Sinopsis del autor a su obra "Los erizos" en "II Bideoaldia " op. cit. p.37.
547. Hay una insistencia en lo onírico: "He soñado con recrear mi existencia, de tal modo que quizá me enriqueciera hasta hacer innecesaria todo tipo de demostraciones estéticas hacia interlocutores imaginarios, quedándome a solas con mi discurso interior" en "5<sup>º</sup> Festival de Vídeo Musical", op. cit. p.25
548. "...me he volcado en la creación de un imaginario personal a través de una poética en vídeo" Hergueta en "Muestra de arte joven 1990", Instituto de la Juventud, Madrid, p.61
549. "La búsqueda de un imaginario perdido y la visión de los lugares a lo largo del viaje -que, al fin, vienen a ser lo mismo- constituyen la base de las cintas presentadas..." *ibidem*.
551. "Curiosamente, 'Evidentemente un espejismo' se construye formalmente como un ataque al ilusionismo de la imagen, como un deseo pleno de indicar lo artificial de la mirada cinematográfica. Desde el reencuadre de las tomas que en el vídeo se hace a base de subrayar lo que toda imagen tiene de convención (fotográfica) hasta la jerarquía de las voces enunciativas, todo acaba resaltando la falsedad del artificio que se pone en marcha. Otra vez espejismos" M.Palacio en "Los ojos sucios" op. cit..
552. Para "Evidentemente un espejismo" asevera. "He soñado recrear mi existencia, de tal modo que quizá me enriqueciera hasta hacer innecesarias todo tipo de demostraciones estéticas hacia interlocutores imaginarios, quedándome a solas con mi discurso interior./Al fin, me puede una cierta imposibilidad de concebir pulsiones propias de un sentimiento auténtico" Bideoaldia'90, Bosgarren Kolectiboa, Tolosa, Donostia, Urriak 11-31, p.97.

553. Sobre "Carencia" de Joseantonio Hergueta escribe Marcelo Expósito "...cargado de alusión poética, viaje ilusorio marcado por la nostalgia, pérdida, lejanía" en "II Bideoaldia", op.cit, p. 49.
554. "En Epistolario...reflexiona sobre diferentes procesos de interiorización y aprendizaje de las convenciones sociales desde el lugar del "yo", desde el lugar del artista como sujeto social. Una aproximación a sus vivencias personales (siempre mediatizadas por las constricciones sociales), a las huellas, a las cicatrices, y a las marcas que la vida va dejando en cada uno de ellos, que culmina con la exteriorización de lo interiorizado, de lo privado, de su propios procesos de socialización. Una lectura del cuerpo como receptáculo, como un libro de registros en el cual quedan impresas las experiencias que la memoria destila: la inevitabilidad de lo físico" Carlota Álvarez, "Bienal de la Imagen en Movimiento'92", MNCARS, Madrid, p.73.
556. Una preocupación por el aspecto humano y social del hombre lo manifiestan en su trabajo "Experiencia vital reconcentrada" de 1989 y en este texto que le sigue: "La repetición es la dinámica de la muerte, la experiencia de un instante que se desborda, un salto incesante al vacío, un contar un cuento sin cuento hasta decir basta, el recuerdo ajeno que nos devora, el vuelo que nunca remonta, la orilla transgredida" En "5<sup>o</sup> Festival de Vídeo Musical, de Vitoria"op. cit p. 25.
- "No hay Idea, sí/EXPERIENCIA VITAL/CONCENTRADA:/Lo que sobra de los cuerpos/Los desechos de la mente/Navegamos hacia la muerte -en el/mejor de los casos-/Lo normal es ir a pie.../Por caminos de aridez/El delirio se contagia de infinito/Dolor fluido que desborda/Labios enfermos de olvido y/La muerte ha huído donde/El amor deserta/El horizonte se apaga, la angustia se /cierra/herméticamente chirriando disonancias/dentro/de la Nada. El vacío está vivo/Y mancha nuestra inocencia". Paco Utray/Luis La Madrid. "Muestra de Arte Joven, 1991, Instituto de la Juventud," p.99.
557. "Creemos terriblemente decorativa la versión contemporánea de la condena bíblica al trabajo" Utray/La Madrid en "I Bideoaldia" op. cit. p.39

558. "Vicios privados: el individuo en relación a los medios de masas, mediante el uso de sus propias estrategias, con tremenda carga seductora que esconde un elaborado discurso personal" Marcelo Expósito en "II Bideoaldia", Tolosa, 1988, p. 49.
559. "Esta imagen mínima está cargada de la máxima significación, al introducir en ella la dimensión temporal. La protección de la intimidad que presentan los retratos se desmorona al mantenerse la imagen en el monitor durante un tiempo inusualmente largo. La expresión de los personajes, tras sufrir este atentado impúdico a su intimidad, es de fragilidad e indefensión, como si les condenaran a mirarse en un espejo, pero sin darles la oportunidad de controlar el gesto. Esta idea se ve reforzada por el micrófono que mediatiza el sonido del metrónomo y lo distorsiona, reproduciendo el ritmo de un corazón inexorable" Ana Viñuela en "Cinevídeo" , Enero 1992, p.23.
561. Todos los textos que a continuación aparecerán transcritos provienen del *dossier* de los autores.
562. "(...) Siempre que uno de nosotros comienza a desesperar de la monotonía y la falta de novedad a la que nos quiere acostumbrar el oficio, no suele tardar mucho en aparecer el decaimiento general contagiado, haciendo mella en todos nosotros una emoción no exenta de peligro para la armónica marcha del centro: cuando la temida nostalgia abate nuestro espíritu, los sistemas de seguridad y prevención de la isla se ponen en funcionamiento. El castigo obedece a la regla "El escándalo es menos peligroso que la revolución", y por eso suele ser benévolo con el provocador al efecto y fulminante con los que se han dejado arrastrar por la perturbación del primero" Leona en el catálogo de su nombre, Galería Fernando Durán, Madrid, 1990./ "FAUNA EN PROTECCIÓN": /Por su excepcional adaptabilidad, inteligencia y sociabilidad, este magnífico .....colonizó una multitud de medios diferentes, desde el ártico a los desiertos. /En España vive aún la mejor población de Europa Occidental. A pesar de gozar de una cierta protección legal en nuestro país, la incompreensión fanática de muchos, que linda con la superstición, hace que se les siga matando sin tregua, lo que pone en peligro el futuro de tan noble.....en

nuestros campos. /Leona. /Texto del catálogo "Otras miradas", Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid, 1989. p.56.

564. "...Un día de gran corte, se presentó el rey en medio de ella, llevando en el ojal de la casaca un ramito de flores de PATATAS, y desde entonces se fué propagando su cultivo. El gobierno envió PATATAS a todos los departamentos de Francia para que se propagara este tubérculo interesante, al cual, el reconocimiento público confirmó el nombre Le Solano Parmentier, que el conde de Neufchateau le había puesto. Además de servir la SOLANUM TUBEROSUM de excelente alimento, tanto para los hombres como para las bestias, sacan de ella provechos de consideración" Rosa Méndez Zurutuza, en el catálogo "Madrid Minimixer", Nave Patatas, Centro Cultural Casa del Reloj, 1990 p. 18.
566. "...dotar al lenguaje utilizado en los procesos creativos de nuevos significados no convencionales" Guillermo Balbona, "Por la palabra" en El Diario Montañés, Santander 28 de Agosto de 1992 p.60.
567. "Dioni afirma que allí (se refiere a una de sus estancias por India, Nepal y Tibet) lo importante de un día era que el tiempo había cambiado o que un vecino se había acercado a ver a sus familiares a otra aldea. Aquí por el contrario, estamos repletos de información que nos impide fijarnos en lo interesante de la vida, que precisamente es lo más sencillo". En un artículo de Fernando Francés García "La vida antes que la pintura" en Alerta, Cultura, Santander 1 Octubre de 1987, p.26.
568. "Lo que nos rodea es la expresión compleja e imposible de nuestro poder personal. Un viaje es entonces la oportunidad de concederse todo el tiempo para acechar a nuestros acontecimientos"... "Viajar lejos para poner en evidencia la proximidad" Fernando Francés García. en "Tareas curativas de Dioni Romero en la Sala María Blanchard", Alerta, Santander 3-5-1988.
569. "El arte no tiene objetos, es un estado mental de la mirada" Ibidem.

571. Una necesidad de introversión y de búsqueda hacia dentro 'auto-vaciándose' para tener más vida: "Romero dice que el mundo es escesivamente expresionista". Fernando Francés García en "La vida antes que la pintura" en Alerta, Cultura, Santander, 1 de Octubre de 1987, p.26.
572. "Ejercicios con velocidad" intenta reflejar "todo el esfuerzo de la imagen virtual y poética para indagar en el espacio negado de la muerte contemporánea" Guillermo Balbona, "Ejercicios con velocidad" El Diario Montañés, Cultura y espectáculos, Santander 9 de Enero de 1992, p.58..."Considero que la catástrofe, el accidente es un fenómeno antropológico y cultural del mundo contemporáneo en el que se da cita la historia de una muerte épica pero absolutamente cotidiana, con sus conductas y sus cifras estadísticas" ibidem.
573. "El lugar del yo, su fundamento y su estancia, no es precisamente la conciencia como tan decididamente supone el 'Pienso luego existo' cartesiano. El yo, tal como parece concebirlo Dionisio Romero, como resistencia a la disolución en el flujo ininterrumpido de la vida, parece residir más en el automatismo de nuestros hábitos que en el *yo soy yo*, la tautología vertebral de toda consciencia" Carlos Jiménez, Lápiz n<sup>o</sup> 69, Madrid 1990.
574. "Su trabajo se llamaba "Diario de ausencias" y entroncaba directamente con las que hasta ahora han sido sus obsesiones: el yo, la identidad, aquello que sobrevive o resiste cada mañana al balance devastador del espejo. Y la inconsciencia arropada por la mecánica de nuestros actos".Ibidem.
575. "El efecto del conjunto de la pieza era aplastante: vivisección, radiografía metáfora de ese esfuerzo de Sísifo que cada día realizamos para mantenernos idénticos a nosotros mismos. Nietzsche lo vió como una alta exigencia y Derrida como el cumplimiento de una promesa. Dionisio Romero en cambio, lo ve como una maldición". (Romero categoriza de exagerada esta última frase) Ibidem.
576. "Organo-Organización es una suerte de túmulo funerario en cuya parte superior hay incrustados un monitor de vídeo que reproduce una caricia torácica y un corazón de plástico. Sobre la pared adyacente se proyecta una palmera invertida. A sus pies, en un tronco ahuecado, aparece otro corazón de plástico

---

despiezado: el corazón del árbol. Trata de la anatomía comparada de dos organismos que tiene distinta organización y distinta muerte" Gabriel Rodríguez "La apuesta joven de la cámara de comercio", El Diario Montañes, Arte, 14 de Agosto de 1992.

577. "Humanización: El objetivo que se persigue consiste en "la humanización de las cosas, buscando en lo convencional lo no convencional, y de esta forma crear inquietud en la obra artística. Del "Organo (significado del concepto humano y convencional), la Organización (jugando con el proceso creativo del lenguaje y mezclándolo con los significado no convencionales" Guillermo Balbona en op. cit.
578. Respecto a una descripción de "La acción de Solares" F.Francis García enuncia "Dadá vive" en Alerta, Santander 25 agosto de 1989.
579. Sobre el sentido de la vigilancia nos hablan F.Francis y G.Villota en el catálogo "Equivalencias fibra", Puerto de Santander, 1994.
581. "El contenido de la exposición se ha estructurado atendiendo a tres ideas preliminares: *la mirada* jugando con los binomios 'mirar y ser mirado' y 'observar y ser observado'; el paisaje con una particular atención a los límites del paisaje inteligente, entendiendo que la ante las cámaras de seguridad se puede estar 'bajo vigilancia o bien libre de sospecha'; y por último, la *simultaneidad* que delimita el tiempo real y el diferido en la comunicación humana" Fernando Francis en "Equivalencias fibra". op. cit.

## BIBLIOGRAFÍA

### Observaciones previas.

En la presente bibliografía se han incluido textos heterogéneos. Han sido seleccionados libros de edición junto con artículos, catálogos o pequeñas reseñas. La entidad que cada uno de los documentos tiene es muy diversa. No es posible comparar un libro editado de autor con un pequeño artículo de una o dos hojas, o el trabajo como crítico de ciertos escritores al de un simple comentarista gráfico. Se ha optado por incluirlos, con un criterio amplio, siendo consciente de las diferencias observadas.

Los creadores, de diversa índole y reconocimiento elegidos para el estudio, poseen una capacidad para generar textos y opiniones con divergencias muy acentuadas. Así, en algunos casos se ha efectuado una síntesis bibliográfica para los más consagrados, reduciéndose los datos obtenidos, y, una expansión de todos los textos de aquellos autores con escasas referencias. Debido a la fama de alguno de ellos se hace materialmente imposible incluir todas y cada una de las publicaciones, a pesar de contener informaciones y reflexiones a veces muy parecidas entre sí.

Se ha puesto empeño en recopilar los artículos aparecidos en publicaciones de ámbito estatal, poniéndose de relieve las revistas *Lápiz*, *Telos*, *Cinevideo 20*, *Ars Video...*, a las cuales se ha dedicado una especial atención como fuentes. También, se ha intentado obtener todos los escritos producidos por autores del mismo ámbito y que no carecen interés .

La bibliografía que aparece a continuación es un reflejo de todos los documentos consultados. Se ha intentado hacer un acopio, no ya solo de los más importantes, sino de todas las opciones distintas que con respecto al medio se han publicado dejando así constancia de la riqueza y variedad en su tipología, así como de su extensión.

ABAD GÓMEZ, Francesc. Material Humà. Sala Metrònom. Barcelona, 1981.

ABAD GÓMEZ, Francesc. Kultur-Civilization. Catálogo. Palau Marc, Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1984.

ABAD GÓMEZ, Francesc. L'esperit de la utopia: instal·lacions de Francesc Abad. Valencia : Diputacion Provincial, 1988.

ABAD GÓMEZ, Francesc. Europa arqueologia de rescat. Catálogo de la Fundació Privada d'Art Contemporani Tous-de Pedro, Barcelona, 1989.

ABAD GÓMEZ, Francesc. Entropia: 8 instal·lacions 82-86. Exposición en la Sala Muncunill. Terassa, Barcelona, 1986.

ABAD GÓMEZ, Francesc. Dinosaures: Pertorbacions irreversibles. Exposición de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987.

ABAD, Francesc. La Linea de Portbou/Homenaje a Walter Benjamin. Arteleku, Guipúzcoa, 1992.

ABAD, Francesc. Exposición "Bestia". Palau Marc, Marzo-Abril 1984. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1984.

ABAD, Francesc. Francesc Abad. Ateneo de Madrid, Sala Joven, temporada 1970-1971. Catálogo. Publicaciones Españolas, 1971. (Publicaciones Españolas. Catálogos de Exposiciones. Serie IV, nº 7, marzo 1971)

ACCONCI, Vito. 10-Point Plan for Video. En "Video Art", Schneider, I. y Korot, B eds. Harcourt Brace Jovanovich. New York y Londres. 1976.

ACCONCI, Vito. Televisión, furniture & sculpture: the room with the American view. En "Het lumineuze Beeld, The luminous image". Mignot, D. ed. Amsterdam Stedelijk Museum, 1984.

ACTITUDES 1989. Ver GUIASOLA, Félix.

ALBERTAZZI, Liliana. La imagen en todos sus estados. Lápiz nº 69, 1990.

ALIAGA, Juan Vicente. Javier Codesal. Artforum, New York, dic. 1993.

ÁLVAREZ BASSO, Carlota. Video-instalaciones. Catálogo de la "Bienal de la Imagen en Movimiento, Visionarios Españoles", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992.

ÁLVAREZ BASSO, Carlota y LOPEZORTEGA, Joseba. eds. Bienal de la Imagen en Movimiento'92, Visionarios españoles. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura. Madrid 1992.

ÁLVAREZ BASSO, Carlota. BONET, Eugeni. eds. Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

AMELLER, Carles. Catàleg de la producció videogràfica a Catalunya 1970-1985. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1986.

ANLLO, Fátima. El vídeo como paraíso. En El Guía, nº 6, Barcelona jul-sep, 1990.

ANTIN, David. Video: The distinctive Features of the Medium. En "Video Art". Schneider, I y Korot, B. eds. Harcourt Brace Jovanovich. New York y Londres. 1976.

ARTECONTEXTO. Catálogo de la exposición celebrada en Sala del Canal de Isabel II, Madrid. Comunidad de Madrid, 1989.

ARTTRANSITION. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1975.

ASENSI, Manuel. PALACIO, Manuel. Entrevista a Antonio Cano. "La videogeneración". Cinevídeo 20, nº 23, Marzo-Abril, 1986.

AVMP Audio Video Market Place: The complete A/V business directory, 1988. New York: Bowker, 1988.

AWARDS IN THE VISUAL ARTS (2. 1983. Chicago). Museum of Contemporary Art, Chicago, 1983. (Published in association with Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem).

AXIS: Auf der elektronischen Bühne Europa. Eine Auswahl aus den 80er Jahren. Köln: Du Mont Buchverlag, 1986. (Dumont Creativ, Video)

BAIGORRI, Laura. Apuntes inéditos de una investigación sobre vídeo-arte para la facultad de B.B.A.A. de la Universidad de Barcelona.

BALBONA, Guillermo. Por la palabra. Artículo sobre la obra de Dionisio Romero en El Diario Montañés, Santander 28 de Agosto de 1992.

BALCELLS, Eugenia. Exposure time, Eugenia Balcells. Video-instal·lació. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1989.

BALCELLS, Eugènia. Instal·lació: En trànsit. Ajuntament de Barcelona, 1993. (Exposición realizada en: Palau de la Virreina, Barcelona).

BARRY, Judith. Judith Barry: Space invaders or The Failure of the Present. 5.6 - 13.6.1982. Jill Scott: Constriction, 19.6 - 30.6.1982. Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 1982. (Catálogo de la exposición).

BARTOLOMÉ, Martín. Ver ÚLTIMA VISIÓN, ESPAÑA, CUATRO ARTISTAS JÓVENES.(1992).

BAUDRILLARD, Jean. Video culture, a critical investigation. en Hanhart, J. ed. Peregrine Smith Books, New York, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. El éxtasis de la comunicación en la Postmodernidad. Siglo veintiuno eds, s.a. México, Madrid, 1984.

- BATTCOCK, Gregory. New artist video. (a critical anthology) E.P. Dutton. New York, 1978.
- BELLOIR, Dominique. No hay auténtica ficción en vídeo. Telos nº 9, Marzo-Mayo. Fundesco, Madrid. 1987.
- BELLOIR, Dominique. Art Video Confrontation 74. Paris, ARC 2. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974. Catálogo de la exposición.
- BELLOUR, Raimon. DAVID, Catherine. VAN ASSCH, Cristine. Passages de l'image. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. París 1991.
- BENACH, Joan Anton. La Fura de la Màquina. En La Vanguardia, Espectáculos, 28 de Octubre de 1990.
- BEUYS, Joseph. Some Artists. For Example Joseph Beuys: Multiples, Drawings, Videotapes... Riverside, University of California, 1975.
- II BIDEOALDIA eta muzac-crash. Manual de instrucciones. Tolosa 1988. Organiza: Bosgarren Kolektiboa. Ayuntamineto de Tolosa.
- BIDEOALDIA 89. Tolosa Urriak 11-15. Organiza: Bosgarren Kolektiboa. Tolosa, Guipuzcoa, 1989.
- BIDEOALDIA 90. Tolosa-Donostia. Urriak 11-31. Organiza: Bosgarren Kolektiboa. Tolosa, Guipuzcoa, 1990.
- BIENAL DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO'90. Ver en PÉREZ ORNIA, J.R. ed.
- BIENAL DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO'92: Visionarios Españoles. Ver ÁLVAREZ BASSO, C. Y LÓPEZ ORTEGA, J. eds.
- BLANCH, Teresa. Paraisos imaginarios o el hombre camina solo. Catálogo de "Paradisos, Espais", Centre d'Art Contemporani, Girona, 1987.

---

BLÁZQUEZ, Susana. Artículo sobre Antonio Cano en Ya, 22 de Octubre de 1985.

BOLIVAR, Berta. Toro Abierta. (Sobre Javier Codesal) En Foto Profesional, n<sup>o</sup> 31, Madrid, Julio 1985.

BONET, Eugeni Alter vídeo. En "En torno al vídeo" VVAA. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1980.

BONET, Eugeni. En el catálogo "Treballs recents" de Antoni Muntadas. Sala Parpalló, Barcelona, 1983.

BONET, Eugeni. Evolución de la videografía en España. En "Nuevas tecnologías en la vida cultural española" Raul Rispa ed.. Ministerio de Cultura y Fundesco. Madrid 1985.

BONET, Eugeni. Catálogo de la exposición "La traició de Judas" de Lluís Nicolau. Caixa de Pensions, Carrer Montcada, Barcelona, 1986.

BONET, Eugeni. Polivideo: el vídeo en plural. Artículo de revista en Telos n<sup>o</sup> 9, Marzo-Mayo. Fundesco. Madrid 1987.

BONET, Eugeni. Metavideo. En "La Imagen Sublime". Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura. M.Palacio ed. Madrid 1987.

BONET, Eugeni. En el catálogo "Híbridos", de Antoni Muntadas. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.

BONET, Eugeni. El vídeo en el entorno artístico. En Lápiz, n<sup>o</sup> 62, 1989.

BONET, Eugeni. La vídeo-instalación, dentro y fuera de su casilla. En Lápiz, n<sup>o</sup>71, 1990

BONET, Eugeni. State of the (Video) art... En Lápiz. n<sup>o</sup> 65, 1990.

BONET, Eugeni Bonet. Pel meu art i la gent que estimo... Catálogo de Joan Pueyo. Depósito de las Aigües, Olimpiada cultural, Ajuntament de Barcelona 1991.

BONET, Eugeni. Manual. En el catálogo de Carles Pujol "Sense espai". Ajuntament de Barcelona, Palau de la Virreina. Barcelona 1991.

BONET, Eugeni. Cinema i vídeo experimental i d'artistes a catalunya (un megamix). En el catálogo "Idees i actituds, l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980... Art és just un mot" Parcerisas, P. ed. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1992.

BONET, Eugeni. DESMONTAJE. Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje. E.Bonet ed. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, 1993.

BONET, Eugeni. Tras la piel. Catálogo de Javier Codesal. Fundación Pablo Serrano, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1995.

BONET, Eugeni. La instalación como hipermedio. En "Media Culture" Gianetti, C. ed. L'Angelot. Barcelona 1995.

BONET, Eugeni. PALACIO, Manuel. Práctica filmica y vanguardia artística en España, 1925-1981. Universidad Complutense de Madrid, 1983.

BONET, Eugeni. Ver VVAA (1984).

BONET, Eugeni. Ver ÁLVAREZ BASSO, C. (1995).

BONITO OLIVA, Achille. Plessi. Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1990. (Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte).

BONITO OLIVA, A. Catálogo de la exposición de Antoni Llena en la galería Joan Prats, Barcelona, 1992.

BOSGARREN KOLEKTIBOA. Pre-texto. En "Bideoaldía 89", Tolosa 1989.

BOSGARREN KOLEKTIBOA. Ver BIDEOALDIA.

BRUCH, Klaus von. Klaus vom Bruch: video-installationen. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1990.

CADAQUÉS CANAL LOCAL. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Cadaqués, Gerona, 1974.

CALABRESE, Omar. La era neobarroca. Cátedra, Madrid, 1989.

CALABRESE, Omar. El lenguaje del Arte. Paidós, Barcelona, 1987.

CALVO SERRALLER, Francisco. Imágenes de lo insignificante. Taurus, Madrid, 1987.

CAMERON, Dan. Catálogo de "A 2000 metres de pintura sobre el nivell del mar" de Perejaume. Tinglado 2, Moll de Costa, Tarragona, 1988.

EL CAMÍ DE DOTZE ARTISTES CATALANS, 1960-1980: Barcelona, París, New York. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986.

CAMPS, Teresa. Catálogo de Carles Pujol. Exposición en la Fundación Joan Miró, 1978.

CAMPS i MIRÓ, Teresa. Catálogo de la exposición de Carles Pujol en el Espai B5-125. Departament d'Art de la Universidad Autònoma de Barcelona, 1987.

CAMPS i MIRÓ, Teresa. La pintura com a fonament. En el catálogo "Sense Espai" de Carles Pujol, Palau de la Virreina, Ajuntament de Barcelona, 1991.

CAMPUS, Peter. Peter Campus: Closed Circuit Video, Seven Drawings... Syracuse, Everson Museum of Art, 1974.

CAMPUS, Peter. Peter Campus: Video-Installationen, Foto-Installationen, Fotos, Videobänder. Köln, Kolnischer Kunstverein, 1979.

CANO, Antonio. Catálogo de mano de "Tanto abre el hombre su brazos cuanta es su altura". Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1988.

CARRETON, Vicente. La realidad se maquilla para salir a escena. Exposición en Karas Studios, enero-febrero 1992. Madrid, Karas Studios - Holografía, 1992.

CASANI, Borja. Texto de presentación a "El manto de Verónica", catálogo de la "Bienal de la Imagen en Movimiento '92", en ÁLVAREZ BASSO, C. y LÓPEZ ORTEGA, J. eds.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. Varietades. Palabras preliminares sobre el Neobarroco. En Cyan nº 19, Febrero-Marzo, 1991.

CELANT, Germano. En el catálogo de Marcel Odenbach, Georges Pompidou, Paris 1987.

CELANT, Germano. En el catálogo de Dara Birnaum. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre del Carme. Valencia, 1991.

CHARLES, Daniel. ZAJ, Tao y Postmodernidad. En el catálogo Fuera de Formato, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.

CIRICI, Alexandre Cirici. La desmaterialización de la visibilidad, desmaterialización, cosmos y Lucifer. En el catálogo "Platja 30.9.75" de Carles Pujol, Barcelona 1976.

CIRICI, Alexandre. Artículo sobre Antoni Muntadas en Serra d'Or nº 241, Barcelona, 1979.

CODESAL, Javier. ¿Qué hacemos con el vídeo? En Contracampo nº 39. Instituto de Cine y Radio-TV de Valencia. Valencia 1985.

CODESAL, Javier. El manto de Verónica. En el catálogo de la Bienal de la Imagen en Movimiento'92, ÁLVAREZ BASSO, C. y LÓPEZ ORTEGA, J. eds. MNCARS, Madrid, 1992.

- 
- CODESAL, Javier. Sobre el abismo. En el catálogo "El paisaje electrónico", Filmoteca de Andalucía, Córdoba, 1994.
- CONFRONTACIONES, Arte último británico y español. Ver GUIASOLA. Félix. (1991)
- CORCHERO, Gabriel F. "Actitudes 1989" F.Guisasola ed. Instituto de la Juventud, Madrid, 1989.
- CORCHERO, Gabriel F. Catálogo "10 Contemporains Espagnols", Instituto de la Juventud, "Travail et Culture". Agglomération de Roussillon, 1990.
- CORCHERO, Gabriel F. Comentario a "Búsqueda natural del paisaje en el museo", en "Madrid, espacio de interferencias". Círculo de Bellas Artes, 1990.
- CORTÉS, José Miguel. La creación artística como cuestionamiento. Instituto Valenciano de la Juventud, IVAM. Valencia, 1990.
- CORTÉS, José Miguel G., y CLOT, Manel. Entrevista en "La creación artística como cuestionamiento". Instituto Valenciano de la Juventud, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1990.
- CLOT, Manel. Ver CORTÉS, J.M. (1990)
- CREGO, Juan Andrés. Una década de actividad videográfica en Euskadi. Ver en "Bideoaldia'89".
- CREGO, Juan Andrés. La institucionalización del vídeo arte en España, influencia de las instituciones en un arte en formación. Universidad del País Vasco, UPV/EHU Departamento de Pintura de la Facultad de B.B.A.A. Bilbao. 1994
- CREGO, Juan Andrés y GONZÁLEZ ANTONA, Ander. La situación del vídeo en Euskadi, entre el arte y la información. Video Euskadi. Manifestación Organizada en

colaboración con la Universidad del País Vasco, U.P.V./E.H.U. Ver en el 5º Festival de Vídeo Musical, Musika Bideoaren Jaialdia, 1989.

CRESPO, Ángel. Catálogo de Perejaume. Galería Montenegro, Madrid 1987.

CUALQUIERA TODOS O NINGUNO, MÁS ALLA DE LA MUERTE DEL AUTOR. Seminario sobre la experiencia moderna. Organiza: Arteleku. San Sebastián, Diputación Foral de Guipuzkoa, 1991.

CUETO, Juan. El complejo de los orígenes. En el catálogo del "1er Festival Nacional de Vídeo", Círculo de Bellas Artes, Madrid.

D'AGOSTINO, Peter. Transmission. Tanam Press. New York. 1985.

DAVID, Caterine. Ver BELLOUR, R. (1991).

DAVIS, Douglas. Arbeiten/Works. Catálogo de la instalación al aire libre en Berlín 1987.

DAVIS, Douglas. The End of Video: White Vapor En "New Artist Video" E.P. Dutton. New York. 1987.

DAVIS, Douglas. Douglas Davis: Arbeiten/Works. 1970-1977 Berlin. 1977-1978... Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 1978.

DESINFORMATION. Desinformation: The manufacture of consent. Comisario Geno Rodríguez. New York, Alternative Museum, 1985.

DOCUMENTA 6. Kassel: Museum Fridericianum, Neue Galerie and Orangerie, 1977. 2 v. (Contiene: Vol. I: Pintura, Escultura y Performance. Vol. II: Fotografía, Cine y Vídeo).

DOLS RUSIÑOL, Joaquim. La entrada de los videosistemas en España. En "Nuevas tecnologías de la vida cultural española" Raul Rispa ed. Ministerio de Cultura y Fundesco. Madrid 1985.

DOLS RUSIÑOL, Joaquim. El sector vídeo a Documenta 6. En Visual nº 1, Diciembre. Barcelona, 1977.

DOLS RUSIÑOL, Joaquim. La revolución del vídeo. En el catálogo de la "1er Festival Nacional de Vídeo". Círculo de bellas Artes, Madrid, 1984.

DOLS, Joaquim. Ver VVAA (1984).

DOUGLAS, Stan. Catálogo de la exposición "Monodramas and Loops". Vancouver, UBC Fine Arts Gallery, 1992.

DOUGLAS, Stan. Catálogo de la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.

DUBOIS, Phillippe. Video installations. Catálogo "The Plan K", Bruselas, 1987.

DUGET, Anne-Marie. Vidéo, la memorie au poing. Hachette. París 1981.

DUGET, Anne-Marie. El sonido del vídeo. En Telos nº 9, Marzo-Mayo. Fundesco. Madrid 1987.

DUGUET, Anne-Marie. Quelles methodologies pour un 'nouvel' objet?. En Vidéo (International Video Conference) Payant, R. ed. Arttextes. Montreal 1986.

ECHEVARRIA, Guadalupe. Dans la vision periferique du temoin. Catálogo de Marcel Odenbach, Georges Pompidu, Paris, 1987.

ECHEVARRIA, Guadalupe. El arte y el vídeo: referencias. En "La Imagen Sublime", Manuel Palacio ed.. Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura. Madrid 1987.

EGUILLOR, Juan Carlos. Hacia la búsqueda de un estilo en la imagen generada por computadora. En Telos nº 6, Junio. Fundesco. Madrid 1986.

---

EQUIVALENCIAS FIBRA, JUAN CARLOS FEÁNDEZ, DIONISIO ROMERO, ESTEBAN RUIZ. Catálogo de la exposición colectiva. Autoridad portuaria, Puerto de Santander. Santander, 1994.

ENO, Brian. Place 20: works with light and sound. Palau Solleric, Ajuntament de Palma de Mallorca. Palma de Mallorca, 1987.

ESTÉVEZ, Isidre. Joan Pueyo, la passió per la imaginació enregistrada. En Diari de Barcelona, Mirador, 10 de Junio de 1990.

EXPOSICIÓN VIDEOGRÁFICA, FACULTAD DE BELLAS ARTES, X ANIVERSARIO. Departamento de Audiovisuales Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco. Bilbao, 1990.

5ª EXPOSICIÓN VIDEOGRÁFICA. 5.BIDEOGRAFIA ERAKUSKETA. Facultad de Bellas Artes/ Arte Ederren Fakultatea. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1992.

EXPÓSITO, Marcelo. Bideoinstalazioak. En "II Bideoaldia eta Muzak-Crash" Bosgarren Kolektiboa ed., Tolosa, 1988.

EXPÓSITO, Marcelo. Comentario a G.F.Corchero en "Confrontaciones", Instituto de la Juventud, Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1988.

EXPÓSITO, Marcelo y VILLOTA, Gabriel. Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen. Rekalde. Bilbao, 1993.

EXQUISE, Heure. Francia, década de los 80'. En "Bideoaldia'90", Bosgarren Kolektiboa, Tolosa , 1990.

EXTRACTO DE ACTIVIDADES ZAJ. En el catálogo de la exposición "Fuera de Formato", Centro cultural de la Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid. 1983.

FAGONE, Vitorio. Ver en "Video-Skulptur, retrospectiv und aktuell, 1963-1989", en Herzogenrath, W. ed.

FALK, Lorne. The second link. Viewpoints on video in the eighties. Walter Philips Gallery. The Banff Centre School of Fine Arts. Banff, Alberta, 1983.

FARGIER, Jean Paul. Polvo en los ojos. En Telos n<sup>o</sup> 9, Madrid 1987.

FARGIER, Jean Paul. The hidden side of the moon. En "The luminous image", Stedelijk Museum Amsterdam. D. Mignot ed. 1984.

FARGIER, Jean Paul. Oú va la vidéo? Cahiers du Cinéma, Hors Séries, n<sup>o</sup> 14. París 1986.

FERNÁNDEZ, Ángel Fernández. Javier Codesal: fusionar lenguajes. En la Guía del Ocio, n<sup>o</sup> 696, Madrid abr., 1989.

FERNANDEZ, Ángel. Nam June Paik, padre del videoarte, muestra su concepción de la televisión : el Reina Sofía inaugura mañana una exposición del artista coreano. En El Mundo del siglo XXI, 3 febrero 1994.

FERRER, Esther. Sobre mi trabajo. En el catálogo del "1er Festival Nacional de Vídeo", Círculo de Bellas Artes, Comunidad de Madrid, 1984.

FERRER, Esther. Entrevista con Lea Lublin: Juicio a la imagen. En Lápiz. n<sup>o</sup> 59, 1989.

FERRES i PRATS, Joan. Recursos videográficos: reportaje, entrevista, encuesta, mesa redonda y debate. Barcelona, Fundacion Serveis de Cultura Popular; Alta Fulla, 1989. (Video y educacion; 4)

I FESTIVAL NACIONAL DE VÍDEO. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Consejería de Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid. Madrid, 1984.

FESTIVAL NACIONAL VIDEO II. Madrid, Consejería de Cultura y Deportes. Festival organizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Madrid, 1986.

5º FESTIVAL DE VÍDEO MUSICAL/ MUSIKA BIDEOAREN JAIALDIA, 1989. Vitoria-Gasteiz. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz Ko Udala. Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo.

FIFFER, Sally Jo y HALL, Doug. Illuminating Video. An essential guide to video art. Aperture Foundatio/BAVC. New York ,1990.

FOSTER, Hal. ed. La postmodernidad. Kairós. Barcelona 1985.

FRANCÉS, Fernando. La vida antes que la pintura. En Alerta, Cultura, Santander, 1 de Octubre de 1987.

FRANCÉS, Fernando. Tareas curativas de Dioni Romero en la Sala María Blanchard. En Alerta, Santander 3-5-1988.

FRANCÉS, Fernando. Huellas en el puerto. En el catálogo "Equivalencias fibra, Juan Carlos Fernández, Dionisio Romero, Esteban Ruiz". Autoridad Portuaria, Puerto de Santander, 1994.

FRANK, Peter. Video art installations. the telenviroment. En "Video Art" Sneider, I. y Korot, B. eds.. Harcourt Brace Jovanovich. New York y Londres 1976.

