

Proyectos de microtelevisión en el arte sociotecnológico de Muntadas

DIEGO LUNA DELGADO
Universidad de Sevilla (España)

Recibido: 20 de Agosto de 2015

Aceptado: 15 de Septiembre de 2015

Resumen:

La obra artística de Muntadas, a medio camino entre la investigación sociotecnológica y el compromiso político, se presta como pocas a una lectura crítica del contexto contemporáneo. Este trabajo se centra concretamente en una revisión de sus principales proyectos en el terreno de la microtelevisión, desarrollados en la convulsa España de los años setenta, con el fin de estudiar las posibilidades reales de transformación social que incorpora un arte de estas características.

Palabras clave: Muntadas, microtelevisión, videoarte, arte sociotecnológico, arte de los medios.

Abstract:

The artistic work of Muntadas, located between socio-technological research and political commitment, allows a very special critical reading of the contemporary context. This paper focuses specifically on a review of its main projects in the field of micro-television, developed in the turbulent Spain of the seventies, in order to study the real possibilities of social transformation that incorporates an art like this.

Keywords: Muntadas, micro-television, videoart, socio-technological art, media art.

* * * * *

1. Sobre el arte sociotecnológico de Muntadas

Como dijo Armand Mattelart, «el genio político, la hazaña de Muntadas, es el haber comprendido precozmente que los medios de comunicación no eran “medios” con contenidos intercambiables, sino que estaban engendrando “un medio ambiente”, un entorno vital»¹, aquello que el autor denominó «*media landscape*» o «paisaje de los me-

¹ A. MATTELART, «Antoni Muntadas o cómo han evolucionado nuestros sueños de otra sociedad», 1998, en R. ALONSO, *Muntadas. Con/Textos: Una antología crítica*, Buenos Aires, Simurg, 2002, p. 263.

dia». Ciertamente, las consignas del Mayo del 68 precisaban de una serie de actualizaciones formales que, más allá de las denuncias presentadas por los pensadores frankfurtianos, ayudasen a pensar los últimos problemas derivados de los avances en telecomunicaciones. Problemas que, como percibió Muntadas desde el primer momento –incluso antes de su participación en el Grup de Treball en 1973–, estaban fuertemente asociados entre sí e imbricados en la vida diaria de las personas. Una situación cuyo análisis solo podía depender de una apropiación plural a los medios que incluiría, ya a principios de los noventa, la utilización del denominado «cibespacio», para entonces nuevo lugar para la reflexión y la experimentación artísticas, un nuevo escenario para la resistencia, pero, también al contrario, para la censura y las prohibiciones. Podríamos confirmar, en este sentido, que la obra de Muntadas ha sufrido una evolución completamente paralela a la evolución del desarrollo tecnológico de los medios de comunicación y la influencia social ejercida por estos. Como decía Mattelart: «Es urgente que la sociedad civil reconquiste las máquinas para comunicarse al margen de los caminos de promoción del marketing»², idea que nos retrotraería al célebre ensayo benjaminiano sobre el *autor como productor*, además de al concepto de «dispositivo» foucaultiano, y que, en términos generales, funcionaría como precepto de todos los conceptualismos artísticos más comprometidos políticamente.

En el caso de Muntadas las NTICs serían concebidas, no tanto como nuevos objetos de estudio propiamente dichos, sino más bien, acorde con la particular línea conceptualista-etnográfica en la que se enmarca el autor, como una herramienta de investigación más sobre las múltiples problemáticas socioculturales características del contexto contemporáneo. En los términos en que este se expresaba en un texto titulado «La intervención tecnológica de los artistas en un espacio virtual o El artista como escéptico en un mundo simulado», de 1990 (aunque ampliado en 1996): «Debería reformularse la relación entre ciencias y diseño para lograr una conciencia de la interrelación de sus usos y/o funciones en la sociedad. Las tecnologías son en sí mismas herramientas y sistemas en el proceso de desarrollo, y deberían existir de manera creativa y útil, no solo como negocios lucrativos»³. Debido a ello, precisamente, la noción de «*Media Art*», con la que Muntadas se identifica, nos parece la más adecuada a la hora de referirnos a proyectos heterogéneos que toman como soporte cualquier tipo de tecnología de la comunicación –más allá de otros tipos de ingeniería (como la robótica, por ejemplo)–, con el fin de participar de las posibilidades culturales, políticas y estéticas, que ofrece. En este sentido, podemos encontrar en la amplia trayectoria del autor herramientas y lenguajes procedentes de los «*mass media*», tales como el vídeo, el cine experimental, la cartelería, la fotografía documental, la radio y la microtelevisión, por un lado, y, por otro, la tecnología digital con diferentes elementos de *hardware* y *software* (webs, servidores, ordenadores, base de datos, *scripts*, archivos, etc.), protocolos (HTTP, TCP/IP, DNS, etc.), dispositivos de seguridad y de control remoto, instalaciones multimedia, entornos de realidad virtual, etc.

En lo que respecta al videoarte, en el que aquí nos detendremos, debemos decir que este medio había venido ofreciendo desde los sesenta una perspectiva crítica sobre la

² *Ibíd.*, p. 264.

