

**TESI DOCTORAL**

Doctorat en Gèneres i Estratègies de la Comunicació Audiovisual (bienni 1993-95)

UNIVERSITAT POMPEU FABRA. BARCELONA

**De la PRÀCTICA ARTÍSTICA  
a la COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL i MULTIMÈDIA**

**Antoni Mercader Capellà**

**Setembre de 1999**

Director Dr. Jordi Pericot Canaleta

Dipòsit legal: B.51832-2001  
ISBN: 84-699-8510-8

A Josep de Margrit i Antoni

Agraïments a

Llorenç Arguimbau  
Eugeni Bonet  
Caterina Borelli  
Anna Casaldàliga  
Judith Colell  
Esteve Comes  
Roger Esparó  
Carmen Garrido  
Coralí Mercader  
Antoni Muntadas  
Pilar Parcerisas  
Teresa Picazo  
Pep Rigol  
Toni Rius (ARC)  
Pere Tressera (Videolab)

## **Nota de l'autor**

**OPCIÓ ORIGINAL (NO LINEAL):**

Aquesta tesi doctoral en el seu origen va ser creada , desenvolupada i articulada com un sistema no lineal.

**OPCIÓ LINEAL:**

La versió LINEAL que teniu a l'abast correspon exactament a la presentació que se'n va fer d'acord amb els articles setè, vuitè, novè i desè del Reial Decret 778/1998, d'1 de maig, que regula el tercer cicle d'estudis universitaris.

Es tracta, per tant, d'una adaptació de la VERSIÓ ORIGINAL (NO LINEAL) en la que els enllaços hipertextuals no estan operatius i no conté cap fotografia ni cap vídeo.

Si esteu interessats en la versió original us podeu posar en contacte amb l'autor mitjançant el següent correu electrònic: [antonimerca@terra.es](mailto:antonimerca@terra.es)

# De la PRÀCTICA ARTÍSTICA a la COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL i MULTIMÈDIA

## Volum 1

Presentació	5
Memòria	8
Tesi	12
Detecció	20
Anàlisi	41
Descripció	62
Conclusions	83
Annexos	111
Antologia	112
Bibliografia	116
Documentació peces	117
Terminologia	120
Videografia	126

## Contingut del **volum 2**

Diagrama	132
Anys	138
1963 - 1969	140
1970 - 1974	144
1975 - 1979	147
1980 - 1984	150
1985 - 1989	153
1990 - 1994	156
Peces	160
Anys	161
Autors	164
Presentació formal	166
Modalitats temàtiques i conceptuals	169
Fitxes (alfabètic)	172
Termes	232
Agrupacions i definicions	234
Textos	265
Anys	266
Autors	269
Citacions	271
Fitxes (alfabètic títols)	289
Presentació bibliografies	
Monografies	326
Articles	335
Catàlegs	345
Referents	355

# Presentació

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

Presentem sota el títol *De la pràctica artística a la comunicació audiovisual i mutimèdia* una tesi doctoral sobre les relacions entre l'art contemporani i la comunicació en general. Està integrada per una recerca antològica de textos, una documentació de peces i un treball de terminologia sobre el període de la trentena d'anys que van de 1963 a 1994.

Entra en consideracions respecte a què es pot extreure d'una interpretació raonada i articulada dels fets resultants d'aparellar-se i de compartir episodis per part de l'art i de la comunicació al llarg de les tres dècades esmentades.

Aplica, en estadis succesius, un seguit de dispositius d'execució del treball degudament contrastats amb un corpus epistemològic *ad hoc* i suficientment referenciats respecte els entorns i contextos pròxims de la comunicació.

El treball de recerca i de redacció ha estat realitzat sota una voluntat expressa de treure profit de les possibilitats interrelacionals (no lineals) que ofereix l'ús de les tècniques hiperdocumentals.

En la presentació d'aquest treball que teniu a les mans –una versió impresa lineal i una altra d'interactiva annexa (en CD-ROM) que conté la Videografia amb els extractes de les peces i els documents fotogràfics i videogràfics annexos– volgudament es denota la predominància d'aquesta via escollida.

A la gènesi d'aquest treball hi ha les idees i les aportacions teòriques estretament lligades al perfil professional del doctorand com a productor i comissari independent dedicat durant més de trenta anys a la presentació, la

informació i difusió d'activitats artístiques relacionades amb l'art i amb les tecnologies de la comunicació.

Els indicis que van portar a formular la hipòtesi de treball rau, molt concretament, amb en la possible contribució de l'art i dels artistes a l'adveniment del periodisme electrònic a l'inici dels anys vuitanta. Aquestes aportacions foren expressades principalment en els textos següents:

- *Ara ja fa vint anys o el live-feedback d'Ira Schneider i els seus companys.* Text publicat en el catàleg de "New American Video Art: A Historical Survey 1967-1980". Exposició i cicle de conferències presentats a l'Institut d'Estudis Nord-americans de Barcelona del 14 de gener a l'1 de febrer de 1985.
- *Del portapack al minicam: de la contrainformación al news.* *Telos*, número 8. Madrid, març - maig 1987. P. 48-51.

Les percepcions, les intuïcions que animen i que justifiquen l'abordament d'aquest tema han estat múltiples i de molt diversa índole dintre del ventall de possibilitats que ofereix el contacte directe amb els protagonistes, les obres i les circumstàncies que conformen aquest treball.

Així és com hem anat perfilant un transvasament des de les files de l'art cap a la comunicació, de cara a:

- la modelació de certes formulacions relacionades estretament amb la pràctica actual de la informació tecnificada (com és el cas del periodisme electrònic que acabem d'esmentar) i en la progressiva configuració d'una sensibilitat *post* en la comunicació;
- a la ubicació de l'art com a un posicionament idoni des d'on es pot exercitar la crítica, articular una conscienciació reflexiva, prendre posició i plantejar propostes d'harmonització enfront del conflicte i de la inflació comunicatives;
- una plataforma per a la renovació de determinats aspectes de la percepció audiovisual, des de la configuració de territoris, el qüestionament dels estatus operacionals, els modes imaginatius i les seves hegemònies, fins a l'aparició de tipologies comportamentals que perfilen actituds dinàmiques envers una ecologia dels mitjans de comunicació, etc.

Hi ha hagut, però, una motivació que de manera molt decisiva ha animat a iniciar aquesta recerca: la preocupació per constatar el fet que en els darrers deu anys algunes de les aportacions més innovadores i arriscades en l'àmbit expressiu del multimèdia han estat relacionades amb l'art i amb els artistes.

A l'origen concret d'aquesta tesi hi ha el treball de recerca del doctorand *Les formulacions artístiques sorgides de la utilització de les tecnologies del vídeo i de l'ordinador: creació d'un fons de recerca*, presentat el 1996 dintre del programa de doctorat en Comunicació Audiovisual 1993-1995, d'aquesta mateixa universitat. En aquesta tesina es van posar en pràctica les premisses del marc metodològic que ara fem servir.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / inici [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

# Memòria

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / Memòria / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

Aquesta tesi s'emplaça en un territori mixt que es mou entre els límits de dues disciplines de la comunicació. Estudia l'esdeveniment d'un flux particular (l'art) envers el general (la comunicació audiovisual i multimèdia). En la recollida d'estudis de fenòmens recents, s'acull a la tradició de la historiografia de l'art i de la comunicació i als seus aparells teòrics organitzats.