FREED, Hermine. Where do we come from? where are we? where are we going?. "Video Art" Schneider, I. y Korot, B. eds. Harcourt Brace Jovanovich. New York y Londres 1976.

FRIED, Michael. Art and objethood. En Artforum, verano de 1967.

FRISACH, Montse. Joan Pueyo expone siete video-instalaciones al Dipòsit de les Aigües. En Avui, 10 de Junio de 1990.

GALE, Peggy. Norman Cohn: Portraits. Toronto Art Gallery, Ontario , 1984.

GAMBRELL, Jamey y PEREJAUME. Imágenes líricas. new spanish visions. Lucinda Barnes, Madrid, 1992.

GARHEL, Pedro (Depósito Dental). En el Catalogo del II Festival Nacional de Video, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1986.

GIANNETTI, Claudia. Media Culture. Associació de Cultura Contemporània L'Angelot. Barcelona 1995.

GILL, Johanna. Video: State of the Art. New York, The Rockefeller Foundation, 1976. (Working Papers).

GILLETTE, Frank. Frank Gillette, Video: Process And Meta-Process... Syracuse, Everson Museum of Art, 1973.

GIMÉNEZ, Carlos. Entrevista con Antoni Muntadas: Experiencias de un outsider. En Lápis, nº 48, 1988.

GIRALT MIRACLE, Daniel. Miralda. En Cimal, 1981, nº 32.

GIRALT MIRACLE, Daniel. Entre la física y la metafísica. Catálogo de "Dinosaures, pertorbacions irreversibles" de Francesc Abad. Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

GONZÁLEZ ANTONA, Ander. Euskadi, 87-88. Cartografía videográfica en Euskadi. Ver en "Bideoaldia'89".

GONZÁLEZ ANTONA, Ander. El concepto de videoinstalación. En el catálogo "5ª exposición videográfica. 5.Bideografia Erakusketa. Facultad de Bellas Artes/Arte Ederren Fakultatea. Bilbao, 1992.

GONZÁLEZ ANTONA, Ander. El vídeo en el país Vasco reflexiones en torno a una práctica artística del vídeo. Argitarapen Zerbitzua. Universidad del País Vasco, Euskal Erriko Universitateta. Serie Tesis Doctorales 1994.

GONZÁLES ANTONA, Ander. Ver CREGO, J. (1989).

GONZÁLEZ, Nuria. Video versus T.V.? En Balcón nº 8/9, 1988.

GRAHAM, Dam. Ma position. Escrits sur mes ouvres. Villeurbanne. Le Noveu Museu Institut, 1992.

GRAHAM, Dan. Catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1987.

GRAU, Xavier. Del cine-ojo al video-yo. En El País, Espectáculos, 20 de Noviembre de 1987.

GRUP DE TREBALL. Carta de contestación a Antoni Tàpies aparecida en Nueva Lente el 21 de Noviembre de 1973.

GRUP DE TREBALL. Travail d'information sur la presse illegale des Pays Catalans. Biennal des Jeunes de París. París, 1975.

GUAL, Oriol y MERCADER Antoni. Muntadas, l'art de la reflexió. Catálogo "Instal·lacions /Passatges /Intervencions" de Antoni Muntadas. Palau de la Vireina, Ajuntament de Barcelona, 1988.

GUBERN, Román. Del videograma a la imagen sintética. Eutopías vol 2, nº 1 Invierno. Instituto del cine y Radio-TV de Valencia e Institute for the Study of Ideologies and Literature. Valencia/Minneapolis. 1986.

GUBERN, Román. La mirada opulenta, (Exploración de la iconosfera contemporánea). Gustavo Gili S.A. Barcelona 1987.

GUBERN, Román. ¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?. En Telos, nº 9, Madrid, 1987.

GUISASOLA, Félix. Actitudes 1989. Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid 1989. Exposición realizada en la Sala Amadís del Instituto de la Juventud..

GUISASOLA, Félix. Confrontaciones. arte último británico y español. Instituto de la Juventud, Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1991.

GUISASOLA, Félix. Ver IMÁGENES DE VÍDEO. (1988) (1989).

GUISASOLA, Félix. Ver MUESTRA DE ARTE JOVEN. (1989) (1990).

GUSTA, Montserrat. Francesc Abad: Dinosaurios. Perturbaciones irreversibles. En Címal Arte Internacional, nº 33-34, 1988.

HABERL, Horst Gerhard. Kunst Als Lebensritual Art = Art As Living Ritual. Graz, Pool der Poolerie, 1974.

HABERMAS, Jürgen. El discurso filosófico de la posmodernidad. Taurus, Madrid 1989.

HABERMAS, Jürgen. La modernidad, un proyecto incompleto. En "La posmodernidad", Foster, H. ed. Editorial Kairós. Barcelona 1985.

HAC MOR, Carles. Subirachs no, Pueyo sí. En Diari de Barcelona, Cultura/Espectacles, 29 de Agosto de 1991.

HAC MOR, Carles. Joan Pueyo. Catálogo de "Art Futura 91", Fundació Caixa de Pensions de Barcelona, 1991.

HALL, Doug. Ver en FIFFER, S.J. (1990)

HALL, Doug. Doug Hall: the spectacle of image. Boston, Institute of Contemporary Art, 1987.

HANDY, Ellen. Installations and History. En Ars Magazine. Febrero, 1989.

HANHARDT, John G. Nam June Paik. New York; London: Whitney Museum of American Art; W.W. Norton, 1982.

HANHARDT, John G. Video Culture: A critical investigation. New York, Peregrine Smith Books, 1986.

HANHARDT, John G. Video Art: Expanded forms, notes towards a history. En "The luminous Image" Mignot, D. ed. Stedelijk Museum. Amsterdam 1984.

HANHARDT, Jonh G. Frances Torres, Works from the field, a selection. Herbet F. Johnson Museum of Art/Cornell University, 1982.

HERZ VON EUROPE/HEART OF EUROPE. Herausgeber editors. Ilse Gassinger, Graf +ZYX (Wien) .Wien, Infermental 9, 1989.

HENDRICKS, Jonh. Fluxus Codex. Harry N. Abrams, Inc, New York, 1988.

HERGUETA, Joseantonio. Utopía debe estar en todas partes. En el libro "Plusvalías de la imagen: Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen", Expósito, M. y Villota, G. eds. Rekalde. Bilbao, 1993.

HERGUETA, Joseantonio. El desierto rojo. En el catálogo "Bideoaldía'89", Bosgarren Kolektiboa. Tolosa, 1989.

HERZOGENRATH, Wulf. Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. Koln, Du Mont, 1989.

HERZOGENRATH, Wulf. Videokunst in Deutschland 1963-1982: Videobänder Videoinstallationen, Video-Objekte, Videoperformances, Fotografien. Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

HIGGINS, Dick. Some Thoughts on the Context of Fluxus. En Flash Art, n ° 84-85, 1978.

HILL, Gary. Catálogo de la exposición del Centre Georges Pompidou, Musee National d'Art Moderne, París 1992.

HILL, Gary. Catálogo de la exposición en el Instituto valenciano de Arte Moderno, Centre del Carme, Valencia, 1993.

HIVERNACLE, la manipulació del temps. (Artículo sobre Teresa Picazo). En Diari de Barcelona, 8 de Marzo de 1989, Aldia/19.

HOFSTADTER, Douglas R. Un eterno y grácil bucle. Tusquets, Barcelona 1987.

HORN, Rebecca. Rebecca Horn: Zeichnungen, Objekte, Video, Filme/Rebecca Horn: Drawings, Objects, Video, Films. Koln, Kolnischer Kunstverein Cologne, 1977.

HUFFMAN, Kathy Rae. Video: A Retrospective. Long Beach Museum of Art, 1974-1984. Long Beach, 1984.

HUFFMAN, Kathy. Video Art: a personal medium. En "The Second Link", Falk, L. ed. Walter Philips Gallery. Banff, Alberta, Canadá, 1983.

IKAM, Catherine. Dispositif pour un parcours video. Centre Georges Pompidou, Musee National d'Art Moderne, 23 janvier-3 mars 1980. Catálogo.

IMÁGENES DE VÍDEO. DIEZ PROYECTOS DE JÓVENES CREADORES. Instituto de la juventud. Ministerio de Cultura. Guisasola, F. ed. Sala Amadis. Madrid 1988.

IMÁGENES DE VÍDEO 1989: Ayudas para jóvenes creadores 1989. Instituto de Asuntos Sociales, Instituto de la Juventud. Guisasola, F. ed. Madrid 1989.

IMAGENUEVA'85, Últimas. Tendencias. Fotografía y Video. Ayuntamiento de Zaragoza, Diputación Provincial. Zaragoza, 1985.

INTERNATIONALER EXPERIMENTLFILM WORKSHOP (7. 1987. Bericht) 7. Internationaler Experimentalfil Workshop: Bericht 1987. Osnabruck : Experimental film Workshop, 1987.

JAMES, David. InTerVention: The context of negation for video an its criticism. En "Resolution, a critique of video art" Podesta, P. ed.. Los Ángeles Contemporary Exhibitions (L.A.C.E.). Los Ángeles 1986.

JAMESON, Frederic. Postmodernismo y sociedad de consumo. En "La Postmodernidad". Foster, H. ed. Editorial Kairós. Barcelona 1985.

JEUDY, Henri Pierre. Kultur-Zivilisation. Catálogo de la exposición de F. Abad en el Palau Marc. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1984.

JIMENEZ, Carlos. Fabrizio Plessi: el último barroco. En *Lápiz*, nº 49, 1988.

JIMÉNEZ, Carlos. La mirada impaciente. En *Lápiz*, nº 48, 1988.

JIMÉNEZ, Carlos. Actitudes (Comentario a la obra de D.Romero). En *Lápiz*, nº 69, Madrid 1990.

JIMÉNEZ, Carlos. La muerte blanca. Catálogo de la "Bienal de la Imagen en Movimiento '92". Álvarez Basso, C y López Ortega, J. eds. MNCARS, Madrid 1992.

JOHNSTONE, Lesley. Installation, The Invention of Context. En el catálogo de "Aurora Borealis". Centre International d'Art Contemporain, Montreal, 1985.

JONAS, Joan. Joan Jonas: Scripts and descriptions. 1968-1982. Berkeley, California; University Art Museum, University of California, 1983.

JUDSON, William. American Landscape Video: the electronic grove. Pittsburgh, Pennsylvania: The Carnegie Museum of Art. 988.

KATZ, John Stuart. Autobiography: Film: Video: Photography. Gallery of Ontario, Toronto, 1978.

KEANE, Tina. Tina Keane: Escalator. London, Riverside Studios. Londres, 1988.

KIRSHNER, Judith Russi. Vito Acconci. A Retrospective: 1969 To 1980. Chicago Museum of Contemporary Art, 1980.

KLEIN, H. Prologue. Video: the state of the art. Johanna Gill ed. Rockefeller Foundation, New York, 1976.

KLOTZ, Heinrich. Imatges en moviment, electronic art. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1992.

KOROT, Beryl. Ver SCHNEIDER, I. (1976).

KRAUS, Rosalind E. Passages in the modern sculpture. The Viking Press, New York, 1977.

KRAUS, Rosalind. Video, the aesthetics of narcissim. En "Video culture, a critical investigation". Hanhart, J. ed. Peregrine Smith Books. New York, 1978.

KRAUS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. En "La Postmodernidad". Foster, H. ed. Editorial Kairós. Barcelona 1985.

KUBOTA, Shigeko. Shigeko Kubota: Video Sculptures... Berlin, Daadgalerie, 1981. (Published in association with Museum Folkwang, Essen, and Kunsthaus Zurich).

LA IMAGEN SUBLIME: Video creación en España 1970/1987. Ver en PALACIO, Manuel. (1987).

LAFONTAINE, Marie-Jo. Marie-Jo Lafontaine: "Jeder Engel ist schrecklich". Catálogo. Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art, 1992.

LARA GARCÍA, Antonio. Lenguaje del cine y lenguaje del vídeo. En el catálogo del "II Festival nacional de Vídeo". Círculo de Bellas Artes. Comunidad de Madrid. Madrid, 1986.

LEÓN, Luis de. Suicidio del Arcangel San Gabriel o un hermoso homenaje a la monstruosidad. En Album: Letras-Artes nº 15.

LEONA. Leona. Texto del catálogo "Otras miradas", Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid, 1989.

---

LEONA. Catálogo de mano para "Pedro mira al norte y Juan mira al sur y sin embargo se ven la cara". Madrid, 1988.

LIPPARD, Lucy. La desmaterialización del arte. En Art International, Febrero 1968.

LOEFLER, Carl. Towards a televisión art: video as popular art in the eighthies. En "The second link, Viewpoints on Video in the Eighties" Falk, L. ed.. Walter Philips Gallery. Banff, Alberta, Canadá 1983.

LOPEZORTEGA. Joseba. Ver ÁLVAREZ BASSO, C. (1992).

MAC EVILLEY. I think therefore I art. En Artforum, verano 1985.

MANTEGNA, Gianfranco. Muntadas. Journal of contemporain art, New York 1980.

MANZANO, Andrés. Un vídeo en el cementerio. En El País, Madrid, 2-11-1983.

MARCHAN FIZ, Simón. Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974. Alberto Corazón Editor. Madrid 1974.

MARSHALL, Stuart. Vídeo Art, the imaginay and the parole vide. En "New Artist Video". E.P.Dutton. New York. 1978..

MARZO, Jorge Luis. Un monumento llamado locura. Catálogo "Art Futura" Ajuntament de Barcelona, Fundació 'La Caixa', Barcelona, 1992.

MARZO, Jorge Luis. La mirada impaciente. En Lápiz nº 90, 1992.

MAURI, Anna. Actitudes 1990. En Lápiz, nº 69.,1990.

MEDINA, José Marín Medina. Javier Codesal. En ABC Cultural, nº 86, Madrid, jun 1993.

MENDEL, Mark. En el catálogo "Treballs recents" de Antoni Muntadas. Sala Parpalló, Barcelona, 1983.

MÉNDEZ ZURUTUZA, Rosa. Catálogo "Madrid Minimixer". Nave Patatas, Centro Cultural Casa del Reloj, 1990.

MENNA, Filiberto. La opción analítica en el arte moderno. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

MERA, Esther Mera. Videoinstalaciones, videoesculturas, videoengendros. En Lápiz, nº 50, Madrid 1988.

MERCADER, Antoni. Los usos de las tecnologías de grabación. En "Nuevas Tecnologías en la Vida Cultural española". Rispa, R. ed. Ministerio de Cultura y Fundesco. Madrid 1985. p.93-8.

MERCADER, Antoni. Ver GUAL, O. (1988).

MERCADER, Antoni. Ver VVAA (1984).

MIGNOT, Dorinde. The Luminous Image, Het Lumineuze Beeld. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1984. (Distributed by Uitgeverij Gary Schwartz, Maarssen).

MIGNOT, Dorine. Video: an art form. En "The Second Link" Falk, L. ed. Walter Philips Gallery. Banff, Alberta, Canadá. 1983.

MILLARES, Juan. En otro lugar. El nuevo espacio de la ficción. En Telos nº 9, Marzo-Mayo. Fundesco. Madrid 1987.

MILLER, Marc H. Television's impact on contemporary art. New York, The Queens Museum, 1986.

MIRALDA, Antoni. Catálogo de "Situació color". Galeria Vadrés, 1976, Barcelona.

MIRALDA, Antoni. Catálogo de "Santa comida". El Museo del Barrio, New York, 1985.

---

MIRALDA, Antoni Honeymoon. En Artics nº 8, 1987.

MIRALDA, Antoni. Catálogo de "Colon, Liberty, Luna de Miel, Honeymoon".  
Ambit, Barcelona, 1990.

MORES, Margaret. Experience in one or four Dimensions. En "Illuminating Video"  
Ver en HALL, D. y FIFFER, S.J. ed., Aperture/Bavc, New York, 1990.

MORGAN, Robert. The icon without image: New work by Muntadas. En Art  
Criticism, 4, 1987.

I MOSTRA INTERNACIONAL DE REALITZADORS DE VIDEOCREACIÓ.  
Palau de la Música i Congressos, Generalitat Valenciana. Valencia, 1988.

II MOSTRA DE REALITZADORES DE VIDEO. Conselleria de Cultura, Educació  
y Ciencia, Generalitat Valenciana. Valencia, 1989.

MUESTRA DE ARTE JOVEN 1989. Instituto de la Juventud. Guisasola, F. ed.  
Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1989.

MUESTRA DE ARTE JOVEN 1990. Instituto de la Juventud. Gisasola, F. ed.  
Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1991.

III MUESTRA DE VIDEO JOVEN DE SEVILLA. Instituto Municipal de Juventud  
y Deportes. Junta de Andalucía. Sevilla, 1988.

MUNTADAS, Antoni. Los subsentidos. Catálogo de la exposición de la galería  
Vandrés, Octubre del 1971, Madrid.

MUNTADAS, Antoni. Híbridos. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía,  
Madrid, 1988.

MUNTADAS, Antoni. Muntadas: Trabajos recientes. Instituto Valenciano de Arte  
Moderno, Centre del Carme. Valencia, 1992.

MUNTADAS, Antoni. Espacio (acción/interacción). Galería Vandrés. Barcelona 1971.

MUNTADAS, Antoni. Intervenções: a proposito do público e do privado, Fundació Serralves, 1992.

MUNTADAS, Antoni. Catálogo de "Muntadas, 10 proyectos". Galería Vandrés, Madrid, 1986.

MUNTADAS, Antoni. Disinformation, The manufacture of consent. Alternative Museum. New York, 1985.

MUNTADAS, Antoni. Talleres T de escultura. Sala Parpalló, Diputación de Valencia, 1992.

MUNTADAS, Antoni. Ver SERRÁN-PAGÁN, G. (1981).

MUNTADAS, Antoni. Ver VVAA (1984).

MURRIA, Alicia. Tras la piel. Catálogo de Javier Codesal.

MURRIA, Alicia. Javier Codesal. En Lápiz nº 94, Madrid, 1993.

NICOLAU, Lluís. Catálogo de "La traició de Judas". Caixa de Pensions. Carrer Montcada. Barcelona, 1986.

NUBLA, Victor. Concierto. Gastrubción. En el catálogo de Bideoaldia, Tolosa 1989.

ODENBACH, Marcel. Catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofia. Madrid 1989.

OHLENSCHLÄGER, Karim. WorlWide Video Festival de la Haya. Décima edición. En Cinevídeo 20, nº 87. Junio de 1992.

OHLENCHSLÄGER, Karim. El vídeo de creación en España. Monográfico de la revista Cinevídeo 20, nº 92. Diciembre de 1992.

OLIVA, Bonito. Giorgio Cattani: Sal d'attesa. Bleecker Gallery, New York, 1988.

OLIVARES, Javier. Todo Fluye. Catálogo de la exposición celebrada en el Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid. Madrid, 1988.

OLIVARES, Javier. Catálogo de "Objetivo/sujetivo". Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid, 1990,

ORTUÑO, Pedro. El quinto sentido del pájaro carpintero. Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, región de Murcia, 1990.

OWENS, Craig. The allegorical impulse: Toward a theory of Postmodernism. The New Museum of Cotemporary Art. Nueva York , 1985.

PAIK, Nam June. Icarus = phoenix: Nam June Paik. Tokyo, Parco, 1988.

PAIK, Nam June. Nam June Paik: one candle. Frankfurt, Portikus, 1989.

PAIK, Nam June. Catálogo de la Galería Juana Mordó. Madrid, 1989.

PAIK, Nam June. Art For 25 Million People - Bon Jour, Monsieur Orwell - Kunst Und Satelliten In Der Zukunft - By/De/Von Nam June Paik. Berlin : Daadgalerie. (Organized and published by Berliner Künstlerprogramm des DAAD Deutscher) Akademischer Austauschdien st. Berlín, 1984..

PAISATGES. Espais. Centre d'Art Contemporani, Girona.1987.

PALACIO J.Manuel. Arte vídeo. En Enciclopedia del Vídeo. Edición de Paco Períñan. Nueva Lente. Madrid 1983.

PALACIO, .Manuel. Un acercamiento al vídeo de creación en España. Artículo de revista en Telos nº 9, Marzo-Mayo. Fundesco. Madrid 1987.

PALACIO, Manuel. (entrevista con). En Cinevídeo 20, nº 35, Octubre, 1987.

PALACIO, Manuel. ed La imagen sublime: Vídeo creación en España 1970/1987.  
Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1987.

PALACIO, Manuel. Cartografía vídeo. En "La imagen sublime". M.Palacio ed.

PALACIO, Manuel. El vídeo español es el mejor del mundo en el catálogo del  
"Bideoaldia '89" de Tolosa. Tolosa, 1989.

PALACIO, Manuel. El vídeo: poesía electrónica del siglo XX. En Lápiz, nº 49, 1988.

PALACIO, Manuel. Los ojos sucios. En "Última visión, España, Cuatro jóvenes  
artistas" Bartolomé, M. ed. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, 1991.

PALACIO, Manuel. Ver ASENSI, M. (1986).

PALACIO, Manuel. Ver BONET, E. (1983).

PALACIO, Manuel. Ver PÉREZ ORNIA, J.R. (1984).

PAPA, Sania. El espacio como experiencia del lugar. En Lápiz, nº 72, 1990.

PARCERISAS, Pilar. ed. Idees i Actituds, l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...  
Art és just un mot. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Centre d'Art  
Santa Mònica. Barcelona, 1992.

PARCERISAS, Pilar. A l'altra banda del mur. En el catálogo "Idees y Actituds, l'art  
conceptual a Catalunya, 1964-1980... Art és just un mot", Parcerisas, P. ed.  
Barcelona, 1992.

PAYANT, René. Sites of Complexity. En "Video" Payant, R. ed., Artexes. Montreal  
, 1986.

- PAYANT, Rene. Video. Artexes, 1986. International Video Conference, Montreal. 263 p.
- PAZOS, Carles. Video-acción. Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona 1973..
- PEREJAUME. Pintures, escultures, instal·lacions, videos, 1986-87. Galeria Joan Prats, Barcelona, 1987.
- PEREJAUME. Catálogo de "Montblanc, Mont-Roig, Montnegre". Galeria Joan Prats, Barcelona, 1990.
- PEREJAUME. Catálogo de "El grado de verdad de las representaciones". Galeria Soledad Lorenzo, Madrid 1991.
- PEREJAUME. Ver GAMBRELL, J. (1992).
- PÉREZ ORNIA, José Ramón. ed. Bienal de la imagen en movimiento'90. Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid, 1990.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón. El arte del vídeo: Introducción a la historia del vídeo experimental. Luis Rubio Gil. Barcelona: RTVE, Ediciones Serbal, 1991.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón y PALACIO ARRANZ, J.Manuel. Video, historia, técnica y arte. En Enciclopedia Universal Espasa Calpe. Espasa Calpe s.a. Madrid, 1984..
- PERRE, Rob. Into video art: the characteristics of a medium. Rotterdam, Con Rumore, 1988. 72 p.
- PICAZO, Gloria. Visiones múltiples alrededor del círculo. En Lápiz nº 60, 1989.
- PICAZO, Gloria. La cita y la imagen. En Lápiz nº 61, 1989.
- PICAZO, Gloria. Juegos de guerra. En Lápiz , nº 62, 1989.

- PICAZO, Gloria. Els camps magnètics. En el catàlego "Virreina. Els dilluns video, 2ª Serie". Palau de la Virreina. Ajuntament de Barcelona, 1985.
- PICAZO, Gloria. El espacio Sensible. En Lápiz, nº 81, 1991.
- PICAZO, Gloria. Sin espacio. En Lápiz, Marzo de 1991.
- PICAZO, Gloria. Francesc Torres: Juegos de guerra. En Lápiz, nº 82/83. 1991-92.
- POCH, Josep. En "Cathodic". Sala d'Exposicions d'Amics de les Arts i JJ.MM., Terrassa, 1987.
- PODESTA, Pati. Resolution. A critique of video art. Los Ángeles Contemporary Exhibitions (L.A.C.E.). Los Ángeles 1986.
- POPPER, Frank. Art, Action und Participation. En Artforum, verano. 1975.
- POPPER, Frank. ELECTRA L'electricite et l'electronique dans l'art au XXe siecle. Paris: Les Amis du Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris. París, 1983.
- POSNER, Helaine. Catálogo de "Belchite-South-Bronx" de F.Torres. University GalGallery, Universidad de Massachusets, 1988.
- PRICE, Jonathan. Video-visions: a medium discovers itself. New American Library. New York y Scarborough. Ontario, 1977..
- POSSEL, Jans. Imago, fin de siècle in dutch contemporary art, imago 90. Rijkdienst Beeldende Kunst/ Mediamatic. Amsterdam ,1990.
- PUEYO, Joan. Catálogo de "Pel meu art...". Ajuntament de Barcelona. Olimpiada Cultural. Departamnt de Cultura de la Generalitat de Catalunya Barcelona 1991.
- PUJOL, Carles. Reflex : Una video-instal·lacio de Carles Pujol. Sala d'exposicions de la Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1987.

- PUJOL, Carles. Sense espai. Instal·lació Carles Pujol. Ajuntament de Barcelona. Palau de la Virreina. Barcelona, 1991.
- PUJOL, Carles. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Metropolitana, Universidad Autónoma. Ciudad de México, 1987.
- RACIONERO, Luís. Catálogo de mano de la obra "Nous", de La Fura Dels Baus. Barcelona. Noviembre de 1990.
- RAMOS, Agustín. Arte Experimental y reconocimiento institucional. En la "Exposición videográfica, Facultad de Bellas Artes, X Aniversario". Departamento de Audiovisuales Facultad de Bellas Artes. Bilbao, 1990.
- RECALL 86-90. Art Contemporani al Centre de Lectura. Centre de Lectura, Reus, Tarragona, 1991.
- REKALDE, Josu. Preguntas ante un monitor vídeo. Ver en "Bideoaldia 89". Tolosa 1989.
- RESTANY, Pierre. Miralda, une vie d'artiste. Galería Àmbit, Barcelona, 1982.
- RILEY, B. Introducción en "The spectacle of image" Hall, D. ed. Boston, Institute of contemporary Art. Boston, 1987.
- RISPA, Raul. Nuevas tecnologías en la vida cultural española. Fundesco. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.
- RODRÍGUEZ, Gabriel. La apuesta joven de la cámara de comercio. (Artículo sobre D.Romero). En El Diario Montañes, Arte, 14 de Agosto de 1992.
- ROSENBACH, Ulrike. Ulrike Rosenbach: Video Performance Installation 1972-1989. Ontario : Art Gallery of York University, 1989.

ROSS, David. Postmodern Station Break: A Provisional (Historic) Overview of Video Installation. En "American Landscape Video", The Carnegie Museum of Art, 1988.

SANS, Jerome. Principes de intervencion. Kanal Europe 2, París, Abril 1992.

SANTAMARÍA, Carles. Las imágenes de Pueyo inundan de imágenes el Dipòsit de les Aigües. En El País, La Cultura, 7-6-1990.

SCHNEIDER, Ira y KOROT, Beryl. Video Art: An anthology. Managing Editor Mary Lucier. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

SERRÁN PAGÁN, Ginés. MUNTADAS, Antoni. Pamplona-Grazaalema, de la Plaza Pública a la Plaza de Toros. Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona, 1981.

SERRANO DE HARO, Amparo. Sex, Lies and Videotapes: La Búsqueda de la Verdad. En Lápiz nº 66, 1990.

SHERMAN, Tom. Cultural Engineering. Ed. by Willard Holmes. Ottawa, National Gallery of Canada, 1983.

STEINBERG, Victor. Evolucion da linguaxe da pintura ao video. Galicia, Victor Steinberg, 1986.

STURKEN, Marita. La elaboracion de una historia. Paradojas en la evolucion del Video. En El Paseante, nº 12, 1989.

SUBIRATS, Eduardo. La cultura como espectáculo. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988.

TALENS, Jenaro. La huella del silencio en la pantalla. 5º Festival de Video musical de Vitoria-Gasteiz. 1989.

TALVE, Merike. Vestiges of the Avant-Garde in Installation. En el catálogo "Luminous Sites, 10 Video Installations". A Video Inn-Western Front production, Vanguard Publications, Vancouver 1986.

TAPIES, Antoni. Arte conceptual aquí. En La Vanguardia Española, 14 de Marzo de 1973.

TORRES, Francesc. Occupation of given space thorough a human action. Catálogo de la exposición celebrada en el Two Illinois Center. Chicago, 1973.

TORRES, Francesc (1948 - ). Works from the Field: a selection. Ithaca(New York), Herbert F. Johnson Museum of Art, 1982.

TORRES, FRANCESC (1948 - ). Plus Ultra. Berlín: Berliner Künstlerprogramm des DAAD; Nationalgalerie. Berlín, 1988.

TORRES, Francesc (1948 - ). Belchite South-Bronx. A Trans-cultural and Trans-historical Landscape. Amherst. University of Massachusetts. University Gallery, 1988.

TORRES, Francesc. Belchite: South Bronx: un paisaje transcultural y transhistórico. Amherst (Massachusetts), University Gallery, 1988.

TORRES, Francesc. Plus Ultra. En Arena, nº 2.1989.

TORRES, Francesc. Catálogo de "Oikonomos". Whitney Museum of American Art, New York, 1989.

TORRES, Francesc. Dromos Indiana. Artículo en Artforum, nº 9, 1989.

TORRES, Francesc. Policías y ladrones al mismo tiempo: Arte, financiación estatal y reacción política en USA. En Lápiz nº 65, 1990.

TORRES, Francesc. El espacio de la instalación, una práctica equívoca. En El País (suplemento de Las Artes). 17 de Febrero de 1990.

TORRES, Francesc. Goodbye Tom: Los tiempos cambian en los museos americanos. En Lápis nº 69, 1990.

TORRES, Francesc. La cabeza del dragón, Francesc Torres (antología). Milán; Madrid: Fabri; Ministerio de Cultura. Madrid, 1991.

TORRES, Francesc. El carro de fenc. Catálogo. Centre d'Art Santa Mónica, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona, 1991.

TORRES, Francesc. Arte en el arsenal. En Lápis nº 91, 1992

TOUS, Rafael. Fragments: Proposta per a una col·lecció d'art actual III. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1993.

TURIM, Maureen. Video Art. Theory for a Futur. En "Regarding television". The AFI Monograph Series II y University Publications of America. Los Ángeles 1983.

ÚLTIMA VISIÓN ESPAÑA, CUATRO ARTISTAS JÓVENES. Agencia Española de Cooperación Internacional. Bartolomé, M. ed. Catálogo del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992.

VAN ASSCH, Cristine. Ver BELLOUR, R. (1991).

VÍDEO, EL TEMPS I L'ESPAI. (Series Informatives; 2). Colegio de Arquitectos de Cataluña; Instituto Alemán de Barcelona, Barcelona 1980.

VILLAESPESA, Mar. La razón absoluta. En el catálogo de "Belchite-South Bronx", de F.Torres. University Gallery, Universidad de Massachusetts, 1988.

VILLOTA, Gabriel Vídeo Combate. En Ars Vídeo, nº 10. Donostia, Noviembre 1991.

VILLOTA TOYOS, Gabriel. Control visual: Acción y Reacción. En "Equivalencias fibra, Juan Carlos Fernández, Dionisio Romero, Esteban Ruiz", Autoridad Porturia, Santander, 1994.

VILLOTA, Gabriel. Ver EXPÓSITO, M. (1993).

VIÑUELA, Ana. Antonio Cano. En *Cinevideo* 20, nº 80, Noviembre, 1991.

VIOLA, Bill. En memoria de Ingrid Oppenheim. Artículo de revista en *El Paseante*, nº 12, 1984.

VIOLA, Bill. El arte del vídeo. En *El País*, 11 diciembre 1983.

VIOLA, Bill. Bill Viola: territorio do invisível. Magnetoscopio, Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1994.

VIRILO, Paul. Image virtuelle. En *Video-video*. Revue d'esthétique nº 1. Centre National de la Recherche Scientifique y Centre National des Lettres. París, 1986.

VIRREINA, ELS DILLUNS VÍDEO. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1984.

VIRREINA, ELS DILLUNS VÍDEO. Segunda sèrie. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1985.

VOSTELL, Wolf. Arte enseña vida. Wolf Vostell: Una semana de su multiestética. Instituto Alemán, Madrid 1986.

VOSTELL, Wolf. Wolf Vostell: environaments, pintura, happenings, dibuixos, vídeo de 1958 a 1978. Fundació Joan Miró. Barcelona, 1978.

VVAA: BONET, Eugeni. DOLS, Joaquim. MERCADER, Antoni. MUNTADAS, Antoni. En torno al vídeo. Gustavo Gili. Barcelona, 1984.

WIBEL, Peter. Elipse. Video Wochen 79, Essen, Museum Folkwang, 1979.

---

WEIBEL, Peter. Videos musicales del vaudeville al videoville. En Telos nº 11, 1987.

WIEGAND, Ingrid. Videospace, Varieties of Video Instalation. En "New artist video: a critical anthology" en Battcock, G. ed. E.P.Dutton. New York, 1978.

WODICZKO, Krzysztof. Krzysztof Wodiczko: Instruments, projeccions, vehicles. Catálogo. Fundació Antoni Tapies, Barcelona 1992. 415 p.

WODICZKO, Krzysztof. Public Adress: Krzysztof Wodiczko. Minneapolis, Walker Art Center, 1992.

WOLF, Tom. La palabra Pintada. Anagrama, Madrid 1985.

YOUNGBLOOD, Gene. El aura del simulacro. el ordenador y la revolución cultural. Telos nº 9, Marzo-Mayo. Fundesco. Madrid 1987.

YOUNGBLOOD, Gene. Expanded Cinema. Studi Vista. Londres, 1970.

ZAYA, Octavio. Bill Viola. En El Paseante, nº 12, 1989.

ZUNZUNEGUI, Santos. Mirar la imagen. Servicio editorial, Universidad del País Vasco. Bilbao 1984.

ZUNZUNEGUI, Santos. Video arte: fragmentos de una imagen. Contracampo nº 33. Instituto del cine y la radio-TV de Valencia. Valencia 1983.

ZUNZUNEGUI, Santos. El espacio del sentido y escritura narrativa en el video de creación. Telos nº 9. Fundesco. Madrid, 1987.

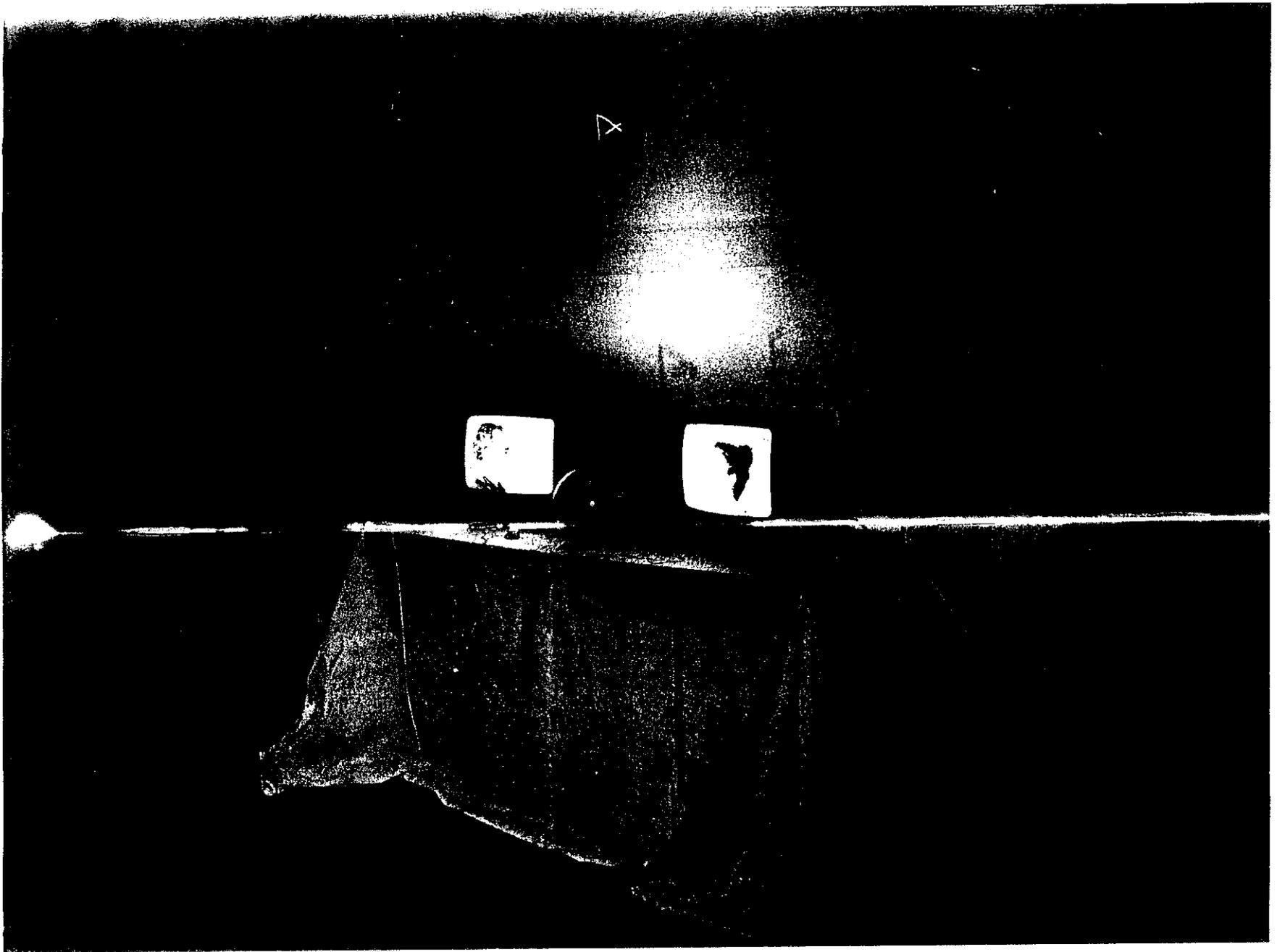
**PRIMERA MUERTE.**

*Imagen del video* Primera Muerte, (1969).-p.831.