³ A. MUNTADAS, «La intervención tecnológica de los artistas en el espacio virtual o El artista como escéptico en un mundo simulado», 1996, en ALONSO, ob. cit., p. 443. En este mismo texto Muntadas animaba a los artistas a continuar trabajando dentro de una línea de trabajo crítica, enfocada al espacio virtual, en base a tres premisas: «1) deben entender dicho espacio; 2) deben entender tanto sus herramientas como su capacidad de actuar en tal espacio; 3) deben actuar como escépticos», *ibíd.*

televisión, ya triunfadora en los cincuenta, y la cultura de masas. Como sintetizase Muntadas en su texto titulado *Una subjetividad crítica* (1980), la diversidad de experiencias en torno al vídeo compartían un marco bastante determinado y caracterizado por los siguientes aspectos: un planteamiento crítico hacia la televisión y los *mass-media*; una justificación del uso del vídeo por motivos de familiaridad con el sujeto y objeto de los proyectos; una especial observación del *media landscape*; y, por supuesto, una serie de determinadas matizaciones según el contexto geográfico y las condiciones de su sistema artístico⁴.

2. Muntadas y los orígenes del videoarte en España

El estudio del fondo en sus propios términos es virtualmente imposible puesto que por definición este es, en cualquier momento, subliminal y ambiental. La única estrategia posible es construir un antimedio, lo cual es la actividad normal del artista, la única persona en la cultura cuya tarea es volver a entrenar y poner al día la sensibilidad⁵.

Entre otros muchos motivos, la obra de Muntadas interesa especialmente por simbolizar, al menos *a priori*, cierto punto de inflexión entre un paradigma tecnológico y otro (entre el analógico y el digital, entre la televisión e Internet, entre una cultura de masas y un multiculturalismo global, entre la pasividad y la participación, etc.), pero, sobre todo, por demostrar que lo que en verdad trae consigo el cambio en el uso de unos medios a otros no es sino una actualización natural de los mismos y, por consiguiente, una continuación lógica de una actitud crítica ante una serie de problemáticas sociales de fondo que jamás cesan. En el caso del terreno artístico español, debemos destacar el foco conceptualista catalán y su especial interés en la práctica del vídeo como lenguaje desmaterializado. Desarrollado durante el período de la Transición, y sin los apoyos que tuvo en Estados Unidos y otros países europeos, el vídeo contribuyó en este contexto al registro de muchos sucesos sociopolíticos del momento (movimientos vecinales, huelgas, manifestaciones, etc.), abriéndose paso a través tanto de la «microtelevisión» o televisión pirata, promovida principalmente por artistas activistas, como de la «mesotelevisión»⁶, una versión más amplia que en Cataluña propició la aparición de grupos como los de Video Nou (1977), transformado en 1979 en el Servicio de Vídeo Comunitario, o FVI, preocupado por la creación de un espacio para la muestra de filmes y vídeos, de un archivo documental sobre el estudio y la práctica del audiovisual, así como de una plataforma de publicaciones informativas (por ej. *Visual*, impulsada entre otros por Munta-

⁴ E. BONET, *En torno al vídeo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 243. Contra la comercialización del videoarte por parte del sistema artístico –que todo fagocita–, Bonet se expresaba en los siguientes términos: «Otros problemas se plantean cuando se tiende a identificar una técnica (vídeo) con un sistema de contextualización y evaluación (vídeo-ART) que probablemente no le conviene, y que implica el mantenimiento del status del artista como otra forma más de unidireccionalidad. Es decir, que los trabajos solo llegan finalmente a una minoría “conversa” a la vez que dispersa, fuera de la cual son ignorados o rechazados; una situación de malestar social y abulia cultural contribuye asimismo a que todo quede en un estado permanente de hibernación. El vídeo, en su utilización como medio artístico, debería desprenderse de la etiqueta que se le ha adjudicado; lo que sucede es que esta etiqueta, *video-art*, ya se ha tornado hábito y motivo de identificación, y por otra parte el quid de la cuestión no está obviamente ahí, sino en la necesidad de replantear todo lo que implica», *ibíd.*, p. 107.

⁵ M., MCLUHAN y B. R. POWERS, *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, C. Ferrari (trad.), Barcelona, Gedisa, 1993, p. 23.

⁶ Estos términos fueron propuestos por René Berger, junto a los de «megatelevisión» y «macrotelevisión», para estructurar los niveles de una supuesta «videoesfera» según criterios de amplitud y afinidad del grupo de receptores. Cfr. Cuadro explicativo en BONET, *ob. cit.*, p. 104.

das)⁷. Por mencionar algunos de los proyectos precedentes más importantes, debemos señalar títulos como *Primera muerte* (1970) de Jordi Galí, Antoni Llena, Silvia Gubern y Ángel Jové, además, por supuesto, de las grabaciones de algunas de las experiencias subsensoriales de Muntadas y su exhibición en la célebre exposición en la galería Vandrés de Madrid en 1971, donde utilizó dos cámaras y cuatro monitores, o la presencia del vídeo en los míticos Encuentros de Pamplona (1972), donde Muntadas participó con la propuesta *Polución Audiovisual*⁸.

Según Ana Sedeño, sería conveniente diferenciar dos épocas o generaciones españolas. La primera de ellas, protagonizada por autores con experiencias en el extranjero (Muntadas, Domingo Sarrey, Francesc Torres, Antoni Miralda, Joseph Montes Baquer, etc.) se debe identificar con las vanguardias de los sesenta y setenta en su condición intermedial (experimentos entre cine, música, pintura, *performance*, escultura y televisión). Una etapa en la que los artistas se organizarían frecuentemente en colectivos y estarían apoyados por unas pocas instituciones (Colegio de Arquitectos e Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, la Fundació Caixa de Pensions) y figuras como Bonet, Dols, Mercader o Muntadas, que contribuyeron a la investigación y elaboración de un corpus teórico sobre este campo de creación⁹. En estos momentos, un acontecimiento importante para el nacimiento y desarrollo del vídeo fue el simposio dedicado al tema, titulado *Conversaciones en torno al vídeo* –del que surgiría el libro *En torno al vídeo* (1980)¹⁰–, organizado en la Galería Vandrés en diciembre de 1974, donde se reunieron figuras como el galerista Fernando Vijande, el crítico suizo René Berger, Simón Marchán, Antoni Mercader y Muntadas, entre otros¹¹. Las primeras reflexiones acerca del vídeo, a cargo de Joaquim Dols y Eugeni Bonet, estuvieron dirigidas fundamentalmente a la formulación de una identificación de sus características generales para poder definirlo como lenguaje. Según el primero, el vídeo no era un medio artístico por sí mismo, sino tecnológico, y el hecho de añadirle el sufijo «art» (al igual que ocurría