## Consideracions preparatòries

La primera tasca per a formular la hipòtesi de treball i articular l'[Objecte de demostració](#), que formulem en la [Tesi](#), en funció de la partença escollida (vegeu la [Presentació](#)), ha estat eixamplar el basament teòric de la tesina desenvolupada durant el treball de nou crèdits, a la finalització dels cursos de doctorat del titular, el 1996.

La segona tasca ha estat procurar que tant la recerca documental com els treballs del vessant terminològic i de l'aspecte lexicogràfic adquirissin l'entitat suficient per abordar en profunditat un replantejament dels procediments per a la selecció de textos, de peces i dels termes que es volia implicar durant tota la recerca empresa.

La diagramació en sis períodes o estadis temporals i la cerca dels procediments d'interrogació i de confrontació més adients al **marc referencial** d'ordre sectorial i d'ordre sociotecnològic ha estat la tercera tasca inicial.

El **marc metodològic** ha quedat traçat amb el disseny d'una recerca transversal a tres ritmes o moviments d'execució —interrelacionats i



coordinats— les accions diferenciades del qual han estat les de detectar, analitzar i descriure.

Al llarg de tot el procés evolutiu s'ha mantingut el caràcter autònom d'un *tempo* (ritme) respecte dels altres dos, aspecte que interessa en tant que ens pot definir un **corpus epistemològic** singularment sensible a l'anada i al retorn (bidireccionalitat) de les relacions generades (interactivitat) alhora que es pot sotmetre al contrast amb els ítems sectorials (com, per exemple, determinats esdeveniments periòdics molt coneguts de l'art contemporani) i amb els ítems sociotecnològics (episodis que han marcat els avenços de la comunicació audiovisual i multimèdia de consum). Un corpus que s'ha anat constituint a través del coneixement hermenèutic d'una antologia de textos, el fonament gramàtic d'un estudi terminològic *ad hoc* i l'aprehensió discursiva de les obres (peces).

#### La tesi propiament dita

La redacció de la tesi està basada en l'aplicació discursiva, a la vegada sincrònica i diacrònica, longitudinal i transversal, a través dels *tempos* predefinitos en el marc metodològic de:

- la detecció (descobriments del *què*) de fenòmens provinents de l'art que han transcendit o transcendeixen el seu propi àmbit, que han entrat o entren en el domini general de la comunicació i que són —presumiblement considerats— causa d'afeccions o d'alteracions diverses, tant en l'ordre tecnològic com en l'ordre sociològic;
- l'anàlisi (*què ha suposat, on*) de les articulacions contrastades amb els referents generals que fan possible les concepcions i les praxis artístiques que tenen una implicació o un reflex en la comunicació en general;
- la descripció (*com, de quina manera*) dels símptomes i dels efectes de renovació tipològica, així com d'increment de les tipificacions de la comunicació audiovisual i multimèdia actual que tenen el seu origen en la comunicació artística;

- l'aplicació que comporta la presència activa dels agents detentors del corpus epistemològic descrit anteriorment, o sia dels textos, de la terminologia, de les peces escollides per a l'establiment i per al manteniment en cada període parcial concret.

#### Les conclusions

L'ànim d'extreure unes valoracions d'aquest conjunt complex de situacions, d'esdeveniments i d'interrelacions, i d'arribar a unes interpretacions suficientment contrastades ha portat al redactat de les conclusions en forma de set reflexions de conjunt al voltant de les contribucions, sintonies, preses de consciència, induccions, influències, etzibades i inferències de l'art a la comunicació audiovisual i multimèdia. La inclusió d'elements exemplificadors (generalment del domini dels mitjans de comunicació de massa) reforça i aplanava els arguments de la tesi .

#### Consideracions d'escriptura / de lectura

El procediment hipertextual ha estat emprat amb la finalitat d'obtenir un guany processal implícit en un treball d'aquestes característiques.

Estem convençuts del plus de valor executiu que aquesta sistematització ha representat en la caracterització i l'elaboració del treball que teniu enquadrat a les mans i/o en un disc a l'ordinador.

Pel que fa a l'aspecte fragmentari i equívocament desgalgat que es podria pensar que ofereixen tant la versió impresa com la versió informàtica, no creiem que tinguin cap altre fonament de causa que el fet que és poc habitual. És del tot acceptable que de petits moviments es basteixen conjunts respectables i només cal que ens remetem a les bases de la comunicació actual per reforçar els conceptes de discret o discontinu, com a eina per a la construcció de la complexitat.

Vegeu, doncs, lector, en aquesta doble presentació formal, un clar reflex de la sistemàtica operativa emprada en les tasques de recerca i redacció del treball.

## Els annexos

Voldríem reclamar l'atenció respecte d'algunes de les peculiaritats del perquè de la inclusió d'un ampli annex estructurat en parts desiguals. Aquest gran conjunt d'aportacions té, al nostre entendre, un paper destacat en la conformació unitària d'aquest treball (el perquè particular s'explica a l'inici de cada una d'aquelles parts).

El caracter no simètric i gens cartesià de la funcionalitat dels annexos que podem apreciar en el [Diagrama](#) —en el que veiem un [menú](#) i un [índex](#) encreuats—, respon justament a les necessitats de propiciar l'accés a les informacions de la tesi pròpiament dita, del marc referencial, del marc metodològic i del corpus epistemològic, d'una importància rellevant en la concepció originària. En cas que no es tingués en compte aquesta qüestió, es podria desequilibrar el paper clau de cadascun dels elements del sistema creat.

El paper de les agrupacions per modalitats temàtiques i conceptuals de les peces escollides està directament relacionat amb la confecció de les fitxes documentals, pel que fa al mode i a la forma. Les assimilacions o ordenacions intermediàries de les citacions dels textos seleccionats tenen molt a veure amb el que *a posteriori* seran les conclusions. Totes dues remarques són exemples prou contundents per reforçar la defensa del caracter fragmentari, de la discursió no lineal i de l'estructura absent de correspondència i d'analogia a l'us que aquest treball presenta.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / inici [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

# Tesi

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

## El moment actual: panorama de la comunicació

El moment actual de la comunicació ve definit per una sèrie de possibilitats entre el marasme i l'eclosió. L'aparició i la manifestació de noves fórmules en la comunicació es produeixen a la vegada que l'autoextenuació per consum. Vivim en un període d'engreixament i d'amagriments simultanis. Sense dilació, i en molts pocs anys, s'ha passat dels dictats de la moda i de la poderosa influència dels mitjans de comunicació de massa a la inflació i al conflicte permanents.

L'entorn per a la interacció social ha canviat profundament amb les condicions i les transformacions que es deriven de l'ús que fem de les tecnologies digitals, telemàtiques, etc. Anem cap a una societat de la informació, en la qual tot gira al voltant d'organitzar l'entorn comunicatiu. Aquest és el factor determinant més que no pas el tecnològic. Amb problemes de tota mena (econòmics, laborals, polítics, culturals, lingüístics, jurídics, educatius, psicològics, tecnològics...), la construcció d'un espai i un temps comunicatius s'està configurant com un dur aprenentatge.

## El paper de la comunicació artística

Una part molt important de l'activitat i la personalitat humana és en la capacitat o facultat de sentir. Això vol dir que una part important de l'àmbit del coneixement determinat per l'activitat sensible, a través de la qual disposem d'un ampli ventall de possibilitats d'expressió, de comunicació i de creació amb les quals podem fer front a les embranzides de l'hipermercat del consum

cultural. Una d'aquestes possibilitats és la comunicació artística, que ha ocupat i ocupa un lloc singular en el desenvolupament de la civilització.

