

---

# Història, memòria i contrainformació en l'art audiovisual

---

PID\_00256506

Carlos Trigueros Mori

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 4 hores



**Carlos Trigueros Mori**

# Índex

<b>1. Memòries personals des de l'art audiovisual.....</b>	<b>5</b>
1.1. Diari audiovisual [jo amb mi] .....	5
1.1.1. Les cartes i els diaris en el cinema: <i>diary films</i> .....	6
1.1.2. Diaris d'artista amb vídeo .....	9
1.1.3. Recomanacions .....	12
1.2. Autopresentació: memòria personal pública .....	13
1.2.1. Autoretrat audiovisual .....	13
1.2.2. Històries de vida en imatges .....	17
1.2.3. Recomanacions .....	20
<b>2. Història i memòria col·lectiva des de l'art audiovisual.....</b>	<b>22</b>
2.1. Història .....	23
2.1.1. L'escriptura de la història .....	23
2.1.2. De la pintura d'història a l'art sobre arxius .....	23
2.1.3. La història oficial a través del cinema i la televisió .....	25
2.1.4. Videoart sobre esdeveniments històrics .....	29
2.1.5. Recomanacions .....	30
2.2. Contrainformació .....	31
2.2.1. Periodisme ciutadà .....	31
2.2.2. Del videoart contrainformatiu a l'artivisme .....	32
2.2.3. Recomanacions .....	39
2.3. Memòria col·lectiva .....	40
2.3.1. La imatge etnogràfica .....	40
2.3.2. El vídeo domèstic .....	42
2.3.3. Videoart domèstic .....	43
2.3.4. Recomanacions i exercicis .....	46
<b>Bibliografia.....</b>	<b>49</b>



## 1. Memòries personals des de l'art audiovisual

«Hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada». (Buñuel, 2008, pàg. 7)

El segle XXI comença amb una modificació sobre el punt de vista de la memòria personal en l'art; ja no es tracta de mostrar-lo, sinó de denunciar-ne l'exhibicionisme. La intimitat de l'individu generalment és presentada mitjançant el seu reflex en els altres per mitjà d'instantànies o la relació amb el seu cos emprant l'autoretrat, tot això marcat pel desig exhibicionista constant i, al mateix temps, *voyeurista* de la societat actual. En aquest tipus de cinema, l'autor, narrador i subjecte de l'enunciació coincideixen en una mateixa persona i mostren assumptes domèstics i personals, tant des de la seva captació directa com mitjançant el muntatge d'arxius particulars. Dues de les iniciadores d'aquest tipus de cinema de la intimitat són Maya Deren i Marie Menken, que entre els anys quaranta i cinquanta desenvolupen la seva feina, l'una al voltant de l'autoretrat i l'altra amb un apropament precursor als diaris filmats. Qui va marcar el començament d'un nou cinema experimental a partir de l'experiència empírica fou Jonas Mekas a principis dels anys seixanta, fundant primer i consolidant després el gènere *diary films*. A partir de la comercialització d'equips casolans per a cinema, com ara el 8 mm o el super-8, es popularitza la realització de *home movies*.

### 1.1. Diari audiovisual [jo amb mi]

«Bueno, esto es privado y si no eres Yo, no deberías estar viéndolo, porque se supone que es algo muy privado entre Yo y Yo. Algo entre Yo ahora y Yo en el futuro. Así que apágalo. No lo veas. Es privado». (Friedman, 2003, min. 0:06:12)

El diari és un quadern o llibre amb les pàgines en blanc, personal i privat, en què l'autor o autora escriu les seves experiències, pensaments o fets de la vida diària. Avui dia s'amplia el repertori de diaris a les confessions, que són llançades a la xarxa a través dels blogs (bitàcoles) o formats subsidiaris, com ara els *foto blogs* o els *videoblogs* i el canal de YouTube corresponent. La realitat personal és promocionada gràcies a un perfil digital acurat: tot allò personal positiu o afavoridor és comunicat gairebé immediatament per mostrar a les amistats en línia la millor cara acumulant i modelant una empremta digital positiva. L'autoexhibició de l'usuari n'és el motor.

Quan es volia compartir aquesta intimitat cap a algú llunyà se li solia enviar una carta, procés accelerat per les tecnologies, que han facilitat que la carta escrita es transformi en missatges electrònics o audiovisuals enviats amb el mòbil o l'ordinador.

### 1.1.1. Les cartes i els diaris en el cinema: *diary films*

Dels anys quaranta als anys seixanta, les comunitats de cinema alternatiu americà es van interessar en la immediatesa, sobretot en el retrat i les històries particulars. Anteriorment, les càmeres eren difícilment transportables, però amb l'aparició del format de cinema de 16 mm (meitat d'ample de l'estàndard d'aleshores) i la distribució de les càmeres Bolex, més flexibles i compactes, es desfermaren les capacitats utilitàries per al cinema. Les múltiples dinàmiques dels quaderns d'artista aplicades a l'audiovisual experimental donen lloc al *diary film*, un gènere cinematogràfic concebut i desenvolupat per Jonas Mekas, a partir de l'experiència personal en l'escriptura diària al seu quadern (qualitat plasmada en la seva filmografia i en la de molts altres). A partir del 1950 comença a filmar les entrades en el seu diari visual amb una Bolex de 16 mm, des de fragments de pocs fotogrames fins a moments prolongats. «Quan filmo, també reflexiono» (Mekas citat a Young, 2009, pàg. 160), tal com mostra en el seu vídeo *All About Bolex* (2016).

La càmera a la mà es mou al costat del que la porta en una improvisació constant; per aquest motiu, les imatges es presenten com ràfegues espontànies, solaritzacions, llampades, accidents i so directe a manera d'impressions anímiques.

«Los *Diary Films* trabajan en verdad, con el material del pasado, a partir de la relectura del metraje casero con que Mekas filmaba su presente. [...] Pero después elabora: comenta en *off*, añade música, organiza por medio de carteles de anclaje (en el tiempo, en el espacio, en el clima, en las estaciones), y por medio de bobinas (*reels*), siguiendo un progreso siempre temporal, ese vasto material que es su propia vida, y la de su comunidad, registrada por la cámara». (Bernini, 2008, pàg. 23)

Els seus primers *Diaries, Notebooks and Sketches*, compendis dels seus diaris filmats, són dividits en diverses entregues tant temàtiques com temporals amb diferents títols: *Walden* (1969), amb anotacions del 1964 al 1969; *Lost, Lost, Lost* (1976), amb entrades del 1949 al 1963; *In Between* (1978), del 1964 al 1968, etc. Fins a l'adopció del vídeo com a mètode d'enregistrament i edició, les seves pel·lícules consistien a revisar el seu passat, recopilacions de memòries. Amb el vídeo començarà a treballar en present, la qual cosa el portarà a canviar de registre formal, com a *A Letter from Greenpoint* (2005).

#### Enllaç

Per veure *All About Bolex* (2015) podeu visitar l'enllaç següent:

<<https://vimeo.com/143944055>>.

#### Enllaços

*Walden* (1969): <<https://vimeo.com/2601707>>.

*Lost, Lost, Lost* (1976): <<https://vimeo.com/217911753>>.

*A Letter from Greenpoint* (2005): <<https://vimeo.com/229569417>>.

La raó principal del gènere *diary film* és la càmera Bolex de 16 mm, prou petita i lleugera per poder rodar sense trípode i que va desencadenar la creativitat dels seus usuaris. Compulsivament Stan Brakhage, mitjançant les seves filmacions familiars com a *amateur*, reconeixia que la seva anotació fílmica privada «es va tornar inseparable dels aspectes més abstractes del gènere líric» (Young, 2009, pàg. 158), com a *Window Water Baby Moving* (1959). En aquesta línia, el mexicà Andrew Noren, amb la seva sèrie de nou llargmetratges *The Adventures of the Exquisite Corpse* (iniciada el 1968), construeix un diari en progrés entre els capítols del qual hi ha *Huge Pupils* (1968) o *Charmed Particles* (1979). Són reflexions sobre la vida, el moment i el mateix suport fílmic en una quotidianitat visual sense perjudicis que és derivada cap a la musicalitat de l'abstracció mitjançant alts contrastos en la imatge, coloritzacions i sexe explícit. Carolee Schneemann treballarà des de la *performance* a partir dels ritmes quotidians del seu cos carnal en la filmació de la seva quotidianitat a *Fuses* (1964-1966), *Plumb Line* (1968-1971) o *Kitch's Last Meal* (1973-1976), que, segons ella mateixa, tracta de «les textures contínues d'una vida quotidiana compartida d'una parella –tots dos artistes– que viu al camp» i el seu gat Kitch.

*Fuses* és una filmació casolana d'ella i la seva parella del moment de la còpula, amb detalls explícits, en diferents postures i posicions de càmera. Al començament i al final surt l'autora en una platja, entrant i sortint de l'aigua; entremig se succeeixen nombroses escenes de sexe per tota una habitació, masturbacions, fel·lacions i orgasmes, o el recorregut del cos nu d'ella sobre el llit. Rodada majoritàriament amb trípode, va tractar la pel·lícula amb ratllades, taques i perforacions d'arrossegament del cel·luloide en un muntatge de plans breus i fugaços. Aquesta seria la primera pel·lícula en la qual l'autora exploraria la relació entre el seu cos, l'experiència i la imaginació. L'antítesi de Mekas és Peter Hutton, que filmava el silenci i els ritmes immanents en escenes gairebé immòbils per evocar els plaers de la solitud, com recollia a *Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-74)* (1974). En aquesta línia trobem els curts en super-8 de Howard Guttenplan, que va fer entre els anys setanta i vuitanta i que encara avui dia reedita, amb preses llargues i coloristes en les quals el moviment és molt lleu i calmat, de manera que es percep una realitat ambigua; per exemple: *New York City Diary* (1975) o *European Diary* (1978). El cas de Yasunori Yamamoto és paradigmàtic, ja que el seu diari encara és vigent i continua ampliant-se metòdicament. *Pulse* es va iniciar el 1979, i el 1994 tenia cinquanta hores de durada. D'altra banda, hi ha els cineastes que puntualment realitzen diaris, com ara el documentalista del *direct cinema* Ed Pincus, que el 1981 va compilar cinc anys de diaris: *Diaries: 1971-1976*. El també americà Ross McElwee fa un tipus de diari molt vinculat amb el documental subjectiu, com ara *Time Indefinite* (1993), en què l'anunci del seu casament el porta a reflexionar sobre problemes existencials, tot i que en un dels seus documentals subjectius més reconeguts, *Sherman's March* (1986), ja havia practicat la fórmula del diari com a fil argumental.

### Enllaços

*Window Water Baby Moving* (1959): <<https://www.youtube.com/watch?v=vKS3prp2tk>>.

*Fuses* (1964-1966): <<https://vimeo.com/12606342>>.

Podem veure els documentals subjectius de Ross McElwee en els enllaços següents:

<<https://www.youtube.com/watch?v=2H1GkC0gz5w>> i <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_1eiderGuGI](https://www.youtube.com/watch?v=_1eiderGuGI)>.

És molt interessant el *fake* de diari filmat que va dur a terme Jim McBride sobre les aventures a Nova York d'un cineasta. Amb el títol *David Holzman's Diary* (1967), aquest fals *diary film*<sup>1</sup> imita a la perfecció les produccions d'aquest gènere. Hi indexa totes les pautes d'estil d'aquesta pràctica, que són determinades per les capacitats i limitacions de l'equip de filmació: càmera de 16 mm, o super-8, sense enregistrament de so incorporada (la gravadora magnètica, un altre aparell més); pel·lícules en bobines de pocs minuts; d'espectre lumínic reduït; presència ineludible del càmera com a ésser estrany, etc. I, per descomptat, hi incorpora tots els «defectes» que pot produir la càmera a la mà: escombratges ràpids, desenfocaments, ús del *zoom*, imatge tremolosa o que balla quan camina, etc. Les preguntes clau durant tot aquest metratge són: «Estàs gravant?» o «Per què m'estàs gravant?». El so és directe, no hi ha música; si n'hi ha, és de la situació i de molt so ambient. Les seccions són presentades mitjançant intertítols i són esbossades per seqüències breus sense conclusió, però, sobretot, sempre són narrades en primera persona.

A Espanya es pot dir que Iván Zulueta és un dels cineastes d'avantguarda que més va treballar en aquest tema. Els seus curtmetratges amb super-8 *A mal gama* (1976) o *Tea For Two* (1978) són petits diaris d'impressions, igual que la seva pel·lícula celebèrrima *Arrebato* (1979). La producció frustrant de l'aprenent de realitzador, interpretat per Will More i reflex del mateix Iván, és la de capturar els moments del dia. A més, una bobina de diaris en super-8 resulta ser el MacGuffin<sup>2</sup> d'aquesta obra mestra. La trama principal es desenvolupa a partir de l'enviament i la recepció d'aquesta bobina de diari filmat, que, en ser compartida amb una altra persona, es transforma en epistolar. Una missiva amb final testamentari, la carta final i en super-8.

Ocasionalment, Chris Marker també recull el gènere del diari filmat, tot i que el seu fort són les cartes filmades utilitzades recitadament en pel·lícules com *Lettre de Sibérie* (1957) o *Le mystère Koumiko* (1965) per marcar la distància física i temporal.

«Algunas constantes en la filmografía de Marker: la forma epistolar con el característico “yo” markeriano expresado en identidades prestadas, el tránsito desde el documental al ensayo fílmico donde la cultura, la memoria y la representación se apuntan como objetos principales de la reflexión». (Ortega i Weinrichter, 2006, pàg. 246)

A *Sans Soleil* (1982) utilitza diverses cartes d'un director de cinema fictici com a base per a la narració. Sis missives que estructurin la pel·lícula i posen l'accent en tot el que és culturalment estrany. Una tàctica d'autor per distanciar-se de les imatges.

La pràctica epistolar també ha estat traslladada a l'art contemporani per mitjà del *mail art* i el *fax art* i, posteriorment, amb el *feed back* i la interactivitat; és el que es va anomenar «art telemàtic». La mateixa intenció es desenvolupa en la pràctica cinematogràfica experimental amb la carta com a narració i trama, o,

<sup>(1)</sup>Des del començament és del tot creïble que sigui un diari filmat (el fet que la trama estigui tan ben filada seria sospitos, però això podria haver estat una qüestió de muntatge) fins a descobrir en els títols de crèdit que David Holzman es diu realment L. M. Kit Carson i que qui l'ha rodat és un altre, Michael Wadley, a més que el *film maker* es diu Jim McBride.

#### Enllaç

*David Holzman's Diary* (1967): <<https://vimeo.com/117733608>>.

<sup>(2)</sup>Un MacGuffin és un element de suspens que fa que els personatges avancin en la trama, però no té més rellevància en la trama.

#### Enllaços

*A mal gama* (1976): <<https://www.youtube.com/watch?v=FFW1JA7Kz4>>.

*Arrebato* (1979): <<http://www.veoh.com/watch/v91573726 ZXQehWxk>>.

#### Enllaços

*Lettre de Sibérie* (1957): <<https://ok.ru/video/195317598806>>.

*Sans Soleil* (1982): <<https://ok.ru/video/1853662956254>>.



literalment, amb l'intercanvi d'enregistraments entre realitzadors amb resultats similars al diari filmat. «Totes les cartes. Correspondències filmiques» és un projecte comissionat per Jordi Balló que va finalitzar el 2011.

«Un formato experimental de comunicación entre directores que, aunque se encuentran en territorios alejados geográficamente, están unidos por la voluntad de compartir ideas y reflexiones sobre todo aquello que motiva su trabajo». (2011b, pàg. 5)

Víctor Erice i Abbas Kiarostami van començar entre el 2005 i el 2007. La dinàmica es va establir enviant una carta filmada i retornant una altra filmació com a resposta. L'experiència es va ampliar a altres cineastes: José Luis Guerín i Jonas Mekas; Albert Serra i Lisandro Alonso; Isaki Lacuesta i Naomi Kawase; Jaime Rosales i Wang Bing o Fernando Eimbcke i So Young Kim. Cadascun d'ells va aplicar el seu estil i les seves intencions de manera personal no normalitzada. Per exemple, José Luis Guerín, que va triar Jonas Mekas, va mantenir una relació epistolar d'una carta mensual (nou en total). Les successives correspondències van permetre establir afinitats i impressions comunes en la relació de tots dos amb el seu estimat cinema i entre aquest i la vida (una premissa Mekas). En articular l'obstinació de comunicar les seves inquietuds i els seus punts de vista mitjançant un tercer, l'espectador potencial, es desenvolupa un entramat de relacions, reflexions i complicitats íntimes sobre el cinema i la representació de la realitat.