⁷ Cfr. L. RODRÍGUEZ MATTALÍA, *Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, pp. 150-165. Se puede consultar la cronología completa del vídeo en España de 1970 a 1986 en el catálogo de la importante exposición titulada *La imagen sublime* que tuvo lugar bajo la dirección de Manuel Palacio en el MNCARS en 1987. VV. AA., *La imagen sublime* (catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987, pp. 131-151.

⁸ Cfr. BONET, ob. cit., pp. 275-291.

⁹ A. SEDEÑO, *Historia y estética del videoarte en España*, Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011, pp. 25-27. Cfr. J. R. PÉREZ ORNIA, *El arte del vídeo*, Madrid, Edicions del Serbal/RTVE, 1991.

¹⁰ Asimismo, esta colaboración tuvo un antecedente en la publicación *Dossier: Video* (1976), llevada a cabo por los mismos autores. *En torno al vídeo* constituye una perfecta carta de presentación de la nueva disciplina en el ámbito español, compuesta por dos partes: una primera de carácter general, que incluye, por un lado, una introducción por Antoni Mercader (BONET, ob. cit., pp. 9-29), centrada en los fundamentos técnicos y evolutivos del vídeo como medio de comunicación (con un glosario de términos al final), y, por otro, una profusa historia del medio en relación a los avances científicos que lo han propiciado, realizada por Joaquim Dols, la cual incluye una línea temporal que comienza en 1817 con el descubrimiento del selenio por J. J. Berzelius (ibíd., pp. 30-100); y, una segunda, centrada en el uso artístico de este, con un más que relevante ensayo de Eugeni Bonet (ibíd., pp. 101-240) y el texto de Muntadas «Una subjetividad crítica» (ibíd., pp. 241-243) junto a otros de importantes autores internacionales (Aldo Tambellini, Richard Serra, Telethon, Ant Farm, Les Levine, Anthony Ramos, Hermine Freed, Peter D'Agostino) (ibíd., pp. 245-291), incluyendo en ambos casos comentarios y documentación escrita y gráfica sobre algunos autores y proyectos. El trabajo, coordinado por Eugeni Bonet, se completa con una percepción general de la situación española del momento y una amplia bibliografía sobre el tema.

¹¹ Debemos citar además la relectura que se llevaría a cabo treinta años más tarde en el volumen titulado *En torno a En torno al vídeo* (2010), editado en el marco del proyecto «Intervenciones TV» de la Fundación Rodríguez, que incorpora entrevistas a sus autores originales junto a algunos trabajos teóricos de nuevo cuño. VV. AA., *En torno a En torno al vídeo*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Rodríguez, 2010.

con el resto de tendencias contemporáneas: *Land Art*, el *Body Art*, el *Mail Art*, etc.) implicaba dotarlo de una determinada actitud más allá del propio uso asignado como elemento documental de otro tipo de actividades.

En lo que respecta a la segunda generación, debemos destacar, siguiendo nuevamente a Sedeño, que lo característico entonces sería la alusión explícita a la televisión, como en el caso de Xavier Villaverde, y la variedad de procedencias de los artistas (Raúl Rodríguez, José Ramón da Cruz, Aurora Corominas, Antonio F. Cano, Juan Carlos Eguillor, Josu Rekalde, Antón Reixa), todos ellos conocidos gracias a los festivales de San Sebastián (1982-1987) y Madrid (1984-1986) y otros certámenes especializados¹². Fue a partir de la exposición *Procesos*, celebrada en el MNCARS en 1986, y de la creación de la Bienal de la Imagen en Movimiento en 1990¹³, cuando se le daría el impulso definitivo a la presencia de la imagen electrónica en las instituciones artísticas españolas¹⁴. Asimismo, debemos llamar la atención sobre el importante papel cumplido por la televisión, al igual que en otros países, a la hora de producir y difundir el vídeo experimental. A este respecto, Ana Sedeño recordaba los programas de *La edad de oro* y *La estación de Perpiñán*, emitidos por TVE y dirigidos por Paloma Chamorro, o el programa *Metrópolis*, iniciativa de Ramón Coom y Alejandro Lavilla, que supuso un cambio radical en el tratamiento que este mismo canal daría al vídeo, al arte y a la cultura de vanguardia en general, desde la música hasta la imagen por ordenador¹⁵. Sería a partir de principios de los noventa cuando la producción videoartística española experimentaría un crecimiento que permitía hablar de cierta estabilización de la actividad. Un hecho al que sin duda contribuyó la mejora en la distribución a través tanto de las galerías como de las propias distribuidoras especializadas¹⁶.