L'art és, amb la ciència i la tecnologia ([Art / ciència / tecnologia](#)), un dels puntals de l'aprehensió de coneixement i, per tant, d'articulació de la cultura actual, atenent a l'esfera de la seducció, de la emotivitat i de tot el rol social que històricament ha exercit. La ciència i la tecnologia que se sotmeten al mètode científic i es basen en la capacitat o facultat de raonar, formalment es recolzen en la intersubjectivitat i pràcticament es deleixen per preveure la realitat que ens envolta. En canvi, l'art es pregona per l'ambigüitat, s'aferra a la subjectivitat i es mou pel desig. Art i ciència, ambdós essencialment diferents: en la seva interrelació rauen els aspectes més interessants de l'experiència humana. Art i **tecnologia**,<sup>↑</sup> per altra banda, s'alien per compartir el conjunt de coneixements, relats i formes de la cosmovisió actual a l'hora d'utilitzar les tècniques de la comunicació i de fer-ne un ús específic.

En moltes ocasions se'ns planteja la necessitat d'adonar-nos d'allò que hi ha i allò que no hi ha de sensible en la concepció de l'activitat artística i de reflexionarhi. Al llarg dels últims decennis l'art ha sistematitzat i formulat propostes a partir d'una concepció global i mediàtica, de canvi permanent i d'ús indiscriminat de les tecnologies avançades. Arribats a aquesta conjuntura, és escaient interrogar-nos per la banda més sensible de la producció de l'art, que és present —cada vegada més— a mostres, a les sales d'exposicions i als museus, com també a les televisions, a l'edició electrònica, a les mediateques, a la xarxes telemàtiques...

La creació d'un entorn propi de l'art, el procés d'artistificació de les tecnologies avançades, s'ha establert en la societat cultural com ningú no s'esperava. La imatge com a objecte de consum (Warhol) i la vida com a obra d'art (Beuys) s'estan trastocant en un període de revisió de l'autoria, de la unicitat i de la subjectivitat. Profunds canvis en una mirada que es vol tecnològica auguren variacions en els conceptes de públic (d'espectador a interactuant), de museu

---

<sup>↑</sup> [Tecnologia](#). Es refereix al *logos* implicat en el conjunt de coneixements, relats i formes de cosmovisió que qualsevol tècnica involucra.

(de posseïdor a animador) i l'entrada en territoris intercanviables. Els límits i les fronteres de la representació s'han tornat laxes.

Cinema, vídeo, multimèdia...; ordinador, CD-ROM, Internet...; complexitat i diversitat conformen l'heterogènia i l'eclèctica iconosfera de l'actual univers que comparteixen la comunicació en general i algunes formulacions artístiques en particular.

#### Art contemporani d'expressió audiovisual i multimèdia

El món de l'art contemporani és molt conscient de les transformacions i canvis que s'estan produint constantment en la concepció, en la realització / producció i en la mediació / difusió de les seves propostes. Qualsevol consulta bibliogràfica a les monografies recents o a les publicacions periòdiques més difoses hi registra una presència viva de les problemàtiques que aquest treball aborda.

Tot això ens porta a considerar que hi ha una part de l'art contemporani que s'inscriu perfectament en la tipologia que acabem de descriure; això és, que s'involucra en el **canvi tecnològic**; ↑ que d'una manera o altra, la **informació** ↑ acostuma a ser present en els continguts del fet artístic i empra els mitjans de comunicació com a suport i com a mitjà a la vegada. Així és com parlem d'art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia, en referir-nos d'una manera concreta al subjecte d'aquest treball.

Qualsevol de les peces escollides i tractades en aquest treball poden ser una referència al que estem dient. En general, la major part de la producció de videoart i totes les fórmules que se n'han derivat entren el terme marc que acabem de definir i sobre el qual hem treballat.

---

↑ Canvi. Referit a l'actual situació d'inflació i de conflicte entre les formes tecnològiques anteriors i les que s'estan imposant després de la revolució informàtica.

↑ Informació. Com a propietat dels missatges de donar a conèixer. Nom que es dona al procés global de la comunicació i que erròniament s'utilitza com a quasi sinònim d'aquesta.

**Mitjançant l'estudi de fenòmens que ja comencen a ser recollits per la historiografia de l'art més recent, es pretén detectar, analitzar i descriure les relacions d'aparellament i els episodis de contagi entre la pràctica artística i la comunicació audiovisual i multimèdia en el context de canvi de la societat cultural dels darrers trenta anys.**

**La metodologia que s'utilitzarà en la recerca dels trets que més han marcat i marquen aquelles relacions consistirà implicar ordres de tipus tecnològic i sociològic, cercar un basament teòric *ad hoc*, procurar una recerca documental adequada i treballar el vessant terminològic i lexicogràfic. Sota una ordenació sincrònica els procediments d'interrogar-se pel *què* (detecció), de *veure on i què ha suposat* (anàlisi) i de *conèixer com i de quina manera* (descripció) es contrastaran diacrònicament i s'encreuaran transversalment amb referents del camp de l'art mateix, i de l'àmbit més general de la mediació.**

**Extreure una valoració d'aquest conjunt complex d'esdeveniments i d'interrelacions i arribar a unes interpretacions suficientment contrastades de les aportacions fetes per l'art a la comunicació audiovisual són els objectius d'aquest treball que presentem.**

Estat de la qüestió historiogràfica, antològica, documental i terminològica

La situació de la historiografia de l'art contemporani tot just ha començat a ocupar-se de les relacions entre l'art i les tecnologies de la comunicació audiovisual i multimèdia. Cada vegada són més els manuals, monografies i altres publicacions en què apareixen els conceptes, les idees i els ítems dels quals estem fent ús en aquesta tesi.

Són poques les aportacions dedicades exclusivament a estudiar i a reflexionar sobre aquest subjecte, però sí que ja hi ha un paquet important de treballs teòrics, bé monogràfics, bé articles en llibres, revistes o catàlegs, que s'ocupen d'aspectes que tracta aquest treball i sense els quals no hauria estat possible. Com ja veurem des de 1970 ençà s'han anat presentant i editant tot un seguit de textos molt implicats amb el que ens interessa. Cal acudir a l'antologia de textos que presentem, perquè a l'hora d'explicar la seva gènesi es puguin veure l'entitat, les referències d'ubicació geogràfica i temporal, les procedències, etc. dels textos triats com a basament i referència teòrica.

El paper del treball documental i terminològic associat a la lectura crítica de textos desenvolupat arran de la tesina o treball de recerca emprés el 1996 <sup>N</sup>, després de finalitzar els cursos de doctorat, respon a la idea de crear un fons de recerca actiu, implicat amb els textos (antologia), les peces (documentació) i els termes (terminologia). Aquesta tesi hi resta fidel, a la vegada que revisa la tasca feta en aquell moment, posant-la al dia, fent-la més flexible als pressupòsits de treball endegats.

Primera prevenció: ponderació del concepte de progrés.

Davant el repte d'abordar les relacions entre art, ciència i tecnologia, de seguida es veu la necessitat d'armar-nos en una prevenció, una predisposició de l'ànim, no del tot especialment desfavorable, però sí alertant, de l'actitud amb què s'afronta el que s'anomena "determinisme tecnològic" ←. Es tracta d'una qüestió prou important per parar-hi esment, ja que segons quina sigui la posició al respecte es marca tot el que a partir d'aquí s'esdevé. Entenem per determinisme tecnològic aquella posició des de la qual es veu el progrés tecnològic com el desencadenant de tot el que passa a les esferes de la comunicació i també de l'art. És l'òptica sota la qual es vol veure la situació actual com un resultat necessari de les determinacions, les influències decisives i els condicionaments de la tecnologia i de la tècnica.