*Silvia Gubern: Transparente*, (1987).-p.832.

*Antoni Llena: KKK*, (1987).-p.833.



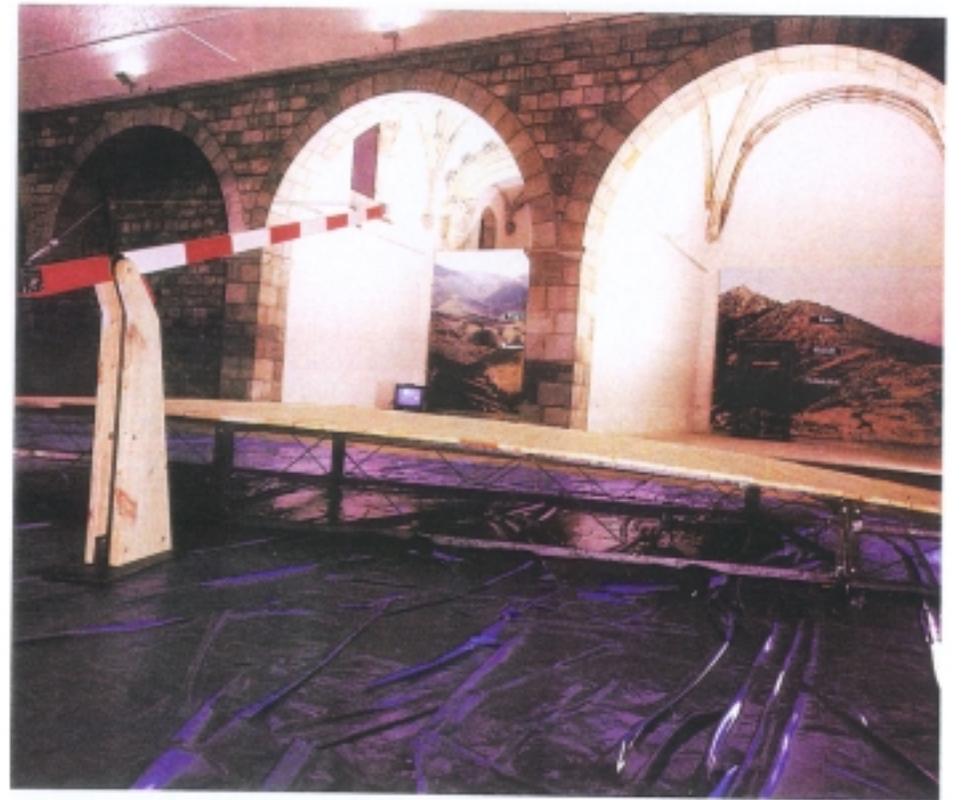
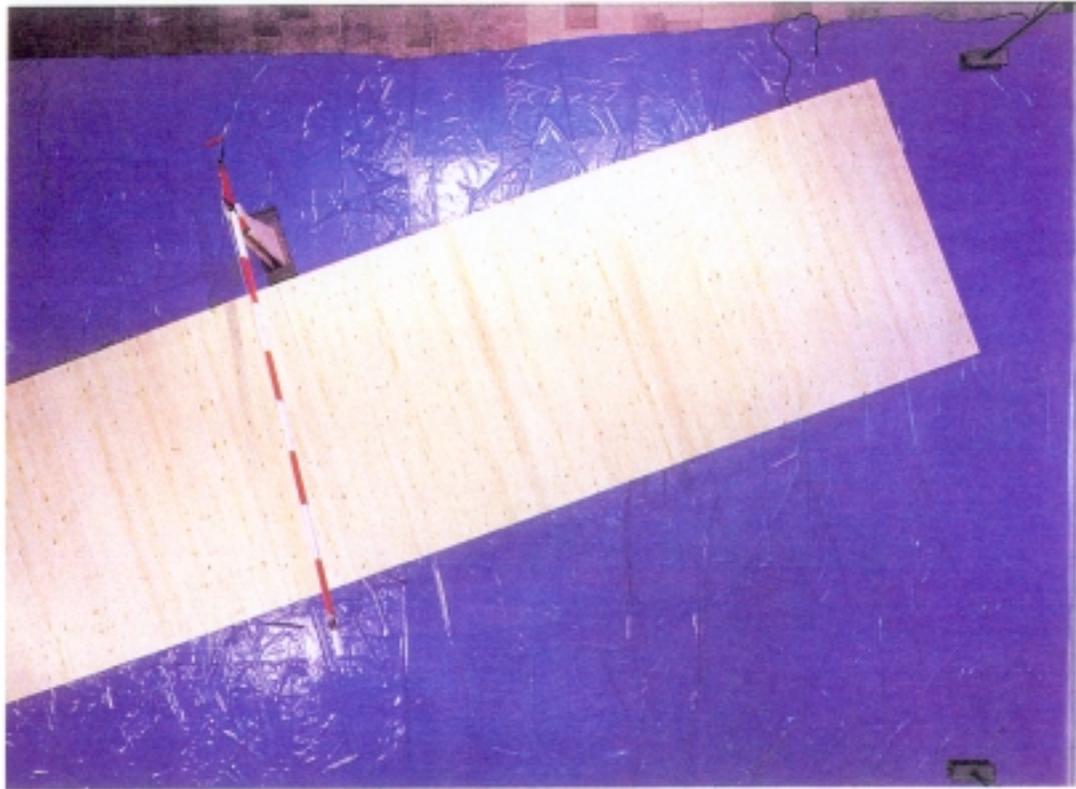
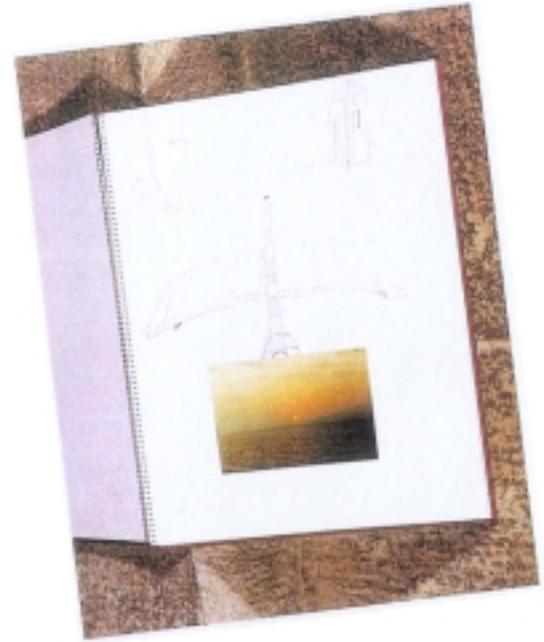




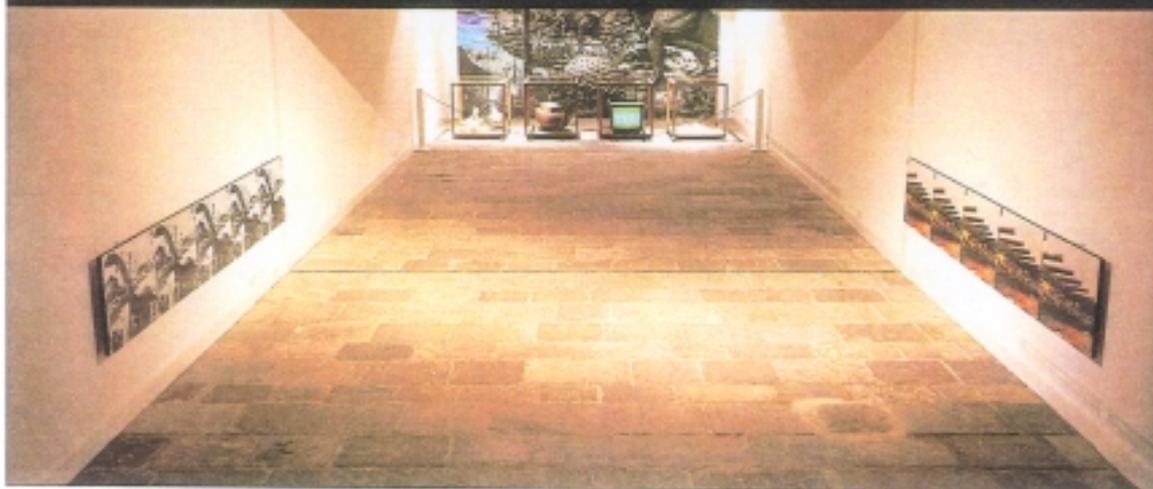
**FRANCESC ABAD.**

La línea de Portbou /Endstation Portbou, (1991).-p.835.

Dinosaures, (1987).-p.836.



# DINOSAURES



**EUGENIA BALCELLS.**

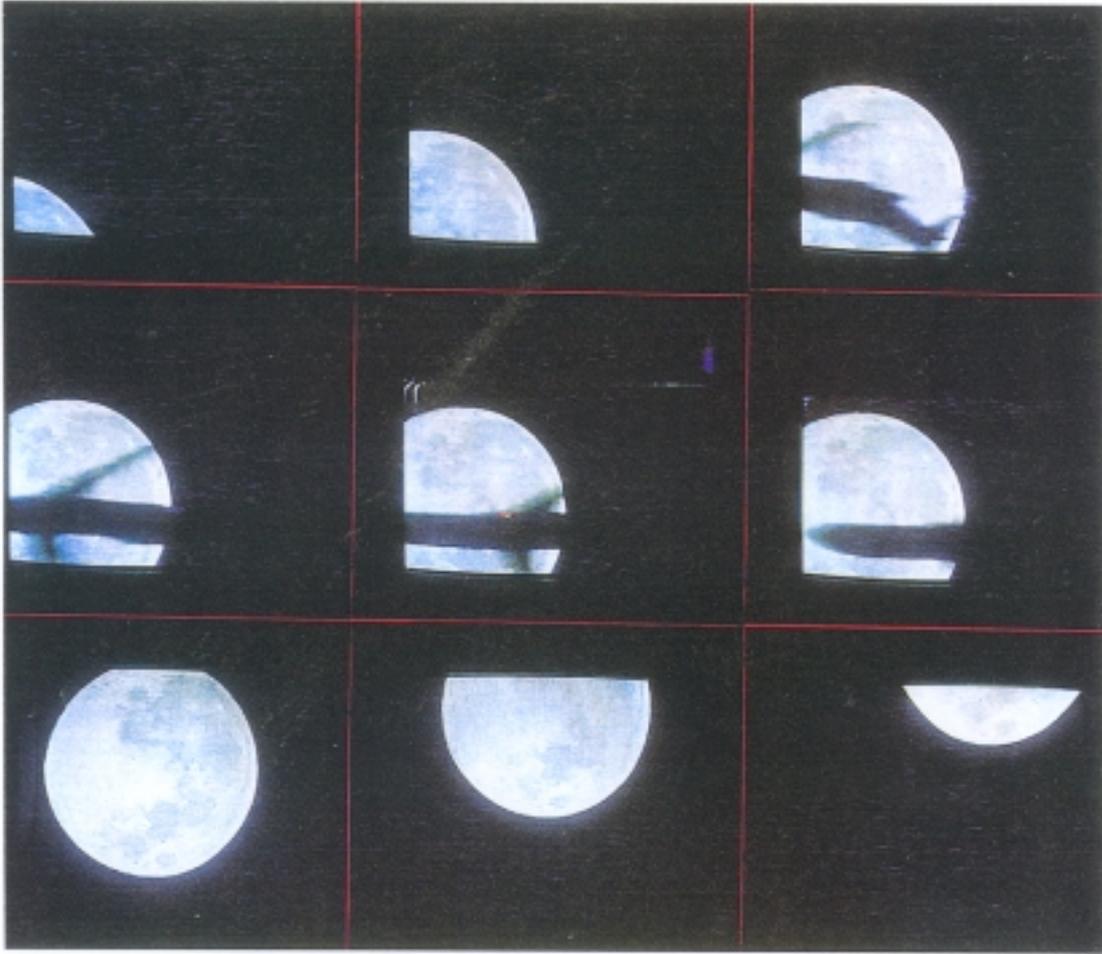
Exposure Time, (1989).-p.838.

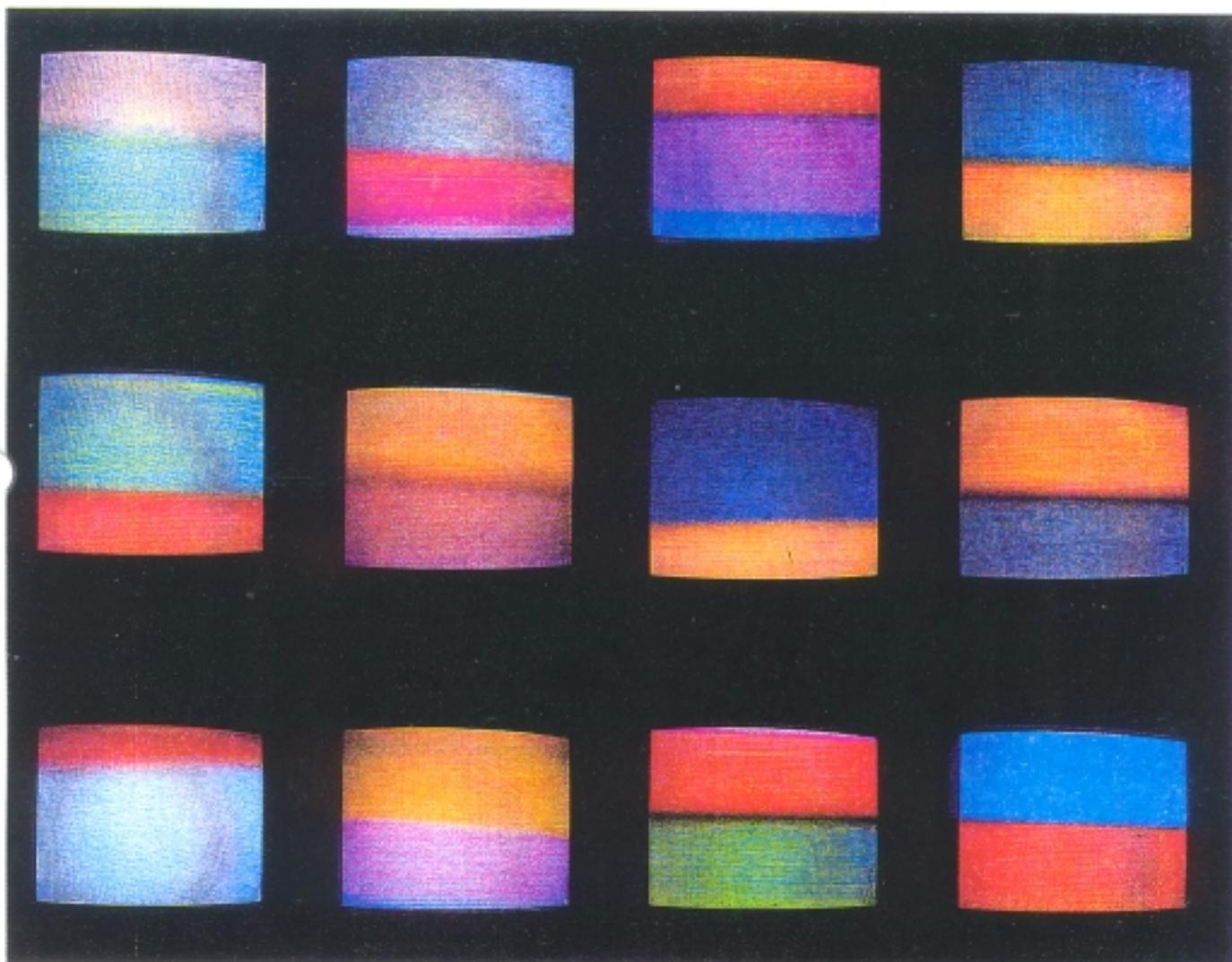
From the Center, Moons, (1983).-p.839.

Color Fields, (1984).-p.840.

Teixit TV, (1985).-p.841.







**10. Color Fields**

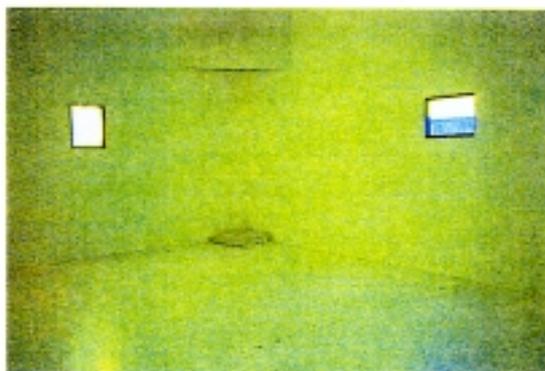
1984

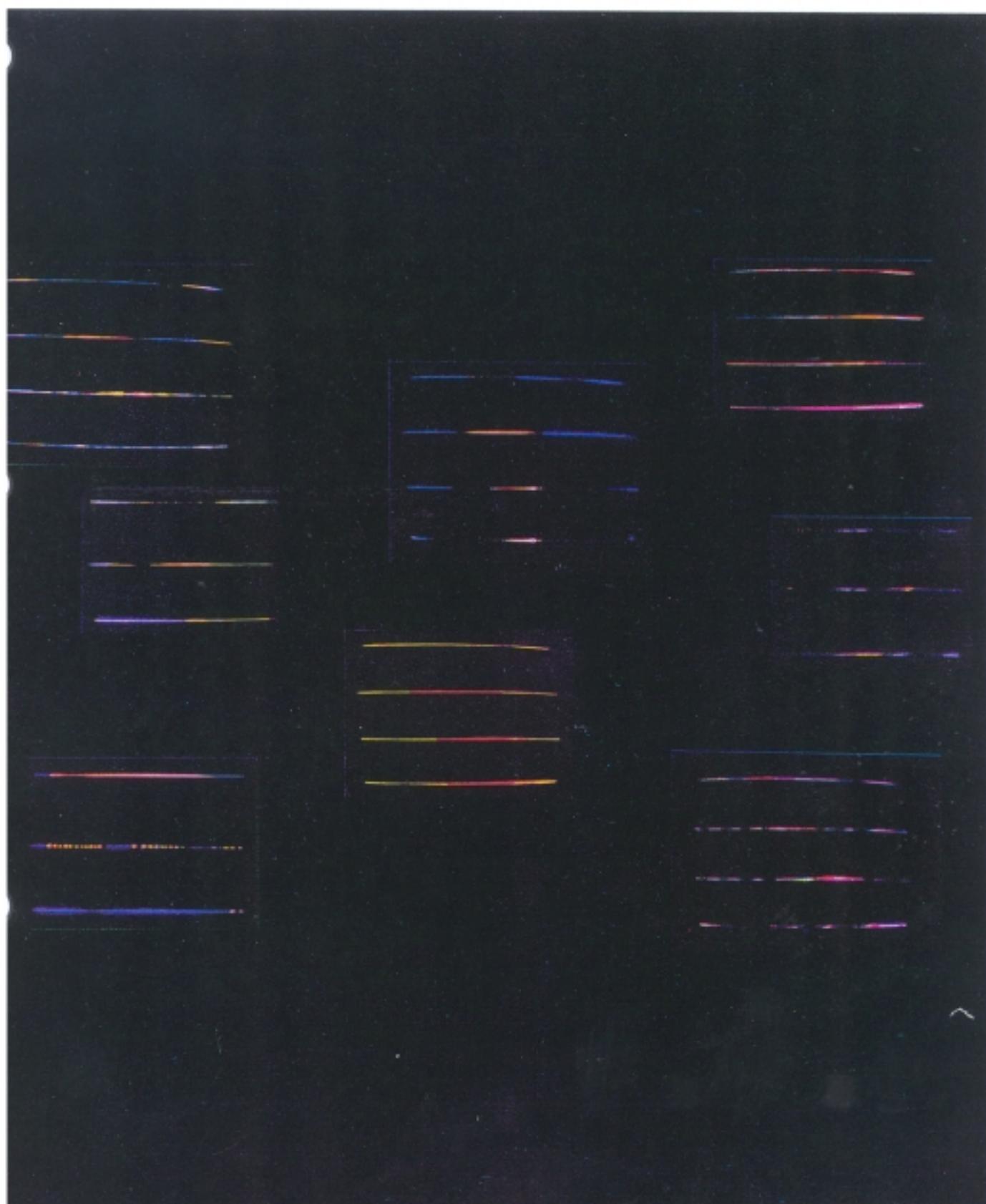
Video-instal·lació de 4 canals.

Conjunt de quatre cintes que tenen per únic tema el color.

Es presenten en un espai absolutament blanc, il·luminat només per la llum dels monitors.

El so omple l'espai amb ressonàncies paral·leles. Espai cromàtic i sonor en canvi continu.





1. **Teixit TV, 1985**  
Video-instal·lació  
Música: Peter Van Riper  
La televisió com a teixit  
electrònic: línies en canvi

constant recorregudes per  
raigs d'electrons. Exploració  
de la percepció, del líndar  
entre sèries abstractes de  
punts lluminosos i la  
formació d'imatges.

Emissions normals de televisió  
en múltiples pantalles  
recobertes amb cinta adhesiva  
negra, de manera que de 625  
línies només en resten 3 o 4.

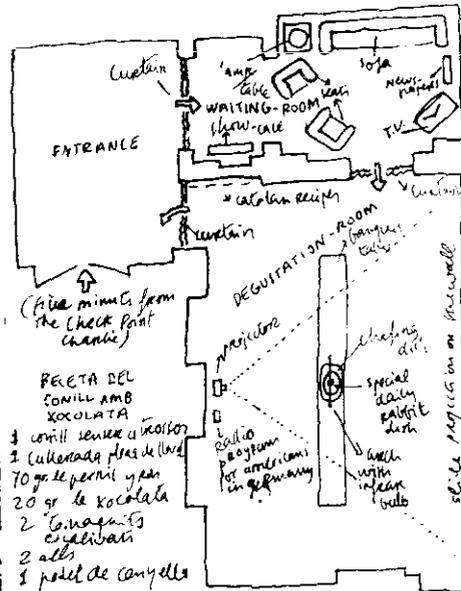
Les línies TV, també com a  
pentagrama i partitura. Un so  
continu produït per la  
percussió d'uns bats metàl·lics  
de beisbol omple l'espai.

**ANTONI MIRALDA.**

**Charlie Taste Point, (1989).-p.843.**

**Breadline, (1977).-p.844.**

**Prenúpcies Honeymoon Miralda Proyect, (1988).-p.845.**



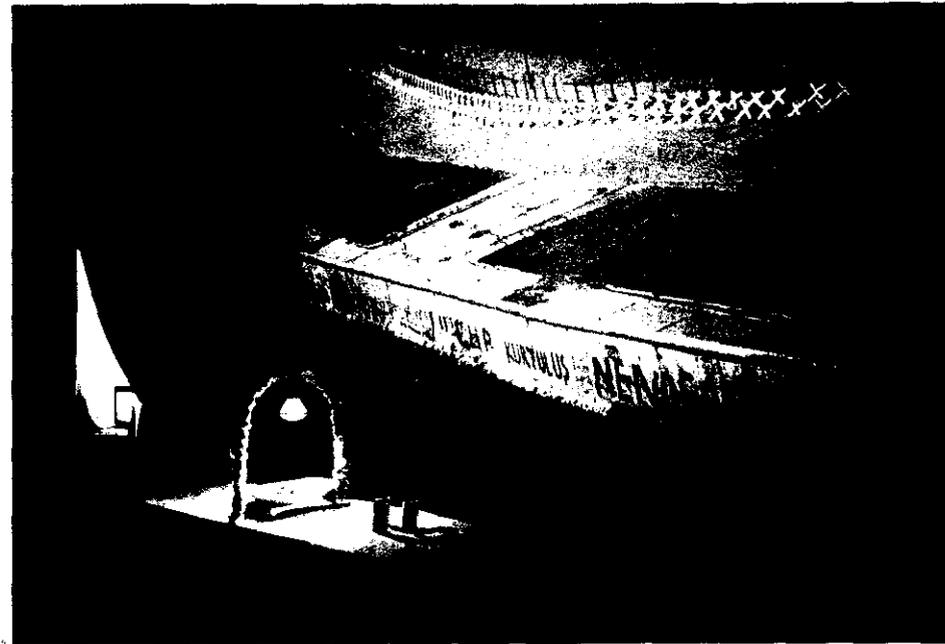
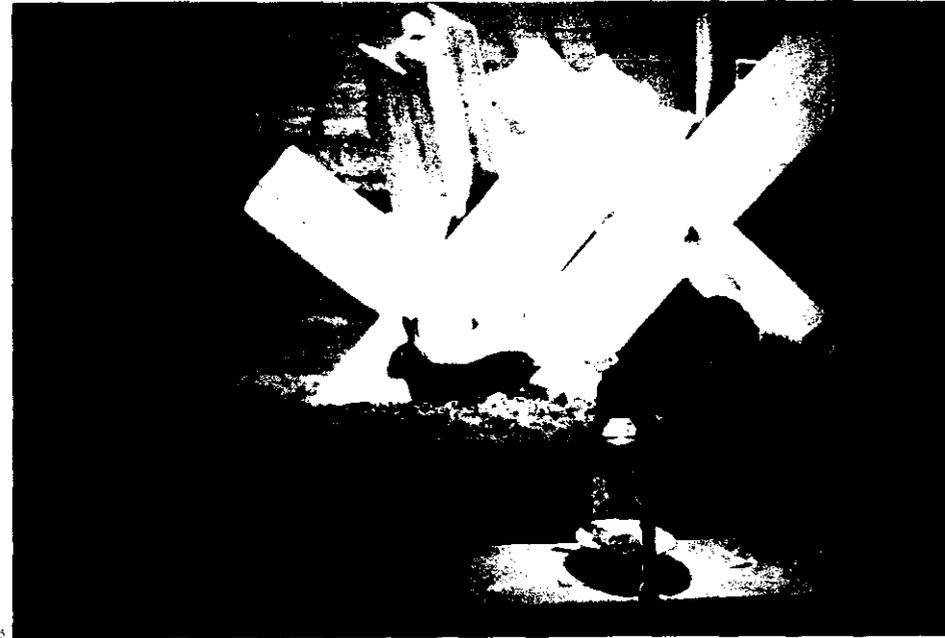
El conill es sofregeix amb el pebró i  
 a trossets, i s'hi tira una mica  
 d'aigua, les ametlles i la xocolata  
 finalment picada al morter i  
 es molla amb aigua bullent, s'hi  
 tira a la cassola amb la sal  
 necessària.

Els tomàquets, els alls i la canyella,  
 tot finalment picat de nou al morter  
 amb una mica d'oli d'oli, que queda  
 una salsa espesa, que abocarem  
 a la cassola quan falti un  
 quart d'hora perquè tot estigui cuit.  
 Afegir una mica d'aigua si la  
 salsa queda massa espesa.

Reproducción de las pinturas murales del siglo  
 XVI, proyectadas sobre la pared en el segundo  
 espacio de Santa Army Navy. (1-2-3-4)

Sala de degustación de distintos gustados de conejo  
 delante de la proyección de imágenes del «No man's  
 Land», tomadas por Mitralla a su llegada a  
 Berlín. (5-6)

Dreamlike, Habitación rusa en el Hotel Steiner,  
 situado en el centro moderno de la ciudad, final del  
 recorrido CHARLIE TASTE POINT empezado  
 con Santa Navy cerca del muro. (\*)







**ANTONI MUNTADAS.**

Personal/Public, (1980).-p.847.

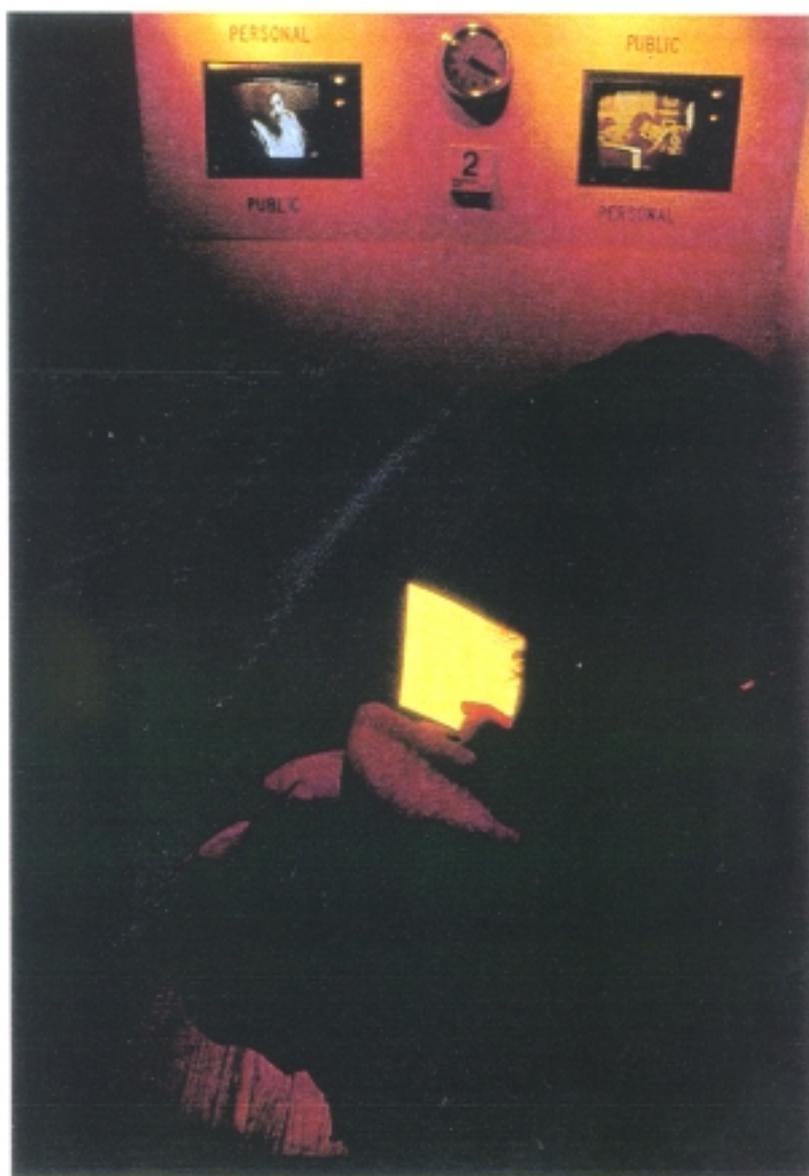
La Televisión, (1980).-p.848.

TV Générique, (1987).-p.849.

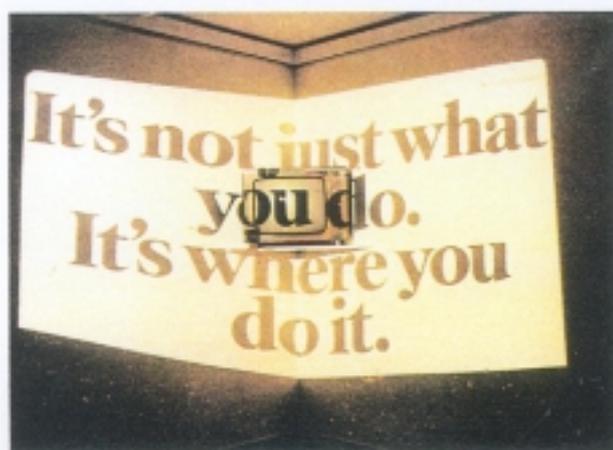
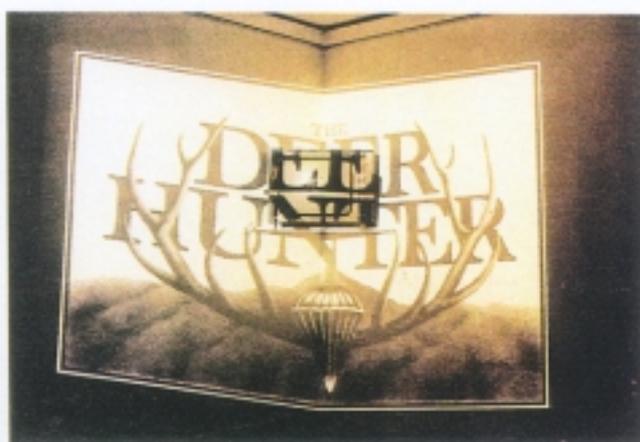
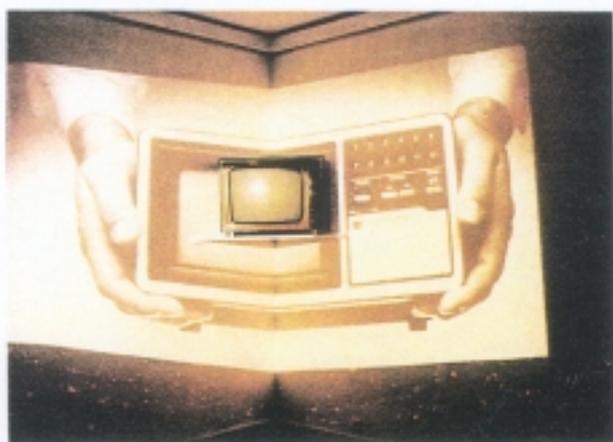
The Borad Room, (1987).-p.850.

Haute Culture, (1983).-p.851.