Centrándonos ya en la figura de Muntadas debemos decir que este, dentro de su papel pionero como *media artist*, destacaría especialmente por su firme apuesta por el vídeo como medio para la práctica artística, siendo de hecho el autor español más prolífico y reconocido internacionalmente en este campo gracias a sus más de 100 obras entre piezas-vídeo, *videoperformances* y videoinstalaciones¹⁷. Así pudo comprobarse a partir del año 1974, momento en que, como recordaba Pilar Parcerisas, concibiera tres de las obras que simbolizarían un giro tecnológico en el tratamiento de los temas: *Confrontations* (marzo), *Cadaqués. Canal Local* (26-29 de julio) y *Arte = Vida* (10 de noviem-

¹² SEDEÑO, ob. cit., pp. 27-28.

¹³ Cfr. J. R. PÉREZ ORNIA, *Bienal de la Imagen en Movimiento*, 90, Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990.

¹⁴ El trabajo de Juan A. Grego (*La institucionalización del videoarte en España. Influencia de las instituciones en un arte en formación*, Universidad del País Vasco, 1994), a pesar de su falta de perspectiva histórica y la superficialidad de sus conclusiones finales, puede interesar por ofrecer un completo y correcto análisis de la situación española desde un punto de vista tanto cronológico, fundamentalmente de la década clave de los ochenta (pp. 85-93), como geográfico, contrastando las distintas comunidades autónomas (pp. 94-150). Asimismo, debemos destacar de su trabajo la relación de actividades relacionadas en España en torno al vídeo (muestras, festivales, concursos, becas, museos y centros de arte contemporáneo, otras instituciones, etc.) (pp. 155-258).

¹⁵ SEDEÑO, ob. cit., p. 29.

¹⁶ En el caso español, Hamaca es el mejor exponente del segundo caso, asumiendo todo tipo de tareas respecto a la difusión y la venta del producto videoartístico (conservación, archivo, catalogación, difusión, etc.). Disponible en: <<http://www.hamacaonline.net/>> [Último acceso: 01/09/2015]).

¹⁷ Algunas de las más emblemáticas son: *Confrontations* (1974), *Transfer* (1975), *The Last Ten Minutes* (1977), *On Subjectivity-About TV* (1978), *Between the Lines* (1979), *La televisión* (1981), *Media Eyes* (1981), *Watching the Press, Reading Television* (1981) o *E/Slogans* (1987). Otras no tan conocidas son, por ejemplo, las pertenecientes al conjunto de trabajos titulado *The Animal Series: Bars* (1977), *Snowflake* (1977); y, relacionado con estos, *Pamplona-Grazalema* (1980).

bre). Tres proyectos a los que habría que sumarle el *Taller de trabajo con videotape*, llevado a cabo junto con Bill Creston y el apoyo de Sony, en la Sala Vinçon de Barcelona del 11 al 14 de julio de este mismo año¹⁸. Muntadas, quien puede calificarse como el máximo exponente español de la defensa del vídeo como lenguaje en aquellos primeros momentos, basaba su interés crítico por este en la relación real que existía entre sus extraordinarias características y las del resto de medios de comunicación, todos ellos articuladores del *media landscape*. Así puede verse en instalaciones multimedia como *Slogans* (1987), donde el autor partía de los aspectos comunicacionales del vídeo y del lugar que ocupaba el espectador en los procesos de emisión-recepción¹⁹. A su vez, el artista impulsó varios seminarios sobre el tema con la ayuda de figuras como las de Mercader, Bonet o Dols²⁰. De entre la cronología de proyectos y acontecimientos pioneros de lo que Muntadas participase, Pilar Parcerisas destacaba, además de los ya citados de 1974, los siguientes: el vídeo que realizó junto a Francesc Abad, Jordi Benito y Robert Llimós para la Documenta V de Kassel, bajo el título de *4 Umformung Eines Räumes* (1972); el coloquio *El vídeo como medio de expresión, comunicación e información*, en la galería Vandrés de Madrid, con el crítico suizo René Berger, Alexandre Ciri-ci, Simón Marchán, Nacho Criado y Juan Manuel Bonet; el proyecto *Granollers vila oberta* presentado, como miembro del Grup de Treball, en la galería La Clau de Granollers en 1975; el dossier sobre vídeo editado con motivo de las sesiones informativas del Instituto Alemán de 1976, siendo el primer documento que intentó poner orden tanto en la terminología léxica como en la cronología histórica del vídeo; y, finalmente, la instalación, en este mismo año, de un Centro de Información en la galería Ciento y la realización de la acción *Barcelona-Distrito Uno* en un quiosco bar en Pla de Palau, en Barcelona²¹. Asimismo, debemos citar las *Series Informatives*, primeras muestras videográficas de importancia en España, desarrolladas en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en los años 1978 y 1980. Además del vídeo, la siguiente generación de artistas, aquellos cuyos trabajos destacaron en los noventa, tendrían a su disposición una nueva herramienta: Internet y sus primeros navegadores. Un medio que, como percibió el propio Muntadas actuando nuevamente como precursor, permitiría seguir explorando la compleja relación entre tecnología y cultura, renovando la idea de obra de arte como sistema abierto y capaz, por un lado, de albergar la total combinatoria intermedial que promueve y exige su contexto y en la que además, por otro, el compromiso social sigue constituyendo uno de los vectores fundamentales.

¹⁸ Como relataba Bonet, «En un momento en que el vídeo era aún un medio de difícil acceso en nuestro país, esta fue la primera oportunidad en que personas procedentes de distintos campos pudiéramos tener un primer contacto con el legendario *portapak* de bobinas, la herramienta que había posibilitado la eclosión del videoarte y el videoactivismo en otros contextos», BONET, 1988, en ALONSO, ob. cit., p. 20.