---

N Vegeu Mercader, Antoni. *Les formulacions artístiques sorgides de la utilització de les tecnologies del vídeo i de l'ordinador: creació d'uns fons de recerca*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1996. [Doctorat en Comunicació Audiovisual, 1993-1995].



Creiem que cal ponderar aquesta actitud i mesurar bé la posició que al respecte pren el doctorand. Al llarg de tot el treball procurarem de mantenir, d'establir i d'explicar l'enunciat, amb absència de plantejaments deterministes envers la ciència i la tecnologia. És prou habitual, entre el món de l'art contemporani que es relaciona amb les tecnologies de la comunicació, prendre part i servir-se —voluntàriament unes vegades, involuntàriament unes altres— d'aquest corrent pseudo filosòfic.

#### Segona prevenció: acotació de la connivència de l'art i les tecnologies avançades de la comunicació

Formant part d'una simptomatologia semblant, ens trobem amb la connivència o entesa entre l'art i les tecnologies avançades de la comunicació. Creiem que cal acotar-la valorant convenientment la seva dimensió (sense cap mena de constricció o d'estrenyiment). No tot el que li passa a l'art és per obra i gràcia de les tecnologies i viceversa. Però sí que en el desenvolupament del propi concepte mateix de **tecnologia** <sup>↑</sup> —i del que és o no és tecnològic— rauen una bona part de consideracions que cal fer a l'hora de considerar com l'art s'hi relaciona, fa ús, serveix o és servit per aquesta. A voltes, la relació art / tecnologia agafa unes maneres molt complexes, fins al punt que es mou en un espectre que va del màxim protagonisme d'un dels dos components del binomi a l'extrem oposat d'obviar i amagar-se mútuament l'existència.

La subjecció als influxos cíclics del continu històric ens fa ser prudents i considerar que cal calibrar molt bé. No es pot perdre de vista que la forma d'abordar la qüestió agafa aspectes apocalíptics en els casos més extrems, cosa que impedeix de fer una lectura assossegada.

"Hem comprovat com en algunes ocasions fins i tot els posicionaments apriorístics pretenen impedir la possibilitat de qualsevol altra opció, tot arribant a ratllar la desmesura i creant una estranya actitud d'intolerància. La major part dels arguments que esgrimeixen els tecnòfobs es mantenen en el terreny del

---

<sup>↑</sup> Tecnologia es refereix al *logos* implicat en el conjunt de coneixements, relats i formes de cosmovisió que qualsevol tècnica involucra.

concepte clàssic de *tékne* o conjunt de convencions tècniques que a la vegada significaven tècnica, habilitat, art, ofici... Insisteixen a preguntar-se per la regulació tècnica capaç de limitar el destí de l'art i no donen altres alternatives a la carrera empresa que la desintegració o el rebuig. En cap cas acudeixen a conceptes de la cultura tècnica del projecte modern com ara la ciència i la tecnologia. La qual cosa impossibilita la diferenciació entre les condicions tècnica i artística i emmascara la incorporació i el rol del coneixement artístic en el model cultural de la nostra societat. Neguen la importància del paper dels mitjans en el fet diferencial d'una comunicació artística dintre el concert actual de relacions i interdependències".

"Els tecnòfils, en canvi, en cap moment no qüestionen el progrés il·limitat, es creuen descobridors d'un nou futur de l'art mercès a la electrònica. Acostumen a confondre el medi amb el mitjà. Són defensors, per damunt de tot, de l'univers conceptual, aquell que es regeix per l'algoritme i la vàlua intel·lectual, i s'obliden de tot el que suposa l'existència del que es emocional. Generalment defensen interessos que —tot i ser legítims— a voltes poc tenen a veure amb l'art".

"Entremig caldria situar aquells que, des del món de l'art tenen una mirada tecnològica capaç de seguir l'ona dels economistes, els sociòlegs, els historiadors i els ecologistes que abans de la caiguda del mur de Berlín ja havien vist els interrogants que pesaven sobre l'eficàcia real de la democràcia liberal, sobre les virtuts del capitalisme considerat com a fi de la història i sobre el paper de la ciència i la tècnica en la societat de l'avenir. Els mateixos que interpretant els símptomes demanen una visió interrogativa del futur i una inflexió cap a territoris i dominis on el diàleg, el respecte i l'equilibri substitueixin el xoc i la confrontació." <sup>N</sup>

Aquest treball es vol situar a l'entremig i just en el punt a partir del qual aquesta manera d'entendre les relacions entre l'art i la tecnologia obri la investigació. Pensem que cal defugir l'automatisme simplista de considerar com a art tot allò que no és estrictament comercial, industrial i que es fa per motius no directament econòmics i, per tant, cal sortir al pas del que es fa dir "art

---

<sup>N</sup> Vegeu Mercader, Antoni. "Mirada tecnològica, transterritorialització i ecologia dels mitjans". *Treballs de Comunicació*, núm. 8. Barcelona, 1997. P. 239 i 240.

electrònic", "art digital", etc. només per pura posa, per donar-se aires d'estar al dia, no assumint cap de les relacions de complexitat que comporta el fet artístic actual. És habitual en els que promouen aquesta posició mantenir-se en l'estadi primitiu de defensar allò que és ben fet i que es planteja amb finalitats més o menys filantròpiques... i prou!. Aquest fenomen s'està donant molt en els darrers deu anys, fomentat, molt probablement, pels grans consorcis d'informació / comunicació, sintonitzats amb els interessos directes dels fabricants de maquinari i de programari. Tota una visió limitada de la pràctica artística, visió que en cap cas és objecte d'aquest estudi.

Posterior: sobre les autories

En contraposició, trobem implicacions directes al tema en creure que la implementació de les tècniques avançades és fa com a resposta d'unes expectatives culturals. El pas de la verticalitat dels mitjans convencionals a l'horitzontalitat de les xarxes electròniques, que seria més o menys l'àmbit temporal d'aquesta tesi, és el que ens esperona a pensar que respon al canvi gradual que porta de la cultura del mitjans de comunicació de massa a la participativa o de la interactivitat. De la videosfera dels anys setanta i inicis dels vuitanta al ciberespai dels noranta suposa un tram tant intens i greu com el que hi ha entre la concepció de l'autoria dominant, hegemònica i totalitària (pròpia de les activitats artístiques del modern) fins a l'autoria distribuïda o dispersa de l'era postmoderna.

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / inici [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

# Detecció

P. [1963-1969](#) (Detecció)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
Detecció / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

Detecció (1963) / [Anàlisi](#) (1963) / [Descripció](#) (1963)

Períodes de la detecció 1963 / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1963](#)

## Documentar

Podem considerar que el període [1963-1969](#) representa un període de temps summament fructífer de cara a la germinació del que haurien de ser les grans línies de l'art i de la comunicació artística de la segona meitat del segle.

Durant els anys que van de 1963 a 1969 es comença a articular en l'aspecte tecnològic una certa dependència de les eines de documentació; això és: la fotografia principalment i, en, menor mesura, el cinema de formats estrets, recuperen el camí iniciat a l'època d'entreguerres. La imperiosa necessitat d'enregistrar l'objecte immaterial de l'art fa que els artistes es vegin obligats a recórrer a les fotografies i a les filmacions perquè les seves propostes quedin emmarcades en unes superfícies al principi alienes que, a poc a poc, aconseguiran un estatut de suport artístic.