### 1.1.2. Diaris d'artista amb vídeo

Si bé en l'apartat anterior es comentava el cinema fet com a diari, el vídeo permetrà uns modes de producció molt més econòmics i immediats. L'ús del vídeo com a diari tindrà un desenvolupament més gran per part dels artistes que el cinema, al qual es van dedicar els cineastes independents. Una autora pionera del vídeo com a art, Shigeo Kubota, va crear durant tota la seva vida vídeos sobre la seva quotidianitat, com en el seu diari *Europe on 1/2 inch a day* (1972). Per mitjà del vídeo desenvolupava una autoetnografia, tot explorant les maneres de comunicar la seva intimitat públicament com a acte d'autodeterminació. D'altra banda, la pràctica artística del diari va tenir un desenvolupament molt diferent amb George Kuchar, que narrava les seves experiències fent entrevistes a altres. Tot i que la seva trajectòria era de cinema experimental, les capacitats electròniques de manipulació de la imatge i del so el porten a enregistrar diaris amb vídeo a la primèria de l'Hi-8. Capturava, esborrava i inseria aleatòriament en la mateixa cinta enregistraments de diferents moments i amb diferents persones. En portar la càmera a tot arreu, acaba produint una gran quantitat de diaris en vídeo (alguns són tediosos i d'altres mordaços). Entre el 1986 i el 1990 difon quaranta-cinc cintes anomenades *Weather Diary*.

Juan Crego també treballa amb l'atzar en l'enregistrament. Amb els seus vídeos immediats recull fragments del seu entorn més proper. A *Día 13.149* (1988) es va autoimposar amuntegar gravacions sense revisar, tot inserint les unes dins les altres, de no més de trenta segons cada hora d'aquell dia, sense tenir gaire

#### Enllaç

Correspondència(s): Carta # 5 de José Luis Guerín para Jonas Mekas: <<https://www.youtube.com/watch?v=rCdBlf5MtXU>>.

#### Enllaç

Weather Diary #1: <<https://www.youtube.com/watch?v=HvNHDJDGMPs>>.

en compte la qualitat ni la immediatesa. Una pràctica que porta a terme en una gran part de la seva videografia: *Tolosa, octubre 1989* (1989), *24-VII-91* (1991), *Lunes, 27-1-92* (1992) o *Recuerdos de un día cualquiera* (2000). A manera de regles de joc davant de cada vídeo s'imposa uns límits, passi el que passi, com si fos un autòmat testimonial. La seva implicació personal sol ser de desafeció, i acumula hores i hores de vídeos que de vegades ni mira. El resultat, per tant, és atzarós i impredecible, i l'autor només en té un control limitat i intuïtiu, a manera de *decollage*.

Als anys noranta sorprèn l'aparició dels vídeos d'una adolescent que es gravava amb una càmera de juguina. Sadie Benning, intuïtivament i sense conèixer en absolut la tradició dels diaris audiovisuals, utilitza una càmera de juguina Pixel-cam a la seva habitació d'una manera testimonial, i reivindica el seu lesbianisme contra la manipulació mediàtica i feminista. Els seus vídeos més coneguts són *If Every Girl Had a Diary* (1990) o *Girl Power* (1992).

Poc temps abans, la famosa artista suïssa Pipilotti Rist, en els primers vídeos amb càmera domèstica i edició analògica, introdueix dues entrades al seu diari personal: *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986), ballant i distorsionant la seva imatge davant la càmera, i *You Called Me Jacky* (1990), en què durant un viatge amb tren canta la cançó del mateix títol a manera de confessió privada.

També en femení, Maite Cajaraville es rasura el pubis per al seu vídeo *Naked* (1995). El més excepcional d'aquest vídeo prové del joc de velocitats en el procés, tot alentint els moments de tensió (com ara estirar els pèls tallats) i la relació de sons de carreres de cotxes, fregaments, nens parlant en alemany i, per concloure, sons d'ocells alliberadors però mecànics. Un acte privat, informal i sense erotisme amb si mateixa, per a si mateixa i amb ella com a única espectadora, llevat de la càmera. Tallar-se el pèl del pubis pot tenir una funció identitària –a més de la funció cosmètica que pot tenir avui dia–, al mateix temps que abans era una decisió digna de menció en el seu diari íntim. L'autora presenta la seva vagina sobre el vàter en un esdeveniment domèstic, una acció privada convertida en un cerimonial d'autoafirmació cap a un renaixement. Tanca un cercle sobre la representació femenina per part de l'home en la història de l'art fins a arribar a la seva realitat última, el cos femení despullant-se a si mateix de parafernàlies i sensualitat.

Un altre artista, Dieter Roth, s'ha representat mitjançant un gran nombre d'autoretrats, diaris i obres autobiogràfiques. En la seva instal·lació *Solo Scenes* (1997-1998) mostra, per mitjà d'un gran mosaic de 128 monitors, el senyal d'altres càmeres de vigilància sobre ell mateix i les seves activitats durant el seu últim any de vida. A manera de diari, cada monitor transmet un punt diferent de les rutines de l'artista, tot suggerint l'aïllament, la solitud i l'avorriment de la vida quotidiana. Mentre que la disposició de monitors en forma de quadrícula reforça el sentit de l'ordre i la cronologia, és gairebé impossible prestar atenció a un sol vídeo sense distreure's per un so o per un moviment inesperat

#### Pixel-cam

La càmera Fisher-Price PXL2000 era una juguina que va sortir al mercat el 1987. Enregistra en cinta de casset amb baixa definició imatge en blanc i negre pràcticament pixelada i emmarcada per una ampla vora negra. Als anys noranta va ser reivindicada per artistes com Richard Linklater, John Waters o en alguns vídeos de Sonic Youth. Hi ha un festival dedicat exclusivament a aquest tipus de produccions, PXL THIS: <<http://www.pxl2000.blogspot.com.es/>> [Data de consulta: 16 de març de 2018].

#### Enllaços

*Girl Power* (1992): <<https://www.youtube.com/watch?v=bPDxZ9n3JwA>>.

*I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986): <<https://www.youtube.com/watch?v=hjvWXiUp1hI>>.

*You Called Me Jacky* (1990): <<https://www.youtube.com/watch?v=AGoAPGSdxhM>>.

provinent d'una de les altres pantalles. Cada monitor transmet un punt diferent de la rutina diària de l'artista mentre la disposició de monitors en forma de quadrícula reforça el sentit de l'ordre i la cronologia.

Amb el canvi de mil·lenni, el videoart es beneficia de les possibilitats digitals (assequibles, utilitàries i de senzilla difusió), de manera que proliferen els vídeos que són anotacions diàries de l'autor, no sempre reconeguts com a tal. Són produccions majoritàriament no professionals, de baixa qualitat, immediates i domèstiques. Alex Reynolds, a *Nueve segundos de negro* (2009), recull un episodi de pànic per la pèrdua de la visió en un accident. Durant aquests nou segons de terror, l'autora condensa moments trivials com si fos una entrada al seu diari. La impotència i les dificultats físiques també són reflectides per Francisco Ruiz de Infante a *Uñas (Taxidermia n.º 1)* (2004), el fet aparentment simple i trivial de tallar-se les ungles dels peus amb la mà esquerra davant la invalidesa de la mà dreta, que subjecta la càmera. Un treball sobre la impotència i les dificultats físiques que encobreixen el divertiment d'un adult que juga amb ell mateix. La música tensa acompanya tranquil·lament aquests successius problemes domèstics. Un treball senzill en què tot allò quotidià es fa estrany i en què l'alienació s'apodera de les discapacitats potencials, tot sublimant els moments ordinaris amb una boira de tensió i misteri tranquils.

Félix Fernández fa patents les dificultats de sincronitzar la intimitat amb l'entorn exterior a *Coreografía de una doble ventana* (2008). A través de les finestres de l'habitació, on l'autor intenta estudiar, es veuen obrers que reformen la façana de l'edifici. El lloc de treball per a l'art s'ha convertit en una presó per a l'artista. Qualsevol desig és frustrat per l'exterior. Chus Domínguez s'autoimposa romandre durant vint-i-tres dies a la pensió Eslava (Pamplona) per dur a terme *Notas de lo efímero* (2011). Les trobades amb la resta dels habitants de la pensió són casuals i guiades per l'atzar; fins i tot en un moment donat se sent la pregunta mítica: «Estàs gravant?». Un diari sense rumb a partir d'unes premisses inicials que es van rebutjant a mesura que passa el temps i no succeeix res. Encara que aquest compromís diari homenatja els clàssics *diary film*, des d'una objectivitat documental aparent es delata constantment el seu punt de vista particular.

De la mateixa manera que a partir dels anys setanta s'enviaven cartes en cintes de casset, van existir vídeos amb la mateixa funció. Durant l'estada d'Erasmus a Kassel (Alemanya), l'artista Gabriel Díaz Romero va gravar una carta amb vídeo, que dura el que permetia una cinta VHS-C, titulada *Bueno, pues este es el vídeo que te prometí* (1992). L'autor va descrivint diferents estances del seu pis a mesura que el va recorrent; en arribar a la cuina, l'autor deixa la càmera a sobre de la taula i s'hi adreça per felicitar el Nadal. És la confirmació que aquest vídeo era una carta per a algú que no va arribar a veure mai la cinta.

#### Francisco Ruiz de Infante

En un ordre més afectiu, Francisco Ruiz de Infante va crear als anys noranta els seus diaris emotius *Los paseos nocturnos* (1994), *Colisiones sin título* (2001) i l'impressionant llargmetratge en vídeo *Los lobos* (1995) o *Las cosas simples* (1993): <<https://www.youtube.com/watch?v=RPXssS4isBQ>>.

#### Enllaç

*Nueve segundos de negro* (2009): <<https://vimeo.com/13036963>>.

#### Enllaços

*Coreografía de una doble ventana* (2008): <<https://vimeo.com/8592564>>.

*Notas de lo efímero* (2011): <<https://vimeo.com/26738324>>.

### 1.1.3. Recomanacions

#### Documents audiovisuals sobre el tema del diari audiovisual:

I. Zulueta (1979). *Arrebato*.

J. Mekas (1969). *Walden*.

A. Jarecki (2003). *Capturing the Friedmans*.

R. McElwee (1993). *Time Indefinite*.

J. McBride (1967). *David Holzman's Diary*.

C. Marker (1982). *Sans Soleil*.

G. Kuchar (1986-1990). *Weather Diary*.

S. Benning (1992) *Girl Power*.

P. Rist (1990). *You Called Me Jacky*.

C. Domínguez (2011). *Notas de lo efímero*.

J. Balló (coord.) (2011). *Correspondencia(s)*. Barcelona: Intermedio.

#### Lectures sobre el tema del diari audiovisual:

L. Buñuel (2008). *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.

P. Young (2009). *Cine Artístico* (trad. Gemma Deza Guil). Colònia (Alemanya): Taschen.

P. Ariès; G. Duby (coord.) (2001). *Historia de la vida privada. 5. De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días* (trad. José Luis Checa Cremades). Madrid: Taurus.

O. Sacks (2009). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (trad. José Miguel Álvarez Flores). Barcelona: RBA.

P. Sibila (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires (Argentina): Fondo de Cultura Económica.

## 1.2. Autopresentació: memòria personal pública

La pràctica artística sobre l'autorepresentació i la seva memòria amb vídeo comença per qui rep la càmera i l'explora en un primer moment tot sol. L'entorn domèstic és el primer escenari, i la mateixa persona n'és el primer actor. Vídeos per a un mateix, tot madurant la mirada, o per comunicar aquesta privacitat «un es grava a si mateix». Al mateix temps és una visió de la immediatesa, del que hi ha al seu voltant.

En la vida pública, sortir a l'exterior de la intimitat suposa mostrar la pròpia identitat, posar-se una màscara pública. L'oficialitat imposa una sèrie de documents d'identitat, objectius, neutres i per a una finalitat determinada. No obstant això, a la xarxa la intimitat és exhibida amb les seves particularitats i els altres col·laboren en la configuració de la identitat d'algú. Però quan es desenvolupa la creativitat al voltant del jo, la identificació entre l'autor i l'objecte de representació esdevé autoretrat. El mirall duplica o projecta una imatge distorsionada d'un mateix, la qual els altres coneixen.

Quan es va més enllà en la identificació entre autor, narrador i personatge sorgeix la perspectiva de la memòria totalitzadora: l'autoretrat es prolonga en autobiografia o històries de vida. Les històries de vida personals han pelegrinat des de la literatura fins al cinema per desembocar, per la gràcia de tot allò digital, al vídeo. Uns records que s'incrementen per les fonts domèstiques en què es reinterpreta el diari en vídeo amb un sentit global fins a aconseguir un document autobiogràfic. Mitjançant les reflexions íntimes produïdes pel record, les vivències de l'autor entren en escena.

### 1.2.1. Autoretrat audiovisual

«Nosotros tenemos, todos y cada uno, una historia biográfica, una narración interna, cuya continuidad, cuyo sentido, es nuestra vida. Podría decirse que cada uno de nosotros edifica y vive una "narración" y que esta narración es nosotros, nuestra identidad». (Sacks, 2009, pàg. 148, destacats de l'autor)

La identitat és el carnet amb el qual l'individu es presenta en societat. En la pel·lícula *Zelig* (1983) de Woody Allen, el protagonista és un camaleó humà que suposadament va viure a mitjan segle XX; la seva qualitat era adoptar l'aparença física de qualsevol per sentir-se integrat. Relata una mutació d'identitat sense fi, tant del personatge com del mateix mitjà filmic. Només el desig i la necessitat inconscient de ser admès constitueixen allò que mou la seva vida, una permanent fugida de si mateix que, definitivament, confereix la seva manera de ser. L'individu és un ens neutre que, després d'explorar-se i configurar-se al mirall per als altres, ha d'interpretar un personatge públic, amb una determinada funció social, que ell mateix ha anat construint.

#### Enllaç

Podeu veure el tràiler de *Zelig* (1983) a: <<https://www.youtube.com/watch?v=NCqjCQdYgRk>>.

El jo públic començaria per la imposició d'un nom i la seva confirmació escriptural mitjançant la signatura. Més endavant es reflecteix el jo en els currículums, les presentacions, els anuncis personals o fins i tot en els perfils digitals. Com comenta Rosana Antolí:

«Quan penges alguna cosa i veus que potser no té resposta en la gent, o no hi posen "m'agrada", et qüestionen fins i tot a tu mateix, perquè veus que a d'altres els han posat "m'agrada". És com una mena de comparativa en la qual entres en un mercat estrany on veus si el que tu estàs venent serveix o no serveix, és bo o no és bo». (Hispano i Pérez-Hita, 2013, min. 16:26)

El perfil s'acaba convertint en una obsessió d'existència pública.

Tradicionalment, la presència pública de l'artista era presentada mitjançant l'autoretrat; un exercici en el qual s'analitza a si mateix –rostre, figura o personalitat– per consolidar l'estil o per integrar-se en un grup de personatges. A partir dels anys seixanta, l'autorepresentació de l'artista és fomentada per l'emergència del *happenig*, la *performance* i el *body art*. Ja no es representa, sinó que ell mateix es presenta davant el públic com a obra d'art.

Entre els primers autoretrats d'artistes en el cinema hi ha els de Man Ray, que dirigeix les seves autofilmacions *Autoportrait* (1930), *Poison* (1933) o *La Garoupe* (1937), que inclouen des del posat davant la càmera fins a escenes domèstiques que ell protagonitza al costat d'altres artistes, com ara Picasso, Eluard, Meret Oppenheim, etc. Amb una intenció similar, durant els anys quaranta la realitzadora americana Maya Deren porta a terme les pel·lícules *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) i *Ritual of Transfigure Time* (1946), que ella doblement protagonitza, ja que en totes tres s'enfronta de maneres diferents al seu reflex, al seu altre jo. Se solen classificar entre autoretrats i experiments surrealistes, tant per les característiques formals –treballs basats en la fragmentació, el·lipsis, en les onades del record i l'estat de somni– com per la relació amb el grup emigrat als Estats Units, a més del seu interès pel psicodrama, la psicoanàlisi de l'escola de Jung i el vudú. Tal com ella mateixa declarava, va ser una cineasta *amateur* en el sentit d'*amant*.