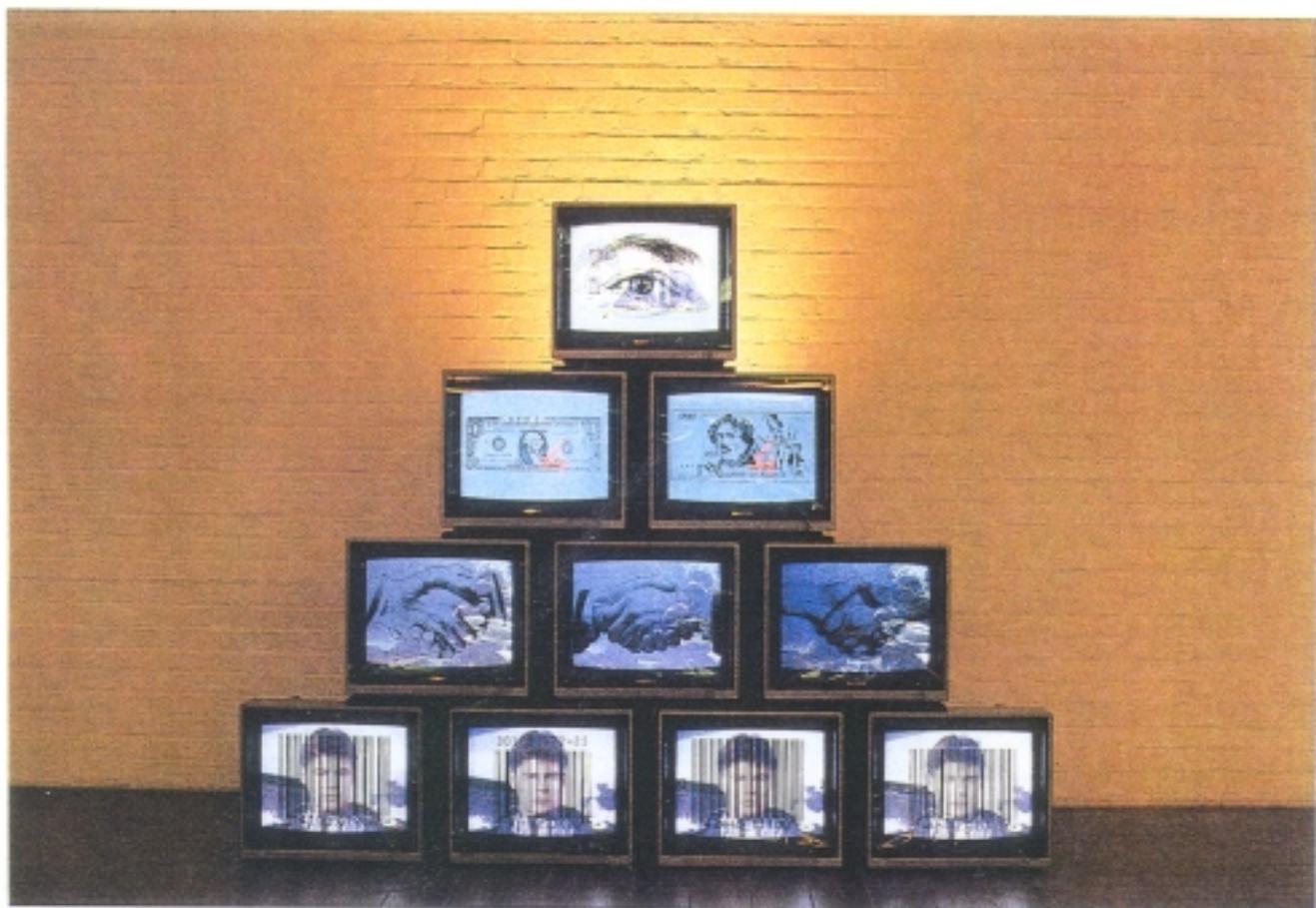
Instal.lacions/Passatges/Intervencions, (1988).-p.852.



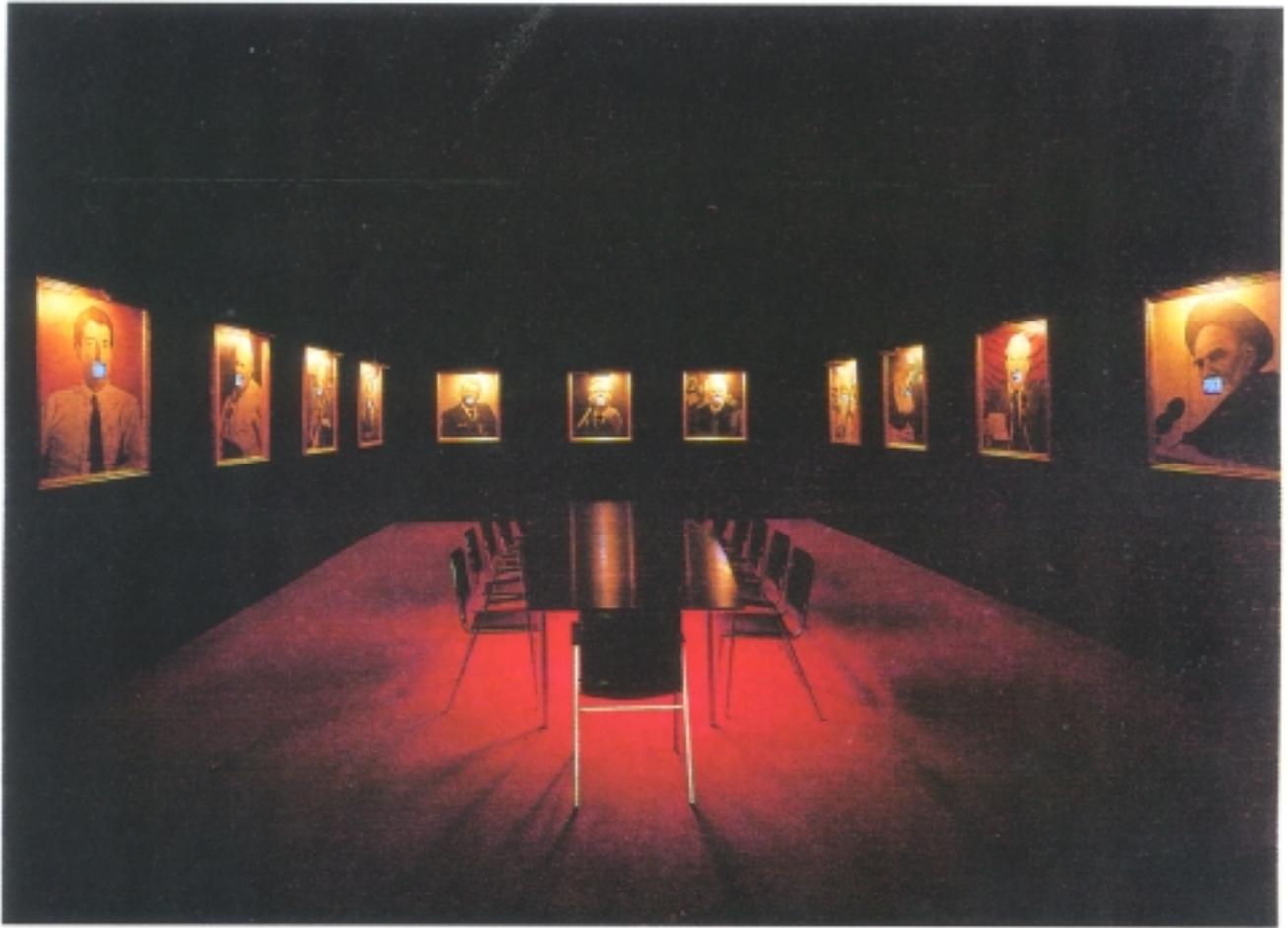
**Personal/Public** (1980). Instal·lació,  
vista parcial  
The Kitchen, Nova York, EUA

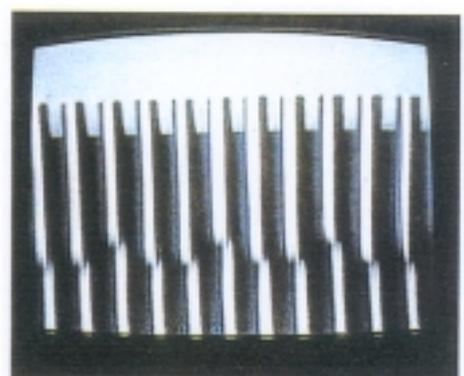
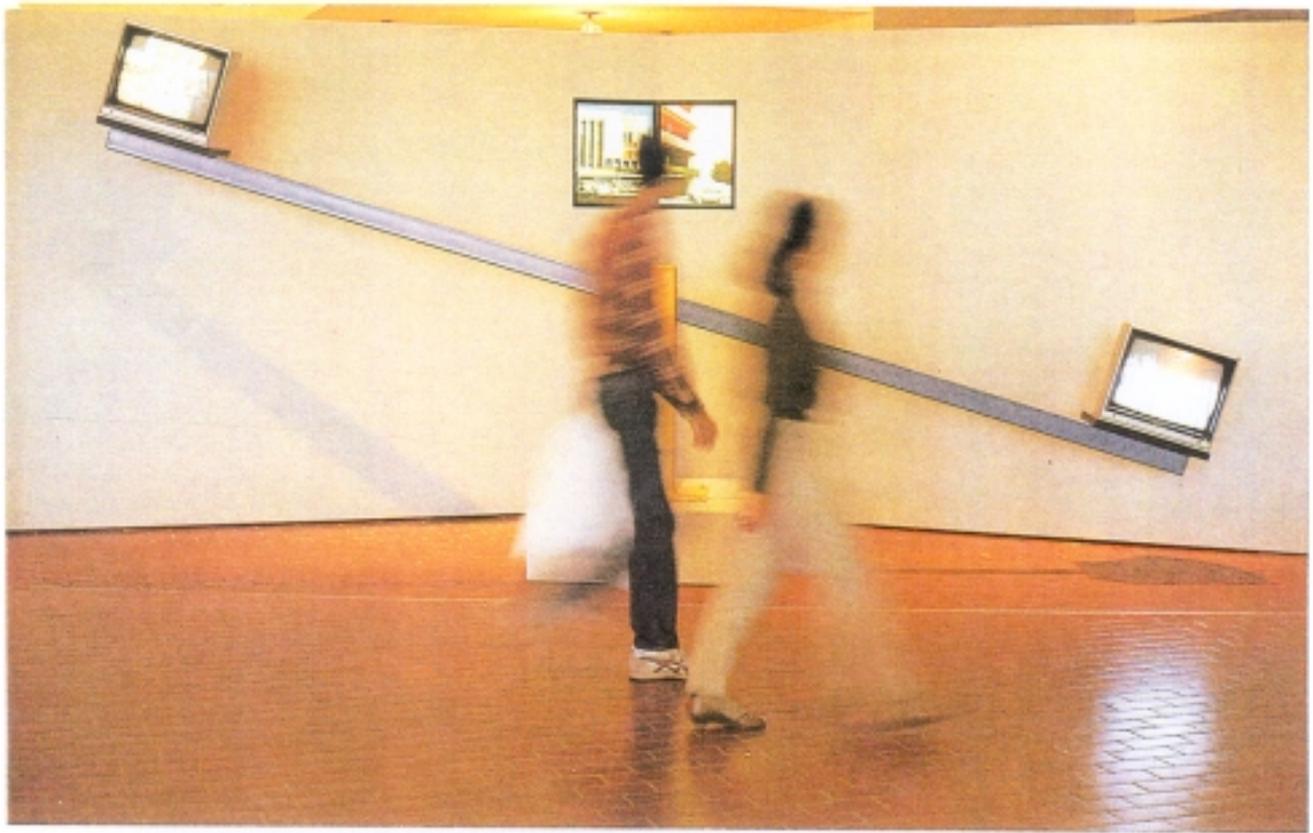


**Televisión (1980)**  
zal-lació  
Jeria Vandrés, Madrid



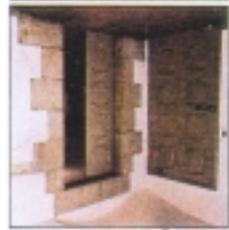
**TV Générique (1987)**  
Instal·lació  
Vista parcial  
Musée de Villeneuve d'Asq,  
França







0



1



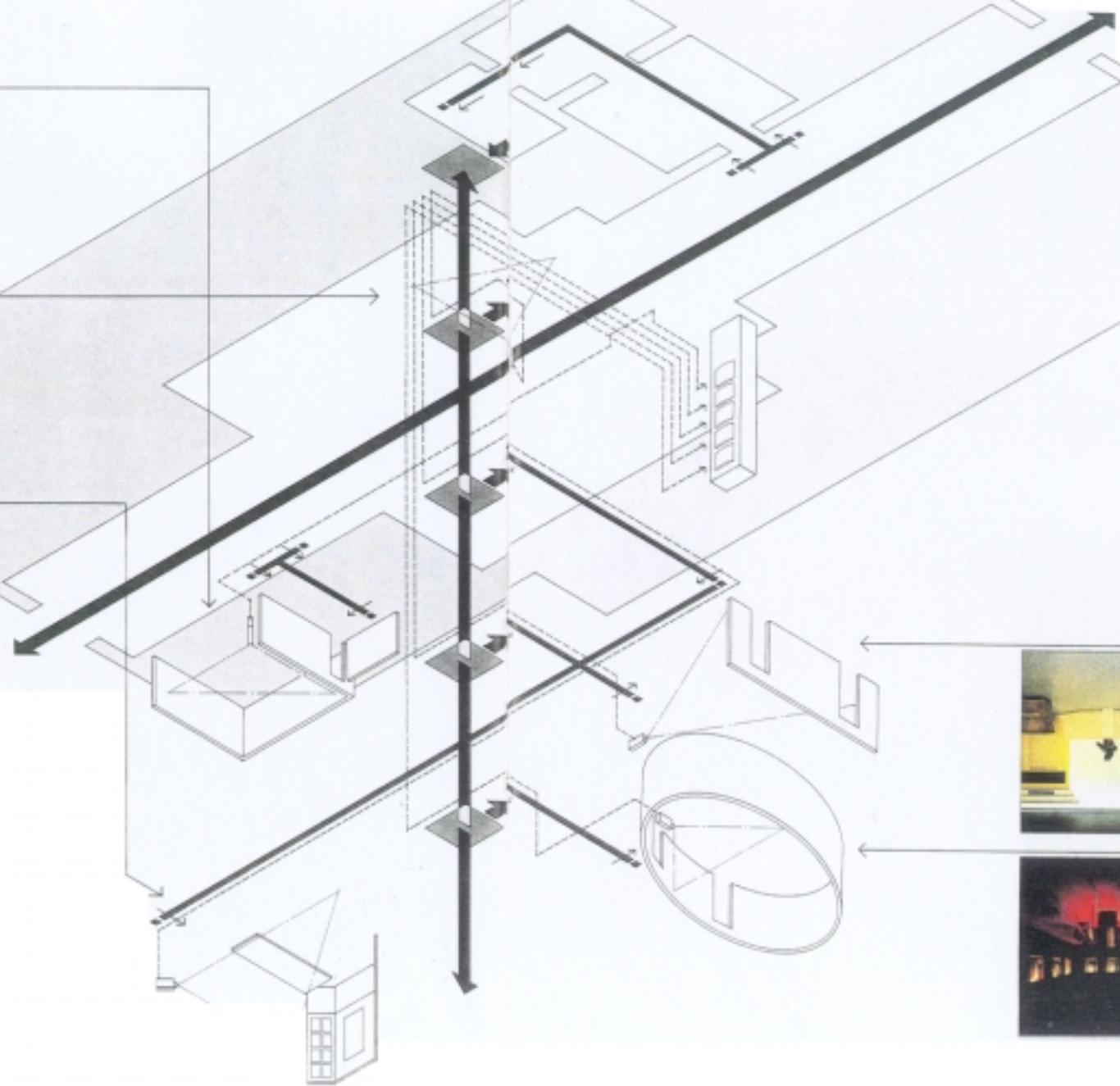
2



3



b



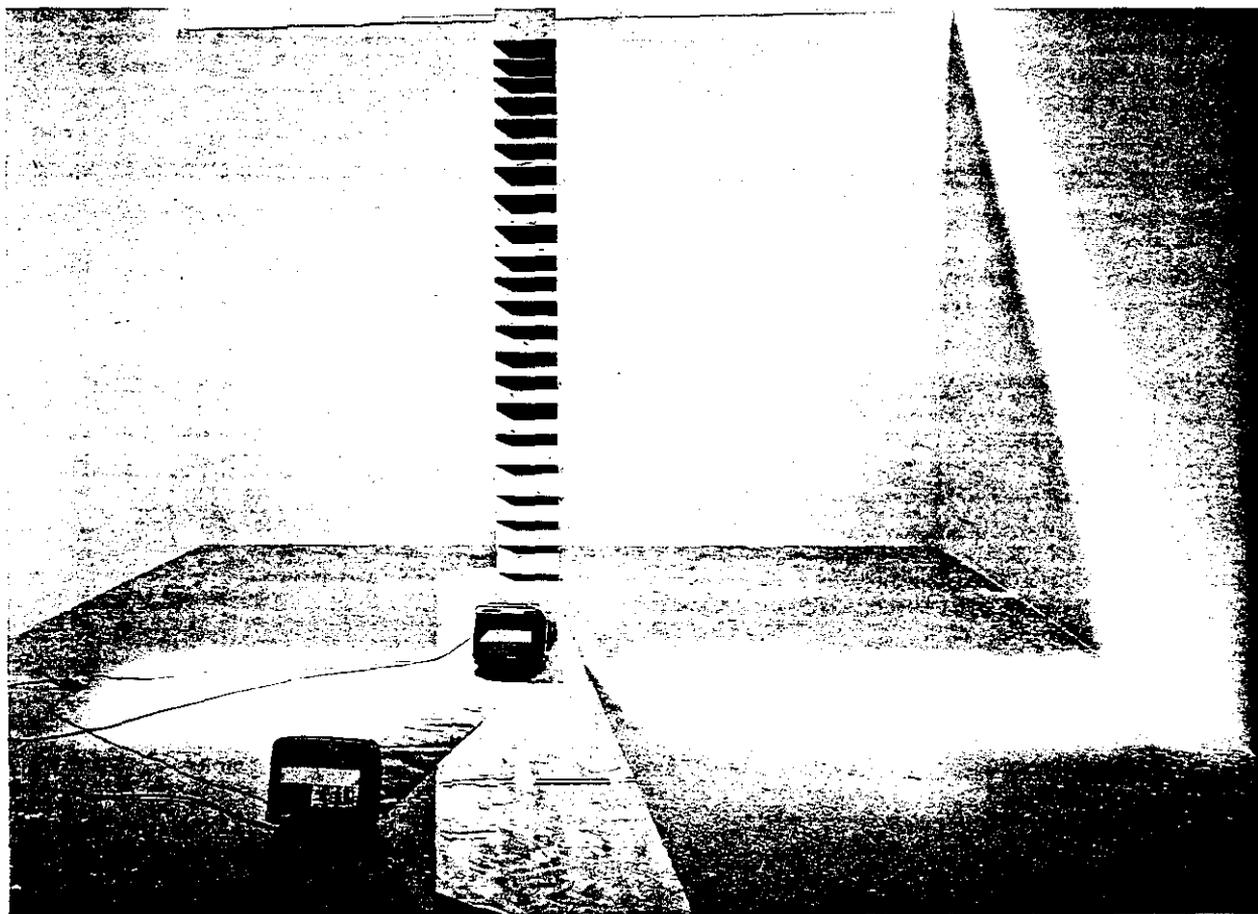
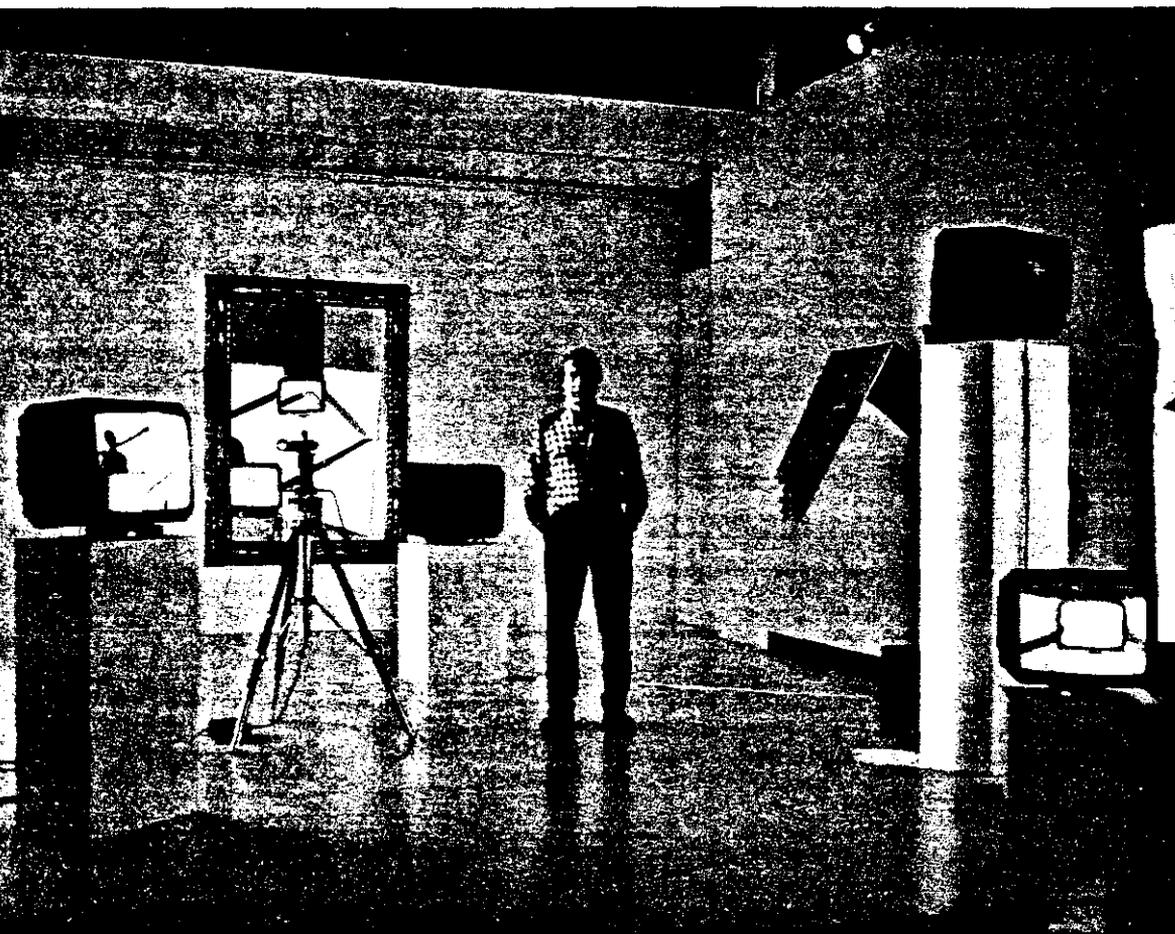
**CARLES PUJOL.**

Las Meninas, (1986) y Tautología, (1988).-p.854.

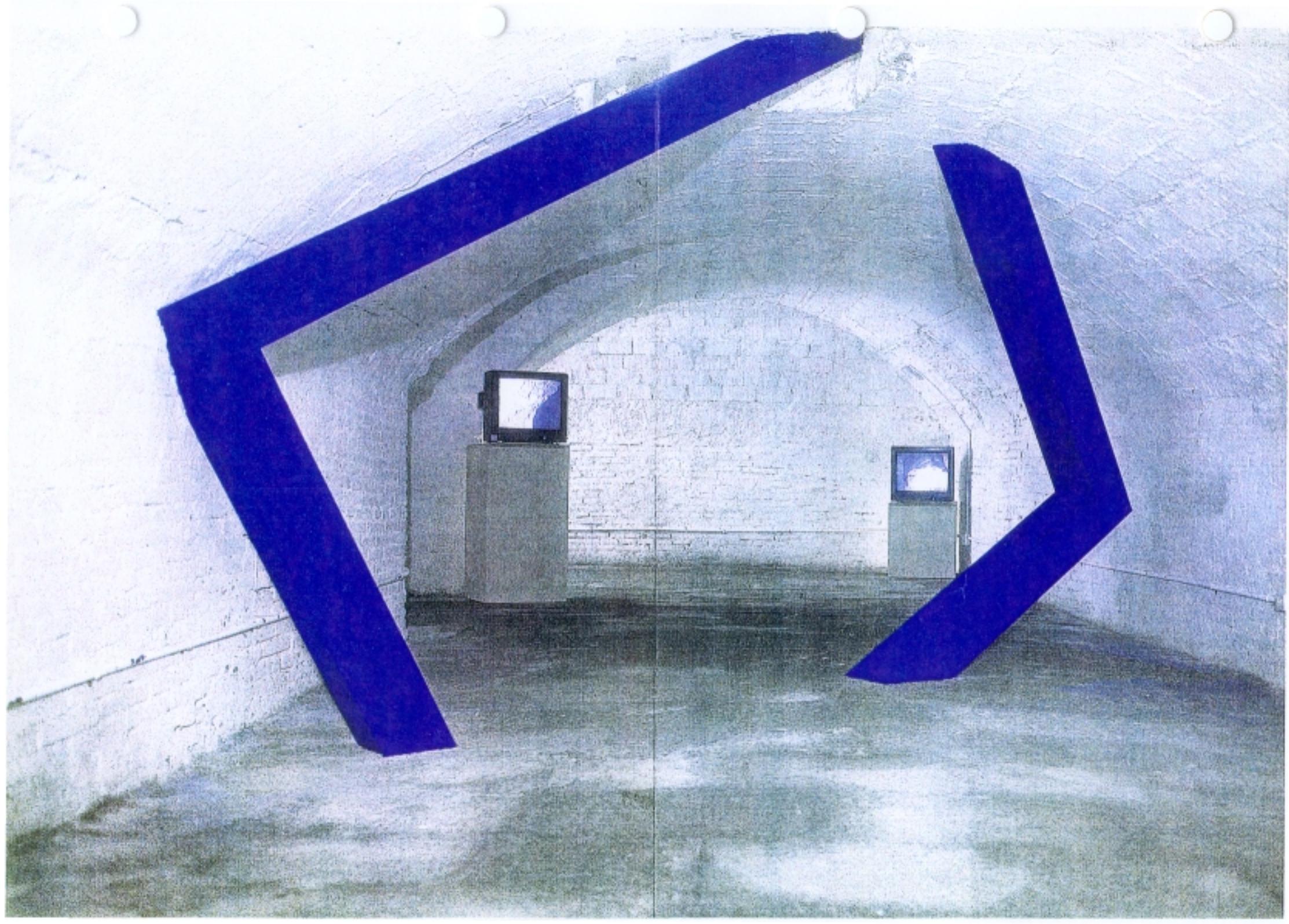
¡Alicia!, (1984) y Sense espai, (1991)-p.855.

Pintura, (1989).-p.856.

Islamey, (1984).-p.857.









**FRANCESC TORRES.**

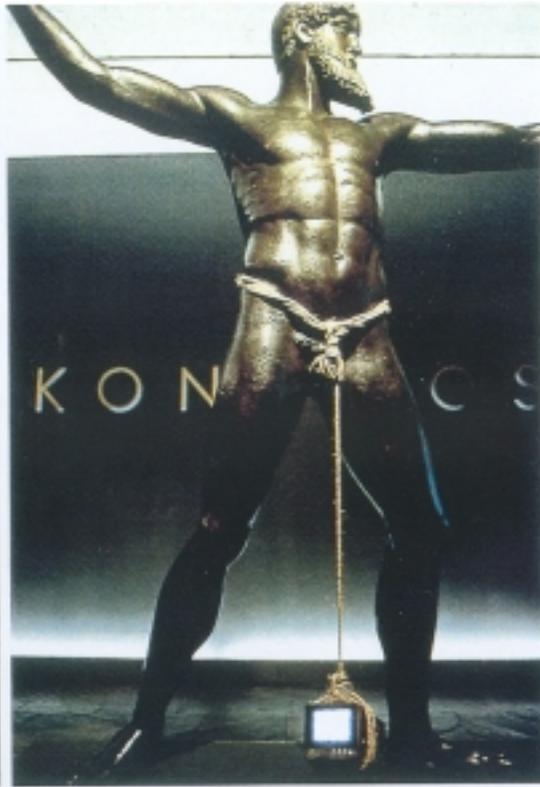
Oikonomos, (1989).-p.859.

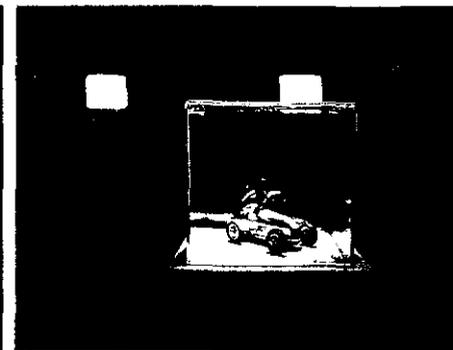
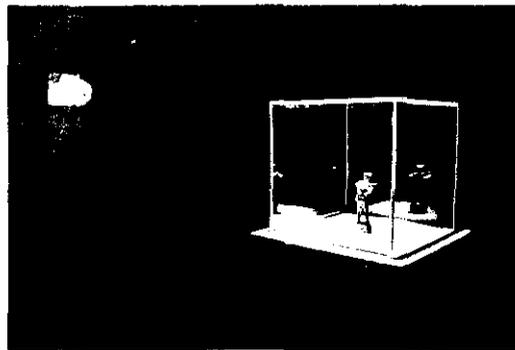
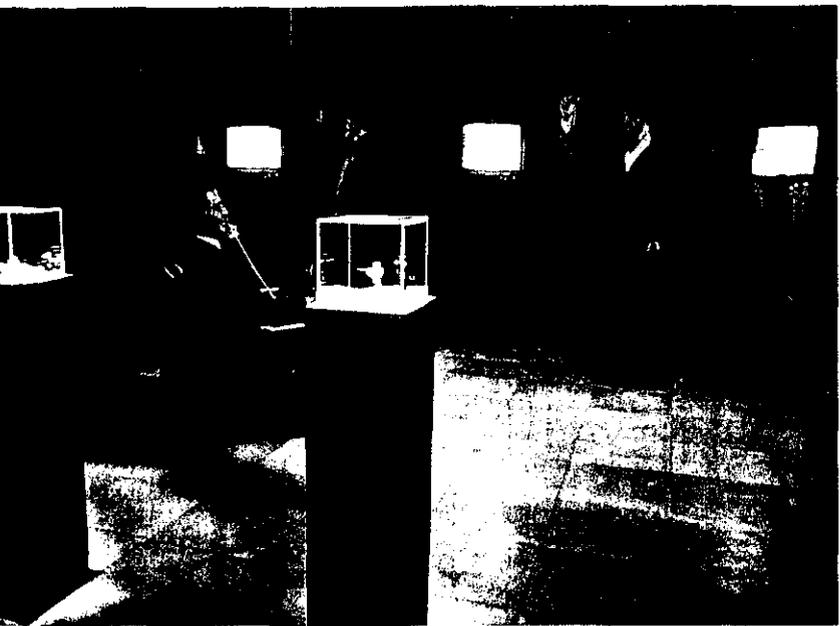
Toys Get damaged, An (a)Historical Diorama, (1986).-p.860.

The Gladiator 's House (Has an Attic), (1985).-p.861.

Airstrip, (1982).-p.862.

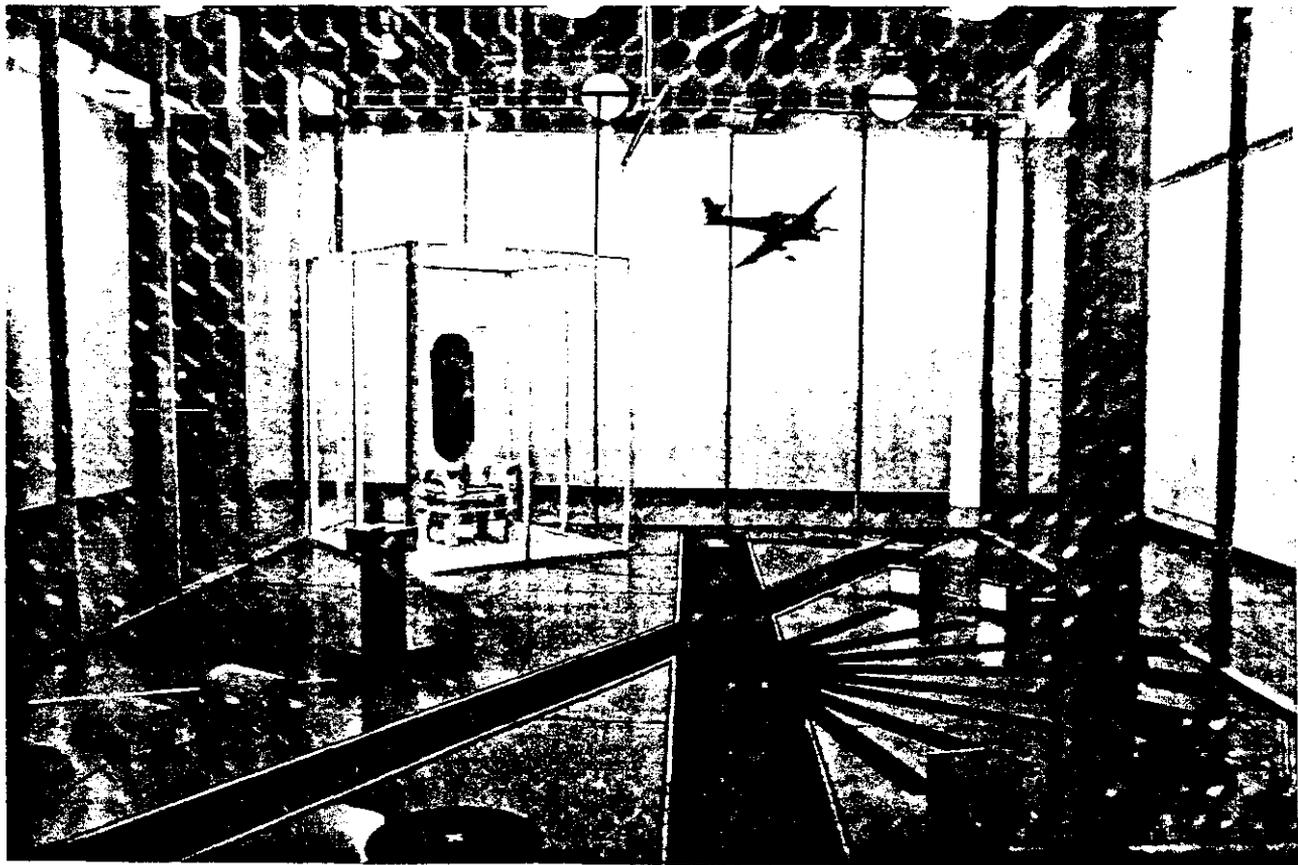
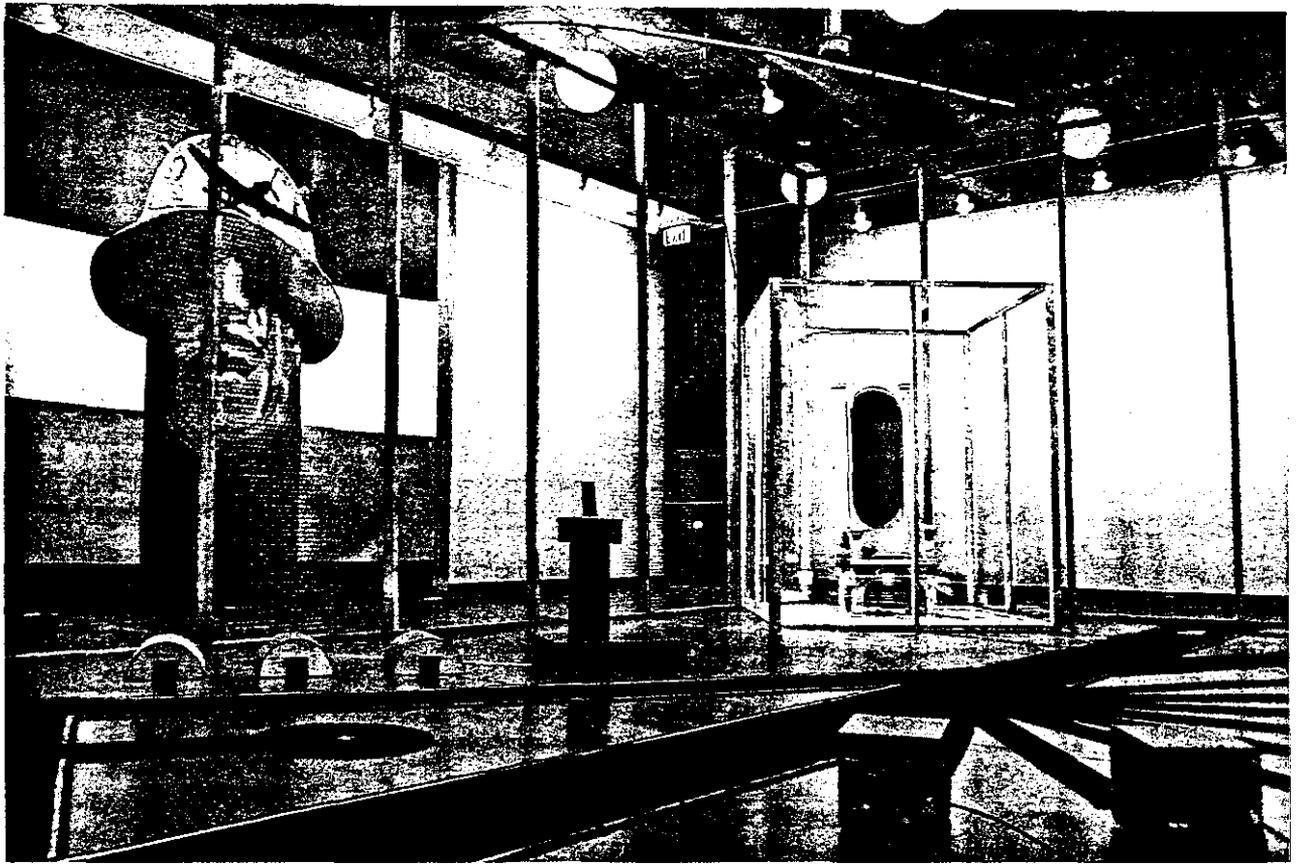
Almost like Sleeping, (1975).-p.863.