¹⁹ La idea de «proceso» estaba en el seno mismo de la filosofía de trabajo del «vídeo comunitario», defendida por Muntadas, Bonet, Mercader y demás figuras del contexto catalán. Para Bonet, la diferencia entre producto y proceso residiría en lo siguiente: «Producto implica en este caso la elaboración de un programa, normalmente de carácter documental, destinado a tener una distribución formal lo más amplia posible; proceso implica, en cambio, una actividad en la que se acorta al mínimo el lapso temporal que va de la producción del material a su presentación pública, así como la distancia espacial que separa normalmente el lugar de producción del lugar de exhibición. Esta actividad procesual va acompañada a menudo de debates y nuevas acciones, hasta agotar momentáneamente los motivos principales que aconsejaban una intervención de este tipo» (BONET, ob. cit., p. 159).

²⁰ Cfr. P. PARCERISAS, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, p. 179.

²¹ *Ibid.*, pp. 510-518.

3. Cadaqués – Canal Local y Barcelona Distrito Uno

De entre la amplia producción de vídeo de Muntadas, destacan en concreto dos proyectos que pertenecen específicamente al terreno de la «microtelevisión», también denominado generalmente «televisión pirata», «comunitaria» o «alternativa». El primero de ellos, *Cadaqués – Canal Local*, que puede considerarse la primera experiencia de este tipo en España, fue realizado en 1974 en el pueblo pesquero de Cadaqués, situado en el punto más oriental de la costa catalana y, por tanto, también de la ibérica. Un enclave que, como sabemos, ocupa un lugar referencial en la Historia del Arte moderno al haber sido residencia veraniega de un gran número de artistas de vanguardia: desde Salvador Dalí, quien, instalado en una de las calas del municipio (Port Lligat), invitó en su momento a Federico García Lorca, hasta Pablo Picasso, Joan Miró, Richard Hamilton o John Cage, además de multitud de pintores catalanes, tales como Rafael Durancamps o Joan-Josep Tharrats u otras figuras como Eugenio D' Ors o María Gay. Sin embargo, merece la pena destacar especialmente la presencia de Marcel Duchamp –cuya influencia es evidente en Muntadas²²–, quien a partir de 1958 encontró cada verano en Cadaqués su lugar de retiro idóneo, pero también de inspiración: además del portalón que importó directamente de una casa del pueblo para su obra *Étant Donnés*, se cree que fue también su paisaje el que se encuentra al fondo de esta²³. Con el apoyo de la galería del mismo nombre, impulsada en 1973 por el arquitecto y coleccionista Lanfranco Bombelli, la experiencia de Muntadas acabaría reflexionando precisamente sobre el impacto de la invasión turística que por aquel entonces comenzaba a perpetrarse en la Costa Brava²⁴. José M^a Martí recalca a este respecto la importancia de dicho apoyo pues, según él, la categoría de «hecho artístico» que otorgaba la galería a la experiencia fue lo que permitió llevar a la práctica algo que de otra forma hubiera sido imposible «debido a las rígidas normas que regulan la información pública en el país, de la misma manera que no se censurará un cuadro en el que haya desnudos pero tampoco se permitirá esto en una publicación normal»²⁵. Después de todo, es preciso recordar que, a diferencia de otros países vecinos, la España de los setenta se encontraba sumida en un subdesarrollo tecnológico donde el medio televisivo era propiedad estatal y las infraestructuras de televisión de cable, local o comunitaria, brillaban por su ausencia.

Cadaqués – Canal Local consistió básicamente en la grabación, edición y reproducción de diversos reportajes y entrevistas que recogían multitud de testimonios y sucesos cotidianos de los habitantes de este pueblo catalán. Un proyecto que fue desarrollado durante cuatro jornadas seguidas (del 26 al 29 de julio de 1974) y cuyos resultados, además de en la Galería Cadaqués, pudieron verse cada noche en el casino municipal y en diferentes bares. Para llevarlo a cabo, Muntadas contó con la ayuda de un grupo de trabajo, en el que se encontraban Dario Grossi y Gonzalo Mezzà, además de algunas personas del propio pueblo, y, técnicamente, con tres equipos sencillos de vídeo (dos fijos y uno portátil, el famoso *portapack* de Sony) y una serie de aparatos receptores

²² Existe un póster de Muntadas de 2005 realizado a partir de una instantánea tomada dentro del bar Melitón de Cadaqués donde puede verse una placa conmemorativa que reza: «Aquí jugaba als escacs l'inoblidable Marcel Duchamp».

²³ Cfr. P. PARCERISAS, *Duchamp en España: Las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, Madrid, Siruela, 2009.

²⁴ Para abordar teóricamente esta obra existen algunos textos claves, tales como: «*Cadaqués, Canal Local*» (1974) de Alexandre Cirici; «*Cadaqués Canal Local. Una experiencia-piloto de comunicación*» (1974) de José M^a Martí Font; y «*Muntadas: Cadaqués Canal Local (1974) y Barcelona Distrito 1 (1976)*» de Marcelo Expósito.

²⁵ En ALONSO, ob. cit., p. 281.

situados en los lugares donde comúnmente se observaba la televisión (los típicos bares de encuentro). Cabe hacer hincapié en la importancia del *portapak* en el proceso de grabación, pues ofrecía la posibilidad de grabar en directo y en cualquier lugar del pueblo durante el tiempo que duró el proyecto, además de que incorporaba una serie de mejoras técnicas nada desdeñables: a la flexibilidad, manejabilidad e inmediatez del aparato, se le sumaban la posibilidad de filmar incluso en condiciones de poca luz, sin revelado gracias a un material en cinta completamente recuperable, y, todo ello, sin un alto coste. Gracias a estos avances tecnológicos, y precedida de la experiencia-taller en la Galería Vinçon de Barcelona celebrada poco antes (del 11 al 14 de julio), tuvo lugar el que fue sin duda alguna el evento artístico del año en Cataluña, por no decir en toda España.