Amb l'aparició del vídeo en l'art, el fet que l'artista es gravi a ell mateix serà una de les pràctiques més comunes, entre altres causes, perquè és el *performer* que té més a mà. Bruce Nauman, que ja el 1965 es filma en 16 mm a *Manipulating the T-Bar*, enregistra els seus recorreguts per l'espai de l'estudi a *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968), o el seu rostre a *Art Make-Up* (1967) o a *Pinch Neck* (1968). En la línia de l'autoexploració, Vito Acconci porta a terme el 1973 *Air Time*.

«[El artista] está sentado entre la cámara de vídeo y un gran espejo, al que mira de frente. Durante 35 minutos se dirige a su propio reflejo por medio de un monólogo en el que los términos yo y tú –aunque en apariencia se refieren a sí mismo y a un amor ausente– actúan como marcadores de la relación autónoma entre Acconci y su propia imagen». (Krauss, 2006, pàg. 46)

#### Enllaços

*Poison* (1933): <<https://www.youtube.com/watch?v=D38wkd0PnPE>>.

*Meshes of the Afternoon* (1943): <<https://vimeo.com/218042283>>.

*At Land* (1944): <<https://www.youtube.com/watch?v=z5wdpPYM09s>>.

*Ritual of Transfigure Time* (1946): <<https://www.youtube.com/watch?v=pcD-hS0U0No>>.

#### Enllaços

*Manipulating the T-Bar* (1965): <<https://www.youtube.com/watch?v=Td5ajnj-EE>>.

*Walking in an Exaggerated Manner in the Perimeter of a Square* (1967-1968): <<https://www.youtube.com/watch?v=NtRpUB7J1tU>>.

*Art Make-Up* (1967): <<https://www.youtube.com/watch?v=D6LppuVHlus>>.

*Pinch Neck* (1968): <<https://www.youtube.com/watch?v=rkOgavdhak>>.

Joan Jonas, a *Vertical Roll* (1972), treballa amb l'escombratge constant de la imatge en un televisor analògic i en complica la visibilitat dels moviments. Un altre dels pioners del vídeo és Peter Campus, que a *Three Transitions* (1973) indaga en els recursos d'il·lusionisme surrealista que possibiliten la imatge electrònica sobre la seva pròpia imatge. Fins i tot amb les seves diferències, aquests artistes confirmen els plantejaments de Rosalind Krauss en l'article «Videoarte: la estètica del narcisisme», quan afirmava que una de les potències del vídeo a l'inici consistia a ser mirall.

«En esa imagen egocéntrica se plasma un narcisismo tan endémico en las obras de vídeo que me veo a mí misma deseando generalizarlo como la característica esencial de todo el género». (2006, pàg. 43)

En aquesta època es desenvolupen una gran quantitat de *performances* en vídeo en què l'autorepresentació servia per experimentar amb l'espai-temps i la «performativitat» dels cossos<sup>3</sup>. Un d'aquests vídeos és el que va crear Dennis Oppenheim amb la seva companya, *Two Stage Transfer Drawing* (1971). Consisteix en un autoretrat de les esquenes de tots dos, i mentre ella dibuixa sobre la d'ell, Dennis dibuixa el que sent a la paret del davant. Un acte performatiu privat dut a terme amb l'ajuda d'una càmera de vídeo mentre executen un dibuix simultani, un tipus superficial d'imatge composta. Encara que Dan Graham fa *performances* per a vídeo en què ell és el subjecte i l'objecte de l'acció, els autoretrats incidentals com *Roll* (1970) o *TV Camera/Monitor Performance* (1970) tenen el mèrit de provocar l'autoretrat inconscient del visitant. Per exemple, mitjançant la seva famosa videoinstal·lació *Present Continuous Past* (1974), en un espai tancat per miralls, l'espectador esdevenia protagonista del vídeo que veu en una petita pantalla de televisió incrustada a la paret, encara que la seva imatge apareixia retardada amb un desfasament temporal de vuit segons, de manera que comença un joc d'autoexploració del cos i dels moviments del mateix visitant. Els miralls creen un espai infinit i lúdic en què es pot descobrir alguna cosa més, ja que és reduït pel que fa a imatges, reflexos i reverberacions.

«Presentan al observador su subjetividad como actitud para con su imagen, como la relación consigo mismo en una imagen, es decir, como una relación de imágenes». (Heubach, 1998, pàg. 191-193)

També feia *feedbacks* performatius en directe amb ell mateix, com ara *Performer/Audience Mirror* (1977)<sup>4</sup>. En aquesta última, «permaneciendo de pie ante el público, Graham se describía a sí mismo y a la audiencia alternativamente, hablando sin parar sobre su propio pasado y el pasado de los otros, su comportamiento presente y su comportamiento futuro» (Hatton, 1998, pàg. 210).

Que Nauman i *performers* similars experimentessin d'una manera obsessiva amb el seu autoretrat en vídeo no indica necessàriament narcisisme, com afirmava Rosalind Krauss, sinó que desenvolupaven la seva feina amb els materials que tenien a mà. Rosalind redueix les autorepresentacions dels artistes en vídeo a un acte d'egocentrisme narcisista, de pròpia exploració psicològica o terapèutica, però les coses solen ser més senzilles i mundanes, com ara el fet

### Enllaços

*Vertical Roll* (1972): <<https://www.youtube.com/watch?v=jpstpzBDJ7s>>.

*Three Transitions* (1973): <<https://www.youtube.com/watch?v=Ar99AfOJ2o8>>.

<sup>(3)</sup>Com s'esdevé en els vídeos de Jochen Gerz, *Auto-portrait 71* (1971) o de Gerd Belz, *Portrobot* (1984); alguns esquitxos de violència, com *Sentimental Action* (1973) de Gina Pane, o les accions de Marina Abramovic a *Feeling the Voice* (1975).

### Enllaços

*Two Stage Transfer Drawing* (1971): <<https://www.youtube.com/watch?v=7A-mowlXVMI>>.

<sup>(4)</sup>Altres peces molt importants de Dan Graham van ser *Intention/Intentionality Sequence* (1972) o *Performed Audience Sequence* (1975).

### Enllaç

*Performer/Audience/Mirror* (1977): <[https://www.youtube.com/watch?v=RjiLZ\\_AOtoA](https://www.youtube.com/watch?v=RjiLZ_AOtoA)>.

d'utilitzar-se a si mateix perquè no disposa de recursos per contractar actors, cosa que al mateix temps repercutia en una certa morbositat afegida, ja que la persona de l'acció coincidia amb el mateix artista.

Més enllà d'utilitzar-se a si mateix com a vehicle de les seves obres, des del començament fins als anys noranta Bill Viola va anar desenganxant-se del concepte d'autoretrat per arribar a fer una investigació del propi jo i de la seva representació. En aquest cas es produeix la premissa d'investigació conscient psicològica i antropològica, i fins i tot espiritual; l'artista era plenament conscient del que suposava la seva imatge a la pantalla. A *The Reflecting Pool* (1977-1979) l'autor es reflecteix en una piscina cap a la qual salta i es paralitza en l'aire abans de caure-hi mentre el seu reflex continua a la vora i la seva figura es va esvaint. Aprofundeix sobre la imatge que un té de si mateix en contrast amb la potencialitat dels seus múltiples estats existencials al voltant del jo central, utilitzant els trucs i les possibilitats de la imatge electrònica.

Als anys noranta, Pierrick Sorin basa els seus vídeos i instal·lacions en una mena d'autoretrat paròdic abocat sempre a desenllaços patètics, com ara en la sèrie «Autofilmimage». Un dels primers és *Les réveils* (1988), en què confessa a la càmera de super-8, que filma automàticament en lapses de temps programats, els seus estats anímics i físics mentre està malalt. En la mateixa línia trobem *C'est mignon tout ça* (1993), en què ell mateix es col·loca de quatre grapes davant d'un dispositiu que té al costat un televisor que mira i darrere el seu cul una càmera que projecta al monitor. Un *feedback* d'imatge del seu darrere que acaricia tant a si mateix com la seva imatge emesa davant de la seva cara. A *Jean Loup et les Jeux Vidéo* (1994) conversa amb ell mateix com si fos una paròdia del concepte *doppelgänger* ('doble fantasmagòric d'una persona viva'). El mateix Pierrick Sorin afirma (Vernissagetv, 2011, min. 02:22) que no s'autoretrata, sinó que ell fa els seus retrats de la societat. El jo deixa de ser una individualitat per esdevenir una projecció de tot el que és col·lectiu.

Jana Leo s'observa amb la càmera a *Just for You* (2002). La imatge s'acosta a la seva cara a batzegades durant una autoexploració nua, asseguda al llit. Mostra el seu rostre amb els llavis pintats i mira fixament a l'aparell mentre el *zoom* amplia la boca pintada, acostant-s'hi i allunyant-se'n, fins a ocupar tota la pantalla, com una vagina dentada que llança petons, que treu la llengua i esbufega. Després de l'èxtasi, ella filma el seu cos nu, dret, reflectit en un mirall, en una mena de Narcís o *selfie*. De la seva actitud davant la càmera, gairebé de desafiament, resulta un al·legat de l'autoafirmació i, sobretot, la resolució de servir i d'estimar-se a si mateixa. Els participants en aquest joc s'han reduït a ella i a la seva observadora adúladora incondicional: la càmera.

L'exclusió és una conseqüència de la identitat, de personalitats no coherents amb l'entorn que volen habitar, com mostra Xoán Anleo a *Fricción* (2002). L'autor és empès per unes mans al marge de la pantalla, una vegada i una altra, i torna contínuament al punt de sortida. Aquesta acció constant porta a la memòria les *performances* de Bruce Nauman o de l'austríac Erwin Wurm

#### Enllaç

*The Reflecting Pool* (1977-1979): <<https://vimeo.com/62121723>>.

#### Enllaços

*Les réveils* (1988): <<https://vimeo.com/20185012>>.

*C'est mignon tout ça* (1993): <<https://vimeo.com/20185163>>.

*Jean Loup et les Jeux Vidéo* (1994): <<https://vimeo.com/20185222>>.



a *One Minute Now* (2013), entre altres referents de la *performance* en vídeo. L'autoretrat també dona lloc a la introspecció, que pot ser mostrada mitjançant diferents atributs personals o amb ajuda externa, tal com succeeix en el cas de Javier Codesal i la seva *Lectura de Manos* (2002). Enregistrada amb gran angular i amb la càmera posada en una taula, s'observen en primer pla les dues mans de l'autor i, al davant, una quiromàntica que les observa mentre va desgranant la personalitat del propietari de les mans. Un autoretrat verbal, sense poder veure mai la cara de l'autor, en el qual ell mateix es descriu pseudopsicològicament.

### 1.2.2. Històries de vida en imatges

«Moje usted la pluma en un líquido negro con intenciones manifiestas –no es más que su autobiografía que usted empolla bajo el vientre del cerebelo en flor». (Tzara, 1994, pàg. 51)

«Que aquello fuera un cambio esencial es otra historia, pero tiendo a pensar que todo cuenta. En última instancia, una vida no es más que la suma de hechos contingentes, una crónica de intersecciones casuales, de azares, de sucesos fortuitos que no revelan nada más que su propia falta de propósito». (Auster, 1997, pàg. 29)

La memòria o, més aviat, la tasca de fixar-la és una de les majors preocupacions de l'individu. Aquesta consolidació pot dur-se a terme per la via oral o transcrita, anomenada històries de vida per l'etnografia i la psicologia. Habitualment no són relats tancats, ni tan sols coherents, sinó que solen ser vestigis del passat viscut que vinculen tant el mateix narrador com la seva família i el context històric i social. També és similar l'autoetnografia, que estudia el context històric i etnogràfic que envolta la vida d'un particular i del seu context, redactada per un investigador. *Història de vida* és més genèric que *autobiografia*, ja que es tracta d'un gènere literari especialitzat que posa èmfasi en la seva vida individual, així com en la història de la seva personalitat o en la del context cultural viscut. D'altra banda, en l'últim terç del segle XX apareix l'*autoficció*, que designa els relats ficticis en els quals l'autor es representa com a personatge: és el cinema de Woody Allen o Nanni Moretti.

El relat visual de la vida d'una persona comença per l'àlbum familiar de fotos.

«Todos nosotros estamos condenados a la autobiografía». (Vincent, 2001, pàg. 167)

Amb un cop d'ull correlatiu als àlbums és possible tenir una visió de la mateixa evolució; passa el mateix en el cas de les pel·lícules casolanes. Com comentava Chris Marker a *Sans Soleil* (1983):

«Me acuerdo de aquel mes de enero en Tokio, o más bien me acuerdo de las imágenes que filmé en el mes de enero en Tokio. Han sustituido ahora a mi memoria, ellas son mi memoria». (Kohn, 2006, pàg. 110)

#### Enllaç

Tràiler de *Sans Soleil* (1983): <<https://www.youtube.com/watch?v=0K8j3MU9dw4>>.

«Fotos, películas y bandas magnéticas ofrecen al nostálgico innumerables huellas: ¿basta todo esto para volver de nuevo presente “lo que ha sido grabado”? ¿Es una ayuda para tranquilizarme –¡por fin!– sobre mi identidad? ¿Quién soy? La respuesta era relativamente sencilla cuando la historia era “inmóvil”. [...] Pero ¿qué ocurre hoy en día? Tomemos a un individuo nacido con el siglo [XX]. ¿Qué semejanzas científicas, técnicas, demográficas y culturales existen entre 1900 y 1985? Sea cual fuere el *stock* de las huellas mnémicas materializadas ¿no está acaso obligado a la invención autobiográfica?». (Vincent, 2001, pàg. 168-169)

Un relat que es construeix reunint els fragments d'allò que un va ser amb les restes que romanen en els enregistraments.

Moltes de les pel·lícules esmentades anteriorment, sobretot en l'apartat de «vídeo diari», també es podrien incloure aquí. L'autor és el narrador, que al seu torn s'identifica amb el protagonista i amb el qual mira darrere de la càmera. És un tipus d'audiovisual que es va desenvolupant a partir de l'acoblament de fragments i les seves divagacions amb un denominador comú: construir, o reconstruir, la memòria personal. Com es pot comprovar, el documental autobiogràfic es nodreix principalment de dues fonts materials: el diari filmat i el cinema familiar (*home movies*). La perspectiva que imposa el temps permet ordenar els fragments de memòria fins a trobar un recull raonat d'arxius de la vida. En les pel·lícules autobiogràfiques se solen combinar múltiples possibilitats de discurs: expositiu o descriptiu, com si fos algú altre qui la mostra; o tendir a qualsevol gènere dramàtic, poètic, assagístic o històric. Habitualment solen ser una barreja de punts de vista audiovisuals, com en la pel·lícula autobiogràfica de Jonathan Caouette *Tarnation* (2003), llevat que el relat de la seva vida estigui molt dirigit a un fi, tal com succeeix a *TV Junkie* (2008), de Rick Kirkham (però dirigida per Michael Cain i Matt Radecki).

Com ja s'ha comentat, gràcies a la reducció de pes i mida de les càmeres Bolex de 16 mm, a la possibilitat del so sincrònic i a les pel·lícules d'alta velocitat a la fi dels anys cinquanta –i, posteriorment, el Super-8–, es va poder desenvolupar un nou tipus de cinema independent que tendia a filmar contra les premisses de Hollywood i a investigar les premisses individuals; d'aquí sorgeix la proliferació de treballs poètics, diaris filmats, autoretrats, *performances*, dansa i, fins i tot, autobiografies, entre altres gèneres. Un dels exponents de l'autobiografia és Jonas Mekas, tant a *Lost, Lost, Lost* (1976), en què recopila les pel·lícules de diaris que va emprendre des de l'inici de la seva producció, com a la seva encara més completa però desordenada *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), en què sintetitza cinquanta anys de la seva vida en cinc hores (en deu capítols) i se salta l'ordre cronològic per l'afectiu. Aquest desordre sentimental és donat per la urgència de la nostàlgia, les reminiscències i la fragilitat del record que apareix instintivament i relacionalment, sense tenir en compte l'encadenament temporal. De la mateixa manera, tant els documentalistes vinculats amb el *direct cinema* als Estats Units com amb el *cinéma vérité* a França, a més de molts dels autors esmentats en l'apartat de diaris, han compilat les produccions en històries de vida particulars. Entre tots dos

#### Enllaços

Fragment de *Lost, Lost, Lost* (1976): <<https://vimeo.com/217911753>>.