Detalles de la instalación: figuras de cera de Ronald Reagan, del ayatola jomeni y de Stalin.







**CONCHA JEREZ.**

Subes, trepas, descienes la escalera o...?, (1984).-p.865.

Osnabrück: Osna-brük, (1988).-p.866.

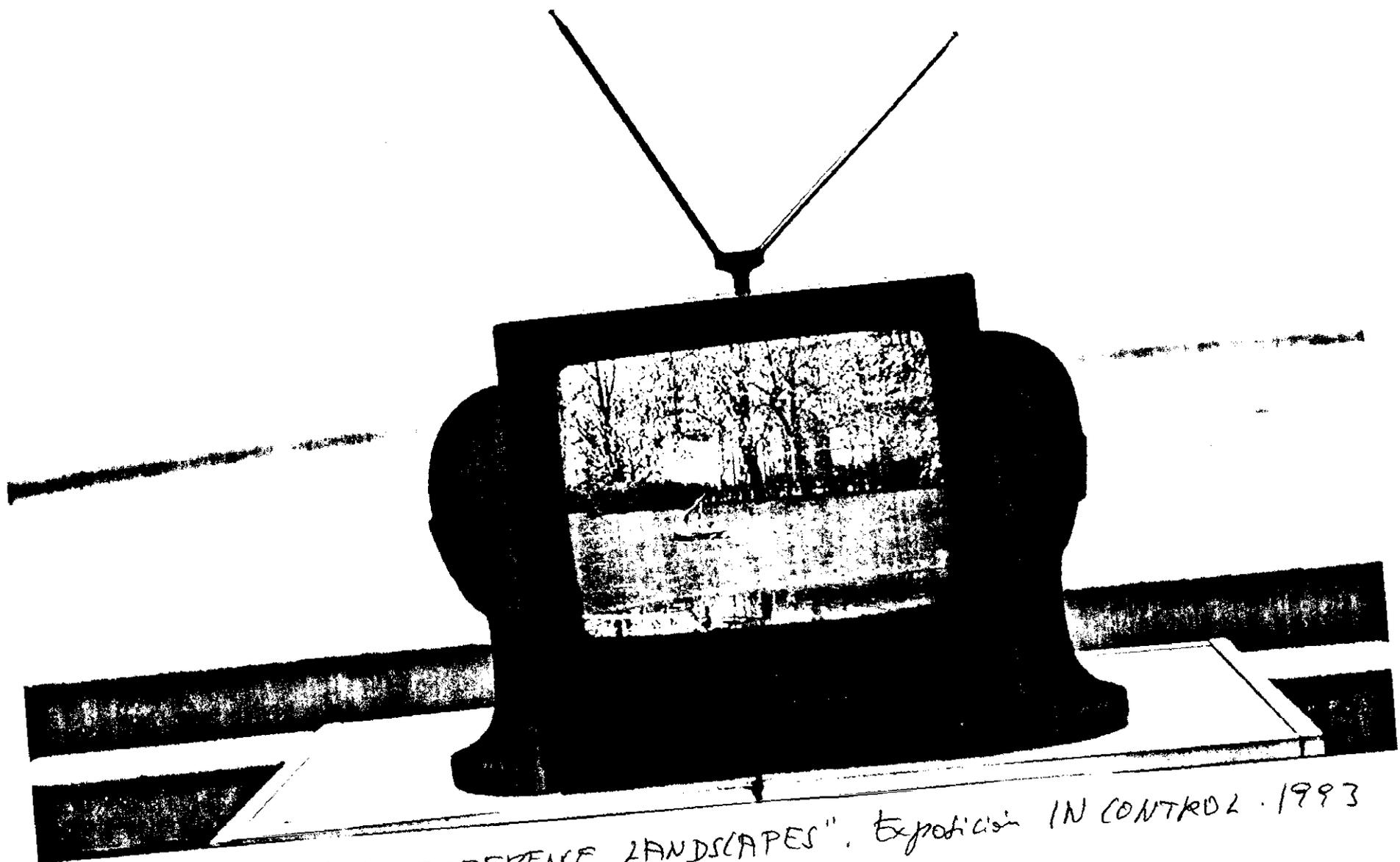
Interference landscapes, (1993).-p.867.



CONCHA JEREZ : "SUBES, TREPAS, DESCIENDES EN LA ESCALERA O..."  
Instalación multimedia. I Festival de Video.  
"Subes, Trepas, Desciendes en la Escalera O..."



CONCHA JEREZ: "OSNABRÜCK: OSNA-BRÜCK". European Media Arts Festival, 1988.  
Sala de la Paz del Ayuntamiento de Osnabrück. Instalación multimedia.  
(fragmento)



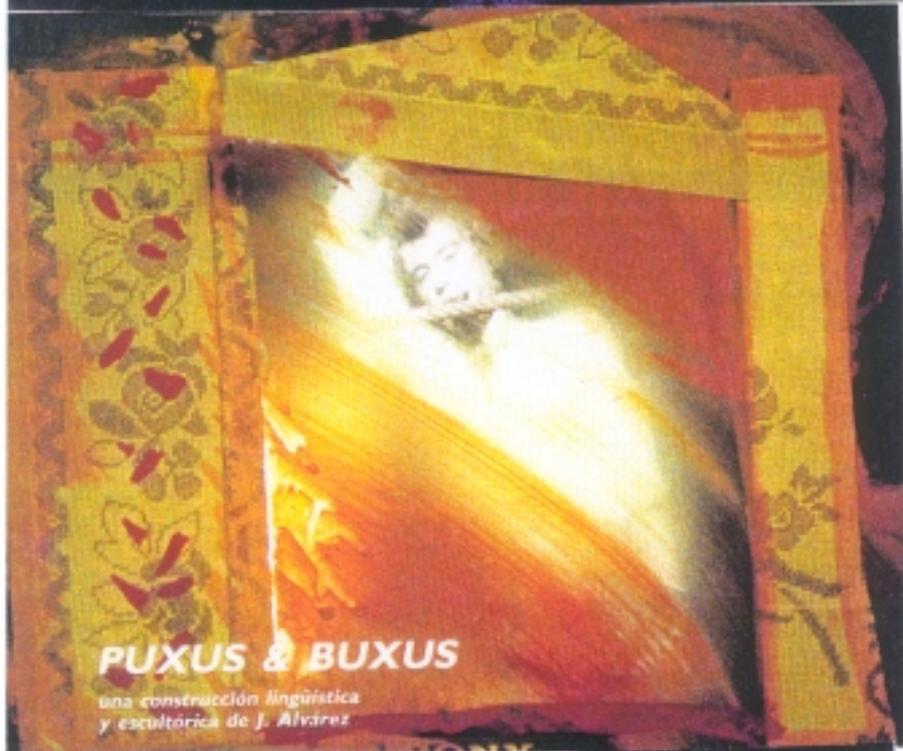
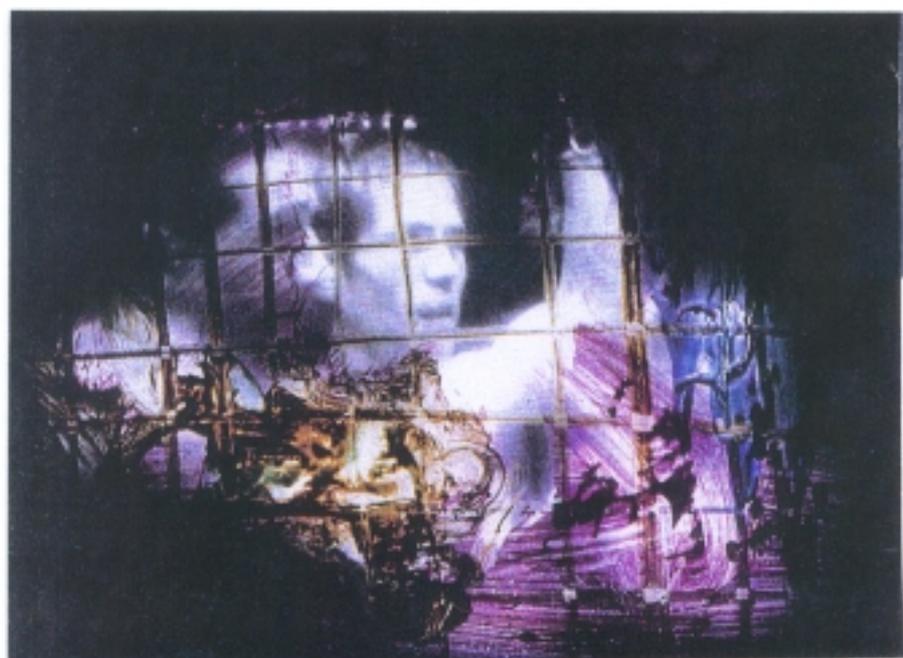
CONCHA JEREZ: "INTERFERENCE LANDSCAPES", Expedition IN CONTROL. 1993  
Kunsthofhaus GRAZ (date 11.1)

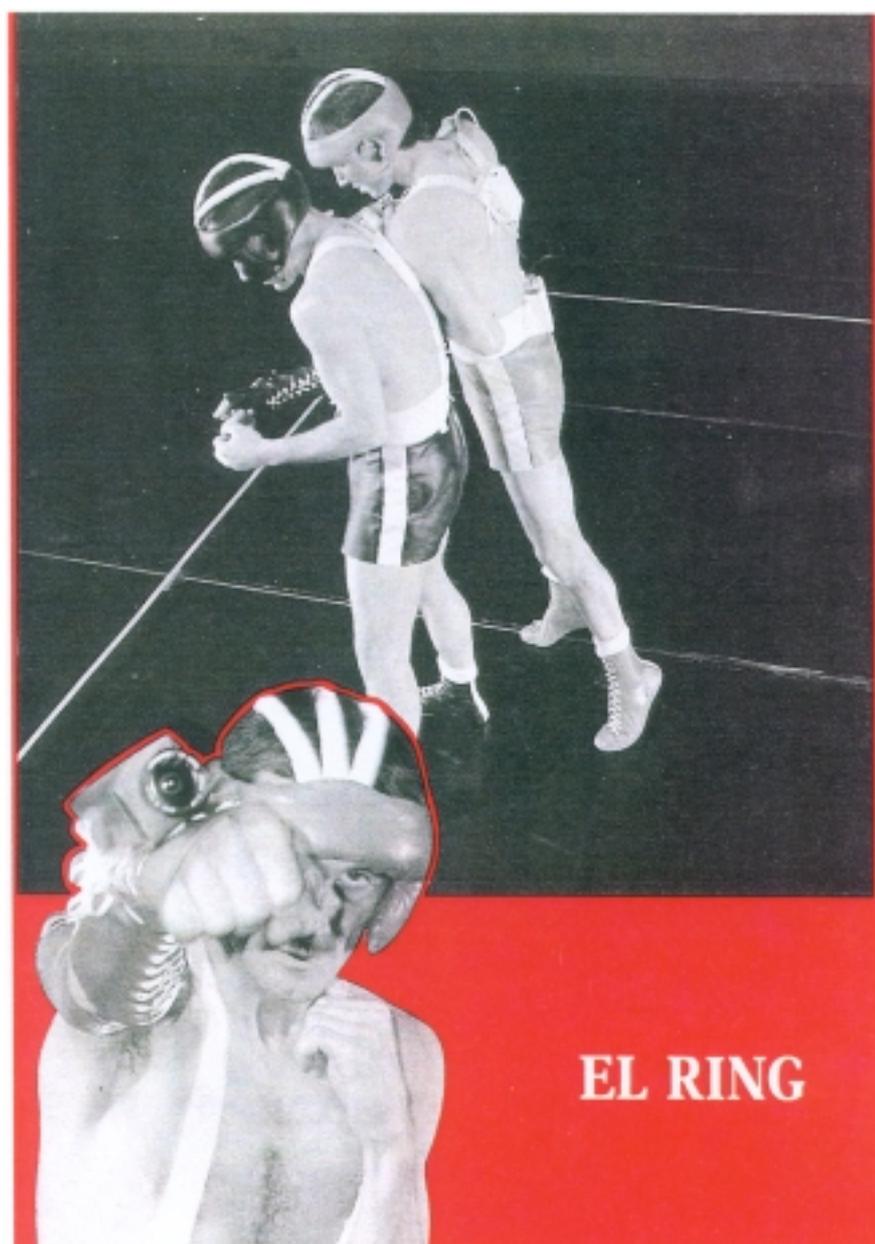
**JULIÁN ÁLVAREZ.**

Puxus & Buxus, (1987).-p.869.

El Ring, (1988).-p.870.

El Ring, (1988).-p.871.





EL RING

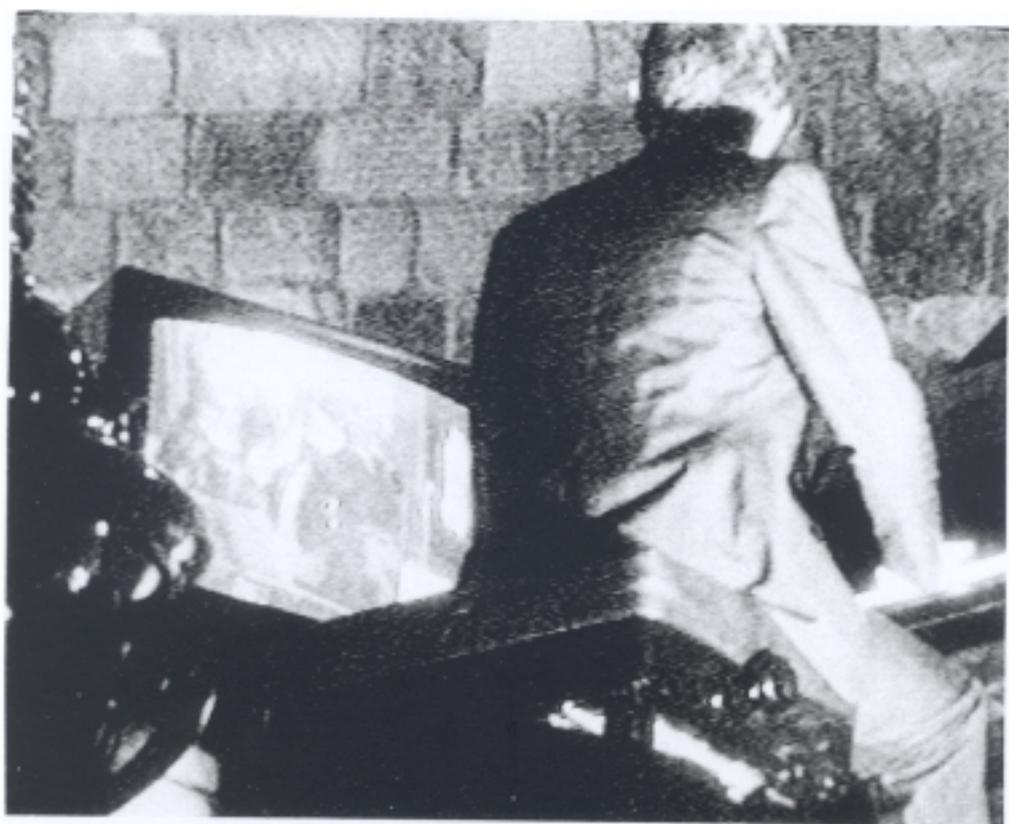
## EL RING



«...¡Es tremendo, toda su fuerza y su inteligencia se concentra en esos dos puños, que son el pan y el sustento de sus hijos...»

**CARLES AMELLER.**

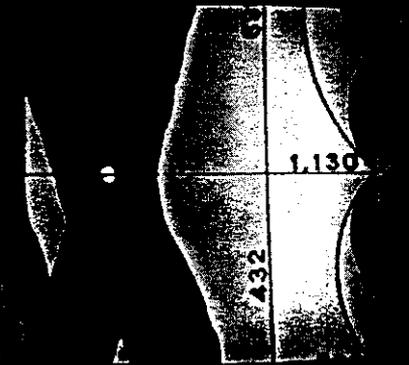
Promenade Concert, (1985).-p.873.

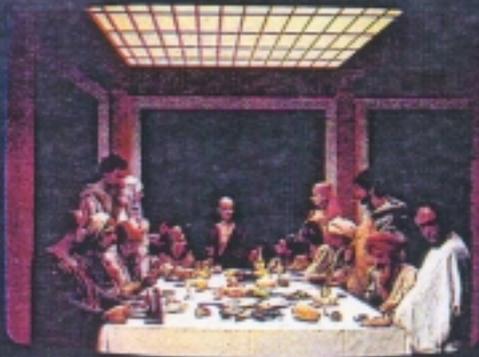


**LLUÍS NICOLAU.**

**Trip ti co, (1984).-p.875.**

**La traïció de Judas, (1985).-p.876.**

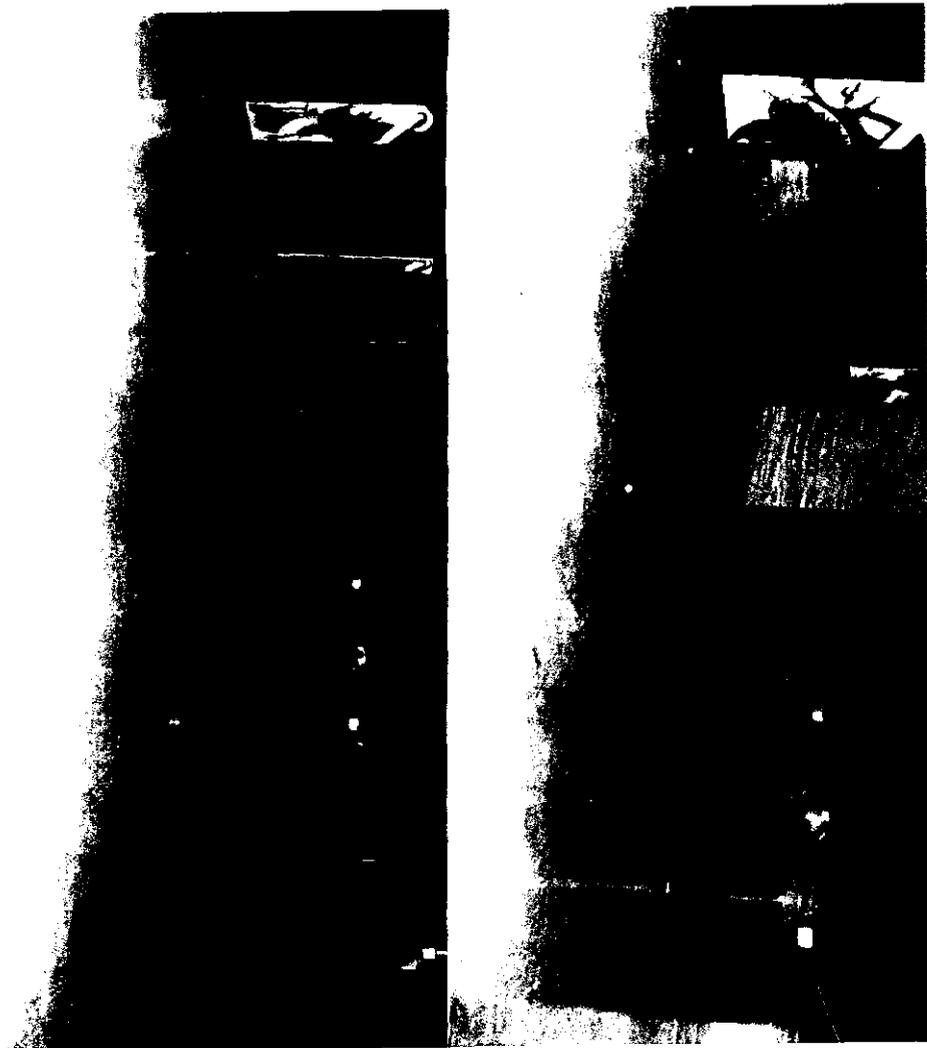




**JOSEP POCH.**

La mirada, (1987).-p.878.

Un retrato, (1986).-p.879.





**JOAN PUEYO.**

Pel meu art..., (1985).-p.881.

El naufrag, (1986-87).-p.882.

Tango, (1988).-p.883.

El Bany, (1988-89).-p.884.

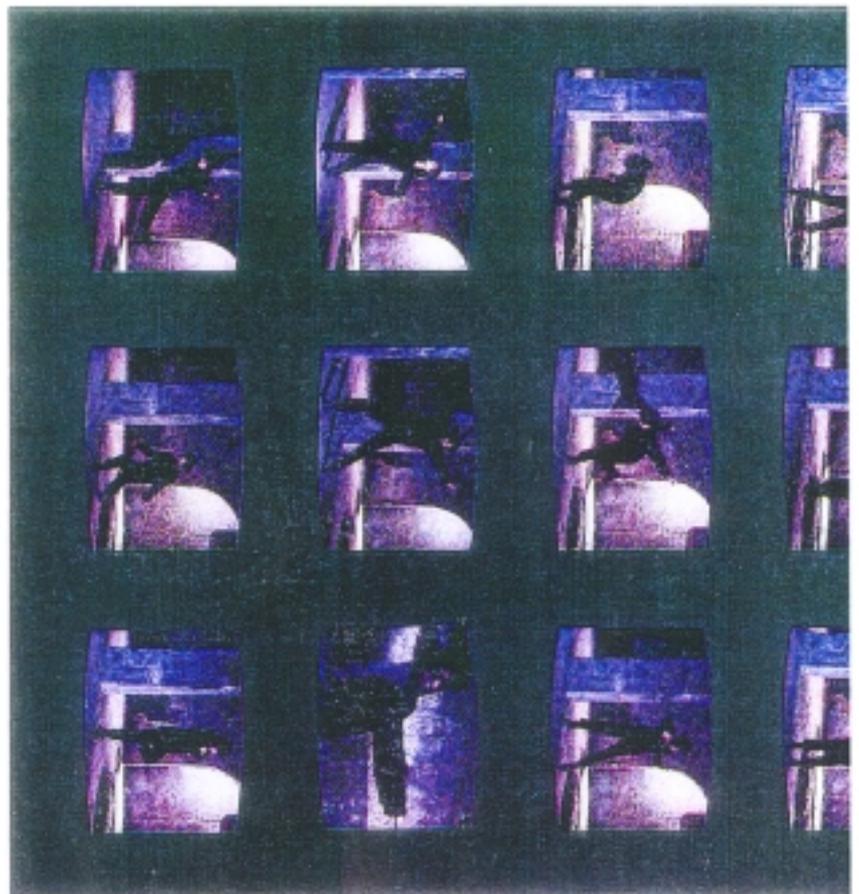
Nens, (1988-89).-p.885.

Ampolla, (1989).-p.886.

Familia, (1990).-p.887.







**El Bany»**

*El Baño*

*The Bath»*

Barcelona, 1988/89

Durada / Duration: 5 min.

Vídeo: 4 canals / 4 channels

Àudio: Monoestere / Single-channel

Format: Gravació 3/4" H.B., Edició 1" C /

Recording 3/4" H.B., Edition 1" C

Presentació / Installation: Terra de forma irregular.

Encastats 3 TNC 14" després d'una

de 1,2 x 0,85 x 0,8 m., pes aprox. 80 kgs.)

Projecció vídeo (2 m. x 1,5 m.) /

Video de forma irregular.

Encastats 3 TNC 14" després d'una

de 1,2 x 0,85 x 0,8 m.,

pes aprox. 80 kgs.). Projecció vídeo

(2 m. x 1,5 m.) /

Irregular iron slabs. Set in 3 TNC 14"

with mounting (1,2 x 0,85 x 0,8 m.,

approx. weight 80 kgs.). Video projection

(2 m. x 1,5 m.).

Idea, realització, edició i producció: Joan Puig.

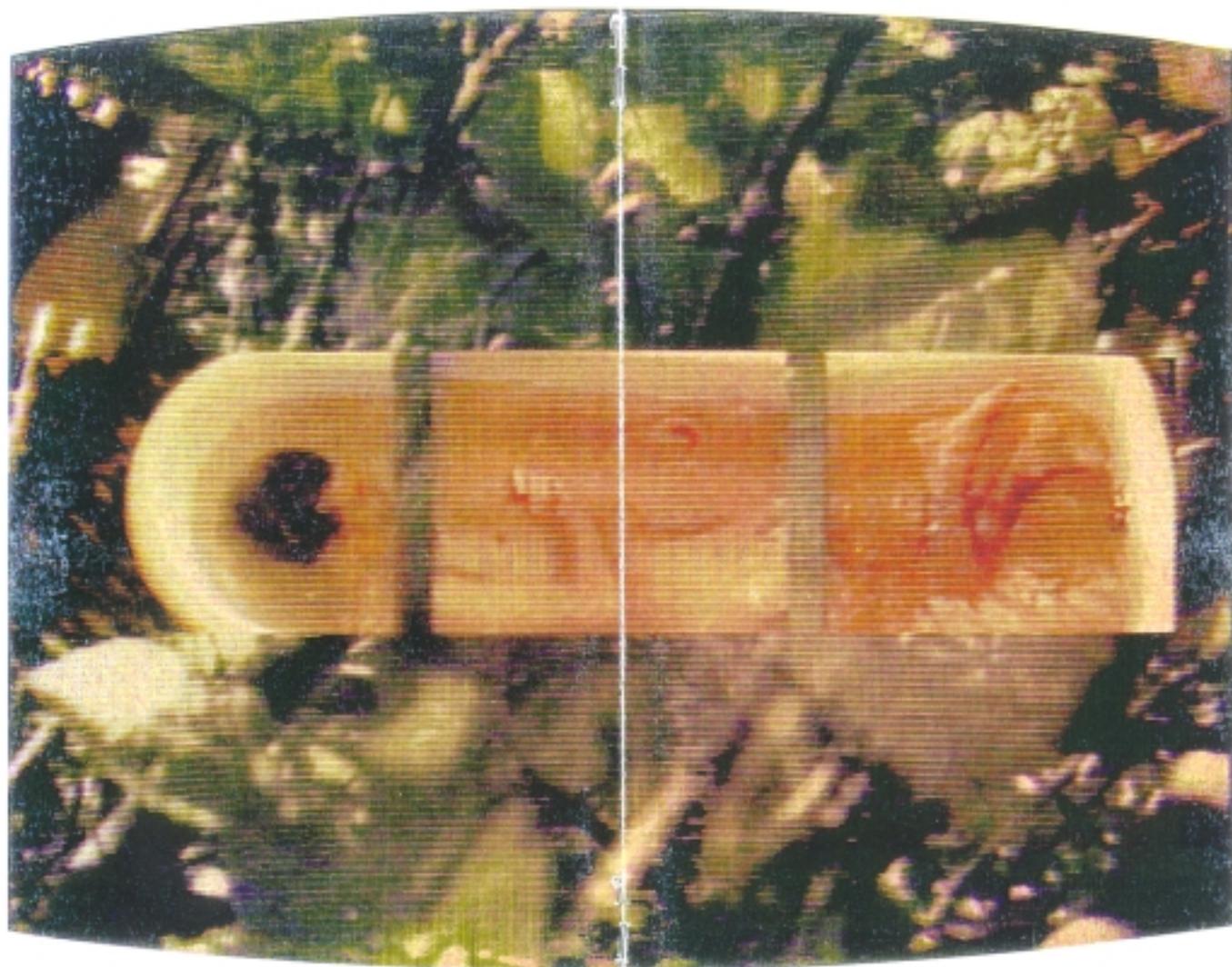
Música / Music: Josep Sureda / Góngora.

Model: Miquel Comasquer.

Càmera: Raymond Lorbé.

Tècnic Edició i postproducció / Técnico edición / postproducció /

Technical edition: Toni Rovira.



«El Bany» està format per, d'u banda, tres monitors disposats horitzontalment en una estructura de ferro que componen el cos sencer d'un home dins d'una banyera. I, de l'altra, la projecció a la paret posterior d'unes imatges d'arbres i fulles agitats pel vent.

«El Bany» está formado por, de un lado, 3 monitores dispuestos horizontalmente en una estructura de hierro que componen el cuerpo entero de un hombre dentro de una bañera y de otro, por la proyección en pared posterior de unas imágenes de árboles y follaje agitados por viento.

«El Bany» is made up of, on one hand, 3 monitors horizontally arranged in an iron structure which compose the entire body of a man in a bathtub, and on the other, of the projection of images of trees and foliage swaying in the wind.





Barcelona, 1990

Durada / Duration: 4 min.

Vídeo: Monoocanal / Single-channel

Àudio: Monoocanal / Single-channel

Format: Gravació / Edició 1" C / Recording and edition 1" C

Presentació / Installation: Peça de ferro; pantalla-lupa de plàstic;

Iron piece and plastic magnifying screen; within / TVC 9"

[0,90 x 0,70 x 0,60 mts., pes aprox. 50 Kgrs.] /

Frame de ferro; pantalla-lupa de plàstic; dintre / TVC 9"

[0,90 x 0,70 x 0,60 mts., pes aprox. 50 Kgrs.] /

Iron piece and plastic magnifying screen; within / TVC 9"

[0,90 x 0,70 x 0,60 mts., approx. weight 50 Kgrs.]

Idea, realització, edició i producció: Joan Pujo

Banda de so / Sound track: Joan Pujo (veus de conserves, sons diversos

i música d'arxiv de ciència-ficció) / (voces de conservas, sonidos

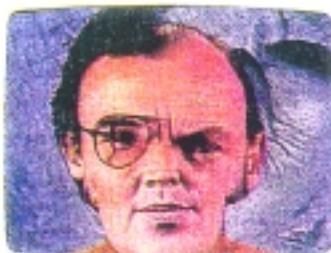
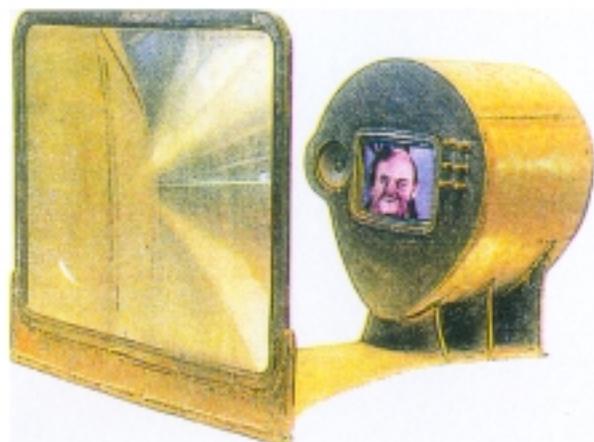
diversos y música de archivo de ciencia-ficción) / (voices of conservas,

various noises and music from the science fiction archive)

Models: Família Pujo / The Pujo family

Tècnic Edició / polsada / tècnica edició / polsada / / inch Technical edition:

Mosel G. Prossier



Un particular retrat de família s'encaixa en un cap de ferro, en front una lupa el distorsiona:

Un particular retrato de familia se encaja en una cabeza de hierro; delante, una lupa lo distorsiona.

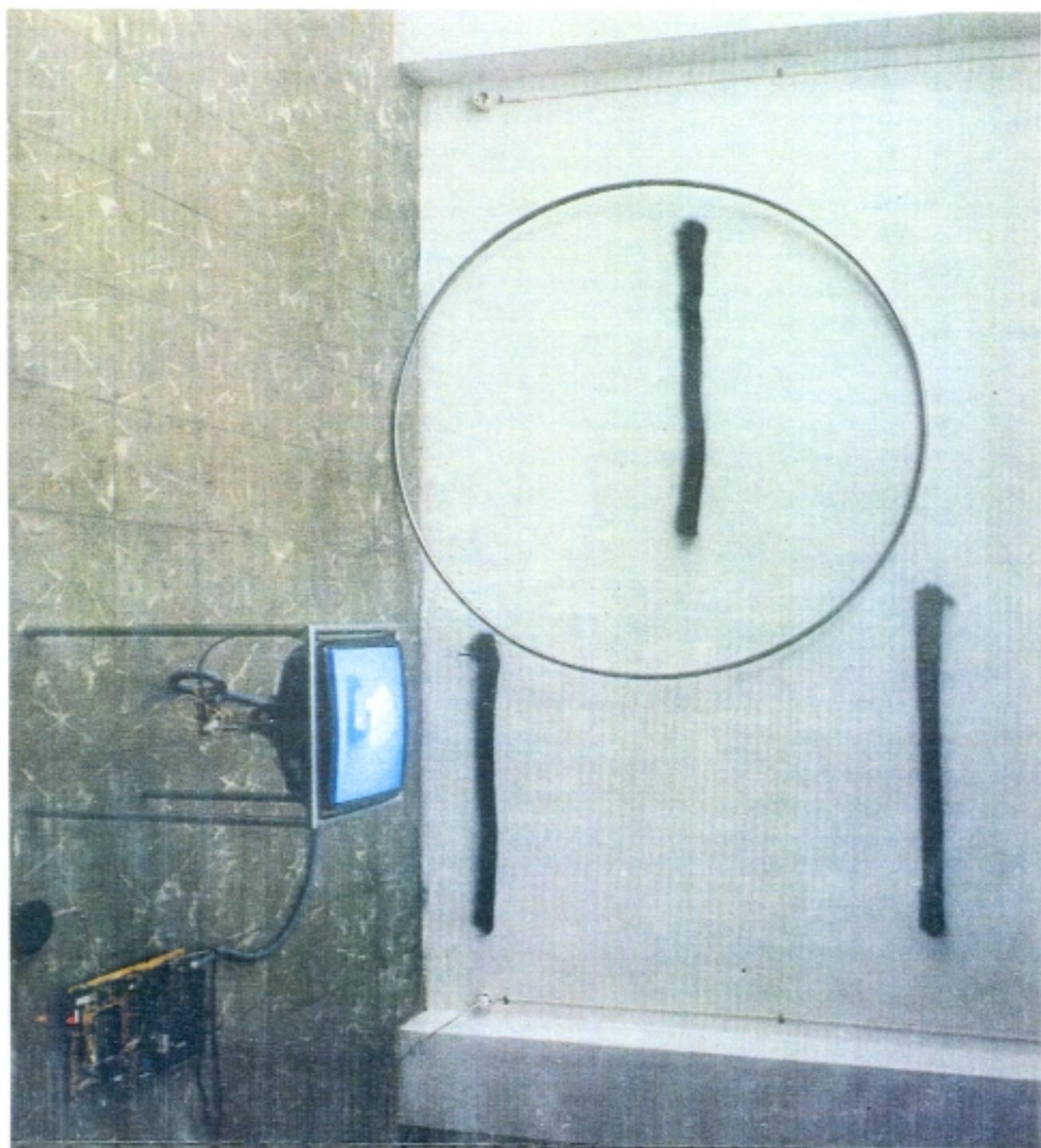
A private family portrait set in an iron head; in front, a magnifying glass distorts it.