Para el artista el objetivo estuvo claro desde el principio: «Así como en un periódico existe la posibilidad de escribir cartas al director, para lo cual no se necesita más que papel y lápiz, para esto sería necesario que existiesen centros de acceso al material y a los equipos para poder recoger la realidad y mostrarla. Así se podría hablar de TV en dos sentidos, emisión y recepción»²⁶. Se trataba por tanto de crear una emisora local de TV en la que pudiera tener voz todo tipo de gente en un contexto político donde el Estado ostentaba el monopolio cultural²⁷. Además, como comentó Alexandre Cirici: «La elección estuvo bien hecha, Cadaqués es un buen ejemplo del cliché distorsionado por los intereses de la clase dominante»²⁸. Y es que, frente a la Cadaqués de «aquellos figurones» de la Vanguardia parisina, el «Cadaqués profundo» era, como tantos otros, un pueblo vivo y auténtico que debía sobrevivir cada invierno sin la inyección económica del verano²⁹. De esta manera, amparado en el sistema del arte, Muntadas hizo hablar a todo tipo de gente por medio de entrevistas (profesores, hosteleros, amas de casa, viejos pescadores, jugadores de cartas, guardias civiles, etc.), sacando a relucir rápidamente una serie de conflictos de entre los que destacó sin duda alguna la problemática del turismo. Según contaba José M^a Martí, sobre él se trató tanto la recesión que se había estado viviendo durante todo ese año, como el impacto que podría tener la continuación de su desarrollo en una comunidad cerrada como Cadaqués³⁰: «Si normalmente el pueblo tiene en invierno mil trescientos habitantes –apuntaba el autor–, este número se multiplica por diez cada verano, además la cerrada situación geográfica de Cadaqués, los quince kilómetros de curvas que le separan de Rosas, el carácter de sus gentes y su especial identidad, le hace el sitio adecuado para que cualquier experiencia de este tipo, debido a la polarización de opiniones, se manifieste más claramente»³¹.

²⁶ En ALONSO, ob. cit., p. 286.

²⁷ Por aquel entonces, la televisión española estaba conformada por dos canales que emitían un total de treinta y seis horas diarias de programación siguiendo fielmente las consignas culturales del régimen franquista.

²⁸ En ALONSO, ob. cit., p. 289.

²⁹ «Hace pocos años –recordaba Cirici–, era la comunidad que describe maravillosamente Josep Pla, aislada del Continente, solo abierta hacia el mar, como una isla, que mantenía un dialecto diferente, una psicología diferente, y que vivía de una economía tradicional, de la pesca, el aceite, el vino, las anchoas y el coral», ibíd., p. 289.

³⁰ En relación al turismo, algunos temas más específicos eran los de la afluencia masiva de coches por el casco urbano, así como la especulación del terreno y la construcción acelerada de viviendas (cfr. Ibíd., pp. 282-285). Por citar uno de los testimonios recogidos por José M^a Martí: «Sí, el pueblo está de acuerdo con el turismo, puesto que esto le da vida. La manera de ser de Cadaqués hace que a veces parezca que el pueblo está desligado del turismo, pero no es así porque de hecho todos vivimos de él y es la única cosecha que tenemos. De todos modos las actividades que se puedan hacer en Cadaqués durante el verano no pertenecen al pueblo de Cadaqués...», ibíd., p. 283.

³¹ Ibíd., p. 281.

La propia realización en el período estival respondía directamente al planteamiento original del proyecto³², que pretendía precisamente contrastar la situación de esta época del año con las actividades invernales por medio de documentos recogidos entonces, así como, indirectamente, el contenido de todos estos testimonios contrastaba diametralmente con la opinión estereotipada de los veraneantes: «De este proyecto –afirmaba Muntadas– me interesó el factor humano del pueblo, que sus gentes fuesen reflejándose, sus aislamientos, sus inquietudes, sus problemas y que unos y otros pudiesen intercambiar opiniones y darlas a conocer...»³³. En este sentido, observamos que, como constata Marcelo Expósito, la dimensión política de este proyecto en concreto parte de –o mejor, está disuelta en– un trabajo antropológico y sociológico: «*Cadaqués – Canal Local* hace de este desencaje temporal, opuesto al tiempo real de la televisión estatal, el molde que visibiliza los diversos desencajes antropológicos y sociológicos que la población local experimenta»³⁴.



Fig. 1. *Cadaqués – Canal Local* y una imagen del taller en la Sala Vinçon pocos días antes (1974).

En líneas generales, podríamos decir que todos los parámetros técnicos señalados a propósito de *Cadaqués – Canal Local* fueron tenidos nuevamente en cuenta dos años más tarde en un segundo proyecto de microtelevisión titulado *Barcelona Distrito Uno*, en este caso, realizado durante los días 8, 9 y 10 de octubre de 1976 en la capital catala-

³² «Precisamente el presentar este proyecto se hacía intencionadamente en verano para producir una concienciación acerca de la situación normal del pueblo durante el resto del año, intentando evitar el aspecto turístico-folklórico veraniego recuperando situaciones cotidianas del invierno», en ALONSO, ob. cit., p. 281. Existía, de hecho, un proyecto de volver a hacer la experiencia a la inversa que, sin embargo, no sería llevado a cabo.

³³ *Ibíd.*, p. 282.