*As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000): <<https://www.facebook.com/jonasmekas/video/1015113575135391/>>.

*Film Portrait* (1972): <<https://vimeo.com/26576318>>.

apartats hi ha Jerome Hill, que el 1972 crea *Film Portrait*. Hi presenta la seva vida partint d'un autoretrat, mitjançant pel·lícules familiars velles acolorides a mà i animacions que homenatgen Georges Méliès i els germans Lumière.

Al segle XXI, gràcies al fet que qualsevol aficionat podia editar senzillament les seves gravacions amb l'ordinador, el realitzador de cinema i videodiaris va ser capaç d'ocupar hores i hores a ordenar el material que hi havia emmagatzemat. És a partir de llavors quan les històries de vida comencen a prendre una veritable forma audiovisual, i amb prou resolució per ser exhibides en sales comercials. Durant aquests anys, l'artista Steve Reinke es va proposar fer *The 100 Videos* (2002), abans d'acabar el mil·lenni, gravant llocs i ruïnes, confidències i testimonis, per mostrar un gresol de misèries, rareses i singularitats. Vídeos autobiogràfics en els quals presenta els seus anhels i records, sota el marc conceptual de la cultura pop sense objeccions. A *Sad Disco Fantasia* (2001) el mateix artista retrata la vacuïtat de Los Angeles durant la seva estada a la ciutat (es refereix a aquest temps com si fos entre un estat de vacances i un estat de coma). Amb la seva tímida autoestima, el vídeo es converteix en un lament amarg per la mort de la seva mare.

Més enllà del diari filmat, la carta o el reconeixement identitari hi ha el llargmetratge *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, creat amb el programa domèstic d'edició iMovie a partir de fragments d'enregistraments personals, majoritàriament en vídeo domèstic (super-8, VHS, mini-DV, fotografies, àudio de cassetts o missatges del contestador) i material apropiat de la televisió. El resultat és una història de vida poc convencional en què la subjectivitat de les imatges està íntimament relacionada amb la seva posada en pantalla: entre un llarg *flashback* i un somni (redemptor d'un malson), tot creant un nou subgènere en el drama, l'«existencialisme de baix pressupost», però comercialment categoritzat com a documental.

Una altra pel·lícula autobiogràfica de menys interès, formada per enregistraments personals, va accedir a les pantalles internacionals: *TV Junkie* (2008). Entre més de cinc mil hores de filmacions d'ell mateix que no havia tornat a veure mai, Rick Kirkhan mostra la compilació (dirigida per Michael Cain i Matt Radecki) de diaris gravats en vídeo, com a memòries en què prevalen els seus monòlegs davant la càmera. Rick parla de les seves dures addiccions, dels seus viatges de feina, de la família que va formar i pràcticament va destruir a causa del *cocaine-crack* i de la seva carrera truncada com a estrella dels noticiaris. Els problemes a l'hora de gravar-se en vídeo domèstic aconsegueixen donar veracitat a la narració fins a esdevenir una pel·lícula terapèutica de redempció per desenganxar-se. *Le filmeur* (2005) és una autobiografia en vídeo del francès Alain Cavalier que recull les seves gravacions durant els últims deu anys, en què exposa la seva vida d'una manera naturalista davant la càmera. A diferència de les dues anteriors, aquesta compilació és de diaris filmats d'un director de cinema que no pretén escapar-se d'un trauma infantil o d'una addicció, sinó cercar el refinament estètic del fet fílmic.

### Enllaços

Alguns clips de *The 100 Videos* (2002): <<http://desorg.org/autors/reinke/>>.

Fragment de *Sad Disco Fantasia* (2001): <<http://www.vdb.org/collection/gallery/all/3353>>.

### Enllaços

Tràiler de *Tarnation* (2003): <<https://www.youtube.com/watch?v=mLDQL23nutw>>.

### Enllaç

Tràiler de *TV Junkie* (2008): <<https://www.youtube.com/watch?v=GhvSz5G94xI>>.

Tràiler de *Le filmeur* (2005): <[https://www.youtube.com/watch?v=xtpj\\_b76L\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=xtpj_b76L_g)>.

A Espanya també destaquen realitzadors, sobretot documentalistes, que utilitzen l'autobiografia com a mode d'expressió i que recorren a pel·lícules domèstiques com a suport visual per plantejar-se qüestions relatives a la identitat tant personal com familiar o comunal, com ara José Luis Guerín a partir de malenconies a *Tren de sombras* (1997), Joaquim Jordà –implicant-se políticament a *Numax presenta* (1980) o socialment a *Más allá del espejo* (2006)– i els que treballen amb l'experimentació, com ara Andrés Duque a *Color perro que huye* (2011).

### 1.2.3. Recomanacions

#### Documents audiovisuals sobre el tema de l'autorepresentació:

W. Allen (1983). *Zelig*.

J. Caouette (2003). *Tarnation*.

J. Codesal (2002). *Lectura de Manos*.

Vernissagetv (2011). «Pierrick Sorin Solo Show at Galerie Albert Benamou, Paris».

A. Hispano; F. Pérez-Hita (2013, 10 de maig). «En mi habitación». *Soy cámara*. Barcelona: La 2 d'RTVE i CCCB.

M. Deren (1943). *Meshes of Afternoon*.

K. Anger (1947). *Fireworks*.

#### Lectures sobre el tema de l'autorepresentació:

R. Krauss (1976). «Videoarte: la estética del narcisismo».

J. L. Borges (2005). «El espejo de tinta» (ed. original 1933). A: *Obras completas I*. Navarra: RBA / Instituto Cervantes.

P. Bourdieu (coord.) (2003). *Un arte medio* (trad. Tununa Mercado). Barcelona: Gustavo Gili.

L. E. Herrera Zamudio (2007). *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna* (tesi doctoral dirigida per Valeria Camporesi). Madrid: Universitat Autònoma de Madrid.

P. Auster (1997). *La habitación cerrada* (trad. Maribel de Juan). Barcelona: Anagrama.

#### Enllaços

Fragment de *Tren de sombras* (1997): <<https://www.youtube.com/watch?v=R11N-uGJU4>>.

*Numax presenta* (1980): <<https://vimeo.com/199546260>>.

*Más allá del espejo* (2006): <<https://www.youtube.com/watch?v=xOGrNoYKewg>>.

Tràiler de *Color perro que huye* (2011): <<https://vimeo.com/107252110>>.

**B. Viola; M. M. Luise Syring** (1993). *Bill Viola. Más allá de la mirada (Imágenes no vistas)* (trad. Ana Viñuela). Madrid: Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia.

**L. Amorós Blasco** (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite del autorretrato último*. Múrcia: Cendeac.

## 2. Història i memòria col·lectiva des de l'art audiovisual

La memòria sempre ha estat entesa com una capacitat individual; amb tot, Maurice Halbwachs la fa extensible al grup que comparteix les mateixes circumstàncies i espai, i fins i tot l'amplia cap al terreny social, anomenat memòria col·lectiva.

«La memoria colectiva [...] envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas». (Halbwachs, 2004, pàg. 50)

Si continuem fent la distinció entre un i múltiple:

«Así pues, cabría distinguir dos memorias, que podemos denominar, por ejemplo, una memoria interior o interna y otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social». (Halbwachs, 2004, pàg. 55)

La primera està relacionada amb la psicologia, mentre que la segona es vincularia amb la sociologia o l'antropologia. La història seria el marc que empara la memòria col·lectiva o social. La memòria individual i col·lectiva és una font per a la història.

«La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo. [...] Existen, en efecto, varias memorias colectivas. [...] La historia es una y podemos decir que no hay más que una historia». (Halbwachs, 2004, pàg. 81 i 84)

A més, la memòria col·lectiva va més enllà del registre de records; també es mostra en els costums, en els coneixements compartits i en els afectes que activen involuntàriament en l'actualitat les vivències del passat.

L'art audiovisual (concepte que aglutina des del cinema experimental fins a l'audiovisual digital, incloent-hi el videoart) ha estat testimoni d'un present que s'ha anat sedimentant en memòria. Pel que fa a aquesta particularitat, la seva funció va consistir des dels anys seixanta a ser garant d'un discurs paral·lel i contestatari de l'oficial, expressat mitjançant els informatius –en el cinema i, després, a la televisió–, que construïen el relat oficial, la història. Tant des del cinema polític com des de la guerrilla videogràfica, els artistes van desenvolupar diferents propostes contrainformatives col·lectives fins que, amb el desenvolupament d'internet, va aparèixer el periodisme ciutadà i l'artivisme cibernètic. Si bé l'oficialitat –poders governamentals i econòmics– ha continuat elaborant la seva història, els artistes han desenvolupat la cara oculta d'aquesta memòria tant en el terreny col·lectiu com en el particular.

## 2.1. Història

### 2.1.1. L'escriptura de la història

«El pasado es únicamente lo que digan los testimonios escritos y la memoria humana». (Orwell, 2018)

Conviuen diferents raons i finalitats per a l'escriptura de la història: l'estudi dels fets i les creacions de l'home, el seu passat en societat o la necessitat cultural de retre comptes amb el passat. Si bé la història s'ha considerat una narració lineal, l'escola dels Annals en planteja la ramificació, fins aquell moment, mitjançant temes marginals (la microhistòria, l'antropologia històrica, la història de les dones i del gènere, generacional, dels conceptes, de la ciència, etc.) i proposa un nou esquema basat en la concepció rítmica de l'esdevenir històric. Per sobre dels diferents enfocaments, l'ésser humà ha de ser entès dins de col·lectivitats o societats i mai com a ens individual, sense limitar la història a un sol aspecte de la realitat. Així i tot, en la pràctica, la ideologia o la mentalitat de l'època ha anat destacant o modificant la ressenya d'uns fets per sobre d'altres. Tot plegat fa venir a la memòria l'advertència de George Orwell a 1984: «Quien controla el presente controla el pasado y quien controla el pasado controlará el futuro» (2018). El futur resulta d'un passat transformat pels accidents del present.

«Y esta concepción de la temporalidad que va del futuro hacia el pasado, cuyo origen no sería más que un señuelo o un agente caótico, nos remite a las teorías de [Philip K.] Dick, para quien el relato comúnmente aceptado de la historia es tan solo una ficción, y el mundo en el que vivimos es una versión como tantas otras de la realidad». (Bourriaud, 2015, pàg. 36)

Així i tot, l'escriptura sobre el passat ha de ser organitzada a partir d'experiències i proves tangibles, però també a partir de «los relatos colectivos y, ante todo, con cualquier visión de la Historia: esta puede resultar profundamente distinta de un país a otro, orientada como está por los intereses políticos del momento y por los mitos fundadores de tal o cual comunidad. [...] La Historia es a la vez una cartografía, una representación elaborada según un conjunto de informaciones y un montaje del que conviene saber, en primer lugar, quién detenta los derechos del *final-cut*». (Bourriaud, 2015, pàg. 59)

### 2.1.2. De la pintura d'història a l'art sobre arxius

«El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia». (Heidegger, 1996)

Tot i que la representació de la història i els mites prové de la Grècia clàssica, programàticament a partir del segle XVII els reis fan sintetitzar relats morals i preceptius en diferents quadres per a la seva exhibició pública i periòdica, per tal d'alliçonar els súbdits. Després dels canvis de règim successius, els artistes continuaran servint el poder per elaborar els quadres d'història que narren els esdeveniments tot idealitzant-los. La pintura d'història es converteix en un gènere consolidat i arriba al seu cim entre els segles XVII i XIX. Amb les avantgar-

des del segle XX aquest gènere deixa de practicar-se a causa de l'espuntament del fotoperiodisme, llevat de l'excepció del *Guernica* de Picasso (encarregat per l'Estat, tot i que governava la República espanyola). No obstant això, a final dels anys seixanta, a causa de la guerra del Vietnam, l'art va tornar a adoptar els esdeveniments històrics com a motivació. Però aquesta vegada no era per elogiar el poder, sinó com a crítica política mitjançant la representació i la interpretació de fets traumàtics. La postmodernitat ha portat altres maneres d'interpretar la història per l'art: a través de la ironia, l'apropiacionisme de la mateixa història de l'art o del desenvolupament d'arxius.

L'art d'arxiu posa en escena críticament, a través d'una instal·lació de documents i fragments rescatats del passat, la història oficial.

«Los materiales empleados indican que estos artistas perciben la Historia como un lento proceso de erosión y el presente como un cúmulo de ruinas con las cuales ellos reconstituyen la lógica arquitectónica del edificio del que provienen las ruinas: libros, restos, objetos corrientes, motivos visuales o imágenes de revistas populares se ven así interrogados acerca de sus respectivos contextos, como esas muestras de ADN con que el médico forense identifica los cadáveres». (Bourriaud, 2015, pàg. 94)

Una revisió de la història a partir de moments singulars, d'accidents.

Pedro G. Romero, per mitjà de la seva obra magna, *Archivo F.X.*, va construir un fons documental format per més de mil imatges i fitxes sobre la iconoclàstia política anticlerical, els projectes radicals de l'avantguarda moderna i de les cultures marginals i de la gitana. Els seus arxius són activats mitjançant múltiples exposicions l'apel·latiu comú dels quals és el títol del projecte i, a continuació, el cas particular: *Archivo F.X. Economía: Picasso; Silo Archivo F.X.*; etc. David Noonan treballa directament amb l'arxiu del temps i la història del mitjà audiovisual prenent imatges fixes intervingudes per ell que es dissolen i canvien a poc a poc i que presenten juxtaposicions paradoxals. En la seva instal·lació *A Dark and Quiet Place* (2017) reflexiona sobre la pròpia experiència de la projecció cinematogràfica.

Regina de Miguel recopila fets culturals i dades i llenguatges intel·ligibles de les ciències i les arts. En el seu vídeo *El conocimiento nunca viene solo* (2013) desenvolupa un assaig audiovisual que parteix de tombes antigues fins al cosmos, tot travessant el desert d'Atacama, al Gran Nord de Xile, i reflexionant sobre la matèria negra. Amb una posada en pantalla impecable, aquest assaig audiovisual es va construir amb paisatges, edificacions i testimonis molt específics que s'alternen sobre la matèria en la qual treballa cada entrevistat. Dividit en quatre parts, comprèn més contextos: traspassa capes de coneixement sobre el lloc i inclou testimonis de científics, tant antropòlegs com botànics o astrofísics, per crear un *collage* de coneixements sense direcció ni conclusió evidents excepte al final, en tractar sobre la matèria fosca de l'univers. La carcassa d'aquest assaig complet es revela: la finalitat pràctica d'investigar sobre l'inhòspit, etiquetar allò que es desconeix i provar de quantificar-ho, ja que no se sap bé el que hi ha però no subsisteix mai una obscuritat completa.

#### Enllaç

*El conocimiento nunca viene solo* (2013): <<http://reginademiguel.net/Knowledge-never-comes-alone>>.



Cyprien Gaillard col·loca la seva obra sota el signe de l'exploració arqueològica del segle XX. A *The Smithsons* (2005) es recrea melancòlicament amb música de The Smiths davant d'una arquitectura contemporània que emergeix com unes ruïnes en un paisatge frondós homenatjant el *land art* de Robert Smithson. Tacita Dean fa un homenatge a l'escriptor JG Ballard a *JG* (2013), a partir de l'adoració que té aquest per la cerca del moviment de terra eteri de Robert Smithson a la seva peça de *land art* *Spiral Jetty* a Utah.

#### Enllaç

Fragment de *JG* (2013): <<https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2013/sep/13/tacita-dean-jg-ballard-video>>.