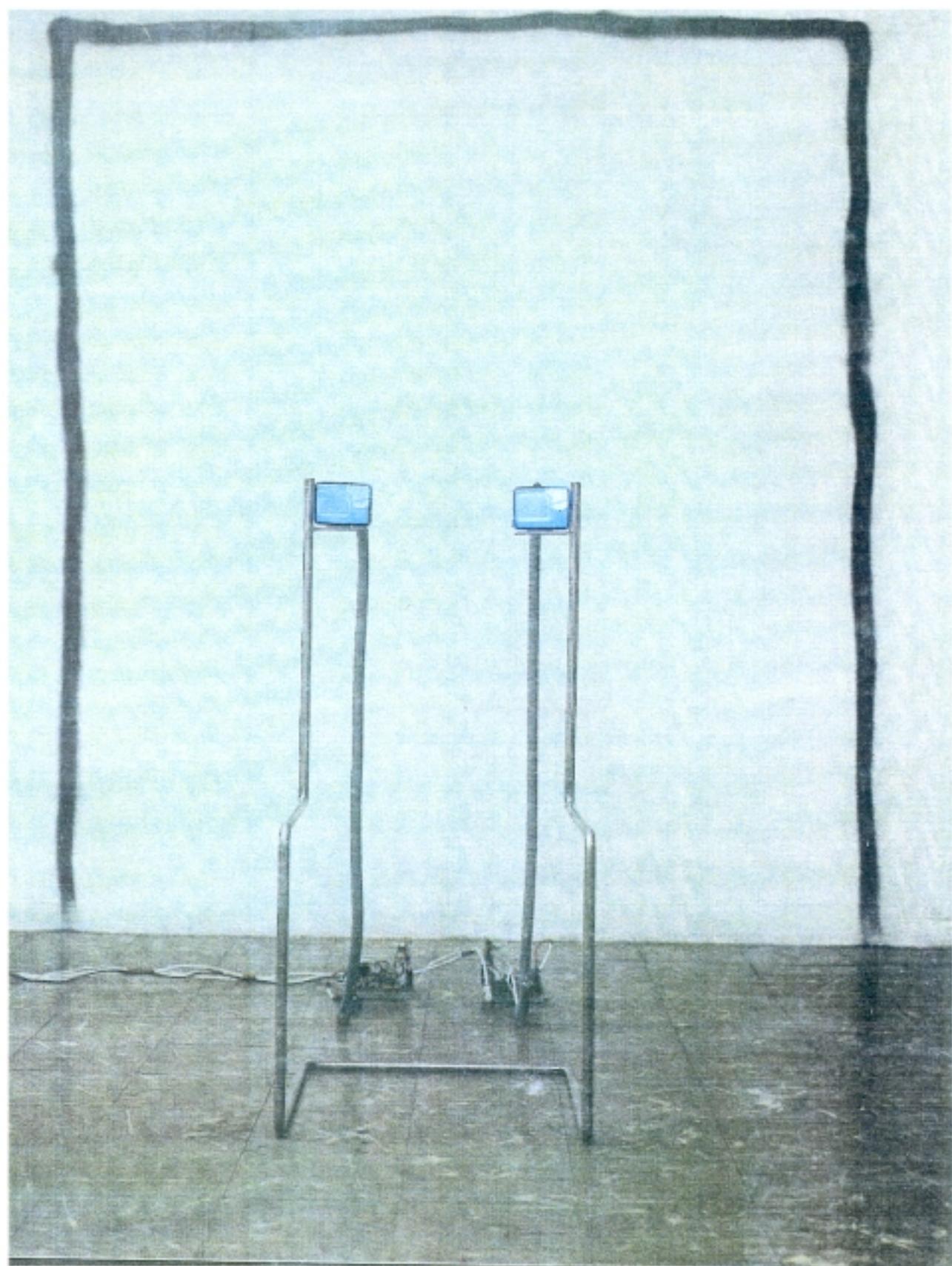
**XAVIER HURTADO.**

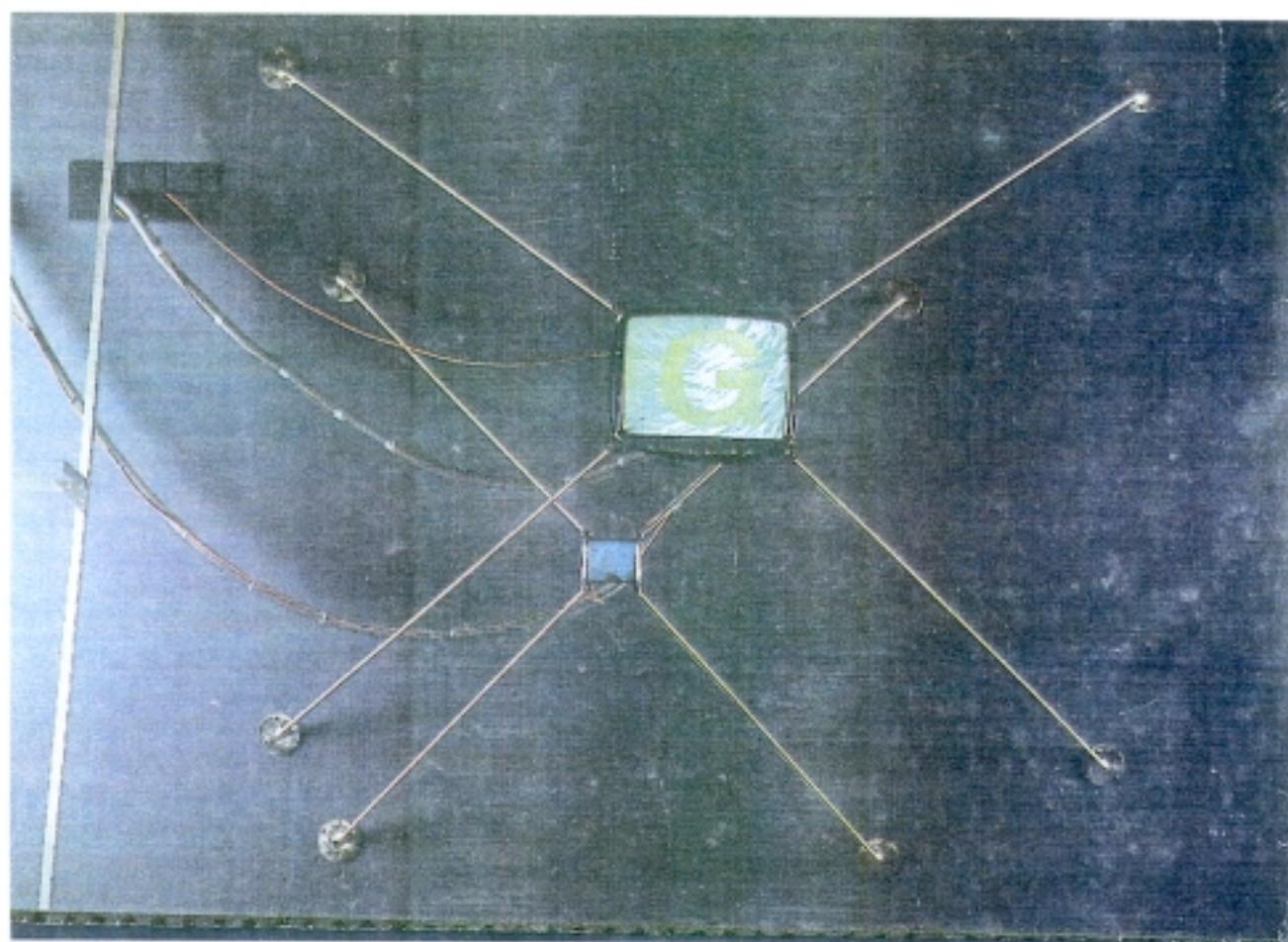
Sin título, (1990).-p.889.

Sin título, (1991).-p.890.

Sin título, (1992).-p.891.



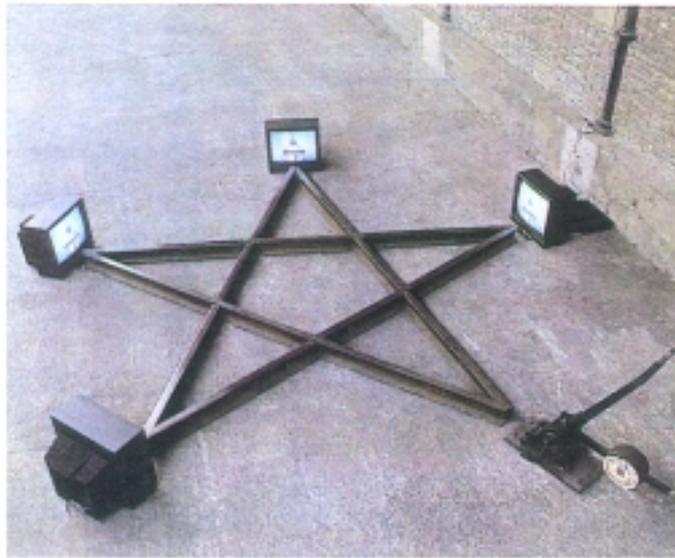


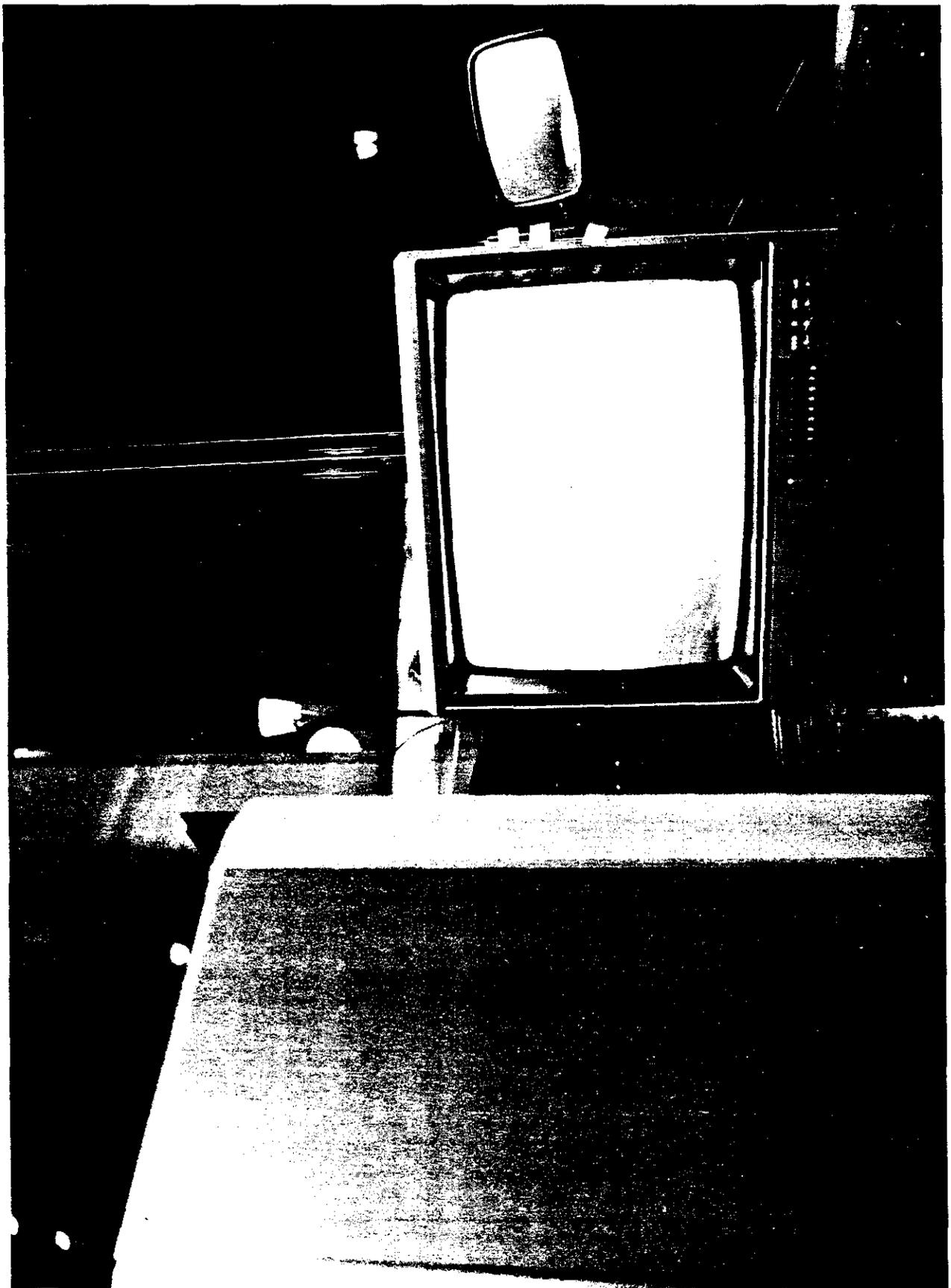


**PEREJAUME.**

A la faror dels estel, quin gust tombar-se n'esquenes, (1988).-p.893.

Viatge, (1982).-p.894.





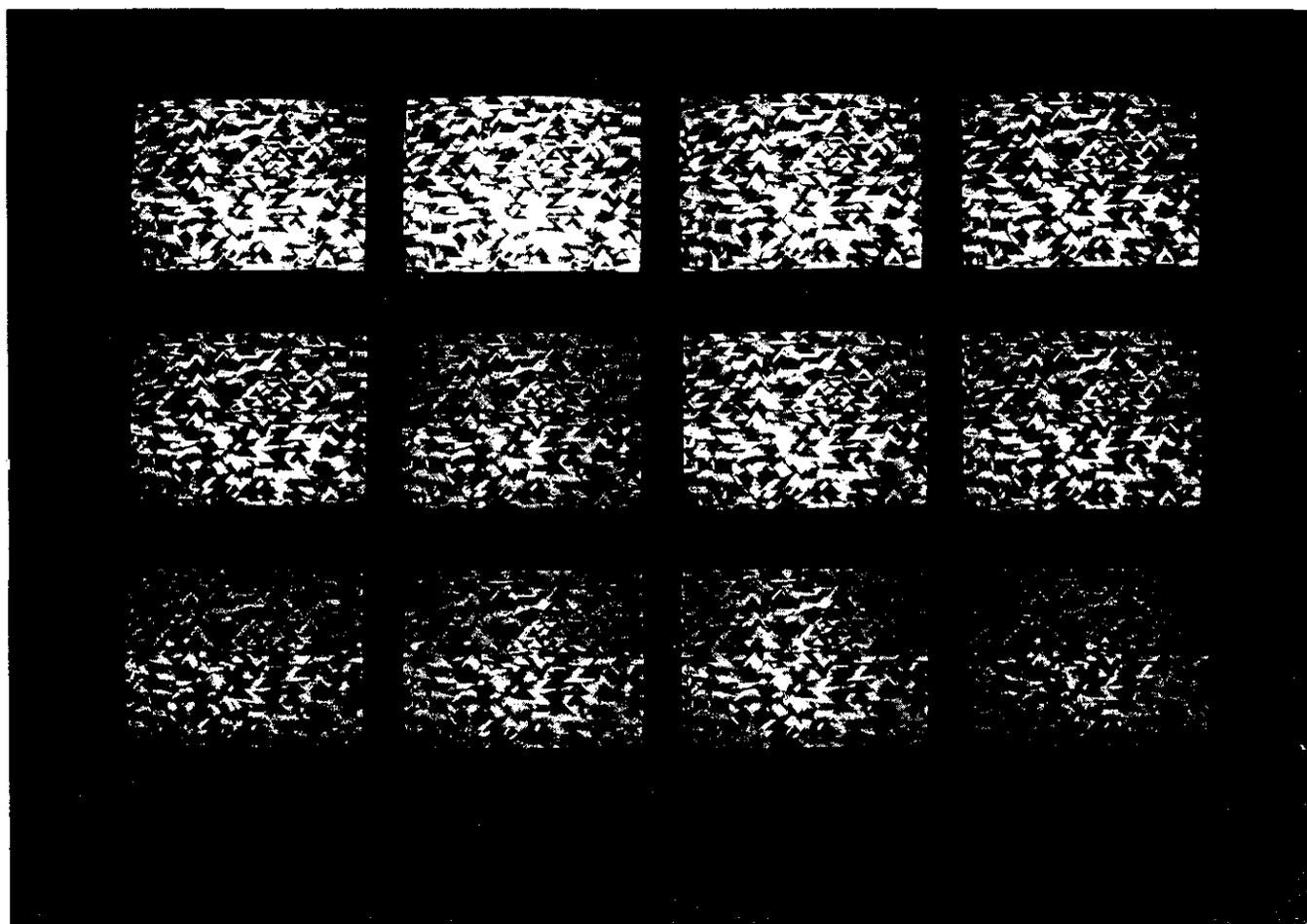
**TERESA PICAZO.**

Hivernacle, (1989).-p.896.

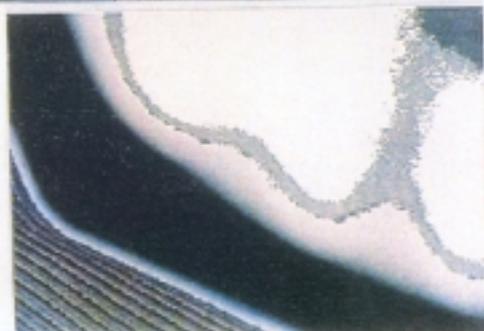
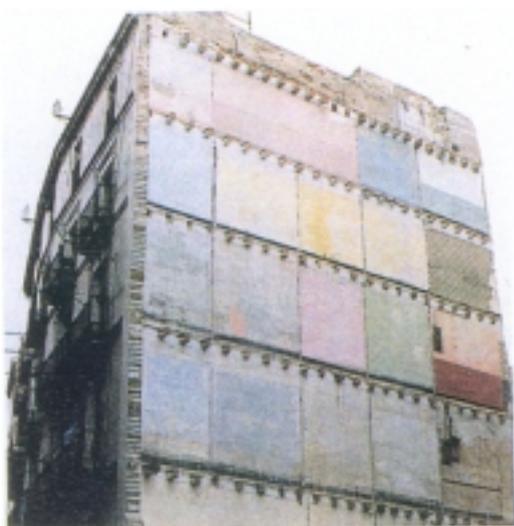
Hivernacle, (1986).-p.897.

Ausencias, (1989).-p.898.





**TERESA PICAZO**

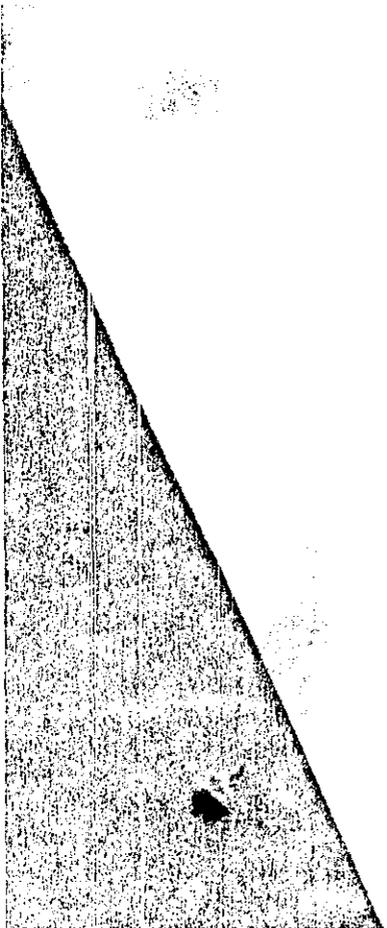
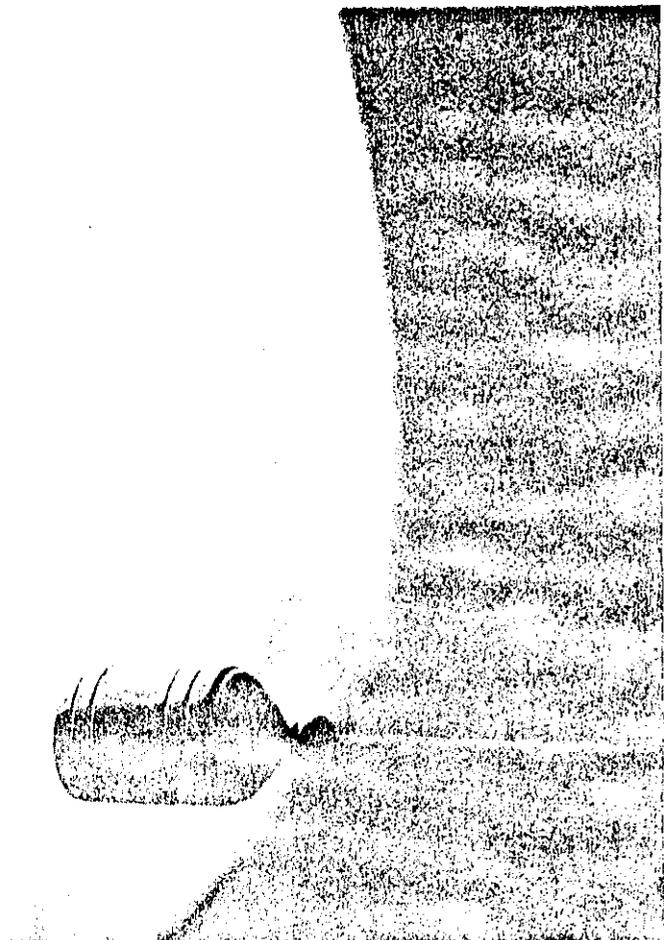


*Instalación "Anatomía"*

**ANTONIO CANO.**

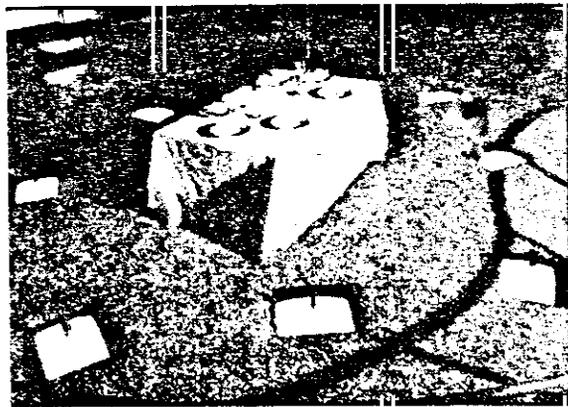
Burguesía, (1988).-p.900.

Tanto abre el hombre sus brazos cuanto es su altura, (1988).-p.901.



Burguesia, 1983

1 230 000 000 000



**JAVIER CODESAL.**

El manto de Verónica, (1992).-p.903.

El manto de Verónica, (1992).-p.904.

Atado a la columna, (1984).-p.905.

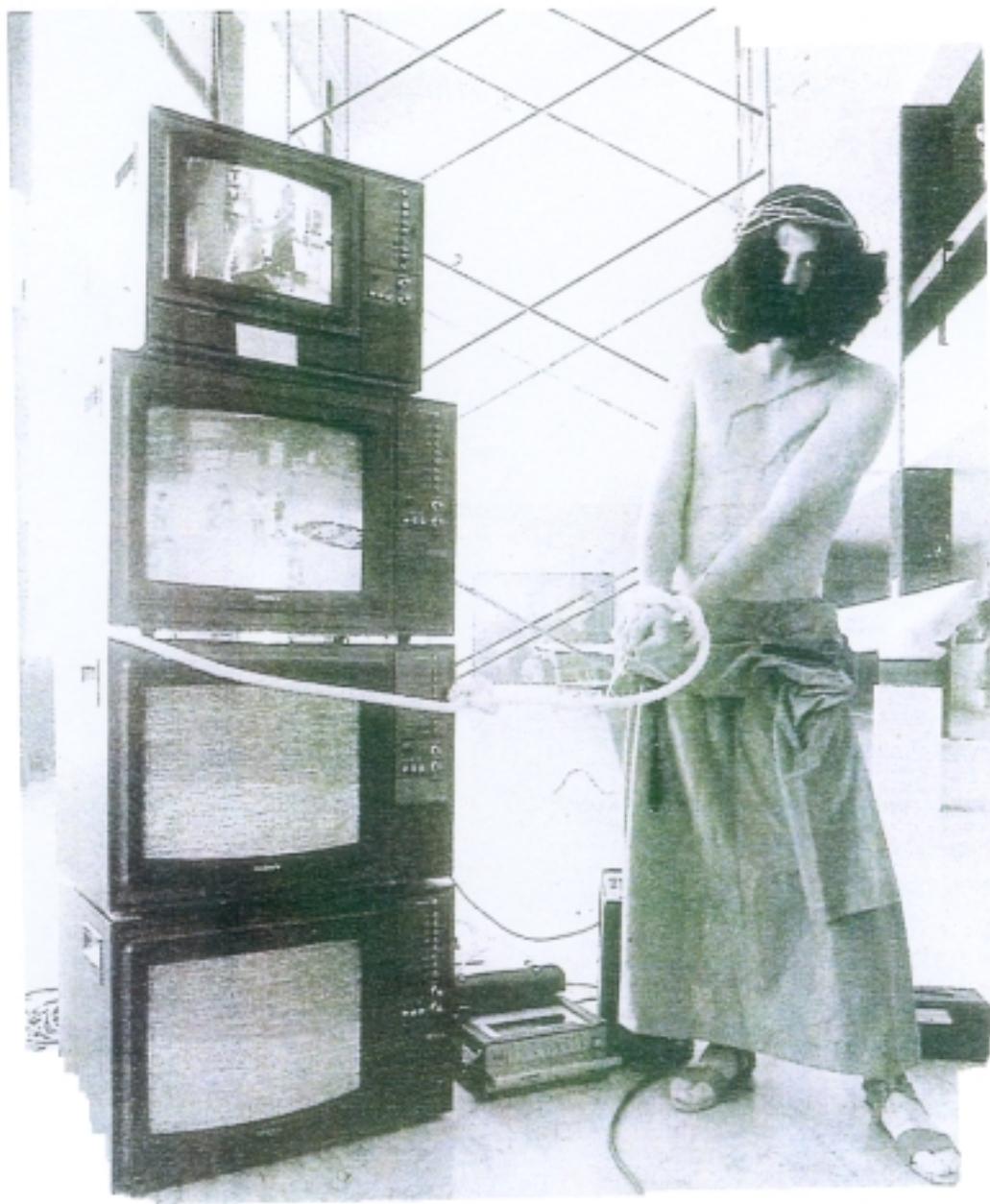
Acultura/Escultura, (1984).-p.906.

La noria, (1985).-p.907.

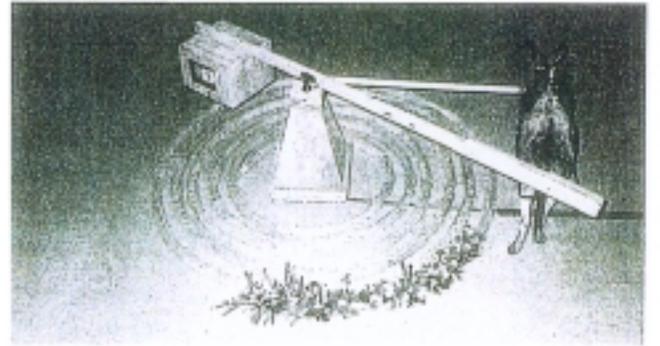
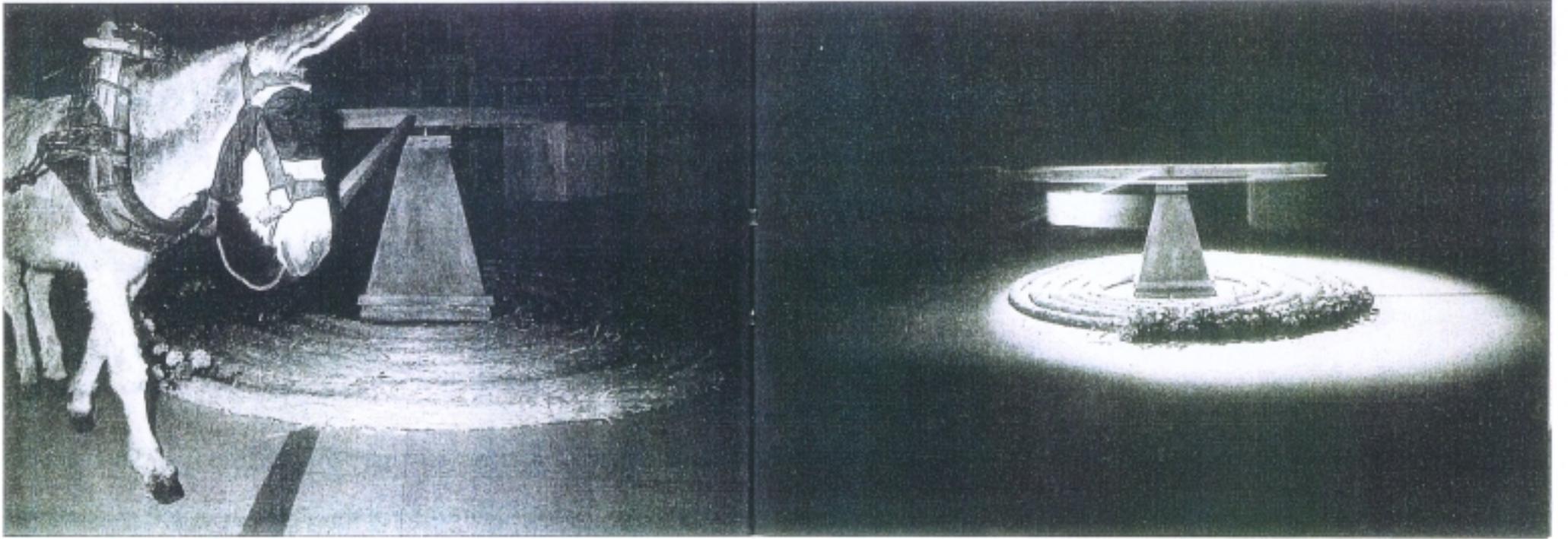
Garrote vil, (1985).-p.908.

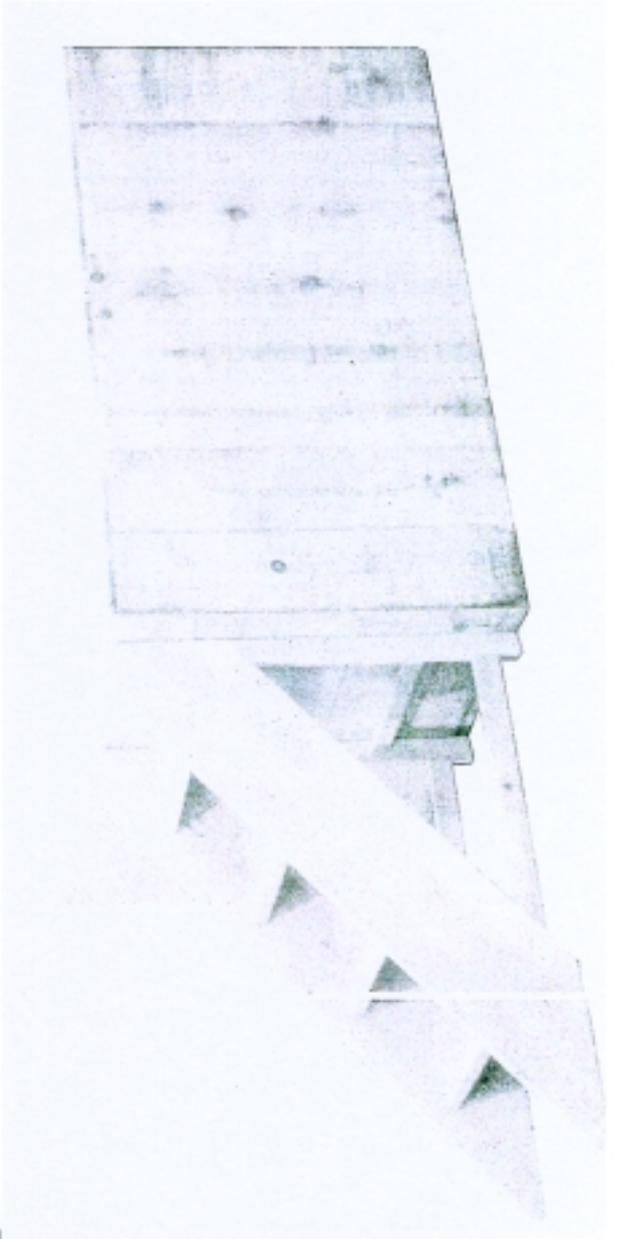












**GABRIEL F. CORCHERO.**

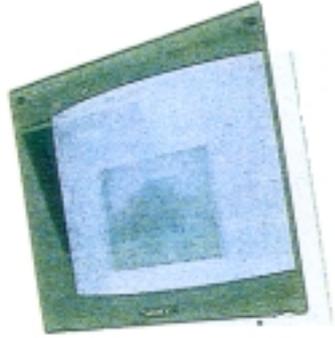
Sobre el límite, (1992).-p.911.

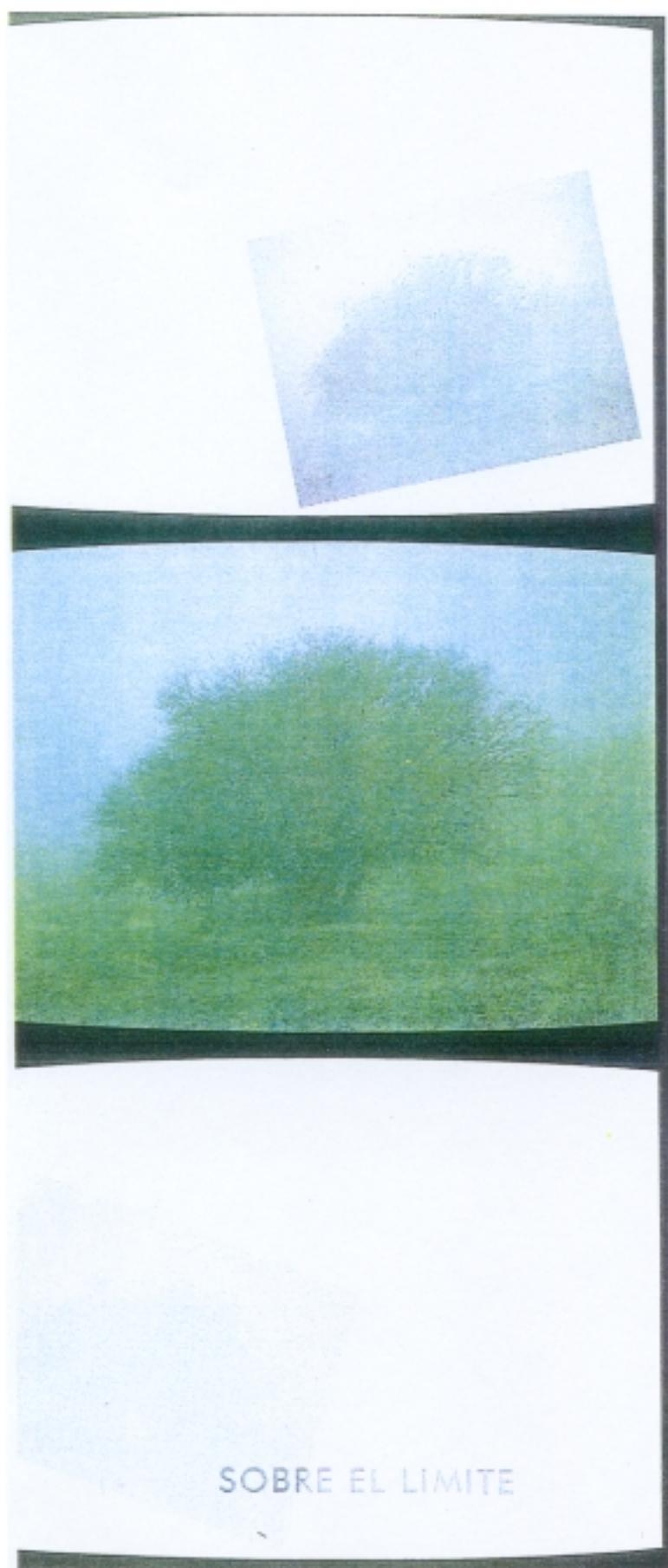
Sobre el límite, (1992).-p.912.

Transmisión, (1989).-p.913.