Durant aquest període és quan l'influx de la música i de l'art contemporanis arriben amb més força a Europa, principalment a través d'algunes vies determinades i molt qualificades com ara Ràdio Colònia, el Museu d'Art Modern d'Estocolm i la Biennal de Venècia.

## Avencos

Al mateix temps durant aquests anys ([1963-1969](#)) és quan es van consolidant les tècniques per a l'obtenció i la manipulació de la imatge electrònica. Els passos són ràpids, amb els precedents que el 1956 apareix el primer magnetoscopi per enregistrar i llegir el senyal de vídeo; el 1961 es comença a editar electrònicament, es passen a concretar les formes més operatives d'una nova eina. El 1964 s'inicien les transmissions esportives en directe amb repetició instantània dels moments més interessants (*instant replay*); el 1965 es comercialitza el primer magnetoscopi portable per a cinta de mitja polzada bobina oberta, a la vegada que músics i pintors en comencen a fer un ús relacionat amb la seva pràctica, molt abans que els cineastes i fins i tot que els professionals de la televisió (en aquell moment, quasi presonera de l'estudi). El 1967 s'introdueixen la videogravació en color i la generació electrònica de textos; el 1969 s'organitzen els estàndards del mercat videogràfic de mitja polzada als EUA i al món occidental. Tot va portant cap a més operativitat de manipulació i d'obtenció dels equips, acompanyada de la millor flexibilitat per a l'enregistrament d'imatges i sons com mai fins en aquell moment s'havia estat possible. Aviat el vídeo desplaçarà el cinema de petit format i —en alguns casos— adhuc la fotografia.

Inici [Detecció](#) (1963) / [Anàlisi](#) (1963) / [Descripció](#) (1963)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1963](#)

P. [1970-1974](#) (Detecció)

Detecció (1970) / [Anàlisi](#) (1970) / [Descripció](#) (1970)  
Períodes de la detecció [1963](#) / 1970 / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1970](#)

Predomini de l'acció

Lliurat a crear oposició oberta a tot el que fos la unidireccionalitat i la jerarquització de la comunicació de massa institucionalitzada pels governs i pels grups econòmics-financers de poder, un moviment social minoritari que podem denominar videoactivisme ← sintonitzava a la perfecció amb l'inconformisme dels fets del Maig de 1968 a París. Un conjunt d'iniciatives relacionades amb el context cultural de canvi i amb el pensament d'alliberament de la societat de consum generat entre els joves —estudiants, en la seva majoria— actuava com a exponent de la voluntat transgressora de l'estatut i el rang comunicatius i molt especialment de la posicionament unidireccional i centralitzat de la televisió.

Aquests individus, mobilitzats per les reivindicacions, convocats per iniciatives col·lectives lligades als centres de formació artística, són atrets —principalment als EUA— per aquesta nova eina, mai no vista, de la qual sense una preparació específica se'n poden treure serveis de documentació i difusió d'imatges i sons.

Eina, que donat que pertany a l'electrònica i que és audiovisual, pot suplantar la tot poderosa televisió i per tant, esdevenir, en certa manera, una alternativa a les emissions hertzianes dominants.

Nous plantejaments

L'espai de temps [1970-1974](#) és el moment en què els gustos icònics d'una minoria sensibilitzada es van perfilant cap a la imatge bruta, poc definida però immediata, del vídeo i la televisió. Es tracta d'una nova concepció: la imatge vídeo ← o imatge generada per mitjans electrònics, que inicia la seva

singladura de consolidació després que el 1971 es comencés a imposar entre els cercles educatius i no professionals el sistema U-matic, de tres quarts de polzada; i el 1972 es desenvolupa el corrector de base de temps (TBC), que fa possible el traspàs dels formats no televisius als formats d'emissió de gran audiència o de *broadcast*.

És quan el vídeo s'estableix de manera més o menys a l'abast dels artistes i dels col·lectius d'estudiants d'art, de música i d'arquitectura dels EUA.

Un bon exemple de com queda reflectit tot això i pot conduir a quelcom d'efectiu i real és la peça del col·lectiu TVTV. **Four More Years P** (1972), que recull i compendia l'expressió dels ànims videoactivistes i defensors d'una nova ètica i una nova estètica. TVTV va tenir un paper aglutinant, present ja en la seva constitució mateixa com a grup d'acció, i la seva obra perdurarà uns quants anys com a model allisonador que calia seguir als ulls de tots aquells disconformes amb el panorama comunicatiu.

Inici [Detecció](#) (1970) / [Anàlisi](#) (1970) / [Descripció](#) (1970)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1970](#)

---

P *Four More Years* (TVTV, 1972) és una fita en la història de la comunicació als EUA. Va ser una peça emblemàtica i modèlica per als qui creien en les possibilitats descentralitzadores de la microinformació a través de la utilització de les tecnologies "baixes" (*low-tech*) del videoenregistrament. Va ser, també, pionera a oferir als receptors de la cadena de televisions públiques una visió iconoclasta del procés de representació política dels nord-americans.

P. [1975-1979](#) (Detecció)

Detecció (1975) / [Anàlisi](#) (1975) / [Descripció](#) (1975)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / 1975 / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1975](#)

Fórmules transectorials

Després de més d'una dècada d'experiències i de treball continuat en vídeo, quan els gustos per les imatges electròniques van deixant de ser una novetat i comencen a normalitzar-se en la pràctica moltes de les actituds i disciplines derivades de l'art conceptual. El sistema mateix de l'art es va dotar d'unes estructures de microcomunicació AV ← que aconseguiren objectius semblants als assolits en el terreny de la comunicació audiovisual especialitzada, com en els casos de la utilització del vídeo en medicina o en educació, en processos comunicatius d'audiència reduïda. Un fet que difícilment es donava amb el cinema i que va esperonar la creació arreu, seguint el model dels EUA, de microtelevisions d'artista i de televisions locals.

Un cas abastament demostratiu del que estem presentant és el resultat de la col·laboració i la conjunció d'esforços dels artistes **Marina Abramovich i Ulay**<sup>A</sup> durant una quinzena d'anys, en els quals van desenvolupar una continuada tasca d'enregistrament i difusió del seu treball en comú. La peça **AAA** (1978)<sup>P</sup> en tant que representació típica de la utilització del vídeo per a la documentació i la posterior presentació de l'art en procés, va constituir una de les fites clares d'un nou posicionament. El concepte de microcomunicació havia arribat a l'esfera artística, tot aportant un aspecte més per a la caracterització de l'ampli ventall d'emergència comunicativa dels anys setanta.

---

A **Marina Abramovich**, de Belgrad (1946), i **Ulay**, de Solingen (1943), van formar tàndem artístic des de 1976 fins a 1988. Ocuparen un lloc en la crònica artística de l'època i en els ambients radicats a Amsterdam, principalment.

P AAA (M. Abramovich i Ulay, 1978): amb fama de *body-artistes*, el duo Abramovich / Ulay va realitzar conjuntament un seguit d'actuacions entre les quals hi ha aquesta que presenta com ambdós s'escriu un davant de l'altre fins a l'extenuació.



D'unes declaracions dels autors al catàleg editat amb motiu de la tercera edició de la Biennal de Lió (1995-1996), **N** dedicada a l'art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia, se'n dedueix el caire d'eminent necessitat comunicativa, quan diuen que "els nostre cossos eren el mitjà i estaven a punt per a experimentar una situació desconeguda (...); la camera estava engegada, a velocitat normal, més ben dit en temps 'real'. No vam copiar, ni tampoc férem cap muntatge".