En els seus vídeos, Patricia Esquivias desenvolupa les fases del procés investigador, però, sobretot, els vídeos es basen en l'exposició didàctica dels resultats de les seves indagacions en arxius. A *Folklore* (2006), mitjançant un esquema mental molt complex traslladat al paper, sintetitza la història d'Espanya dels últims setanta anys i se centra en tres figures: el dictador Francisco Franco, l'empresari Jesús Gil i les *raves* valencianes. En canvi, a *Folklore II* (2008) fa una xerrada d'història comparada sobre les similituds entre Felip II i Julio Iglesias. En la seva sèrie «Folklore», de la mateixa manera que en molts dels seus vídeos posteriors, Patricia Esquivias exposa el desenvolupament del tema fent visibles les seves mans en mostrar dibuixos i anotacions de l'estructura sobre un paper, com també fotos retallades i altres materials del seu arxiu. Va dipositant, l'un sobre l'altre, els documents esmentats al mateix temps que amb la seva veu construeix i descobreix relacions inèdites entre idees, amb el repte d'explicar-les en un anglès precari. La barreja i els salts entre referents, així com els ponts que força per establir relacions, aconsegueixen un discerniment confús. Per això, «Folklore» és una reflexió irònica sobre l'esquematització del coneixement –amalgamat per a la didàctica–, que filtra i tamisa la informació, tot falsejant les lògiques inherents, forçant per donar coherència a tots els fets i, d'aquesta manera, difondre un desenvolupament oral de la tradició que no acabaria mai, si no és pel temps marcat que l'obliga a parar.

Mario García Torres explora l'arxiu viu reconstruint moments o localitzant vestigis. A *In Some Places I Had Seen Before Moving to L.A.* (2005) mostra zones pròximes a Los Angeles intentant emular la imatge que va conèixer d'aquesta ciutat a partir de treballs d'art conceptual. A *R.R. and the Expansion of the Tropics* (2014) produeix un «assaig museogràfic» audiovisual sobre qüestions socials i el canvi climàtic de les últimes tres dècades del sud de Florida i Robert Rauschenberg. Les noves modalitats de pintura d'història es troben en la visualització de dades. Amb el títol *Pantone -500+2007* (2007), Cristina Lucas presenta un vídeo d'animació en 2D en el qual, en un mapamundi, es van pintant les transformacions de les fronteres entre països a mesura que passen els anys. Amb aquests artistes es pot comprovar com l'obra d'art d'arxiu «produceix genealogia, además de perspectivas» (Bourriaud, 2015, pàg. 69 i 71).

### 2.1.3. La història oficial a través del cinema i la televisió

«Desde el punto de vista del poder, el relato de la historia siempre será marmóreo y esa narración se esculpe con una voluntad de idealización del pasado y también del presente». (Bourriaud, 2015, pàg. 65)

Dziga Vertov va ser un relator del seu present, conscient del moment històric. A *El hombre de la cámara* (1929) desenvolupa experimentalment una anàlisi entre cinema i societat mentre, oficialment, documenta el moment revolucionari de l'URSS. Posa en evidència com la imatge en moviment atrau una atenció esclava completament desinteressada, buida, arrabassada. Aquest és l'estat d'ànim perfecte per absorbir el dogmatisme programàtic que aplica el cinema i la televisió mitjançant els seus discursos unidireccionals. El neoliberalisme ha anat teixint amb aquests mitjans una estratègia d'alienació consumista i ideològica sobre els públics dels *media*. Però el cinema *blockbuster*<sup>5</sup> i la televisió no són particularment creatius, sinó que reproduïxen plenament formats estàndard i en consoliden la idea d'estabilitat. Gairebé no hi ha peces d'art audiovisual realitzades per ser emeses en mitjans generalistes.

<sup>(5)</sup>Pel·lícula o obra de teatre d'èxit i molt taquillera.

#### Enllaç

*El hombre de la cámara* (1929): <<https://www.youtube.com/watch?v=9hG-HA9LMB0>>.



*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, 1929.  
Font: <https://www.youtube.com/watch?v=9hG-HA9LMB0>

No obstant això, una de les primeres d'inaugurar el videoart va ser *Chaos and Creation* (1960), de Salvador Dalí i Philippe Halsman, un programa de televisió fet per a la Fifth International Annual Conference on Visual Communications a Nova York. Ja des del principi Dalí pregunta: «Ok. Are you on tape?». I algú li respon: «Yes, we're taping»; estan gravant electrònicament, no és cinema. Una afirmació remarcada per la petició d'efecte negatiu instantani; aquests i altres efectes electrònics desenvolupats durant l'acció surrealista remarquen un discurs dalinià sobre el mitjà.



*Chaos and Creation*, Salvador Dalí i Philippe Halsman, 1970.  
Font: <https://www.youtube.com/watch?v=HBbypEDU7kc&list=RDHBbypEDU7kc&t=6>

José Montes-Baquer va ser un director de cinema i televisió espanyol que va crear peces d'art audiovisual des de dins del mitjà en la televisió alemanya. Un dels seus programes més experimentals va ser el que va portar a terme al costat de Salvador Dalí, *Impresiones de la Alta Mongolia* (1976) o *Es gibt kein hologramm in China* (1973).

El documentalista experimental Harun Farocki també va treballar per a la televisió alemanya com a realitzador de documentals; des del començament, el 1968, va produir films de propaganda revolucionària. La seva pràctica documental es barreja amb una concepció del cinema experimental des de la crítica política de la imatge, mesclant *found footage* ('imatges d'arxiu'), material de publicitat, de càmeres de vigilància, etc. La seva obra més reconeguda, *Fuego inextinguible* (1969), parteix de l'acte performatiu de cremar el seu braç amb una cigarreta davant les càmeres per denunciar l'ús del napalm a la guerra del Vietnam. Mostra aspectes de la seva fabricació i els mecanismes adoptats per esquivar els escrúpols de consciència, tant per part de la productora química com dels seus treballadors.

#### Enllaços

Fragment de *Chaos and Creation* (1960): <<https://www.youtube.com/watch?v=HBbypEDU7kc&list=RDHBbypEDU7kc&t=6>>.

*Impresiones de la Alta Mongolia* (1976): <<http://lwsn.net/article/impressions-de-la-haute-mongolie-1976>>.

#### Enllaç

*Fuego inextinguible* (1969): <<https://www.youtube.com/watch?v=7eDavbfy7oM>>.



*Fuego Inextinguible*, Harun Farocki, 1969. Font: <https://www.youtube.com/watch?v=7eDavbfy7oM>

Jaime Davidovich (conegut, també, com a Dr. Videovich) va ser pioner en l'ús de la televisió com a mitjà per a l'art gràcies al seu programa *The Live! Show* (1979-1984), de la televisió per cable d'accés públic de Manhattan. «L'espectacle de varietats de l'avantguarda» consistia en una eclèctica mitja hora diària d'entreteniment anàrquic, artístic i interactiu inspirat en el dadaïsta Cabaret Voltaire.

Fito Rodríguez, en el seu documental experimental *Emissió 07* (2007), revisa totes aquestes excepcions a la televisió normalitzada i els seus conceptes vinculats (televisió alternativa, televisió comunitària, *experimental tv*, ús emancipador dels mitjans, *VT is not TV?*, espai públic comunicatiu, *proxivisió*, *telestret*, art i televisió). Més enllà de l'oposició històrica «*VT is not TV*», amb artistes i teòrics del mitjà, Fito Rodríguez investiga en aquest document els intents d'art a la televisió per mitjà d'entrevistes i peces antigues. Prenent com a fil conductor els múltiples punts de vista en la realització d'un noticiari (la imatge del locutor, els processos d'estudi i realització, els corresponsals, etc.), Fito va introduint els testimonis de teòrics i autors sobre els quals és possible seguir les diferents visions de la minsa relació entre l'art i la televisió.

La televisió s'ha esgotat per sobreproducció. L'emissió televisiva ha passat al mòbil. I, gràcies a internet, el missatge unidireccional s'esvaeix. Un mode de coneixement a partir d'estar connectat amb altres de comuns. El discurs catastrofista antitelevisiu es resol en expectatives de canvi i millora davant una societat empoderada que anhela la construcció de noves maneres, models i formes per a una nova cultura en què les regles han canviat radicalment. Una gran transformació que invalida qualsevol estratègia planificada per les corporacions des dels inicis de les emissions a la «caixa ximple».

### Enllaços

*The Live! Show* (1979-1984):  
<<http://dlib.nyu.edu/findings/gaids/html/fales/davidovich/bioghist.html>>.

Anunci del 1982 de *The Live! Show*: <<https://www.youtube.com/watch?v=y-PwBd47SA4>>.

### 2.1.4. Videoart sobre esdeveniments històrics

«El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia». (Benjamin, 1906-1932, cap. 3)

Les pràctiques artístiques d'intervenció i rescat de fets històrics disten molt d'intentar completar el gran relat històric, es dediquen a les restes del passat i al qüestionament dels grans relats. Les trames i els objectius inclouen des de la recomposició del passat, recuperant la memòria, fins a la manera d'utilitzar aquests conceptes com a eina o pretext a l'hora de desenvolupar la creació artística.

Una de les primeres recreacions d'esdeveniments històrics és la que va produir el col·lectiu Ant Farm amb *Media Burn* (1975). Hi reconstrueixen l'assassinat de J. F. Kennedy, encara que prèviament el president/artista satiritza sobre l'impacte de la televisió. L'acció acaba amb una piràmide de televisors apilats en flames contra la qual s'estavella un Cadillac Eldorado Biarritz, guiat només per un monitor de vídeo.

Un altre exemple és el de Mai-Thu Perret, que, en reproduir gairebé fidelment una obra de teatre sobre l'agitació artística soviètica a favor de la difusió dels llibres entre el proletariat del 1924, elabora els tres vídeos que formen la peça *An Evening of the Book* (2007). En aquest *remake* sobre l'obra escènica que dramatitzava el conflicte entre els vells llibres revolucionaris prerevolucionaris i els nous, Mai-Thu Perret va idear l'esquema d'una coreografia per a la càmera amb ballarins professionals i música composta per Steven Parrino. Tant en aquest vídeo com en altres de propis investiga les nostres relacions amb els objectes comuns que es troben en l'art contemporani. L'artista es compromet amb les conseqüències i les realitats canviants del pensament utòpic a mesura que s'incorpora al *mainstream* del capitalisme.

En l'ordre de la performativitat, Joachim Koester mostra una reflexió sobre el llenguatge mitjançant moviments basats en el ritual medieval de lliurar-se del verí d'una aranya a *Tarantism* (2007).

El tarantisme és una necessitat extrema i compulsiva de ballar, amb moviments compulsius i descoordinats, per curar la picada d'una taràntula. En la pel·lícula de Koester podem veure que els ballarins es mouen impulsats per una pèrdua del control, en un estat de trànsit i espasmes no només del cos, sinó també de l'esperit. D'altra banda, Manel Bayo ironitza a l'hora de reconstruir pel·lícules clau de la història. A *RazaRemix* (2010) intervé de manera digital pràcticament la integritat de la pel·lícula *Raza* –una pel·lícula dirigida el 1941 per José Luis Saenz de Heredia a partir d'un argument proposat, sota un pseudònim, per Francisco Franco– mitjançant una relectura surrealista dels

#### Enllaç

Extracte de *Media Burn* (1975): <<https://www.youtube.com/watch?v=U53-Sfnqwss>>.

#### Enllaç

Extracte d'*An Evening of the Book* (2007): <<https://www.youtube.com/watch?v=7LWGAjvu19A>>.

#### Enllaç

Extracte d'*Tarantism* (2007): <[https://www.youtube.com/watch?v=q\\_uz\\_-YnauM](https://www.youtube.com/watch?v=q_uz_-YnauM)>.

#### Enllaç

*RazaRemix* (2010): <<https://vimeo.com/142749879>>.

valors del nacionalcatolicisme. Per a això, situa la trama en un context *kitsch* d'exaltació patriòtica al·lucinatòria amb elements del *Jardí de les delícies*, del Bosch.



RazaRemix, Manel Bayo, 2010.  
Font: <https://vimeo.com/142749879>

D'altra banda, l'artista Cristina Lucas explora a *La Liberté raisonnée* (2009) els contextos interpretatius de la història, com també les seves contradiccions amb el present, tal com mostra en aquest *tableau vivant* sobre el quadre d'Eugene Delacroix *Llibertat guiant al poble* (1830), en el qual al final violenten el cos femení de la llibertat. Fernando Sánchez Castillo desenvolupa a *Baraka* (2007) un exercici de memòria històrica en fer llegir a diversos vidents una reproducció del palmell de la mà de Francisco Franco, amb la qual narren el seu passat i present. Sobre la memòria de la història, Lindsay Seers, en la instal·lació videogràfica *Nowhere Less Now* (2012), rememora el mètode associatiu i ontològic d'Henri Bergson sobre la «intuïció com a pràctica» per revelar connexions qualitatives –conceptuals, històriques o visuals– entre diferents elements.

Entre d'altres, aquests treballs d'artistes sobre la història no només reactiven el passat críticament pel present i la relectura de fets consolidats des de perspectives actuals –colonialisme, discriminació de raça o de gènere, política o religiosa, etc.–, sinó que són sotmesos als avatars del present. Segons Bourriaud:

«La obra de arte propone no únicamente un contenido formal, sino también un contexto interpretativo e histórico que le corresponde: la obra de arte produce genealogía». (Bourriaud, 2015, pàg. 142)

### 2.1.5. Recomanacions

Documents audiovisuals sobre el tema de la història:

D. Vertov (1929). *El hombre de la cámara*.

#### Enllaç

Banda sonora de *Nowhere Less Now* (2012): <<https://vimeo.com/61978563>>.

S. Dalí; P. Halsman (1960). *Chaos and Creation*.

M. Bayo (2010). *RazaRemix*.

F. Sánchez Castillo (2007). *Baraka*.

P. Esquivias (2008). *Folklore II*.

#### Lectures sobre el tema de la història:

G. Orwell (2018). *1984* (ed. original 1949). Madrid: Debolsillo, 2018.

J. A. Ramírez (2004). *Medios de masas e historia del arte* (ed. original 1976). Madrid: Cátedra.

N. Bourriaud (2015). *La exforma* (trad. Eduardo Berti). Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

## 2.2. Contrainformació

### 2.2.1. Periodisme ciutadà

«Cada mòbil un reporter. Cada blog un medio. Cada webcam un streaming. Cada twitt un teletipo. #tenemoslosmedios #15m #parlamentcamp». (18.06.2011, 09:24 RT @txalompd)

La informació és transmesa pels mitjans de comunicació cap a la societat amb l'objectiu de crear una opinió pública. Fins i tot parlar o no parlar de certes notícies, llançar-les o no a l'opinió pública, forma part de l'agenda particular de cada mitjà. Les respostes de les persones i dels grups que no participen en els monopolis comunicatius i que no tenen la capacitat de tematitzar l'opinió pública es duen a terme mitjançant la contrainformació. Es tracta d'una mirada oposada a les narratives oficials parcials i interessades (relats, memòries i comunicacions de l'actualitat) per dificultar-ne la influència allisonadora. També hi ha la contrainformació estatal, la informació manipulada que generen els grups de poder per confondre (per exemple, Donald Trump). Amb l'aparició d'internet les fonts d'un missatge es tornen múltiples, com els receptors, que poden convertir-se, també, en un actiu en la comunicació social. Al seu torn, amb la xarxa s'ha potenciat la capacitat i difusió de l'activisme polític dels moviments socials. El periodisme ciutadà és el *do it yourself* de la comunicació, un consumidor proactiu compromès que competeix amb el periodisme professional, encara que només sigui legitimat pels seus seguidors.

### 2.2.2. Del videoart contrainformatiu a l'artivisme

«La tesis más significativa, sostenida fundamentalmente en Occidente, y promovida en particular por las corrientes más innovadoras y activistas, es la de un valor y una capacidad de influencia política del propio arte». (Badiou, 2006, pàg. 187)

Les proclames que van manifestar-se en diferents parts del món durant el 1968 van potenciar el compromís de tots els àmbits de la cultura amb les reivindicacions socials (incloent-hi, també, les reivindicacions de raça, sexe i benestar), que l'art despuntarà com a mètode d'activisme polític, artivisme, fins al present. El moment coincideix amb la comercialització de les primeres gravadores portàtils de vídeo, *portapacks*, que es van convertir en una eina de contrainformació davant els continguts determinats pel poder. El vídeo, des de la seva primera peça com a art (la visita del papa a Nova York el 4 d'octubre de 1965 gravada pel pioner en videoart Nam June Paik), exhibida públicament en un bar (A Go Go, NYC), es va donar a conèixer com un mitjà alternatiu de difusió amb vocació contracultural. El vídeo és utilitzat com a eina per a l'acció política i social alternativa als mitjans de comunicació. Trenquen amb els models establerts d'artista únic i indiscutible duent a terme la major part dels seus projectes d'una manera col·laborativa i desenvolupant circuits paral·lels de producció, comunicació i difusió. Al Canadà i als Estats Units es desenvolupa la pràctica *media art*, referida a experimentacions comunicatives (mesomediàtiques) que utilitzaven les tecnologies de creació audiovisual, en les seves dimensions estètiques, culturals i sociopolítiques, per transformar el món. Una de les línies de treball més populars d'aquest nou art seria la relació VT/TV («*VideoTape is not TV*»), que va cristal·litzar als anys setanta en el moviment Guerrilla Televisión<sup>6</sup>.