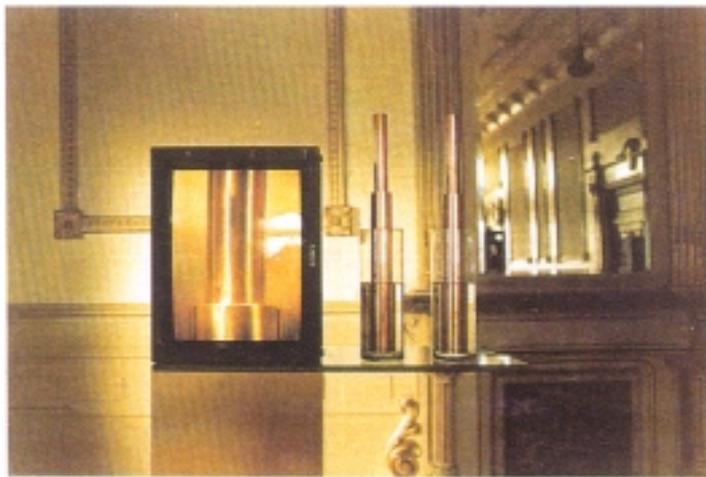
Estructura en TV, (1987).-p.914.

Búsqueda natural del paisaje en el museo, (1990).-p.915.

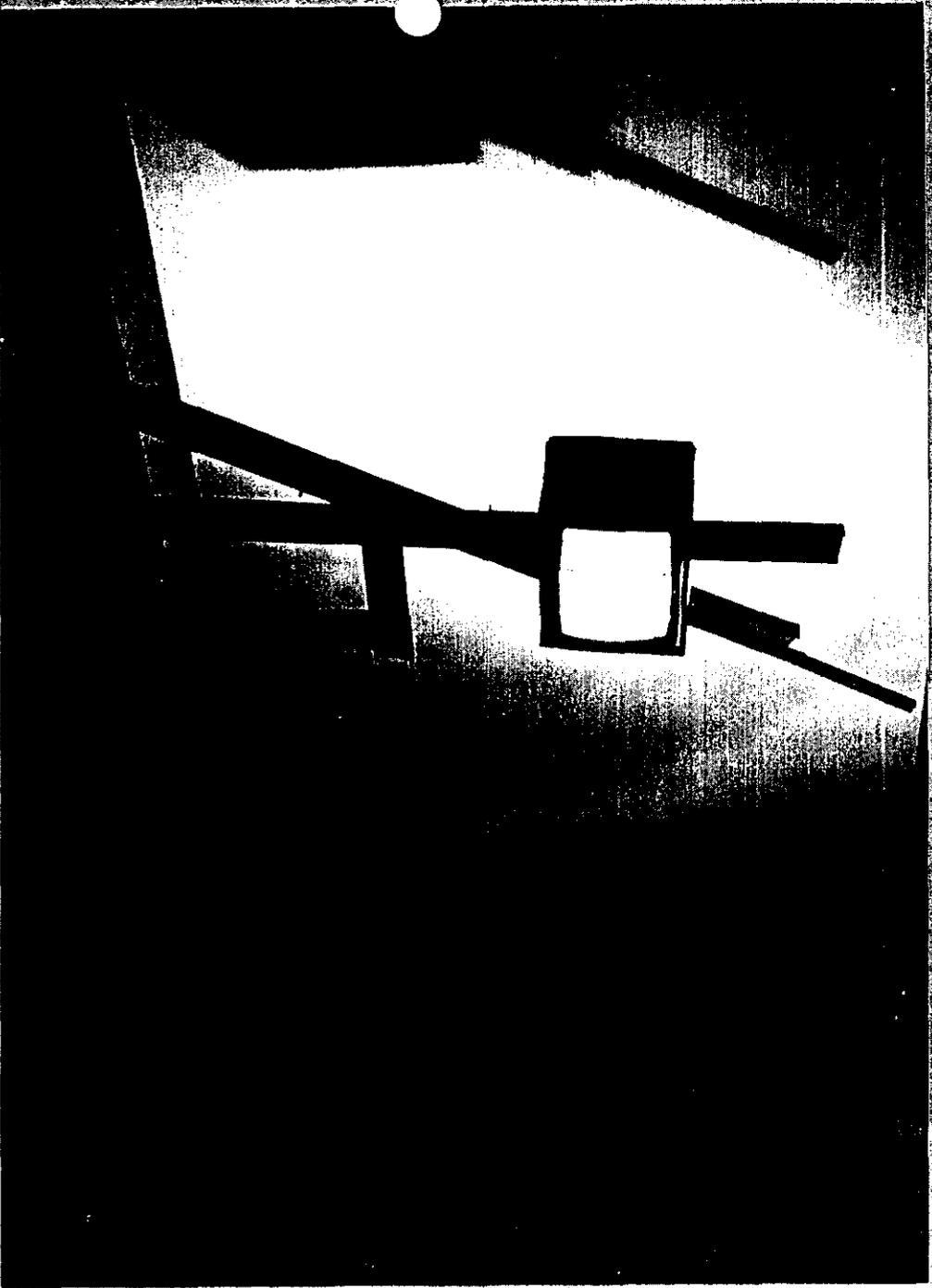




SOBRE EL LIMITE



LEON / MAGNETOSCOPIC HISTO.  
1.87 EXPERIMENTEEL. ANNA (HOLLAND) 1.987.



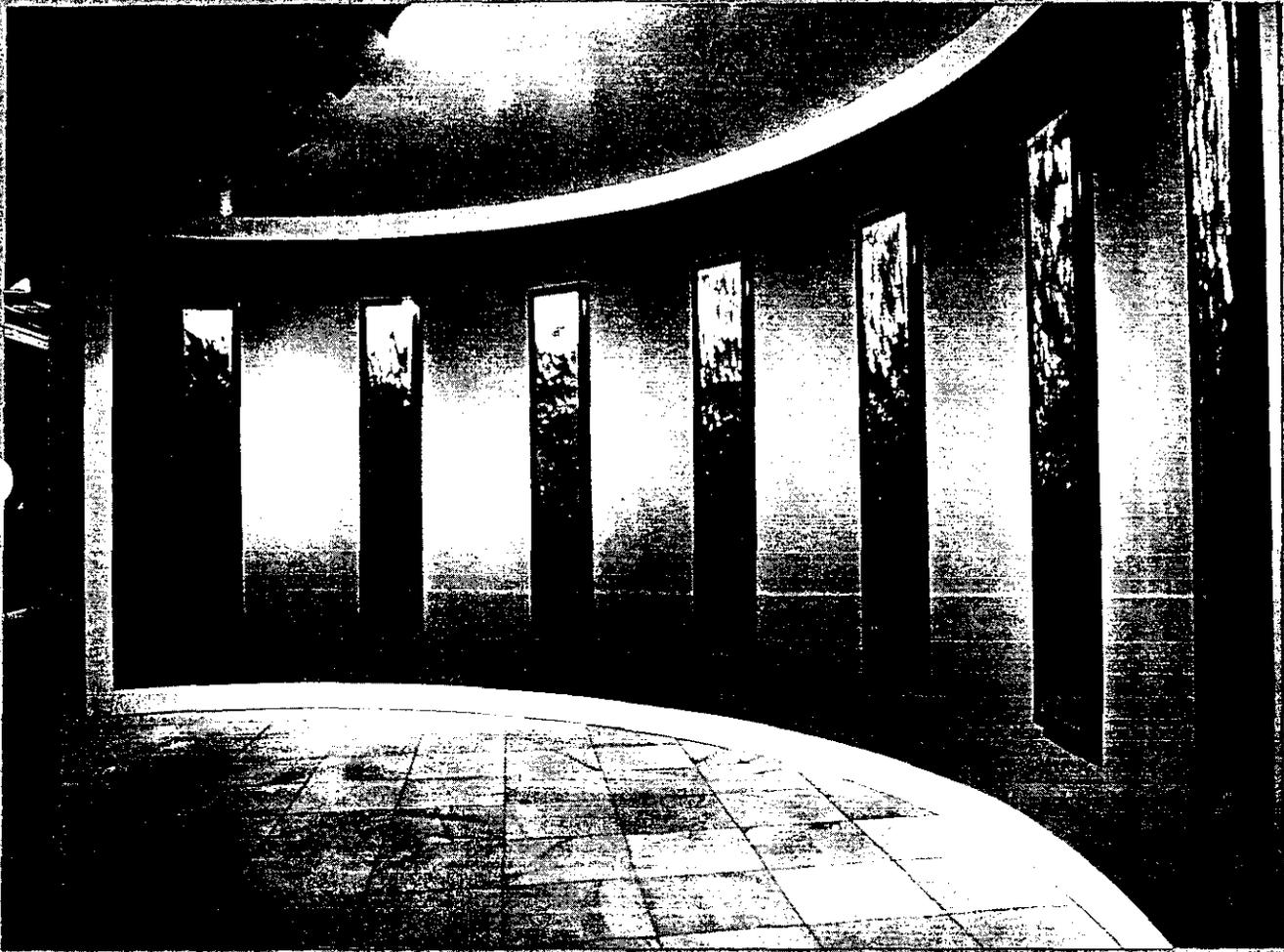
QUEDA NATURAL DEL PAISAJE EN EL MUSEO

id, 1.990.

tor / magnetoscopio / marco / acero inoxidable / laca.

id: Espacio de Interferencias. Circulo de Bellas Artes.

1.990.



**PEDRO GARHEL.**

Etcétera, (1983).-p.917.

Atlanta, (1988).-p.918.

Prothesis, (1989).-p.919.

Prothesis, (1989).-p.920.

En el umbral, (1989).-p.921.



1983

"ETCETERA..."

8'

U-matic Color

Los conceptos Espacio/Tiempo quedan definidos por dos situaciones contrapuestas, el movimiento y la ausencia de él ó la estaticidad. Esfuerzo equiparable.

Autor : Pedro Garhel

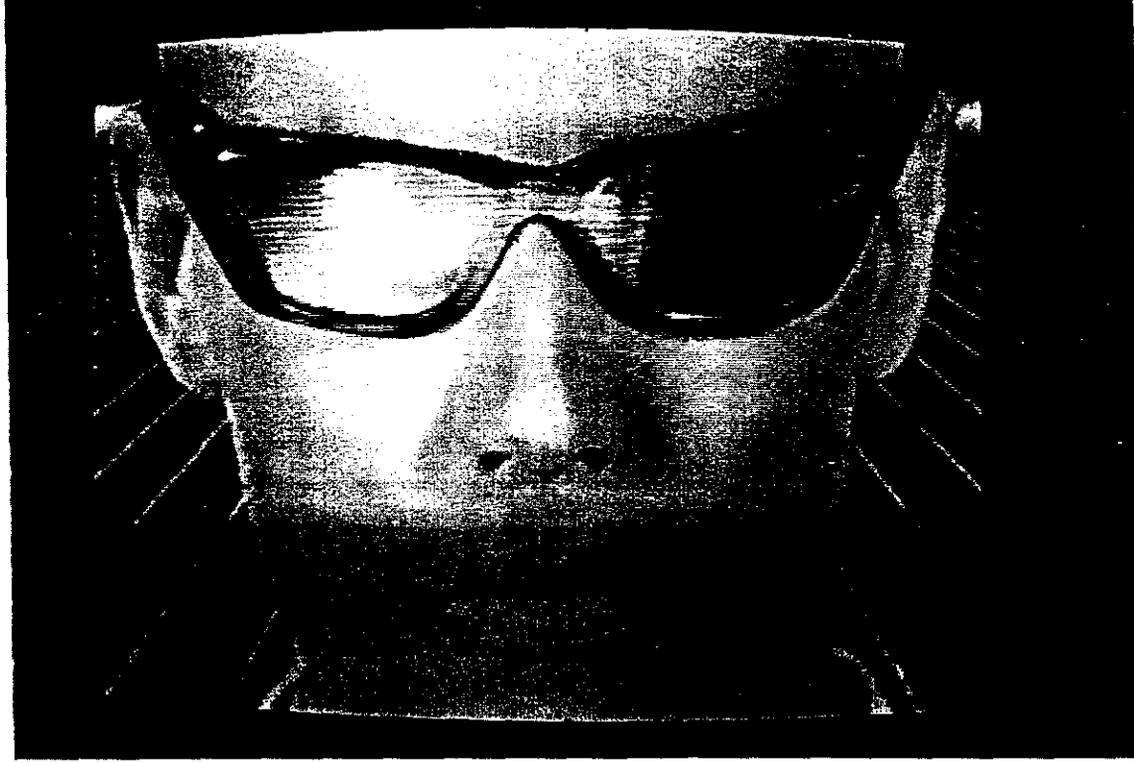
Performers : Rosa Galindo, Pedro Garhel

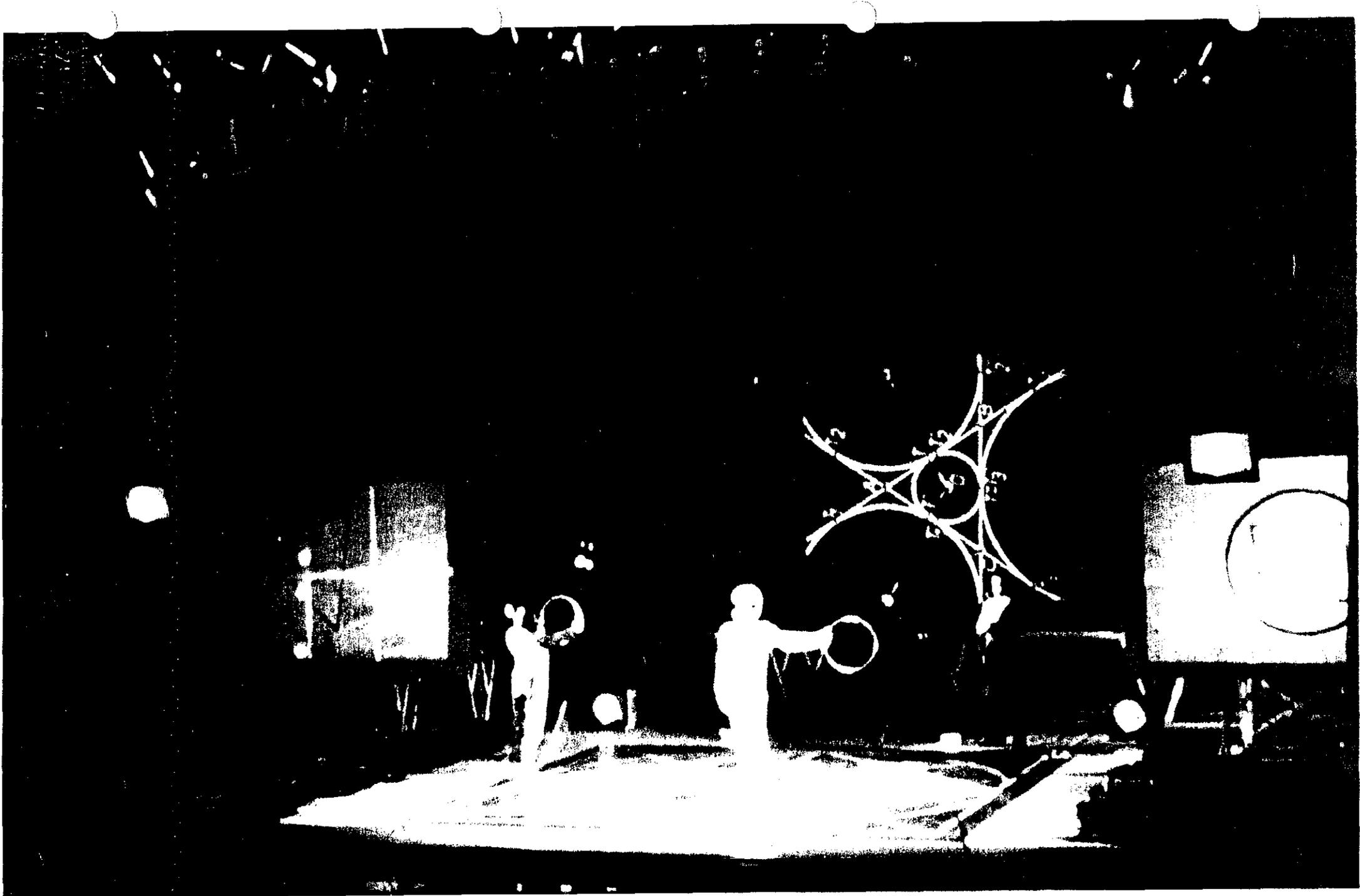
Cámara : Domingo Sarrey

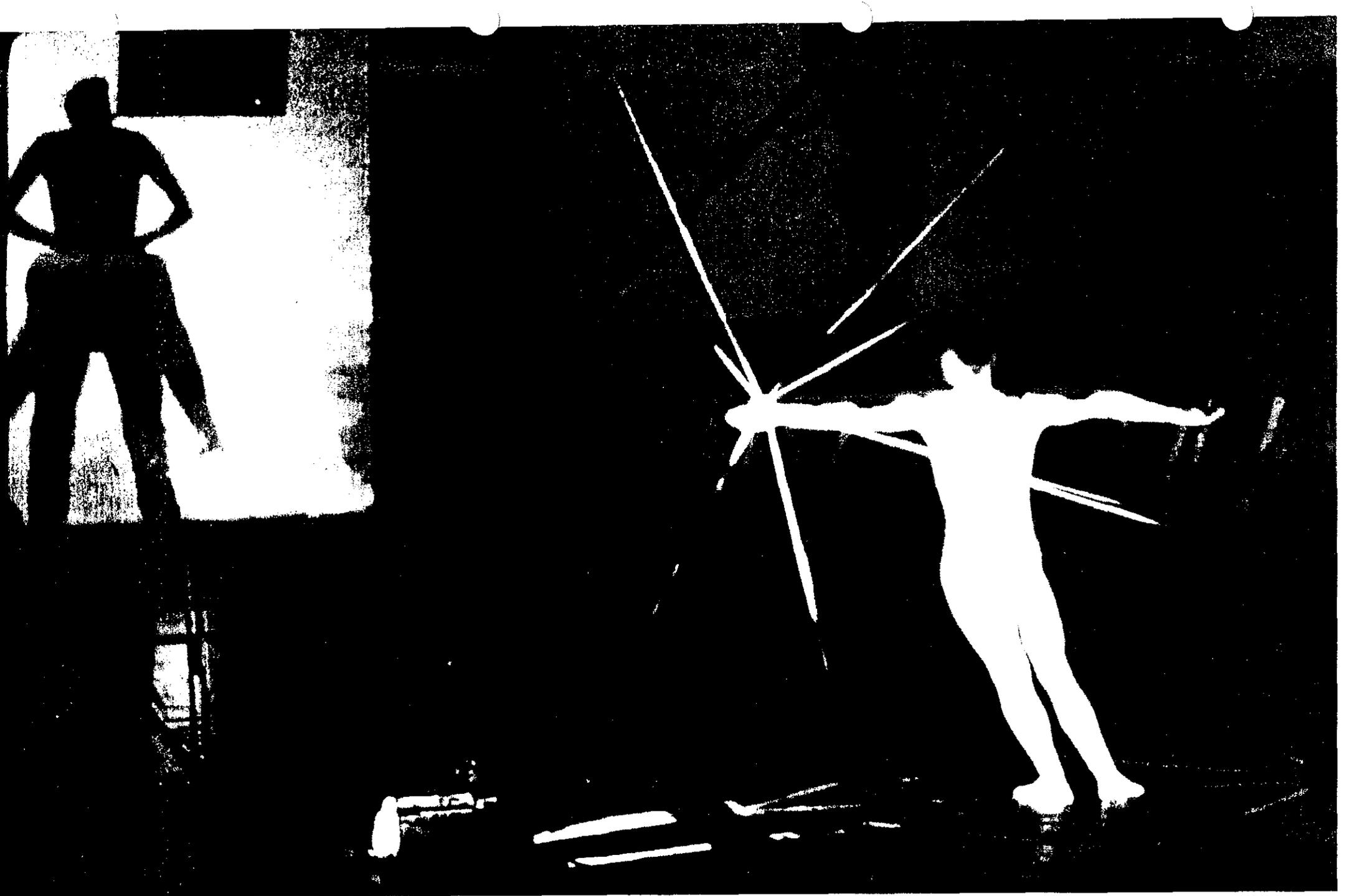
Música : Depósito Dental

Coproducción : Entropía

Producción : Pedro Garhel









"EN EL UMBRAL", 1989, Fundación DANAÉ, Pouilly, Paris, Francia

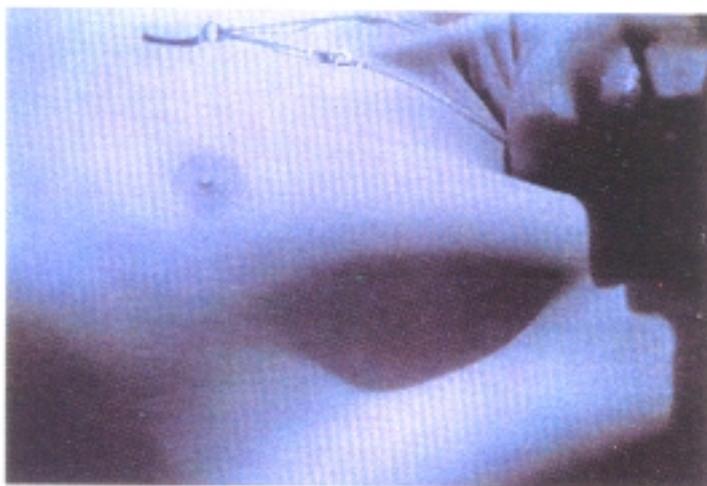
**JOSEANTONIO HERGUETA.**

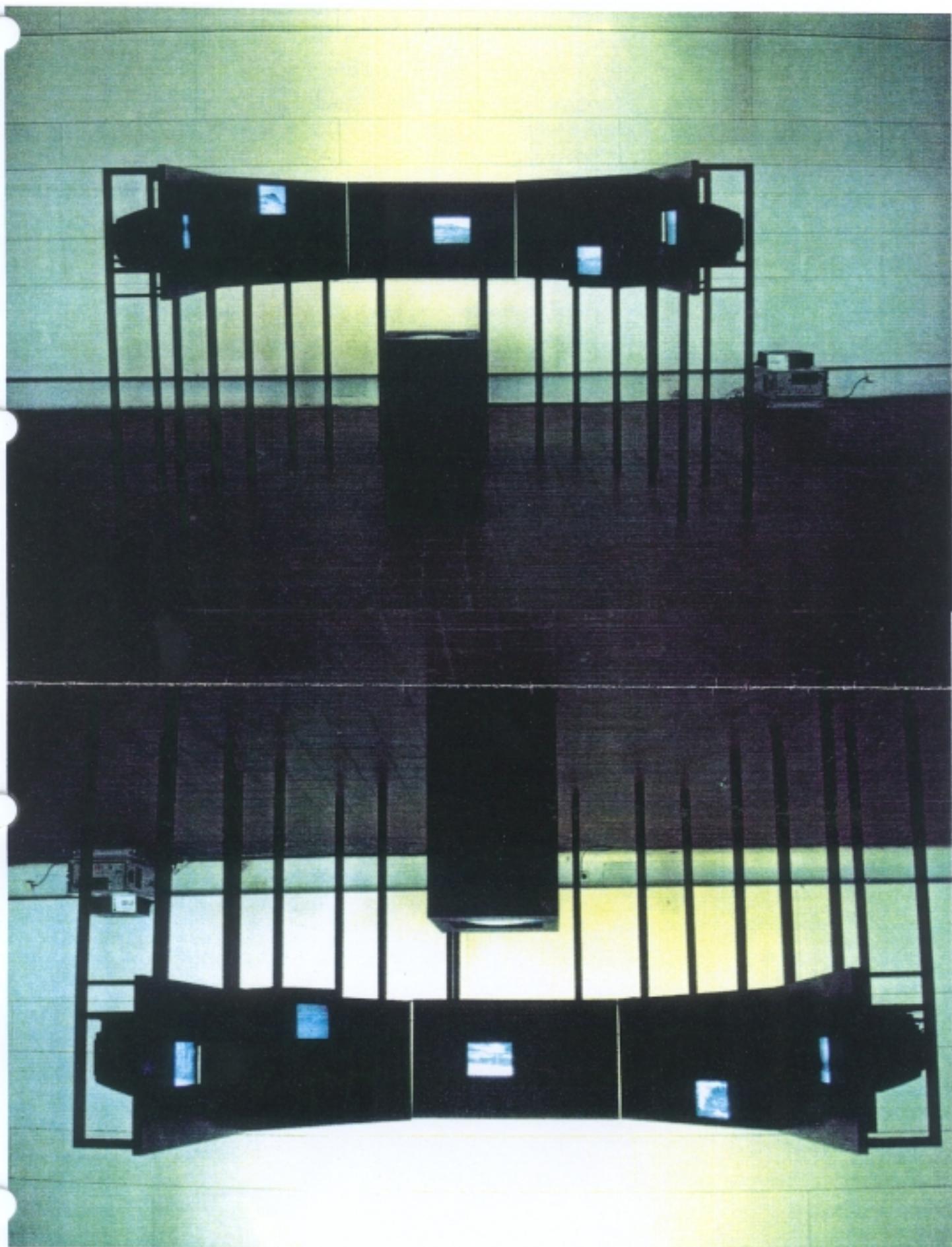
Una pared, (1989).-p.923.

Yo ya había estado aquí, (1989).-p.924.

Fuí, (1990-92).-p.925.

Epistolario. este papel mi piel, esta tinta mi sangre, (1992).-p.926.





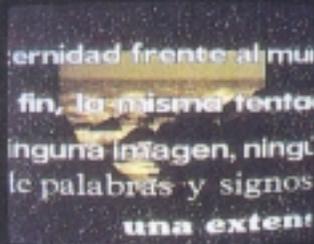


Los días eran id

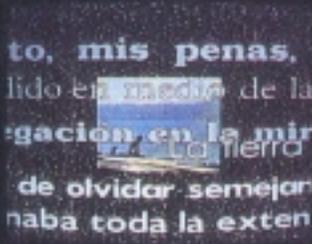


tiempo y en verdad  
hoy es  
es además la cons

lores de esta tierra,  
ue era alguien especia  
y deseo, en el deseo  
laron la consciencia



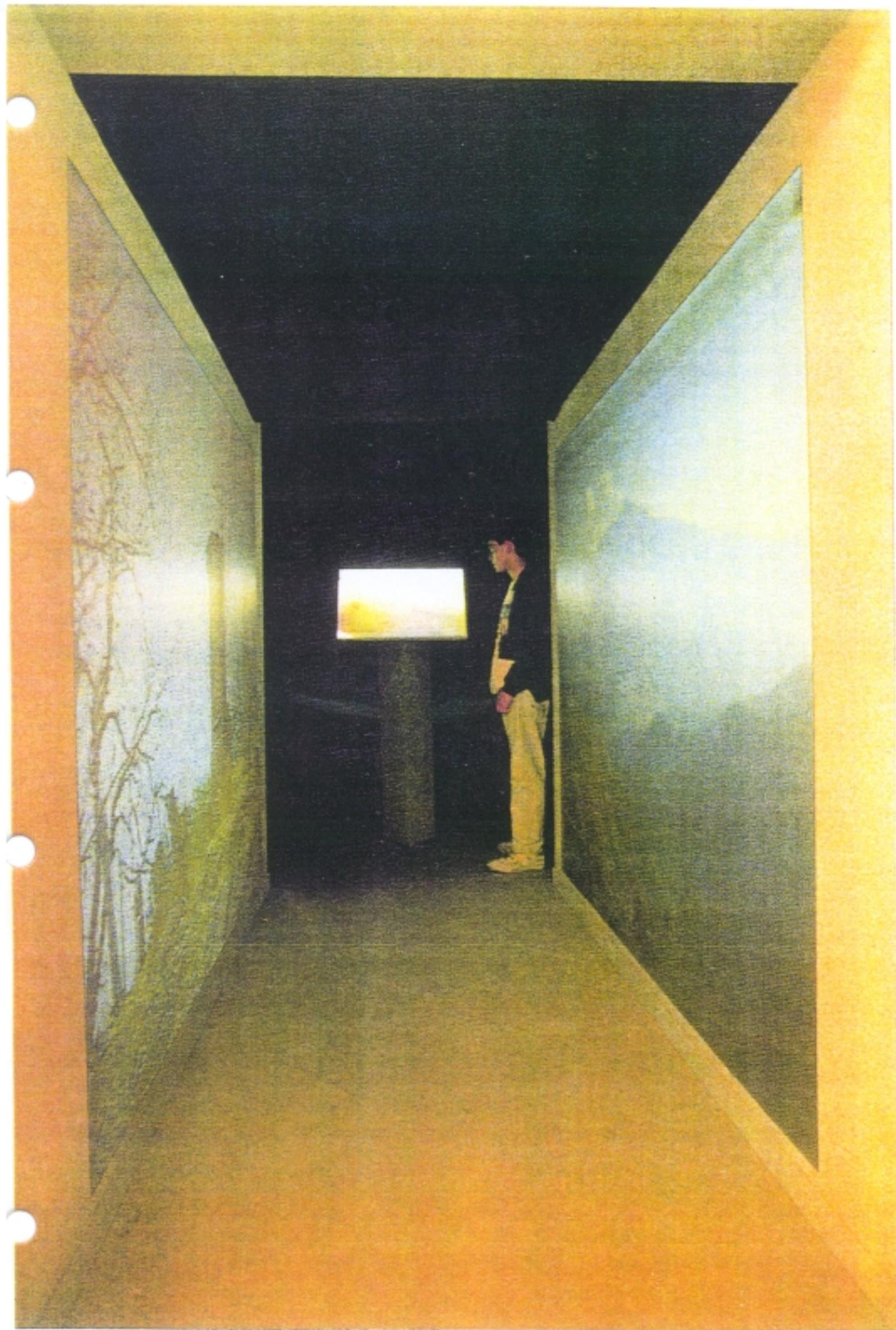
ernidad frente al mu  
fin, la misma tenta  
ninguna imagen, ning  
le palabras y signos  
una exten



to, mis penas,  
lido en medio de la  
gación en la mir  
de olvidar semejar  
naba toda la exten

ertas creencias de  
stendida búsqueda  
nduciéndome al  
ales en primera del  
completamente aj  
mi carencia

Ful, Joseantonio Hergueta, 1990-92

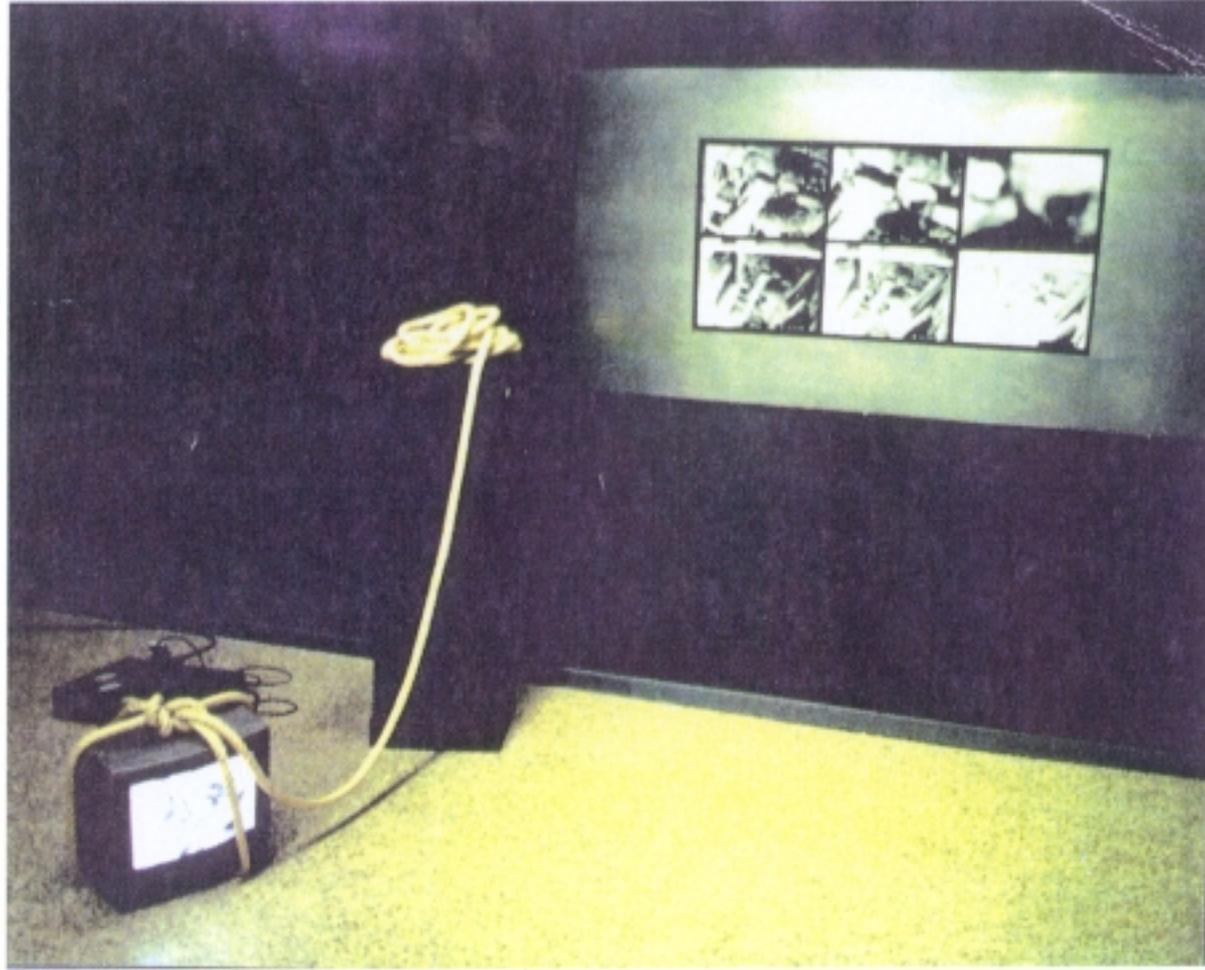


**PACO UTRAY Y LUIS LAMADRID.**

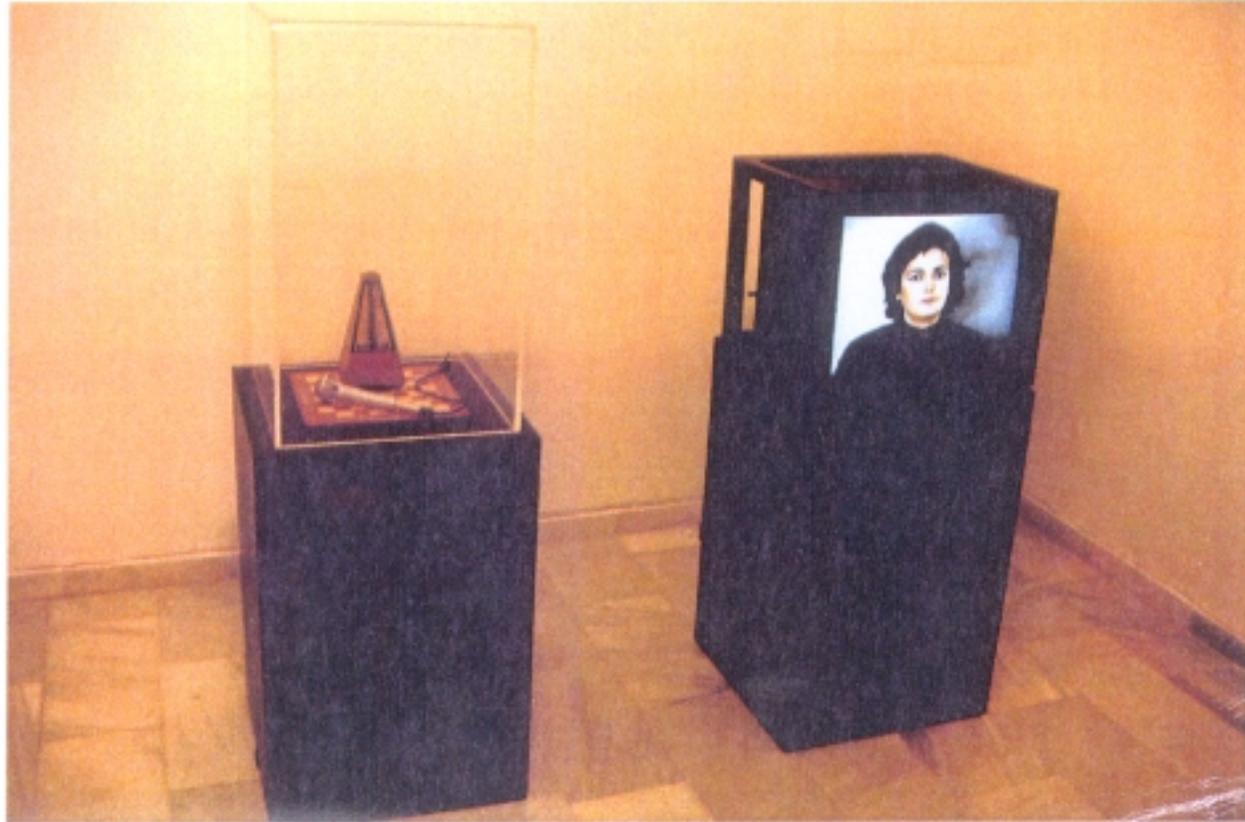
Excusa racial, (1988).-p.929.