A Catalunya durant aquests anys, es pot parlar d'una situació semblant a la que acabem de descriure il·lustrada amb Cadaqués Canal Local una microtelevisió que Muntadas va realitzar durant uns dies el 1974; amb l'activisme del col·lectiu Vídeo Nou ← entre 1977 i 1979, i la constitució de la primera televisió local a Cardedeu el 1981, **N** iniciatives totes elles plenament impregnades pel debat politicosocial que a l'Estat espanyol s'estava desenvolupant durant aquest període.

#### Un salt qualitatiu

Al període [1975 -1979](#) l'ús generalitzat dels ordinadors personals va ser el disparador que va donar inici al salt qualitatiu que, per tota la comunicació audiovisual, va representar la implicació de la informàtica i del vídeo. "No es tracta d'assenyalar que en el terreny audiovisual tecnificat hem anat més o menys de pressa; cal reconèixer les profundes transformacions que s'han esdevingut en els àmbits de la comunicació audiovisual i que afecten fins i tot la mateixa concepció i organització social." **N** Hi havia, en tots els àmbits de la comunicació, i per descomptat en el de l'art contemporani, una sintonia

---

**N** Vegeu *3e Biennale d'art contemporain de Lyon*. Lió: Réunion des Musées Nationaux, 1995. P. 148.

**N** Vegeu Cronologia del vídeo espanyol, E. Bonet, G. Echevarria, A. Mercader, M. Palacio, al catàleg *La imagen sublime*. Madrid: Centro de Arte reina Sofia, 1987. P. 135-142.

**N** Vegeu Mercader, Antoni. Una qüestió de vasos comunicants a "Barcelona vídeo-activada". *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, 19. Quadern central. Ajuntament de Barcelona, 1991. P. 68.

vídeo + ordinador ← que portava a implicar el disseny gràfic amb la computació.

Un dels primers resultats amb més èxit va ser **Sunstone** <sup>P</sup> (Ed Emshwiller, 1979) que exemplaritzà l'addició de possibilitats ofertes pels sistemes analògics (vídeo) i digitals (ordinador). Es tracta d'una peça capital que marca el final de les beceroles de l'animació computeritzada i que dóna peu a moltes il·lusions i pors a la vegada.

Un encàrrec dels Jocs de l'Olimpíada d'Hivern de 1980 de Lake Placid (EUA) va ser una excusa ideal perquè amb **Lake Placid '80** <sup>P</sup> (Nam June Paik, 1980) es veiessin al cent per cent les possibilitats operatives de barrejar imatges vídeo amb imatges de síntesi.

Així, amb el pòsit de les dues aportacions clau assenyalades, és com s'arriba al llindar dels anys vuitanta i s'afronta un esdevenidor marcat per l'eixamplament que farà possible l'actitud investigadora dels creadors, amb l'aixopluc del complex científicocomercial que posarà al seu servei les tecnologies emergents. Combinació que no sempre va ser complaent, donat que en determinats moments àdhuc els aspectes més tècnics depassaren i ocuparen de manera indeguda el lloc reservat als més artístics. La introducció de les disciplines lligades al disseny gràfic per ordinadors estava llançada: art per ordinador, *computer art*, art digital o art electrònic serien les denominacions adoptades segons els casos i quasi sempre amb la submissió al ritme que els departaments d'enginyeria i sobretot els de màrqueting dels fabricants de maquinari i de programari van anar imposant. Una iniciativa que propicià i marcà aquestes contradiccions i l'estat de les coses derivades que s'originà va ser la creació, el 1976, de SIGGRAPH (Special Interest Group on Computer Graphics). Aquesta organització que inicià una sèrie d'iniciatives potenciadores

---

<sup>P</sup> *Sunstone* (1979) és una obra pionera de les imatges en moviment generades per ordinador. Va ser el fruit de vuit mesos de treball al nou centre d'investigació gràfica de l'Institut de Tecnologia de Nova York, que amb aquesta creació es va col·locar en la primera plana de les realitzacions digitals. **Ed Emshwiller** (1925-1990) va pintar literalment les imatges una per una, en una paleta digital.

<sup>P</sup> *Lake Placid '80* (Nam June Paik, 1980) evidencia una vegada més la càrrega indeterminista que presenta en tota la producció el seu creador. A partir d'imatges de vídeos anteriors, de gravacions de la "tele" i del tractament informàtic en directe a l'hora de la postproducció, Paik aixeca barreres i, novament, trenca fronteres.

de les màquines i els programes ocupà parcel·les dedicades a l'expressió artística que no sempre es van avenir a utilitzar o a prendre la denominació *art* (això vol dir de conceptualitzar que és i què no és art).

Mentre que per a uns *art* vol dir "manifestació cultural personal i alliberadora de l'expressivitat creativa, fruit d'una intersubjectivitat intuïtiva, sensible i crítica", per als seguidors —que n'hi ha hagut i n'hi ha molts— de la línia del SIGGRAPH *art* es refereix a allò que està ben fet, allò que s'ha concebut a partir d'una posició investigadora sense ànim directe de lucre; res a veure l'una amb l'altra.

Inici [Detecció](#) (1975) / [Anàlisi](#) (1975) / [Descripció](#) (1975)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1975](#)

## P. [1980-1984](#) (Detecció)

Detecció (1980) / [Anàlisi](#) (1980) / [Descripció](#) (1980)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / 1980 / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1980](#)

### Apropiació

L'apropiació o creació a partir d'idees o imatges preexistents, no concebudes de bell nou, d'un altre context o de procedència diversa, defineix una part important del període [1980-1984](#). En molts casos aquesta actitud va esdevenir una provocació envers la reverència que el projecte modern ha tingut per l'original, per la peça única sortida de les mans del mestre. Al costat del dispositiu *collage* / *décollage*, la tipologia de treball o modalitat de l'apropiació, esdevé un ressort determinant. Els creadors que es movien en l'àmbit de l'expressió audiovisual i multimèdia, imbuïts d'aquest esperit, s'interessaren de seguida per fer servir imatges ja enregistrades, remuntar seqüències, ubicar o resituar de nou les parts d'un altre tot, organitzar dades, imatges, sons, textos i gràfics de diferent manera.

Així es van començar a articular-se, *de facto*, quatre diferents estadis processals: l'analitzador, el sollevador, el disposador i l'organitzador, que, a la vegada, s'aparellen amb quatre eines electròniques que s'anaven imposant, tot responen a les necessitats de la comunicació audiovisual.

Els estadis analitzador i sollevador (que fan el mostreig i que manlleven o alleugeren el suport) queden acomplerts per l'**escàner** i el **sampler** ↑.

El disposador queda perfectament realitzat amb la implantació del mitjà videogràfic (de la imatge electrònica), que sensibilitza la **superfície** ↑.

L'organitzador (el que tot ho controla) s'escau i es fonamenta, sens cap gènere

---

↑ Escàner i sampler (mostrejador): dos dispositius tecnològics relacionats amb la digitalització que fan possible i molt operatiu el procediment sollevador de les imatges, el primer, i dels sons, el segon.

↑ Superfície: part d'un element o sistema on es disposa la informació; quan ens referim al medi físic parlem de suport.

de dubte, en l'ordinador, entès com un sistema compost d'un maquinari i d'un programari que executa les ordres de l'autor.