³⁴ *Ibíd.*, p. 278.

na. Para ello Muntadas contaría con el apoyo de la Galería Ciento de esta ciudad así como de algunos ayudantes (J. L. Carrillo, J. Rodes y M. Smith) y, una vez más, de la compañía Sony, que aportaría los equipos técnicos. En esta ocasión, los materiales registrados diariamente se mostraron en un lugar bastante céntrico: un popular quiosco-bar de la zona de Pla de Palau donde cualquier viandante podía sentarse a visualizar la televisión. Existía, en este sentido, un cambio radical en las coordenadas espaciotemporales: de un contexto local cerrado y propicio al debate de cualquier tipo de tema, a otro, correspondiente a una gran ciudad, con sus amplias avenidas, su trazado ortogonal y sus grandes plazas públicas, donde asuntos como el impacto medioambiental del turismo o los desajustes estacionales de población no habían sido tradicionalmente los temas más preocupantes. En el nuevo marco que ofrecía la ciudad condal –junto con Madrid la ciudad más importante de España–, el proyecto se dirigió fundamentalmente a la incierta situación de tránsito político que se había iniciado un año antes en todo el país con la muerte del dictador Franco. De esta forma, todas las entrevistas realizadas, la grabación de escenas, o en general el registro audiovisual, estuvo centrado principalmente en tomar el pulso a una situación social especialmente sensible a las reivindicaciones que durante décadas habían estado violentamente sancionadas: actividades populares, manifestaciones políticas, propuestas vecinales. Todas ellas, como había ocurrido en Cadaqués, eran mostradas horas más tarde de su grabación en el espacio público que constituía en este caso el conocido bar. Los sucesos políticos eran así intensamente amplificadas y el arte, por el otro lado, sintonizaba fuertemente con el impulso democratizador del momento, contribuyendo a una rápida consolidación de este.

En una sociedad que, como decía José M^a Martí, «solo escapa a este rígido dirigismo por medio de las opiniones individuales, que poco eco despiertan»³⁵, la necesidad de un canal que, no solo amplificase dichas opiniones, sino que además fomentara el diálogo entre ellas resultaba del todo urgente. Sin embargo, considerando que casi todos los países tenían y tienen una legislación en contra de modelos alternativos de televisión, las posibilidades de que esta revirtiera en manos de la sociedad parecen prácticamente nulas antes de la aparición de Internet: a la característica unidireccionalidad del medio televisivo, recordemos, se había referido ya Muntadas en su obra *Emisión / Recepción*, al igual que autores como Theodor W. Adorno, denunciando la facilidad para afectar el ánimo de los espectadores. Por otra parte, siempre nos quedará la pregunta de si los participantes de ambos proyectos fueron conscientes del hecho artístico, del hecho social, de ambos o si, simplemente, pretendían experimentar la sensación de verse a sí mismos en la pantalla de un televisor. En cualquiera de los casos, no nos queda otra que considerar como válidas ambas experiencias en la medida en que, como afirmaba Martí, «tampoco se debe ver en este intento un trabajo exhaustivo sobre el tema sino más bien un punto de referencia para el desarrollo de las posibilidades de este medio que podría llegar a constituirse en emisoras de barrio, de pueblo, escuelas, etc.»³⁶. Ambas tuvieron, cada una dentro de sus respectivos contextos, una repercusión notable y, al menos por unos días, consiguieron hacer efectivo el proceso de *emisión-recepción* que desborda tanto la mera difusión televisiva como la mera idea de obra artística.

³⁵ En ALONSO, ob. cit., p. 281.

³⁶ *Ibíd.*, p. 280.

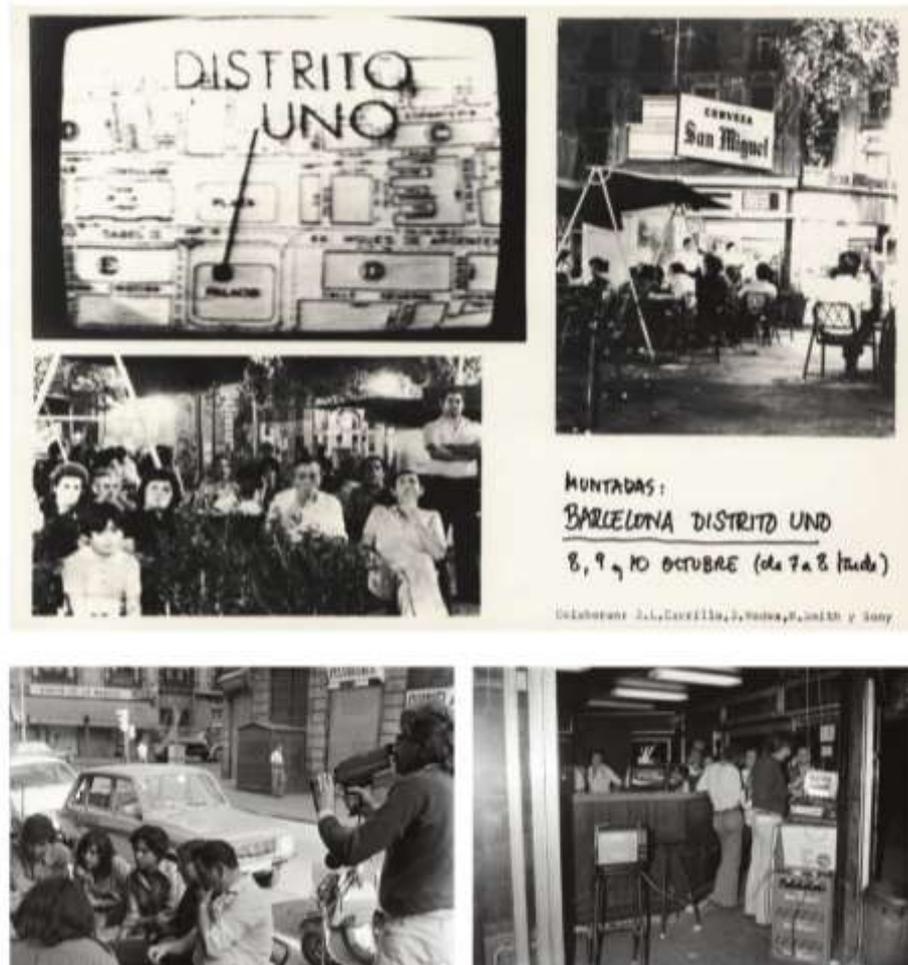


Fig. 2. Diferentes momentos de *Barcelona Distrito Uno* (1976).