Vicios privados, (beneficios públicos), (1988).-p.930.

Dios creó los números enteros, (1990).-p.931.



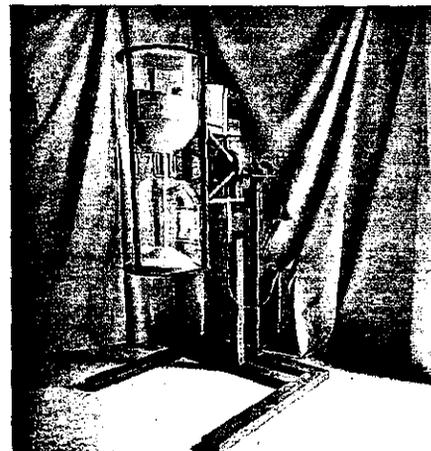
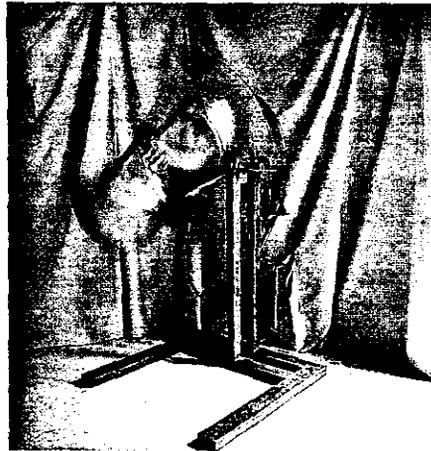
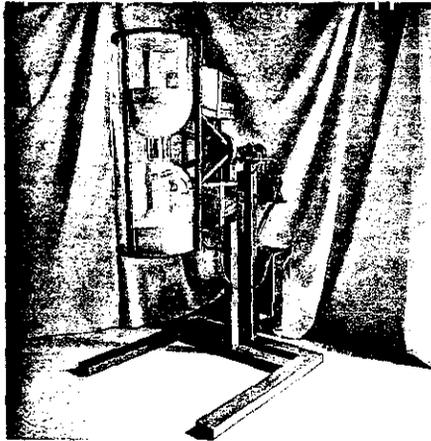


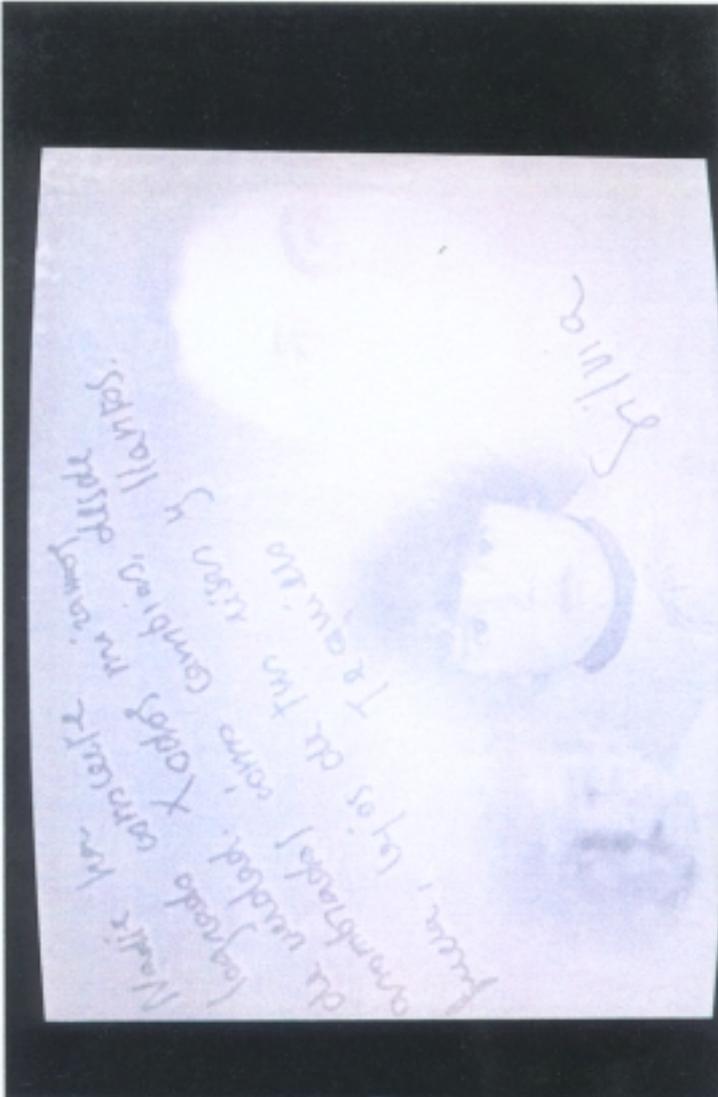


**LA SOMBRA ASOCIADOS.**

Las edades de Sílvia, (1991).-p.933.

Las edades de Sílvia, (1991).-p.934.





Enlwa

Madre querida  
Nadie puede  
cambiar  
lo que  
carretera  
de verdad.  
Toda la vida  
como  
Gambia  
y  
Luisa  
y  
Luisa  
y  
Luisa

**LEONA.**

Caleidoscopio, (1988).-p.936.

Muebles con televisores, cama con desierto helado, piel de Siberia, anverso del Paradiso de Leonardo;

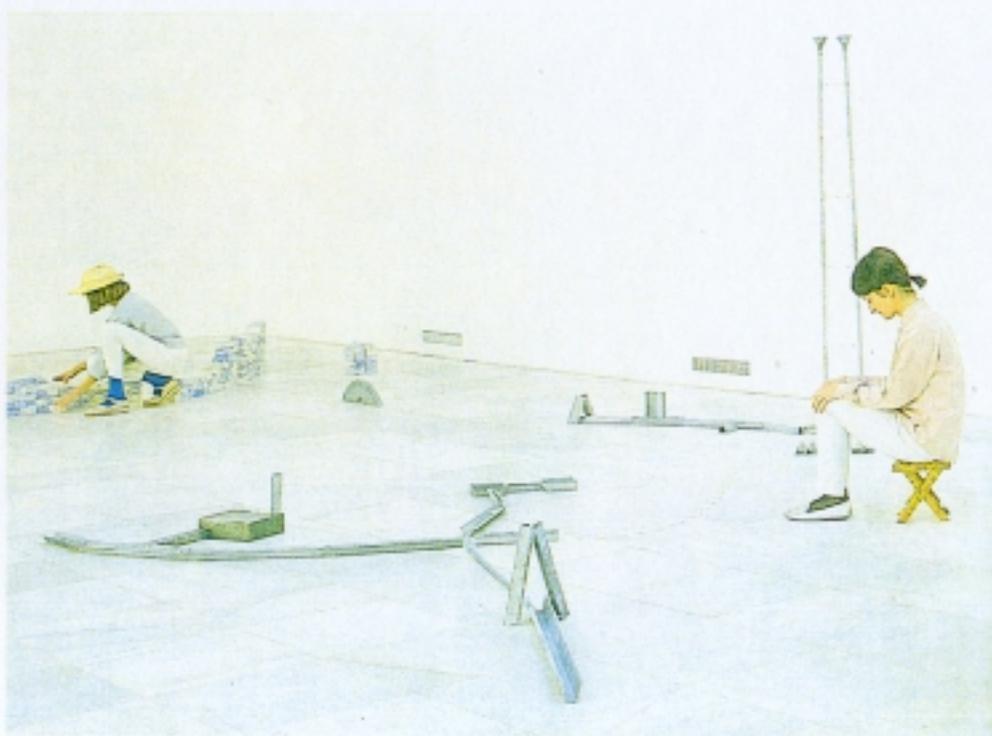
la cama morisca, los jardines colgantes de Babilonia, la alfombra de la reina Dido,(1988).-p.937.

Mueles con televisores....., (1989).-p.938.

Sin nuestra garantía ni responsabilidad. Pedro mira al norte y Juan mira al sur y sin embargo se ven

la cara, (1990).-p.939.

Sonable, (1985).-p.940.











**ROSA MÉNDEZ.**

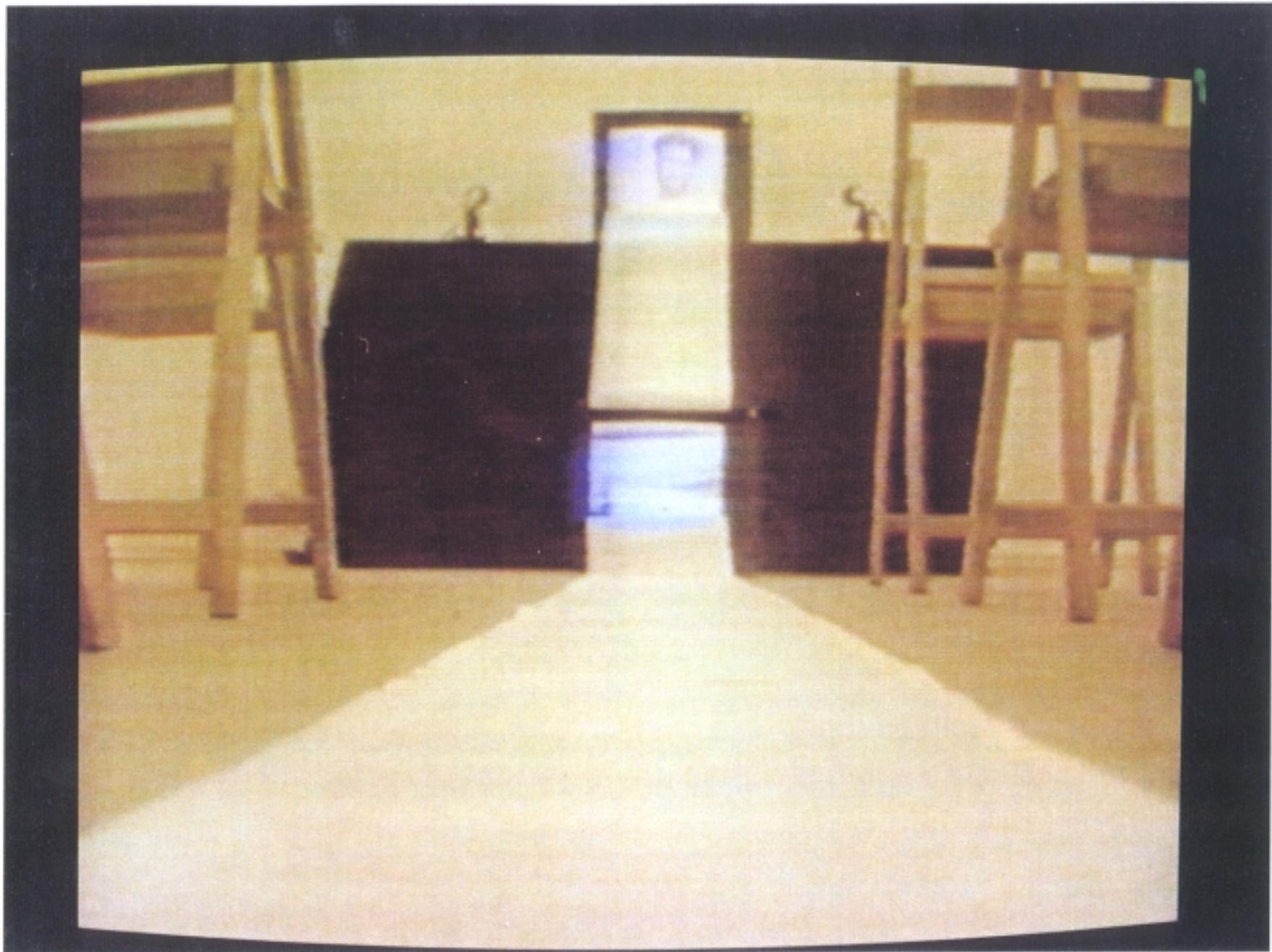
El banquete de los sofistas, (1990).-p.942.

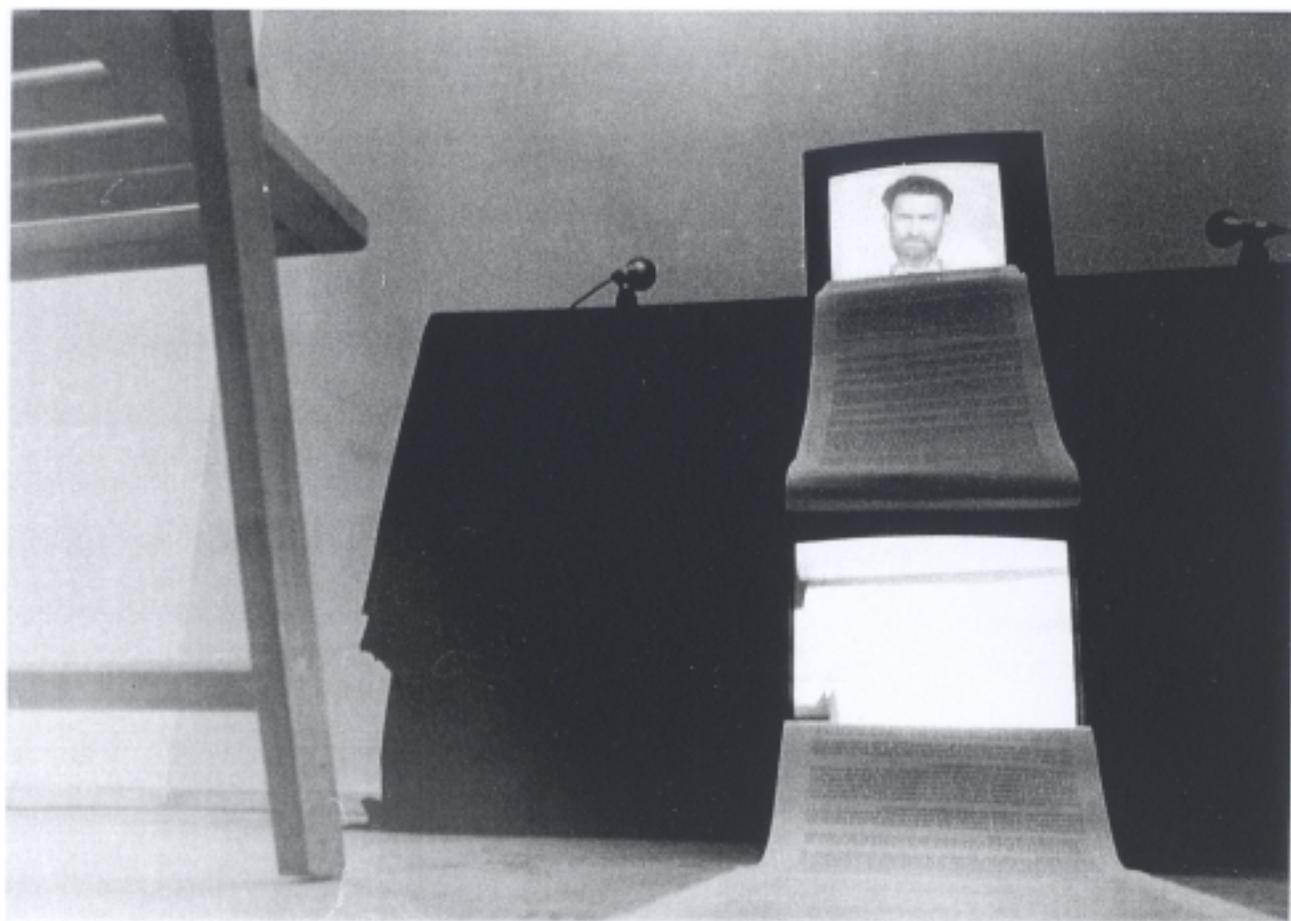
El banquete de los sofistas, (1990).-p.943.

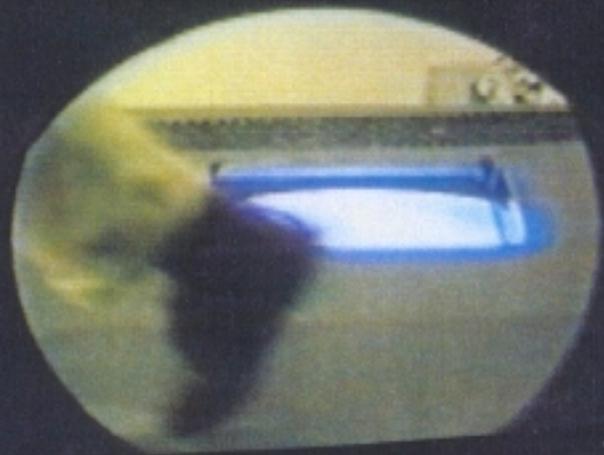
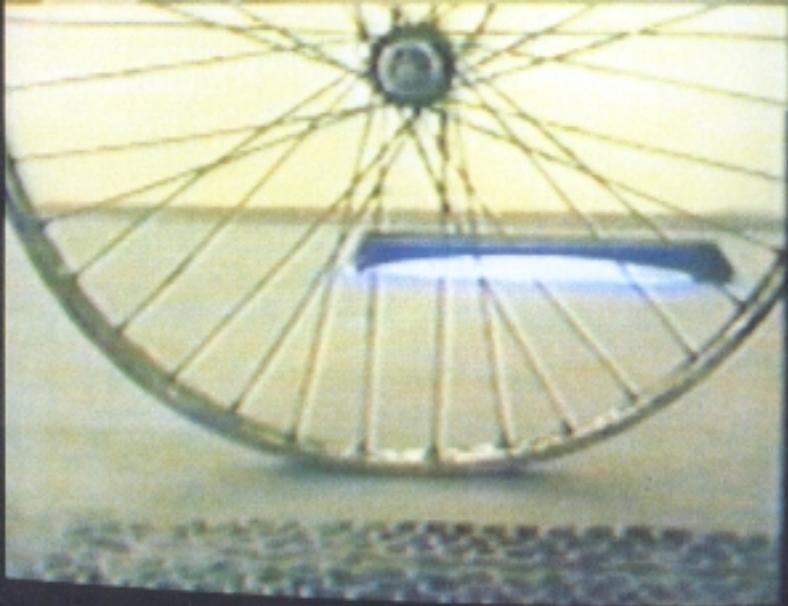
Asfalto, (1990).-p.944.

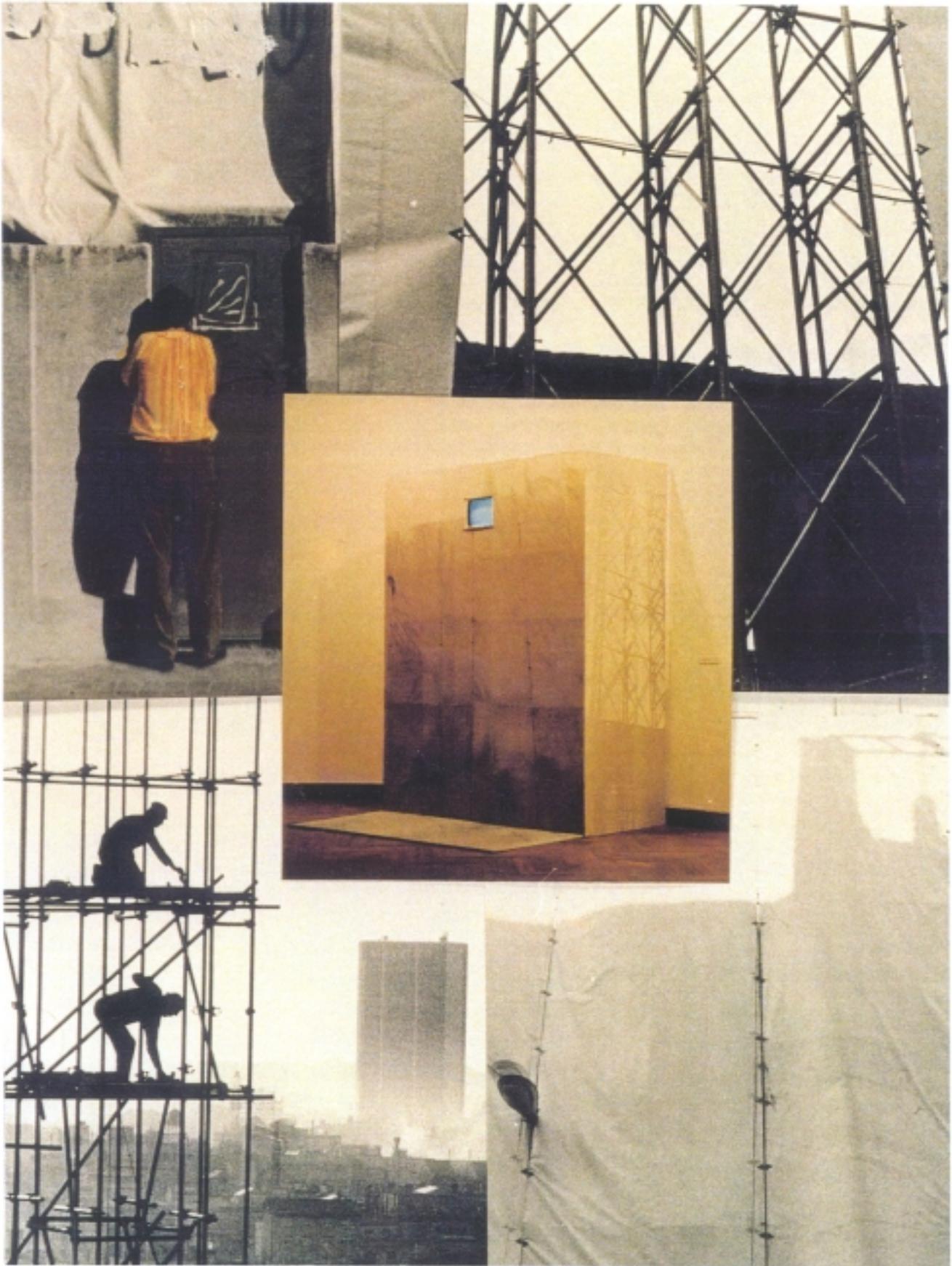
Envoltorio, (1990).-p.945.

Solanum Tuberosum, (1990).-p. 946.











**DIONISIO ROMERO.**

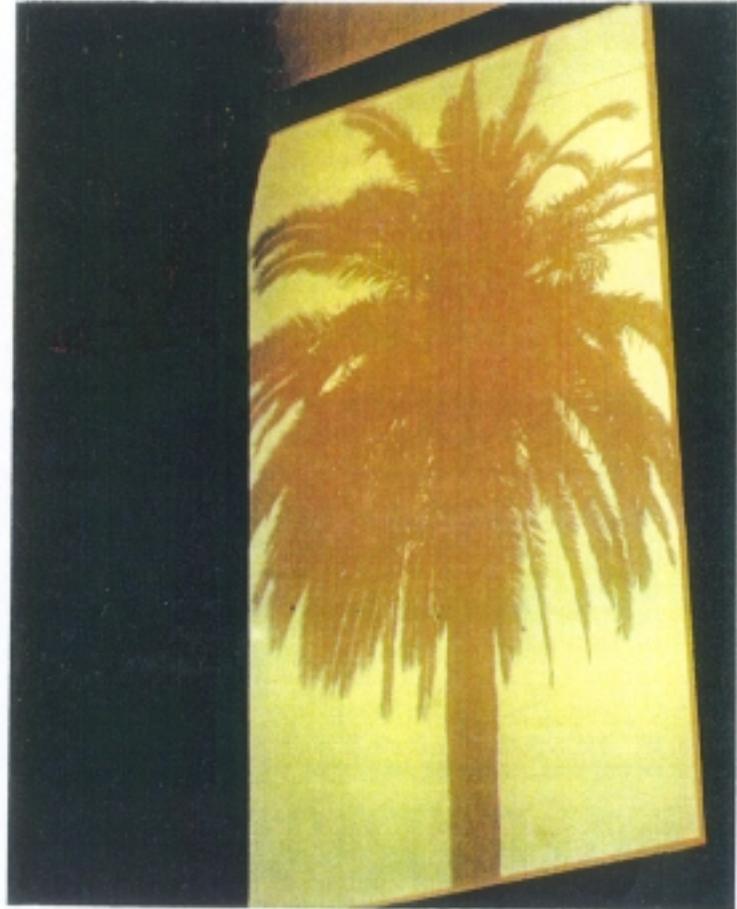
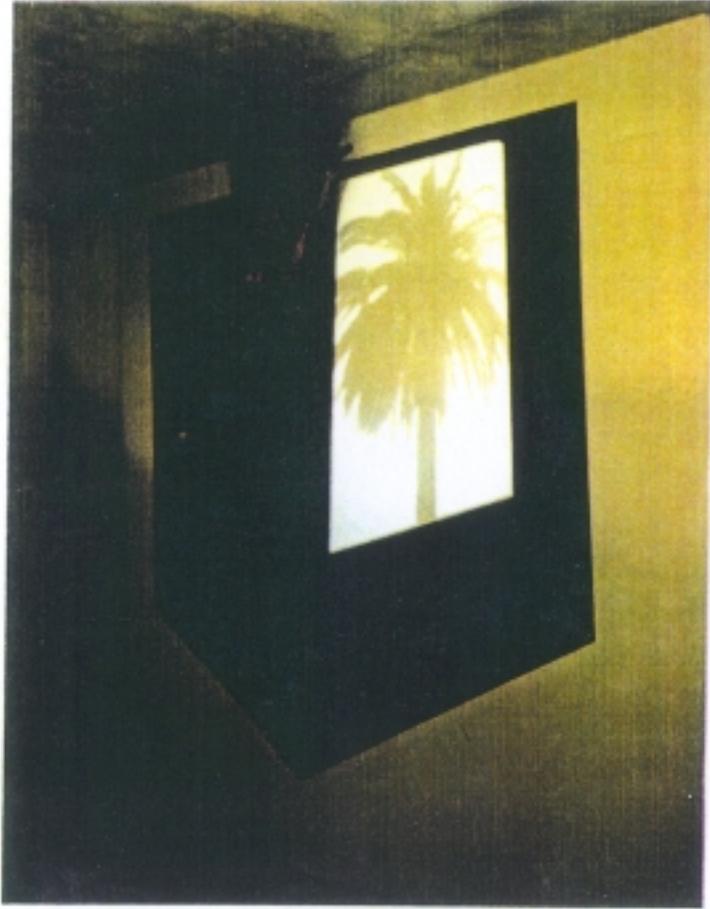
Diario de ausencias, (1990).-p.948.

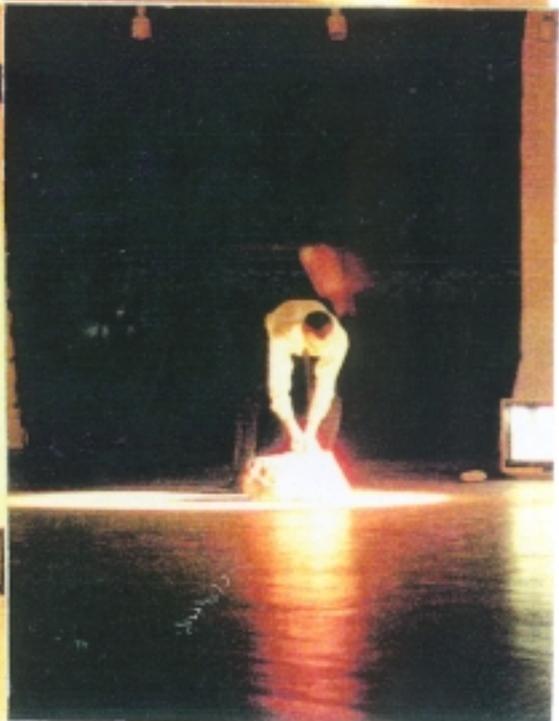
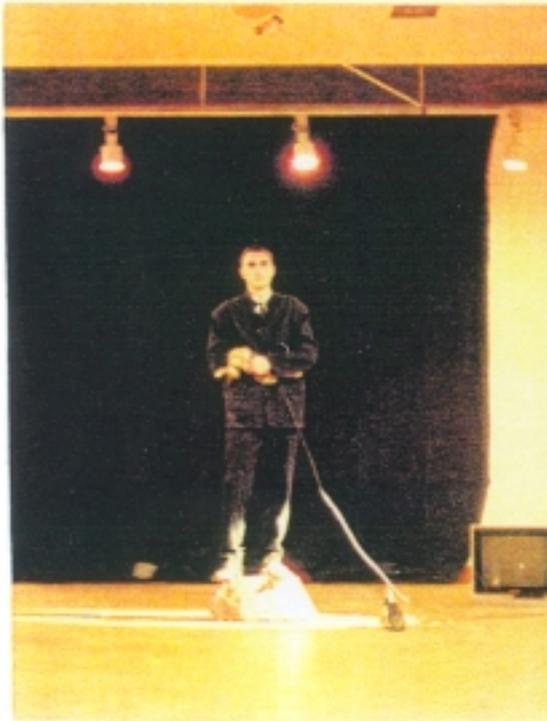
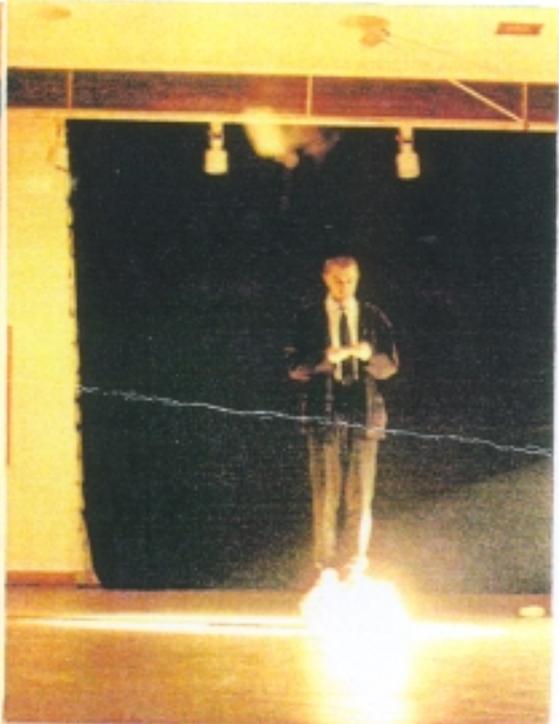
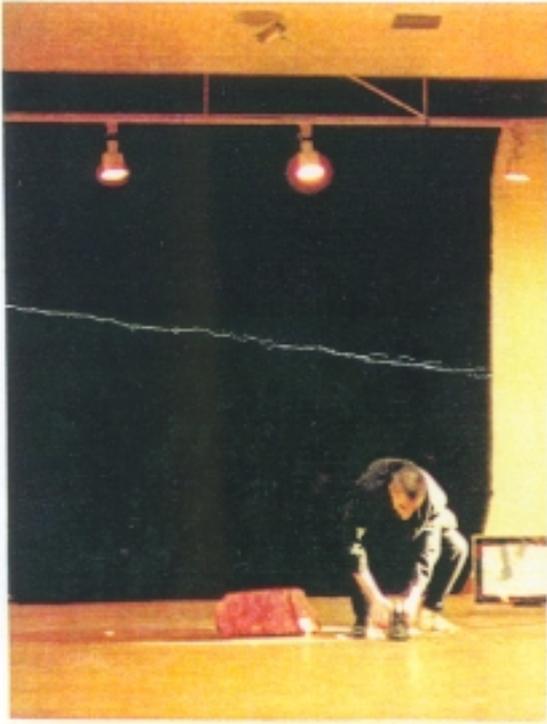
Órgano organización, (1992).-p.949.

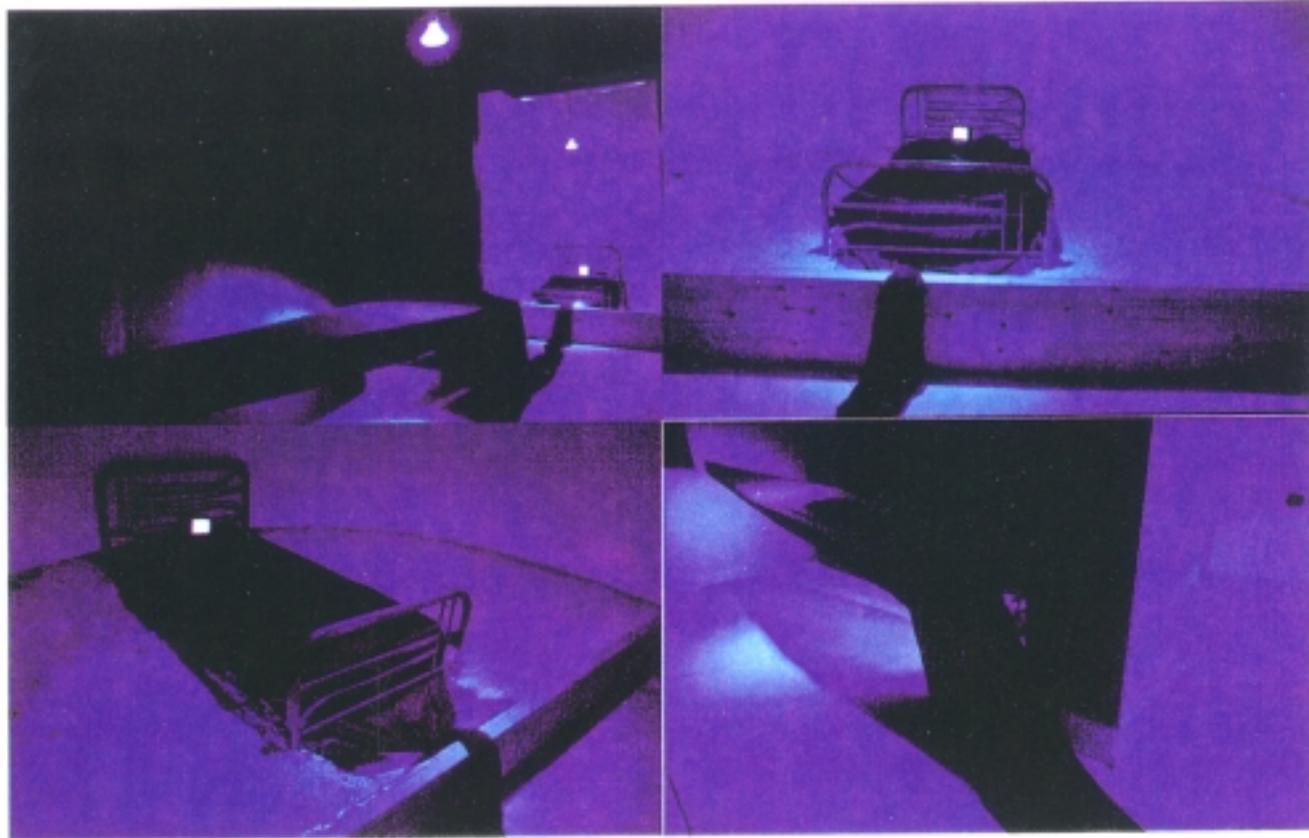
Mykoo, (1988).-p.950.

Acechos,"trampa para ciegos", (1994).-p.951.









**Dionisio Romero**  
Bahía invisible, 1994.  
pieza insegura donde las cámaras  
de seguridad nos liberan de su  
transparencia:  
dormidos  
ahogados