<sup>(6)</sup>L'expressió *televisió de guerrilla* prové del títol d'un llibre, publicat el 1971 pel col·lectiu Raindance Corporation, que proporcionaria al moviment un nom i un manifest.

«Compuesto por diversos grupos radicales que focalizaron sus intereses en el enfrentamiento televisivo mediante una exaltada concepción de la televisión como instrumento destinado a revolucionar el mundo». (Baigorri, 2012, pàg. 224)

El seu ideari es basava en la creació col·lectiva, una informació lliure i accessible per a tots i, sobretot, en el fet que el protagonisme recaigués en els telespectadors per canviar el món.

«Formarían parte de este movimiento los colectivos americanos: Raindance, Ant Farm, Telethon, Video Freex o TVTV. En Europa: los holandeses Videoheads, los alemanes Telewisen, los ingleses TVX y los españoles Video Nou». (Baigorri, 2012, pàg. 224)

Una gran part de la seva tasca es va centrar a proporcionar i a publicar, a la revista *Underground Radical Software* (1970-1974), consells tècnics i reflexions teòriques perquè l'espectador pogués elaborar els seus enregistraments i les seves emissions. A més, a partir de les idees de *underground media*, diferents col·lectius van ocupar franges de la televisió pública per cable, com ara *Cable Soho* o *The Artist Television Network*. Videofreex va muntar Lanesville TV. També hi havia les cadenes alternatives Paper Tiger, des del 1981, i Deep Dish TV, des del 1986.



Per entendre bé en què consisteix la contrainformació i la contracultura, hem de ser molt conscients del context (informatiu, polític, cultural, social i conjuntural) en què es produeix. En el cas espanyol, el seu desenvolupament es va polaritzar en tres artistes, encara que paradoxalment comencés a Amèrica. Tres artistes emigrats per estudis als Estats Units –Francesc Torres, Antoni Muntadas i Eugènia Balcells– desenvoluparen les tres línies de treball activista previ de les línies de recerca política i social sobre el vídeo a Espanya. El primer, amb una obra de denúncia política davant la situació espanyola; el segon, amb una crítica als *mitjans de comunicació de massa*, i la tercera, de reivindicació feminista. Algunes institucions, com ara el Goethe Institut o el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona (1971-1974), prestaven desinteressadament els seus equips de vídeo per accions de protesta, creacions al marge i desenvolupament de televisions comunitàries; són els inicis de l'activisme en l'art electrònic espanyol durant els anys setanta. El 1974, Muntadas genera una de les primeres experiències d'intervenció crítica mitjançant la creació d'una televisió comunitària: Cadaqués Canal Local. En una Espanya governada dictatorialment, on la lliure expressió pública era penalitzada (com el simple fet de reunir-se, ja que fins al 1976 no es va regular aquest dret), durant quatre dies va fer reportatges i entrevistes a la gent del poble, i al vespre les difonia en llocs on la televisió era un punt de trobada diari. El 1976 desenvoluparia un projecte similar a *Barcelona Districte 1* (Ciutat Vella). El propòsit era donar veu a l'espectador i afavorir la formació de plataformes de comunicació allunyades del discurs mediàtic del règim.

Durant les últimes accions de la dictadura hi havia un gran temor que la policia demanés el carnet d'identitat perquè això podia portar problemes, encara que no s'hagués fet res. La identitat, tant social com particular, es comença a redefinir amb el canvi de règim. Aquesta agitació és reflectida per Eugeni Bonet a la seva pel·lícula en super-8 i blanc i negre *Photomatons* (1976), posteriorment transferida a vídeo. Una exploració frenètica de fotografies en un aparador, com en una roda de reconeixement, que implícitament obliga l'espectador a prestar atenció a les diferents cares entre el gruix massificat de mirades.

Les experiències puntuals de televisió local (Cadaqués i Barcelona) van generar una estratègia de treball col·laboratiu en vídeo que s'inicia amb Vídeo-Nou, a Catalunya, al mateix temps que es produeix la campanya política de les primeres eleccions democràtiques del 1977. Van treballar com a col·lectiu durant dos anys fins que es van constituir com una societat civil, amb el nom de Servei de Vídeo Comunitari, del 1980 al 1983. La seva premissa era treballar en el mitjà social i polític del moment amb les tecnologies de producció d'informació videogràfiques. El vídeo es feia servir per contradir la informació que donaven les organitzacions oficials, mostrant accions reivindicatives i generant situacions de comunicació que construïssin un nou espai públic democràtic.

Després de l'explosió democràtica espanyola, durant els anys vuitanta hi hagué una disminució de l'activitat política en l'art. Cal destacar l'acció que el 1983 va desenvolupar l'associació d'artistes bascos EAE: segrestar del Museu de

#### Enllaç

*Photomatons* (1976): <[http://www.elcultural.com/videos/video/522/LETRAS/Photomatons\\_de\\_Eugeni\\_Bonet](http://www.elcultural.com/videos/video/522/LETRAS/Photomatons_de_Eugeni_Bonet)>.

Belles Arts de Bilbao una escultura d'Oteiza que va donar lloc al vídeo de Txomin Badiola *EAE. Acción «El museo»* (1983-2001). A Màlaga, un grup d'artistes anomenat «Agustín Parejo School» va dur a terme accions artístiques –tant en vídeo com mitjançant instal·lacions, *performances*, *mail art*, etc.– per evidenciar els conflictes quotidians a la ciutat. Intervenen en la campanya política del 1986 a Fuengirola, que es reflecteix en el vídeo *Caucus* (1986). Aquesta acció situacionista va consistir en la paròdia d'una campanya electoral sense cap referència a alguna identitat política, «vàlida per a qualsevol partit en qualsevol circumstància». L'esdeveniment va consistir a enganxar cartells, a fer pintades i a vociferar contínuament amb un megàfon el missatge «Vota Moreno» des d'un cotxe recobert d'adhesius, i es complementava amb un míting del candidat Moreno, que finalment no va quedar enregistrat en vídeo. Amb aquesta proposta treballaven l'associació d'una imatge amb un eslògan, sense que la població sabés què hi havia al darrere de tot plegat. Amb la mateixa sorna, aquell mateix any van fer un viatge turístic per Màlaga, com si fos una ciutat del País Basc, a *Málaga Euskadi Da* (1986), a manera de *détournement* i recorregut psicogeogràfic propis del situacionisme.

A la dècada dels anys noranta es reprenen les iniciatives conceptuals i les performatives, com també l'exploració social. A més, es comença a experimentar sobre el gènere documental amb càmeres domèstiques Hi8. Es recupera la manera de gravar espontània de la càmera a la mà i es treballa amb fragments d'altres pel·lícules mitjançant el *found footage*.

A Espanya, en una acció deconstructiva de la televisió, a Antoni Muntadas li van censurar el vídeo *TVE: primer intento* (1989), encarregat per la mateixa cadena, en posar en evidència l'herència latent del franquisme. Amb la crisi dels anys noranta a Espanya comença a ser palpable que els vells conflictes amb el passat repressor de l'antic règim no estan del tot resolts. En la línia de crítica del règim franquista hi ha el vídeo de Marcelo Expósito *Los libros por las piedras* (1990-1991), construït a partir de la seqüència final de *Raza* (la pel·lícula de Franco), que barreja amb imatges preses a Maastricht i un cant pakistanès, amb la finalitat de provocar sobre aquelles imatges familiars un efecte d'estranyament. A *No haber olvidado nada* (1996-1997) Marcelo Expósito, Arturo Fito Rodríguez i Gabriel Villota executen un (des)muntatge de materials audiovisuals oficials sobre la Transició espanyola per donar un gir crític i subversiu als mites de l'imaginari col·lectiu. Amb aquest vídeo fan una

#### Enllaços

Sobre Antoni Muntadas:  
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-antoni-muntadas/1300175/>>.

*Los libros por las piedras* (1990-1991): <<https://apologia.hamacaonline.net/db/?q=es/node/18254>>.

*No haber olvidado nada* (1996-1997): <<https://www.youtube.com/watch?v=p3Z6nVRO-WA>>.

tasca crítica sobre la Transició com a sistema fallit que es va dur a terme mitjançant silencis, oblit i (auto)censures més o menys forçats. Neguen els relats institucionals sobre aquesta època per mitjà de l'art, entès com a eina capaç de mostrar la realitat manipulada pel poder d'una altra manera, amb més detall. Gabriel Villota i Marcelo Expósito no només feien crítica en vídeo, sinó que mitjançant el seu llibre *Plusvalías de la imagen* (1993) plantejaven la necessitat de reescenificar audiovisualment les lluites ideològiques sobre l'alteritat cap al compromís crític. D'una banda, davant de la malaltia de la sida, com la *performance Carrying* (1992) de Pepe Espaliú dins del moviment ActUp i l'anarchivosida.org (2010). D'altra banda, les reivindicacions de gènere en vídeo iniciades per Martha Rosler amb *Semiotics of the Kitchen* (1975) i continuades per Guerrilla Girls. A Espanya, María Ruido, tot i que són emmudides per cinta aïllant a *La voz humana* (1997), parla de la utilització pública de la paraula i de l'operativitat dels discursos construïts sota premisses imposades. Amb aquest vídeo reflexiona sobre la veu de les dones (moltes vegades, un reflex de formes patriarcals) proposant una fusió de cos i llenguatge.

### Enllaços

Extracte de *Carrying* (1992):  
<[https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480537604\\_637486.html](https://elpais.com/cultura/2016/11/30/actualidad/1480537604_637486.html)>.

*Semiotics of the Kitchen* (1975): <<https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0>>.

*La voz humana* (1997): <<https://www.apologiantologia.net/db/?q=es/node/18178>>.



*TVE: primer intento*, Antoni Muntadas, 1989.  
Font: <https://www.macba.cat/es/tve-primer-intento-2576>



*La voz humana*, María Ruido, 1997. Font: <https://www.macba.cat/es/la-voz-humana-2247> y <https://www.apologiantologia.net/db/?q=es/node/18178>

Aquestes reivindicacions són portades al paroxisme per Estíbaliz Sádaba a *Las Conjuradas... fuera de la zona de confort* (2016) o, anteriorment, a *Esto pasa mucho* (2000). En aquest vídeo utilitza escenes quotidianes borroses d'una dona que passeja per casa i fa les tasques domèstiques mentre una veu en *off* d'una dona va relatant diferents casos de vida de dones. La majoria d'elles pateixen una automarginació a l'entorn domèstic, de la qual presumeixen com a ideal de benestar. D'aquesta manera, l'autora demostra que l'actitud submissa no necessàriament prové d'una acció masculina, sinó d'una consciència personal educada en el patriarcat masclista.

#### Enllaç

*Las Conjuradas... fuera de la zona de confort* (2016): <<https://vimeo.com/156300446>>.

Estíbaliz Sádaba i Azucena Vieites formen el col·lectiu artístic Erreakzioa-Reacción, que des del 1994 funciona com a espai de resistència feminista. En un altre ordre discursiu hi ha l'obra de Virginia Villaplana, com ara el vídeo d'etnografia experimental sobre indigenisme i globalització *Mundo Paraíso Perdido* (2012). D'altra banda es pot observar el vídeo de Dora García *Zimmer, Gespra#che Germany* (2006), que tracta d'una dona en un apartament que ha de donar explicacions del seu comportament a una figura patriarcal. Mitjançant la unió femenina és possible una resolució lúdica per dissoldre els problemes, com proposen Cabello i Carceller en el vídeo *El estado de la cuestión* (2015).

#### Enllaç

*Zimmer, Gespra#che Germany* (2006): <<https://vimeo.com/76050687>>.

Arran dels conflictes contra l'Organització Mundial del Comerç a Seattle el 1999, es van formar els Indymedias, que van ser difosos massivament a partir de la democratització de la xarxa i les edicions per *wiki* des de la premissa que cada persona és un corresponsal.

#### Indymedias

Independent Media Center. «Indymedia és un col·lectiu d'organitzacions de mitjans independents i centenars de periodistes que ofereixen als pobles cobertura no corporativa. Indymedia és un mitjà de comunicació democràtic per a la creació de narracions radicals, exactes, i apassionats de la veritat». <<http://www.indymedia.org/es/>>

A diferència de l'ideari dels anys setanta ja no pretenien canviar el món, sinó fer un activisme de resistència de qui habita «a l'interior del sistema». Aquest activisme es transformaria, a partir del 1998, arran del desenvolupament d'internet, en *artivisme*, definit per Heath Bunting com l'«activisme de la cultura digital» (Baigorri, 2012, pàg. 225). *The File Room* (1994), iniciada per Antoni Muntadas, consisteix en un arxiu d'arxius en línia accessible i col·laboratiu que creix diàriament amb noves dades sobre la censura artística i cultural que es practica al nostre planeta.

«Como herramientas comunicativas, el vídeo y la red desarrollan una visión alternativa de la información; como herramientas creativas, utilizan su potencial narrativo, metafórico y performático para implicarse social y políticamente desde el territorio del arte». (Baigorri, 2012, pàg. 224)

Seguint aquest corrent, El Perro, a *Skating Carabanchel* (2005), desactiva l'ordenació del poder encarnat en una presó. Marta de Gonzalo i Publio Pérez Prieto, en el vídeo *Revolución humilde para una pantalla pública* (2003), presenten una successió de frases escrites sobre una trama de llenç que transparenta un fons de colors variable, amb la finalitat de sol·licitar un canvi relativament

<sup>(7)</sup>La base del web 2.0 és la constant participació i interacció entre individus i grups a través de xarxes i plataformes com Twitter, Facebook, YouTube, Instagram, etc.

ràpid i dràstic tant en els continguts dels missatges dels mitjans de comunicació, que inciten al consum i provoquen ansietat, com en l'actitud dels espectadors davant aquests missatges. Una premonició al desenvolupament, el 2004, del web 2.0<sup>7</sup>, com a xarxa interactiva i punt de trobada col·lectiu. Aquest nou sistema web ha donat un nou impuls al flux contrainformatiu i de periodisme col·laboratiu des de les connexions socials d'individus implicats.

Diferents tipus de conflictes socials, culturals i polítics internacionals són investigats per artistes espanyols com Lluís Escartín, que s'acosta als que no tenen veu, com li passa al poble tuareg. A *Amanar Tamasheq* (2010) retrata aquest poble, sistemàticament massacrada per l'exèrcit del seu país, que afusella els seus membres, viola les dones, crema persones vives i comet altres accions criminals que estan aniquilant aquesta comunitat. Davant la seva incapacitat de reacció, a causa de l'aïllament i la poca visibilitat, sol·liciten a Lluís Escartín que aquest document audiovisual es converteixi en una taula de salvament. En aquest sentit explorador de cultures alienes també són del mateix autor *Tabu Mana* (2009) i *Nescafé - Dakar* (2008). Així mateix, Antoni Abad, en els seus projectes sobre col·lectius marginals, aplica la idea de visibilitzar i donar dimensió en línia, com en el cas del col·lectiu laboral Motoboy de Sao Paulo, que són mostrats en els documentals creats amb Glòria Martí: *Meu Nome e Ronaldo* (2002) i *Do outro lado da cidade* (2008).



*Nescafé - Dakar*, Lluís Escartín, 2008.  
Font: <https://vimeo.com/37954502>

La qüestió principal en aquests casos és si no hi ha un esperit colonialista en aquestes denúncies d'artistes pertanyents al món acomodat que mostren els problemes dels altres.

#### Enllaços

*Skating Carabanchel* (2005): <[https://www.youtube.com/watch?v=JL\\_4lmb35Ik](https://www.youtube.com/watch?v=JL_4lmb35Ik)>.

*Revolución humilde para una pantalla pública* (2003): <<https://vimeo.com/81478419>>.