"Actuar amb aquesta divisa comporta concebre la imatge de distinta manera a com fins ara s'havia fet, eixamplant l'horitzó. Diu el diccionari que *imatge* és una cosa que en representa una altra, això en el benentès dels plantejaments del període industrial o de la cultura de massa, en què la relació entre l'objecte i la seva imatge era indestructible i res "podia" qüestionar la dualitat realitat / càmera (ja s'encarregaren de fer-ho complir el mateix Stalin, ell mateix que féu 'esborrar' Lev Trotski de totes les fotografies oficials del naixement del règim soviètic, i tants d'altres). Aquesta era la base des d'on s'articulava tot l'entramat expressiu de les imatges tecnològiques." <sup>N</sup>

Al resultat d'aquesta forma de concebre i treballar les imatges se li va donar el nom d'**Afterimage**. <sup>↑</sup> Més tard s'ha imposat la denominació de postimatge (sintonitzant amb el fet que, d'idèntica manera, diem *postmodern* quan volem singularitzar el que s'ha esdevingut després del modern).

D'aquesta manera és com s'inicia la "fabricació" d'imatges, això és, la generació i el posterior tractament sota òptiques fins en aquell moment no utilitzades. Un bon exemple d'aquest procedir és **Happenstance** (Gary Hill, 1982-1983) <sup>P</sup>. Hi trobem perfectament representada la situació iniciada per la producció en línia uns anys abans, amb l'afegit del pas que suposa avançar en la relació de la superfície i la manera com aquesta és fruit d'una relació, d'una **interfície** <sup>↑</sup>, amb el sistema dels quatre estadis que acabem de

---

<sup>N</sup> Vegeu: "Postimatge?", article d'Antoni Mercader al catàleg de l'exposició "Mostra d'arts electròniques". Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1998. P. 23.



<sup>↑</sup> Postimatge (*afterimage*): concepció eixamplada d'imatge, que, mercès al pensament icònic postmodern i a la satisfacció tecnològica dels desitjos de l'artista creador, es converteix en l'element bàsic de la videoescriptura.

<sup>P</sup> *Happenstance* (Gary Hill, 1982-1983) és un clar exponent de les possibilitats del treball artístic en vídeo + ordinador i fins a on es pot arribar amb un treball analític i ben conceptualitzat. Variacions de sons, textos i imatges d'una estètica molt sofisticada, en blanc i negre, ofereixen un diàleg entre el fet de parlar i el d'escriure.

<sup>↑</sup> Interfície: allò que s'interposa entre elements o sistemes. La interfície posa en relació / comunicació / interconnexió dos elements o dues superfícies.

mencionar. Les relacions entre sistemes agafen un protagonisme insospitat. Com a especulació de la pluridimensionalitat del text escrit, gràfic i sonor, aquesta obra agafa una especial vinculació amb l'inici dels fenòmens derivats de l'escriptori electrònic i de la superació de l'estat primitiu dels processadors de textos per ordinador apareguts la dècada anterior.

### Participació

El Machine Architecture Group de l'Institut de Tecnologia de Massachusetts (MIT), va realitzar el seu primer programa de vídeo **interactiu**  comandat per ordinador, l'*Aspen Movie Map* , el 1979.

l aquest esdeveniment va ser recollit com a determinant de posteriors iniciatives, com fàcilment es pot desprendre d'una realització provinent d'un centre de la seva significació, que ja havia fet altres aportacions assenyalades. S'havia obert un gran pas en el desenvolupament i la qualificació de les comunicacions; les instàncies artístiques que funcionen estretament relacionades amb les tecnològiques van tenir-hi un paper decisiu i, de sobte, es va diversificar, l'impacte del començament d'una comunicació bidireccional plena. Tot encaixaria en el seu lloc: les tècniques i el pensament tecnològic en la creació dels sistemes de les màquines i els programes, les necessitats de comunicació amb l'experimentació dels recorreguts d'anada i tornada o de la bidireccionalitat, el desig transgressor de l'art implicant-se de bell inici en el tema.

Es difícil de precisar d'on sorgeixen les primeres iniciatives cent per cent artístiques o quines entre les moltes que es van donar en aquells moments van ser més rellevants i significatives, sobretot, pel que fa a repercussions en posteriors situacions. Sabem que s'havien realitzat transmissions en directe per satèl·lit durant la Documenta 6 (1972) en la qual les condicions d'interactivitat només van ser plenes entre els artistes participants (Paik, Beuys i Douglas

---

↑ Interactiu: d'intercanvi, concebut a la manera que ofereix un diàleg no unidireccional amb l'usuari / receptor.

Davies, entre d'altres), però cap participació no va ser tan plenament interactiva com una acció pionera del treball en xarxa, **Electronic Café** (Kit Galloway i Sherrie Rabinowitz, 1984). **P** En aquesta complexa operació de diferents entorn socials de la ciutat de Los Angeles van quedar paleses les àmplies possibilitats d'una complexificació i una liberalització de la comunicació interactiva.

“El tema de la humanització de la tecnologia mitjançant discontinuïtats de l'escala esdevé directament polític, donat que —com una xarxa d'ordinadors— *Electronic Cafe* gira al voltant de l'escala comunitària i de l'organització social, (...) No es tracta d'un gest retòric, és un model pràctic per a una xarxa alternativa”. (Del text de Gene Younblood que porta per títol "*Virtual Space*" escrit per al catàleg d' *Electronic Cafe* que es va arribar a publicar i que es va difondre en forma fotocopiada).

La possibilitat restringida, a imatge lenta, de la interactivitat tecnològica, va ser aprofitada per començar de ple dret la comunicació interactiva i la connexió en xarxa entre els ambients de l'art.

Inici [Detecció](#) (1980) / [Anàlisi](#) (1980) / [Descripció](#) (1980)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1980](#)

---

P *Electronic Café* (Kit Galloway i Sherrie Rabinowitz, 1984) consistia en una sèrie d'entorns multimèdia per connexió telefònica. Una xarxa d'exploració baixa (*low scan*) treballant a temps real va interconnectar cinc suburbis ètnics de Los Angeles durant les set setmanes dels Jocs Olímpics, fent possible la transmissió d'imatges i sons en directe d'una forma plenament interactiva.

P. [1985-1989](#) (Detecció)

Detecció (1985) / [Anàlisi](#) (1985) / [Descripció](#) (1985)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / 1985 / [1990](#)  
[Anys](#) / [1985](#)

Entitat icònica

Quan es va començar a parlar d'imatges de síntesi, d'aquelles representacions que es poden *compondre* o sintetitzar en un ordinador, com a resultat d'una intervenció tecnològica complexa, es va obrir una infinitat d'interrogants que va ser la punta del debat originat a meitat dels vuitanta al voltant de les conseqüències que podien comportar. Aquest debat ja s'havia fet a partir de les especulacions que es podien articular agafant exemples tan contundents en la història de la visió com el mirall o el miratge, manifestacions físiques de la llum que porten a la reproducció *natural*, d'igual manera que ho feien les d'origen optimètric, les quals conduïen a les imatges virtuals, reconegudes en la seva categoria des del Renaixement. Donat que ambdues opcions oferien una implicació amb allò que vol dir *real* i amb allò que vol dir *virtual*, aquesta dualitat històrica tornava a la llum, en aquell moment, arran de les expectatives creades per les possibilitats operatives que oferien les tècniques infogràfiques. Era possible experimentar, en un ordinador no gaire sofisticat, les contradiccions que hom troba a l'hora de passar de l'objecte mostrat (presentació), a copsar-lo mitjançant una imatge (representació), o a sintetitzar-lo de bell nou mitjançant símbols numèrics.