4. A modo de conclusión

En primer lugar, como argumentase Alexandre Cirici, cabe destacar que ambos proyectos simbolizaron la decadencia del arte tradicional: ni la calidad de los proyectos ni el interés suscitado podrían haberse dado desde una propuesta monologuista, objetual y ajena a la realidad social: «En efecto, es evidente que ningún objeto habría podido interesar a todo un pueblo tres horas seguidas durante cuatro días seguidos»³⁷. Al contrario, un tipo de arte acorde con la sensibilidad de su tiempo y, por ende, la renovación de los lenguajes, debía desarrollar, por un lado, un modo de hacer inserto en sus propias condiciones de producción (históricas, tecnológicas, políticas, económicas, etc.) y, por otro, una conexión estrecha con su público siguiendo sus mismas rutinas y ocupando sus mismos espacios de socialización. En segundo lugar, merece la pena señalar el hecho de que, desde la dimensión estética, ambas experiencias permitiesen comprobar que los espacios y los tiempos de la televisión que hasta entonces acostumbraban a ver poco o nada tenían que ver con el grado de verdad de unas coordenadas producidas de forma espontánea y, en algunos casos, a tiempo real. Otro punto importante era, en este sentido, la riqueza y el interés que otorgaba al proyecto la existencia de factores lingüísticos específicos tales como los dialectos, argots, o acentos locales. En tercer y último lugar,

³⁷ En ALONSO, ob. cit., p. 291.

debemos señalar que tanto en un caso como en otro se trataba de construir un prototipo de comunicación descentralizada en respuesta a unas determinadas condiciones locales, de ahí el interés y la actitud participativa de los espectadores. Un modelo que, basado en el principio de la libertad, asumía las funciones de una televisión verdaderamente comunicadora y deseable: informar, educar, entretener, etc., todo ello bajo una óptica objetiva y democrática, desde la que, como defendiera Alexandre Cirice, se fomentan sobre todo «las respuestas contradictorias y las preguntas en lugar de las afirmaciones categóricas. La vida real en lugar de la convención. El área geográfica real en lugar del área geográfica artificial. Dar paso a la contrainformación, a los procesos inacabados. Descolonizar, desalienar la comunicación»³⁸. Podemos concluir, por todo ello, que *Cadaqués – Canal Local y Barcelona Distrito Uno* simbolizan a la perfección la auténtica naturaleza de un arte sociotecnológico en la medida en que, gracias a la estrategia de desconstrucción empleada hacia el medio, pero también hacia el lenguaje y hacia el discurso oficial existente, el espectador se convierte por vez primera en verdadero espectador de lo que hasta aquel momento le han mostrado por televisión, observando críticamente los arquetipos culturales impuestos por el sistema y convirtiéndose, frente a ello, en creador de sus propias situaciones.

³⁸ En ALONSO, ob. cit., p. 289.

Referencias bibliográficas

- R. ALONSO, *Muntadas. Con/Textos: Una antología crítica*, Buenos Aires, Simurg, 2002.
- E. BONET, *En torno al vídeo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- , «Background / Foreground. Un trayecto por la obra de Muntadas», en *Híbridos* (catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988; en ALONSO, 2002, p. 13-49.
- A. CIRICI, «Cadaqués, Canal Local», publicado originalmente en *Serra d'Or*, nº 182, 15/11/1974; en ALONSO, 2002, pp. 280-286.
- M. EXPÓSITO, «Muntadas: Cadaqués Canal Local (1974) y Barcelona Distrito 1 (1976)», en ALONSO, 2002, pp. 277-279.
- J. A. GREGO, *La institucionalización del videoarte en España. Influencia de las instituciones en un arte en formación*, Universidad del País Vasco, 1994.
- J. M^a. MARTÍ, «Cadaqués Canal Local. Una experiencia-piloto de comunicación», publicado originalmente en tres partes en *Diario de Barcelona*, 13, 14 y 15/08/1974.
- A. MATTELART, «Antoni Muntadas o cómo han evolucionado nuestros sueños de otra sociedad», publicado originalmente en VV. AA., *Proyectos* (catálogo), Madrid, Fundación Telefónica, 1998; en ALONSO, pp. 261-267.
- M., MCLUHAN y B. R. POWERS, *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, C. Ferrari (trad.), Barcelona, Gedisa, 1993.
- P. PARCERISAS, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.
- , *Duchamp en España: Las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, Madrid, Siruela, 2009.
- J. R. PÉREZ ORNIA, *Bienal de la Imagen en Movimiento, 90*, Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990.
- , *El arte del vídeo*, Madrid, Edicions del Serbal/RTVE, 1991.
- L. RODRÍGUEZ MATTALÍA, *Arte videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- A. SEDEÑO, *Historia y estética del videoarte en España*, Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.
- VV. AA., *La imagen sublime* (catálogo), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.
- VV. AA., *En torno a En torno al vídeo*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Rodríguez, 2010.