#### Enllaços

*Amanar Tamasheq* (2010): <<https://vimeo.com/36204166>>.

*Tabu Mana* (2009): <<https://vimeo.com/39938852>>.

*Nescafé - Dakar* (2008): <<https://vimeo.com/37954502>>.

*Meu Nome e Ronaldo* (2002): <<https://vimeo.com/11657604>>.

*Do outro lado da cidade* (2008): <<https://vimeo.com/15606751>>.

«El siglo XXI ha traído de vuelta un revival del “arte comprometido” (arte relacional). Esta crítica política es en muchas ocasiones el resultado de turistas culturales entrando en una tierra exótica y trayendo curiosidades para el disfrute de una nación superior. [...] En los vídeos de artistas como Shirin Neshat o Zacharias Kunuk, la crítica política no se ve como una alternativa a las consideraciones estéticas, sino como una manera intrínseca de expresión». (Elwes, 2005)

La distància entre qui mira des de fora i els que habiten aquests països problemàtics consisteix en el marc cultural des del qual es treballa: sigui per problemes aliens que observa com a turista, contrastant-los amb la seva cultura d'origen, sigui per conflictes propis contextualitzats en unes tradicions assumides. En el context espanyol, el cicle contestatari, desenvolupat sobretot des del final dels anys vuitanta fins al 2007, arriba al punt més àlgid en la publicació *Desacuerdos 4*, en què es debat el cinema polític i la història del vídeo espanyol a partir d'una recuperació de fonts originals i escrits teòrics i, com a colofó, el llibre regala un DVD molt interessant de Gabriel Villota, *Devenir Vídeo [Adiós a todo eso]* (2007), en el qual, com si fos un testament coral, va entrevistant i organitzant, segons els seus interessos, diversos protagonistes del videoart en aquest país.

Una gran part de les idees contrainformatives actuals de creació col·lectiva audiovisual i cultura col·laborativa en línia parteixen dels processos ciutadans que van tenir lloc a tot el món durant el 2011. Cecilia Barriga, a *Tres instantes, un grito* (2013), sincronitza tres mobilitzacions populars que van tenir lloc el 2011 en tres punts distants del món. Comença pel 15M a la Puerta del Sol de Madrid i continua a Nova York, amb l'«*Occupy Wall Street*», i a Santiago de Xile, amb el «Toma el colegio». Un altre aspecte procedent del 15M va ser la creació del cor contrainformatiu La Solfónica, que Marco Godoy retrata a *Reclamar el eco* (2012). Un breu documental sobre com la coral La Solfónica denuncia els problemes de la democràcia mitjançant el cant líric, expressant polifònicament denúncies polítiques i socials. Adrià Rodríguez recapitula a *Kairos* (2015) el procés i l'impacte que van tenir les diferents primaveres àrabs, el 15M espanyol i els ecos a Itàlia i Grècia.

Tot i que Google, YouTube, Twitter, Facebook o Instagram tenen el seu costat fosc (són empreses que acumulen informació sobre els usuaris), també han fet possible una societat creadora de coneixement col·laboratiu.

«Las estrategias creativas apropiacionistas y de net.art resultan pioneras y emblemáticas de esta colectivización creativa propia de Internet». (Alberich Pascual i Roig Telo, 2009, pàg. 90)

Les idees primigènies de televisions comunitàries s'han vist implementades a la xarxa amb les relacions col·laboratives. Mitjançant la digitalització i la seva posada en circulació a internet, qualsevol contingut és obert, mal·leable i transitori i està alliberat de qualsevol materialitat amb tots els seus potencials a flor de pell. Aquestes noves possibilitats han permès la realització de projectes col·lectius de creació textual, sonora, audiovisual o multimèdia, i d'una autoria compartida i plural.

#### Enllaços

Tràiler de *Tres instantes, un grito* (2013): <<https://www.youtube.com/watch?v=SergXVz79tY>>.

*Reclamar el eco* (2012): <<https://vimeo.com/52163067>>.

Tràiler de *Kairos* (2015): <<https://vimeo.com/130017253>>.

L'autoria digital ja no es limita a una entitat autoconclusiva, sinó que pot referir-se simplement a la creació d'unes regles de joc o d'un «sistema de possibilitats participativas» (Alberich Pascual i Roig Telo, 2009, pàg. 88). Per això, a més de les intervencions que pot fer el lector (comentaris, modificacions, implementacions, etc.), és possible anar saltant, igual que entre textos, entre els seus autors. Fins i tot els fans elaboren les seves pel·lícules col·laborant entre ells a partir de referents idealitzats, com a *Star Wars Uncut* (Pugh, 2010).

Des del relleu de protagonisme del videoart per internet ha seguit pautes paral·leles fins a convertir-se, algunes vegades, en subministrador de continguts i, en d'altres, en motor de desacords productius. La televisió domèstica, a l'abast de qualsevol persona i difosa amb profusió pels realitzadors aficionats mitjançant plataformes com YouTube, obre un camp d'investigació sobre els potencials actuals d'insurrecció davant els mitjans de comunicació. Per tant, es trenca amb els models establerts d'artista únic i indiscutible duent a terme la majoria dels projectes de manera col·laborativa i desenvolupant circuits paral·lels de producció, comunicació i difusió.

### 2.2.3. Recomanacions

#### Documents audiovisuals sobre el tema de la contrainformació:

O. Wells (1973). *F for Fake*.

J. Davidovich, J. (1979-1984). *The Live! Show*.

E. Expósito; A. Fito Rodríguez; G. Villota (1996-1997). *No haber olvidado nada*.

G. Villota (2007) *Devenir Vídeo (Adiós a todo eso)*.

C. Pugh (2010). *Star Wars Uncut*.

#### Lectures sobre el tema de la contrainformació:

H. Farocki (2013). *Desconfiar de las imágenes* (trad. Julia Giser). Buenos Aires: Caja Negra.

L. Manovich (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibèrica.

H. Steyerl (2014). *Los condenados de la pantalla* (trad. Marcelo Expósito). Buenos Aires: Caja Negra.

#### Enllaç

*Star Wars Uncut* (Pugh, 2010): <<https://vimeo.com/34948855>>.

## 2.3. Memòria col·lectiva

### 2.3.1. La imatge etnogràfica

«Las nuevas tecnologías han producido, y están produciendo, transformaciones en la estructura social. [...] Transformaciones que afectan a nuestra forma de ver el mundo que nos rodea y valorar los acontecimientos cotidianos». (Cabero Almenara, 1989, pàg. 109)

La història, i sobretot la història de l'art, destaca i conserva el que és oficialment interessant per al seu estudi, però hi ha molts més factors culturals provinents de la memòria col·lectiva. L'etnografia<sup>8</sup>, literalment 'descripció del poble', exposa els factors culturals vius; és l'estudi sistemàtic de persones i cultures. És un mètode de recerca que consisteix a observar les pràctiques culturals dels grups socials i a poder participar-hi per contrastar el que la gent diu o fa.

El cinema etnogràfic és la manera d'obtenir una descripció fílmica detallada del comportament humà per fer-ne una anàlisi. És una classe de cinema documental elaborat generalment per etnòlegs, sociòlegs i antropòlegs. No obstant això, la categoria de documental etnogràfic és un mica enganyosa, ja que hi ha films confosos d'exploradors, de viatgers, de cineastes independents i de reporters de televisió que habitualment són caracteritzats per la seva naturalesa colonial, encara que existeixen excepcions. En la seva versió més accessible hi ha la filmografia de l'escola documental anglesa de John Grierson<sup>9</sup>, Frontiers Films (escola americana de documental polític), o els gèneres més compromesos amb l'experimentació, anomenats *direct cinema*, *cinéma vérité*, corrent crítica o cinema autorepresentatiu. En aquest sentit hi ha el treball de recerca sobre experiències comunals de principis del segle XX produït per Olivia Plender i Patrick Staff *Life in the Woods* (2011). Per fer-lo, van reunir uns amics que havien de conviure una temporada al bosc i reflexionar sobre la revitalització popular de la història, la contracultura i la relació amb la política *queer* i d'esquerres en el context britànic. Per mitjà de tallers, debats i el procés col·laboratiu de realització de la pel·lícula, els participants reflexionen sobre si els experiments vius com aquest tenen el potencial de produir noves formes de col·lectivitat.

Fora de l'àmbit del cinema documental, com a font per al treball de camp de l'etnògraf, hi ha el cinema i el vídeo no professional.

«Aportan una informació que, de otra forma, tendríamos que recopilar de fuentes muy diversas, y reconstruyen un estilo de vida, una manera de ser y la auténtica apariencia de gente que es captada mientras comparte unos breves momentos de sus vidas con nosotros». (Morriset, citada per Czach, 2010, pàg. 68)

Durant el segle passat, la pràctica del vídeo domèstic consistia a recollir les excepcions de la quotidianitat (des de festes i celebracions fins a viatges, incloent-hi els esdeveniments quotidians) per tal d'instituir una memòria familiar. Però amb la ubiqüitat del mòbil, cadascú grava segons els interessos personals,

<sup>(8)</sup>La relació entre etnografia, etnologia i antropologia és la de tres etapes del procés de recerca sobre un poble o societat. L'etnografia és l'etapa descriptiva de les dades recollides; l'etnologia fa anàlisis comparant diferents pobles i l'antropologia elabora síntesis per crear models de coneixement aplicables.

<sup>(9)</sup>Una de les màximes de John Grierson és: «El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo».



sorgeixen l'individu i les seves circumstàncies com a tema principal i altres derivats: des de les emulacions de la televisió, les paròdies i els tutorials fins a la pornografia casolana o les demandes socials.

«Afortunadamente, el creciente interés por la cultura popular, y más en concreto por los estudios de lo cotidiano, junto con la mayor conciencia del valor etnográfico e histórico de este cine, han ayudado a reivindicar el cine doméstico y a situarlo en su debido contexto». (Cuevas Álvarez, 2010, pàg. 24)

Des d'aquesta inconsciència i en la seva manca de perícia, el realitzador domèstic triomfa amb mèrits propis en l'esfera mediàtica mitjançant les xarxes socials, de manera que s'origina una nova variant en la comunicació audiovisual: els continguts generats pels usuaris o CGU<sup>10</sup> –UGC en l'àmbit anglòfil– (Ruz, 2011, pàg. 15). Aquests materials domèstics bruts o en brut –sense cap tipus d'edició o posada en escena– permeten ser observats com a documents d'estudi sobre l'ésser humà: comportaments, converses, gestos, vestuari, etc., en els quals es mostra el caràcter dinàmic, temporal, superficial i voluble del moment.

No obstant això, el cinema i el vídeo domèstic no només recullen la immediatesa –la família, la llar i tot el que les envolta–, sinó que sorgeixen com a testimoni alternatiu i memòria col·lectiva de fets socials i històrics, més enllà de les visions domèstiques de celebracions populars en enregistraments de processons, carnestoltes, cavalcades, manifestacions o mítings. Podria ser una mena d'autoetnografia?

«La omnipresencia de las cámaras sugiere persuasivamente que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, acontecimientos dignos de fotografiarse». (Sontag, 1992, pàg. 21)

Un cop acabat, la seva imatge persistirà immortalitzada i gaudirà d'una nova importància. Peces de la realitat aliena quotidiana per mitjà de la mirada subjectiva. El fatídic atemptat de l'11-S és l'esdeveniment gravat i distribuït per més persones no professionals del mitjà (amb un abast més gran que les imatges de les corporacions de la informació), i amb càmeres domèstiques similars llançava els comunicats l'antagonista Bin Laden, massivament propagats per les televisions del món. El vídeo domèstic va tenir aquí una funció fotogràfica i acabà convertint-se en «registro de los hechos como espejismo mediático. Esta base de registro se convierte en una forma de incorporar aspectos inéditos de la realidad al campo de las representaciones» (Del Río, 2010, pàg. 217). Fins i tot un problema particular (un altre tipus d'esdeveniment) pot convertir-se en col·lectiu mitjançant vídeos que tenen una intenció definida de denúncia, una actitud contrainformativa des de la subversió domèstica. Avui dia, amb els mòbils, qualsevol fet produeix innumbrables hores de gravació, com va passar durant el 15M i en conflictes posteriors, que estan disponibles al cap de pocs segons a les xarxes socials.

<sup>(10)</sup>Els continguts generats pels usuaris són «aquells continguts creats per un usuari no professional, sense finalitats comercials directes o indirectes, que són divulgats, posats a disposició del públic o publicats per mitjà de les xarxes digitals».

### 2.3.2. El vídeo domèstic

«Cada uno graba sus recuerdos a su manera». (David Lynch, 1996)

Des del final dels anys vuitanta, l'ús del vídeo a la llar (que va començar la comercialització professional com a *portapack* el 1965) es va imposar sobre el cinema domèstic (8 mm o super-8), a causa del cost menor, la senzillesa d'ús i les capacitats més bones tant per a l'enregistrament com per a l'edició. Quan els equips eren més costosos només s'utilitzaven en ocasions especials, es posava l'accent en aquestes situacions i es tenia en compte la posteritat; però, amb els dispositius en els mòbils, l'acte de gravar resulta trivial, fins i tot ordinari –com més accessibilitat hi ha, més banalitat s'enregistra–. D'aquesta manera es poden entendre els vídeos de Javier Núñez Gasco, que parteixen de les situacions compromeses de «vídeos de primera», en què el mateix artista es fica. Per exemple, a *Mediogramodefelicidad* (2003) dibuixa la paraula *felicidad* amb mig gram de cocaïna, i el vídeo consisteix en un pla curt de la paraula i la inversió de l'aspiració d'aquesta, és a dir, l'aparença final és que es va dibuixant la paraula. Javier Núñez és al·lèrgic a la cervesa, i a *Immolación* (2004) es beu tot un cinturó de cerveses adossat al seu cos (que sembla el cinturó d'un terrorista), la qual cosa li produeix nàusees i vòmits. *¡Buen provecho!* (2004) consisteix a retirar a l'espai d'un caixer unes bosses d'escombraries i a enregistrar, des de la posició d'una càmera de vigilància, la ingesta de les restes trobades sobre una taula de pícnic. D'aquesta manera, es pot comprovar com es fixa l'extraordinari de l'ordinari mitjançant el vídeo domèstic. El que és immediat es mediatitza, una memòria sempre present. A més, avui dia, gràcies a les xarxes socials, la vida privada és emesa globalment com a relat de memòries particulars exposades a tothom.

L'aficionat a l'enregistrament ha anat adaptant els llenguatges presentits, no pas apresos, a partir del seu consum de cinema i televisió, distorsionant intuïtivament i inconscientment les formes de narració i de posar-les en escena en funció de les necessitats. En aquest sentit, cal tenir en compte tres elements en l'enregistrament domèstic: el que porta la càmera, la impostació o actuacions dels altres quan hi són al davant i el punt de vista des del qual s'observa el moment. Però en aquestes gravacions també es revelen actituds, moments o situacions que, altrament, no es desencadenarien.

L'artista Campanilla adopta el vídeo domèstic per crear situacions domèstiques emulant grans gestes mediàtiques. En els treballs *Amazona 2* (1996), *El circo doméstico* (1996), *CD* (1997) o *Ejemplos prácticos* (2000), la mateixa artista és la protagonista que desenvolupa diferents proves esportives, com ara donar voltes i piruetes a la cadira del despatx, tirar plats contra la paret o el llançament a la figureta horrorosa. A *Primeras Olimpiadas domésticas* (2001) involucra tota la família en proves com la competició de planxa, l'aixecament de llibres escolars, boxa contra la catifa o el llançament de roba per rentar a un cistell, i disposa d'un un públic molt entregat.

#### Enllaços

*Amazona 2* (1996): <<https://www.apologiantologia.net/db/?q=es/node/18372>>.

*El circo doméstico* (1996): <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_DLrk-E7IGA](https://www.youtube.com/watch?v=_DLrk-E7IGA)>.



*El circo doméstico*, Campanilla, 1996. Font: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_DLrk-E7IGA](https://www.youtube.com/watch?v=_DLrk-E7IGA)

El realitzador domèstic utilitza la càmera com a prolongació de la seva mirada, de manera que el punt de vista és únic i els moviments de càmera es fan en funció del que puntualment requereix la seva atenció. La composició de la imatge sol ser molt tancada, ja que talla o centra els caps, o amb desenquadraments accidentals a l'hora de col·locar la càmera o gravant en vertical. Succeeix el mateix amb la il·luminació o el balanç de color –s'utilitzen els automàtics–. El desenfocament és habitual i, a vegades, es fa servir a batzegades el *zoom* o els moviments de càmera convulsos pel tremolor en subjectar-la. D'altra banda, el so acostuma a estar format per sorolls de fons de música o televisió; les converses amb prou feines s'entenen, i a vegades la veu del càmera narra el que s'està observant. Quan es cansa, talla abruptament la gravació. Partint del fet que no s'habitua a editar el vídeo domèstic, quan ho fa no es guia exclusivament pel que passa, sinó per qui surt a la imatge. La durada de les escenes sol ser irregular, amb plans molt breus i d'altres excessivament llargs, i l'ordre és el mateix en què van succeir els fets. Només s'eliminen, a criteri de l'autor, les preses borroses o els errors de silueta. La continuïtat i relació entre temps i espai és trencada, no segueix una lògica, un argument o un *raccord*. El temps transcorre linealment i indeterminadament en present, sense insercions de plànols de recurs. La seqüència següent pot trobar-se a milers de quilòmetres i haver succeït mesos després o ser immediata, sense cap tipus d'indicació. A més, el muntatge final sol contenir molts efectes digitals *kitsch* (per sorprendre els espectadors).

### 2.3.3. Videoart domèstic

«Para los creadores de “home movies experimentales”, el cine doméstico no constituye sólo una fuente de inspiración formal –testimonio de su desagrado por las películas “bien hechas y rosas” del cine comercial–, sino un modelo de emancipación en relación con la condición socioeconómica del cineasta profesional». (Allard, 2010, pàg. 256-261)

Des del punt de vista de l'art, les «deficiències» de l'audiovisual domèstic posseeixen un interès estètic. Paradoxalment, en un moment en què les tecnologies progressen geomètricament cap a una major emulació sintètica de la

realitat, alguns videoartistes tornen a allò que és precari, accidental, trivial, quotidià, per sortir de la correcció i eludir l'espectacle de la indústria. L'artista explora els recursos de la ingenuïtat domèstica aplicant alguna d'aquestes tres tipologies d'errors domèstics: els sorolls físics i tècnics, la ja comentada performativitat del realitzador domèstic i la ignorància del llenguatge audiovisual. Són pràctiques artístiques audiovisuals inspirades d'alguna manera en el cinema i el vídeo casolà, basades tant en la urgència com en l'economia de mitjans, i que comprenen una àmplia gamma de variacions –des de peces que aprofundeixen en la quotidianitat fins al vídeo com a quadern de notes– que hem anomenat «videoart domèstic» (Trigueros Mori, 2015).

Antoni Pinent rescata la seva infància en VHS (des)gravant-la diverses vegades fins a aconseguir la seva visió òptima en *¼ / c regeneraciones de VHS a VHS* (1999-2000), la memòria erosionada a través dels sorolls propis del vídeo analògic. Els enregistraments que utilitza de base són els que va dur a terme el seu pare i que ell reedita constantment.

Genèricament, la singularitat de l'artista quan actua mitjançant el context domèstic és, en alguns casos, la d'utilitzar unes maneres de fer casolanes –estratègia de treball enfrontada a la producció industrial– i, en d'altres, la de redefinir el que hi ha entre l'ordinari amb els seus objectius personals. Per exemple, l'artista Seppo Renvall recicla preses familiars en 8 mm per abordar la memòria personal, la història del pare de l'artista en el cas de *Woody* (2003). L'ús d'idees i mitjans assequibles que parteixen del que és domèstic es deu, en gran proporció, al fet que és un llenguatge més «indòmit». En aquest sentit, qualsevol de les pràctiques primigènies del videoart dels anys setanta i les de qui agafa per primera vegada una càmera resulten anàlogues a les pràctiques domèstiques. Carlos TMori, en el seu vídeo *Sara en la tele (una redonda, un cuadrado)* (1985), desenvolupa les manies de qui adquireix una càmera i va gravant el que l'envolta i, sobretot, el mateix mitjà televisiu. L'entusiasme s'aboca davant el mateix aparell mentre es van descobrint les funcions que té, sigui amb el manual d'instruccions al costat o, més habitualment, prement tots els botons per veure què passa. En aquest cas, les proves no es van dur a terme gravant persones, sinó el mateix aparell televisiu, que projectava el que percebia la càmera i generava un bucle d'imatges i *feedbacks*, tot i que en la banda de so es podia sentir la seva germana petita reclamant que la gravessin a ella.

#### Enllaç

*¼ / c regeneraciones de VHS a VHS* (1999-2000): <<https://apologia.hamacaonline.net/db/?q=es/node/18909>>.

#### Enllaços

*Woody* (2003): <<https://www.youtube.com/watch?v=CgUQveYyIa8>>.

*Sara en la tele (una redonda, un cuadrado)* (1985): <<https://vimeo.com/40954235>>.



*Sara en la tele (una redonda, un cuadrado)*, Carlos TMori, 1985.  
Font: <https://vimeo.com/40954235>

La llar apareix freqüentment com un escenari *casual* en què es desenvolupen les habilitats dels artistes, com les que perpetren David Bestué i Marc Vives a *Acciones en casa* (2005). La cinta consisteix en una successió d'escenes en què els mateixos artistes escenifiquen més d'un centenar d'accions improbables, absurdes o senzillament impossibles, com ara aquestes: utilitzar un microones per fer llum, crear una escena de crim al bany, dormir amb mig cos al passadís, moure un moble amb l'ascensor, moure safates amb plats a sota, etc. Amb tot, la raó habitual dels artistes a l'hora d'optar per una concepció domèstica per als seus vídeos –tot i que el qualificatiu *domèstic* sigui aplicat *a posteriori*– solen ser la immediatesa i l'asequibilitat dels mitjans.

#### Enllaç

Fragment de *Acciones en casa* (2005): <<https://www.youtube.com/watch?v=cjJfjm0esWM>>.



*Acciones en casa*, Bestué y Vives, 2005.  
Font: <https://www.youtube.com/watch?v=cjJfjm0esWM>

Xoán Anleo busca una certa identitat amb les produccions que grava el seu espectador potencial, i enregistra els passatgers del seu viatge en ferri entre les glaceres de la Patagònia a *Viraxe* (2003), mentre s'escarrassen a capturar postals personals. Una mostra que avui dia la clau de l'obra videogràfica ja no rau en la complexitat dels equips utilitzats, ni en les destreses tecnològiques, sinó en el basament intel·lectual per desenvolupar-la. Javier Codesal, per mitjà de diferents apropaments a la seva realitat personal a subjectes corrents, com a *Viaje de novios* (2004-2006), *Mario y Manuel* (2005) o a *Tantos mensajes* (2013), aplica un punt de vista planer sense cap tipus d'efecte i un muntatge funcional intentant respectar el desenvolupament dels fets i els seus temps morts. En els vídeos de Codesal, com també en els d'altres videoartistes domèstics, no hi ha cap solució de continuïtat narrativa, sinó que el seu fil conductor són les satisfaccions dels éssers més estimats. Processos «precaris» per a una audiència que, en la pràctica quotidiana, utilitza recursos similars, de manera que s'aconsegueix una subjectivitat afectiva –disposició que, àvidament, intenten procurar tot tipus d'accions culturals–.

En definitiva, el sentiment domèstic en l'art rau en la possibilitat d'expressar-se des de l'experiència personal, des de tot el que és immediat i accessible. Preconitzava Allan Kaprow (2016, pàg. 224) el 1974:

«Habrà que esperar a que el vídeo se use con tanta naturalidad como el teléfono para que deje de ser una curiosidad pretenciosa».

Aquest moment ja ha arribat.

### 2.3.4. Recomanacions i exercicis

#### Punt calent

Des del punt de vista de l'art, les «deficiències» de l'audiovisual domèstic posseeixen un interès estètic. Paradoxalment, en un moment en què les tecnologies progressen geomètricament cap a una major emulació sintètica de la realitat, alguns videoartistes tornen a allò que és precari, accidental, trivial, quotidià, per sortir de la correcció i eludir l'espectacle de la indústria.

Punt de conflicte o debat... per què passa això? Com a reacció a aquesta qualitat i pulcritud que ara és tan senzilla d'obtenir? Deu ser una manera de significar-se de qualsevol *amateur* que pot aconseguir qualitat tècnica? O deu ser una manera de destacar el discurs del vídeo sobre les tecnologies o formes que es facin servir?

#### Documents audiovisuals sobre el tema de la memòria col·lectiva:

D. Bestué; M. Vives (2005). *Acciones en casa*.

D. Lynch (1996). *Lost Highway*.

X. Anleo (2003). *Viraxe*.

#### Lectures sobre el tema de la memòria col·lectiva:

#### Enllaç

*Viaje de novios* (2004-2006):  
<<http://calcego.com/artistas-y-obras/codesal-javier/viaje-de-novios/>>.

**M. Halbwachs** (2004). *La memoria colectiva (1950-1968)* (trad. Inés Sancho-Arroy). Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.

**H. Belting** (2002). *Antropología de la imagen* (trad. Gonzalo María Vélez Espinosa). Buenos Aires (Argentina): Katz Editors.

**E. Cuevas Álvarez** (ed.) (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.

**J. Martín Prada** (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.

**A. Kaprow** (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.





## Bibliografia

- Alberich Pascual, J.; Roig Telo, A.** (2009). «Creación colectiva audiovisual y cultura colaborativa on-line. Proyectos y estrategias» [artículo en línea]. *Icono 14, revista de comunicación y nuevas tecnologías* (núm. 15). Madrid: Universitat Complutense de Madrid. <<http://www.icono14.net>>
- Allard, L.** (2010). «Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal». A: E. Cuevas Álvarez (coord.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.
- Amorós Blasco, L.** (2005). *Abismos de la mirada. La experiencia límite del autorretrato último*. Murcia: Cendeac.
- Auster, P.** (1997). *La habitación cerrada* (trad. Maribel de Juan). Barcelona: Anagrama.
- Badiou, A.** (2006). *El siglo* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Baigorri, L.** (2012). «Vídeo y net.art. Arte y comunicación en la era de la mitificación tecnológica». A: M. Gras Balaguer (coord.). *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*. Barcelona: Casa Àsia.
- Balló, J.** (coord.) (2011). *Correspondencia(s)*. Barcelona: Intermedio.
- Balló, J.** (2011b). *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas* [en línea]. <<http://www.cccb.org/rcsgene/DossierTLCES.pdf>>
- Benjamin, W.** (1906-1932). *Tesis de la filosofía de la historia* [en línea]. <<http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>>
- Bernini, E.** (2008). «Exilio y comunidad. Del diario a los *Diary Films* de Jonas Mekas». A: J. A. Mekas. *Ningún lugar donde ir*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Borges, J. L.** (2005). «El espejo de tinta» (ed. original 1933). A: J. L. Borges. *Obras completas I*. Navarra: RBA / Instituto Cervantes.
- Bourdieu, P.** (coord.) (2003). *Un arte medio* (trad. Tununa Mercado). Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourriaud, N.** (2015). *La exforma* (traducción: Eduardo Berti). Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Buñuel, L.** (2008). *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.
- Cabero Almenara, J.** (1989). *Tecnología educativa. Utilización didáctica del vídeo*. Barcelona: PPU.
- Cuevas Álvarez, E.** (2010). «Introducción. Redescubrir el cine doméstico». A: E. Cuevas Álvarez (coord.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.
- Czach, L.** (2010). «Cómo “mejorar” las películas. El discurso de perfeccionamiento y la interpretación en el cine doméstico». A: E. Cuevas Álvarez (coord.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.
- Del Río, V.** (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Adaba.
- Diversos autores** (2007). *Desacuerdos 4* [en línea]. Madrid: MNCARS / Arteleku (Diputació Foral de Guipúscoa) / Centro José Guerrero (Diputació de Granada) / Museu d'Art Contemporani de Barcelona / UNIA artepensamiento. <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-4>>
- Elwes, C.** (2005). *Video Art: A Guided Tour*. Londres: I.B. Tauris.
- Farocki, H.** (2013). *Desconfiar de las imágenes* (trad. Julia Giser). Buenos Aires: Caja Negra.
- Friedman, D.** (2003). «Video diary» (VHS, 18.11.1988). A: A. Jarecki (dir.). *Capturing the Friedmans*. Estats Units: Magnolia.
- Halbwachs, M.** (2004). *La memoria colectiva (1950-1968)* (trad. Inés Sancho-Arroy). Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Hatton, B.** (1998). «Dan Graham: Presente Continuo». A: G. Moure (coord.). *Dan Graham*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Heidegger, M.** (1996). *Caminos de bosque* (trad. Helena Cortés i Arturo Leyte). Madrid: Alianza.
- Herrera Zamudio, L. E.** (2007). *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna* (tesi doctoral dirigida per Valeria Camporesi). Madrid: Universitat Autònoma de Madrid.
- Heubach, F. W.** (1998). «El ojo visto o hacer visible la visión (sobre las obras en vídeo de Dan Graham)». En: G. Moure (coord.). *Dan Graham*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Hispano, A.; Pérez-Hita, F.** (2013, 10 de maig). «En mi habitación». Programa *Soy cámara*. Barcelona: La 2 d'RTVE i CCCB.
- Kaprow, A.** (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.
- Kohn, O.** (2006). «Tan lejos, tan cerca». A: M. L. Ortega; A. Weinrichter (coord.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B.
- Krauss, R.** (2006). «Videoarte: la estética del narcisismo» (1976). A: B. Sichel (coord.). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: MNCARS.
- Lynch, D.** (1996). *Lost Highway*.
- Manovich, L.** (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Ortega, M.; Weinrichter, A.** (2006). «Lettre de Sibérie, 1957». A: M. Ortega; A. Weinrichter (coord.). *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B.
- Orwell, G.** (2018). *1984* (ed. original 1949). Madrid: Debolsillo.
- Ramírez, J. A.** (2004). *Medios de masas e historia del arte* (ed. original 1976). Madrid: Cátedra, 2004.
- Ruz, F.** (2011). «El futuro del derecho de autor y los contenidos generados por los usuarios en la web 2.0» [en línia]. A: Rooter, Techmedia Lex SL. [Data de consulta: 15 de març de 2018]. <[https://educacionadistancia.juntadeandalucia.es/profesorado/autoformacion/pluginfile.php/4611/mod\\_folder/content/0/3.Futuro\\_derechos\\_autor\\_contenidos\\_generados\\_usuarios\\_web\\_2.0.pdf?forcedownload=1](https://educacionadistancia.juntadeandalucia.es/profesorado/autoformacion/pluginfile.php/4611/mod_folder/content/0/3.Futuro_derechos_autor_contenidos_generados_usuarios_web_2.0.pdf?forcedownload=1)>
- Sacks, O.** (2009). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (trad. José Miguel Álvarez Flores). Barcelona: RBA.
- Sibila, P.** (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag S.** (1992). *Sobre la fotografía* (trad. Carlos Gardini). Barcelona: Edhasa.
- Steyerl, H.** (2014). *Los condenados de la pantalla* (trad. Marcelo Expósito). Buenos Aires: Caja Negra.
- Trigueros Mori, C.** (2015). *Vídeo arte doméstico en España* (tesi doctoral dirigida per Jaime Munárriz Ortiz). Madrid: Universitat Complutense de Madrid.
- Tzara, T.** (1994). *Siete manifiestos Dada* (trad. Huberto Haltter). Barcelona: Tusquets.
- Vernissagetv** (2011). «Pierrick Sorin Solo Show at Galerie Albert Benamou, Paris» [en línia]. <<http://www.youtube.com/watch?v=IqLUQhJw2jw>>
- Vincent, G.** (2001). «¿Una historia del secreto?». A: P. Ariès; G. Duby (coord.). *Historia de la vida privada. 5. De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días* (trad. José Luis Checa Cremades). Madrid: Taurus.
- Villota, G.; Expósito, M.** (1993). *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. Bilbao: Sala Rekalde.
- Viola, B.; M. M. Luise Syring** (1993). *Bill Viola. Más allá de la mirada (Imágenes no vistas)* (trad. Ana Viñuela). Madrid: Museu Nacional Centr d'Art Reina Sofia.

**Young, P.** (2009). *Cine Artístico* (trad. Gemma Deza Guil Colonia). Alemanya: Taschen.