D'aquesta manera, les contradiccions ancestrals del mirall i del miratge — precisos en la denotació de presència, ambigus en la interpretació del sentit de realitat— s'havien vist corregides i augmentades, amb la perspectiva d'intuir serioses implicacions de la tecnologia informàtica amb allò que vol dir **virtual** ↑

---

↑ **Virtual**: en un sistema òptic, qualitat de la imatge que es forma d'un objecte per perllongació dels raigs lluminosos. Capaç d'existir en potència; que succeeix no necessàriament en un sentit profund, veritable i eficaç de la fisicalitat (per extensió, parlem de virtualitat).



i el que és més determinant la virtualitat nascuda d'un fet tecnològic aplicat a la comunicació de les imatges.

**Paul Virilio** ↑ és un dels pensadors que es va preocupar d'interpretar l'entitat de les noves imatges. Aprofundint en el seu caràcter mental, o persistent en la ment, i en la naturalesa científica que comporten va contribuir a aclarir el que entenem per virtualitat tecnològica. A partir de les seves aportacions, juntament amb les de molts altres, s'aconseguí diferenciar conceptualment el que tècnicament era potser més evident. Els treballs de tots van portar a revisar constantment, en funció de vicissituds de tota mena, el que s'entenia per **imatge real** ↑ o icònica.

En contraposició, s'avança molt en la tasca d'acotar tot allò que es considerava **imatge digital** ↑ "Enfront de la imatge icònica, que ofereix una representació extrínseca al objecte, la imatge virtual suposa el coneixement o la construcció de l'objecte des del seu interior." N

### Interdisciplinar

La possibilitat de sintetitzar imatges per ordinador, afegida als avantatges de la producció en línia i a la divulgació de programaris d'ampli accés, va fer que proliferessin un gran nombre d'iniciatives i d'aproximacions artístiques al disseny gràfic per ordinador i l'experimentació de sistemes interactius. Aquesta allau de projectes i de realitzacions va ser animat i potenciat per un seguit de convocatòries com les d'Ars Electronica, on aconsegueixen un gran

---

T "Productes d'una lògica informàtica". "Imatgeria sense suport aparent, sense cap altra persistència que la de la memòria visual mental o instrumental". Vegeu Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989. P. 80.

↑ **Imatge real**: representació fotoquímica o electrònica d'un objecte o persona amb existència efectiva, obtinguda per procediments opticomagnètics, de làser o altres. Expressió que es dona a les imatges procedents d'una camera (fotografia, cinema o vídeo) o qualsevol dispositiu (escàner / *sampler*) o aparell destinat a obtenir imatges directament del món visible i audible.

↑ **Imatge digital**: generada per la síntesi o la simulació tecnològica de l'ordinador. Objecte que no és sinó en potència. Informació icònica fruit de la digitalització.

N Vegeu Abril, Gonzalo. "Sujetos, interfaces, texturas". *Revista de Occidente*, núm. 206. 1998. P. 72.

ressò els treballs de Larry Cuba, ← que guanyà el Premi Ars Electronica 1987 amb l'obra d'animació per ordinador *Calculated Movements* (1985), també representada al Festival d'Animació de Hiroshima.

És en aquest tipus de fòrums —no sempre lligats als pressupòsits de l'art contemporani com el primer dels esmentats— on van causar gran impacte vídeos com ***Ecology: Ocean*** (1986) P del japonès Yoichiro Kawaguchi, que al igual que el californià Cuba era un veritable expert en la generació d'imatges dintre la més ortodoxa tradició de l'animació cinematogràfica abstracta i en dotar-se dels elements necessaris (programaris propis), va produir imatges de síntesi d'extraordinària qualitat i bellesa. Cap dels dos autors no ha estat mai suficientment integrat en el món de l'art, potser com a fruit d'anteriors plantejaments que sempre han establert una espècie de barrera que oposés una gran resistència a qualsevol transvasament interdisciplinar art / cinema, art / animació per ordinador i que només es poden superar quan els resultats esdevenen altament satisfactoris o quan, més endavant, s'integren en el nou camp multimèdia, en el qual per definició, s'aplanen les dificultats esmentades.

Pel que fa a la creació de sistemes interactius, es va avançar en el terreny de la integració dels elements bàsics (audio, vídeo, gràfics, textos, dades). S'obriren clarament fronts per atènyer les problemàtiques de la **indexació**. ↑ Pel que fa a la interfície, s'assajà l'equilibri entre aconseguir el màxim de transparència i potenciar-ne el paper estructural i processal. Pel que fa a la **intertextualitat**, ↑ va caldre assumir les contradiccions i els riscos derivats de l'operativitat creixent dels programes de retallar i enganxar. Es van veure com a molt positius els fets que la unitat i la progressió dels sistemes quedessin en mans del creador i que fos possible plantejar a l'espectador / usuari lectures

---

P *Ecology: Ocean* (Yoichiro Kawaguchi, 1986) és una representació de *computer art* fruit de laborioses transformacions en els programaris per tal d'aconseguir noves propostes de representació (imatge de síntesi) que ofereixin superfícies corbes prou convincents de les peculiaritats visuals del microcosmos oceànic.

↑ **Indexació**: representació del contingut d'una informació amb ítems extrets d'ella mateixa o de codis especials per a facilitar-ne la recuperació en un índex.

↑ **Intertextualitat**: el fet de relacionar textos direccionalment i transversalment, més enllà de la linealitat.

diacròniques en les quals la nova concepció de la comunicació artística podia trobar elements molt interessants.

Inici [Detecció](#) (1985) / [Anàlisi](#) (1985) / [Descripció](#) (1985)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1985](#)

P. [1990-1994](#) (Detecció)

Detecció (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / 1990  
[Anys](#) / [1990](#)

Interconnexió

Si en el decurs del període 1980-1984 es produeix el fenomen de l'*Afterimage*, els començaments dels anys noranta va ser el moment en què es gesta el de l'*Aftermedia* ← o postmèdia. Podem entendre que sota aquestes denominacions s'hi va escaure tota la filosofia del "després" dels mèdia. Això suposava que entre els cercles de recerca i experimentació hi havia el convenciment que l'era dels mitjans, tal com s'entenia durant la dècada anterior, estava superada.

Calia fer un nou esforç per posar en marxa una altra concepció que s'ajustés més al tarannà del moment i que abracés els nous límits de transgressió de la connectivitat, així com la d'altres fenòmens representatius del canvi substancial, de pas, d'interludi cap a aquest "després" de l'època de la comunicació mediàtica, tan difícil de predir arran de l'esclat tecnològic que en aquell moment no cessava de fer més i més aportacions.

Inspirats per una idea que el filòsof de la ciència i epistemòleg Gaston Bachelard (1884-1962) va establir cap al 1950, en considerar la Terra com a envoltada d'una Logosfera constituïda per tots els missatges de totes les emissions radiofòniques. Aquest ens mental que havia imaginat el científic francès quedaria reforçat quan, pocs anys després, l'esser humà va obtenir una imatge *real* íntegra del globus on viu mercès a les fotografies fetes des dels ginys que havia col·locat en òrbita i arrodonia de manera fefaent la idea originària d'un tot universal. Es podia especular, a l'estil de la precedent Logosfera, sobre l'existència d'una Iconosfera, o, més ben dit una *Videosfera* ← creada per totes les imatges, per totes els icones, per totes les comunicacions visuals, audiovisuals, televisives i telemàtiques de tots els temps, a tots els llocs: una mena de descomunal hipertext, una hiperimatge de les hiperimatges,

pluridimensional, que seria l'àmbit de l'*Aftermedia* per on seria possible iniciar el nou ordre de les comunicacions i les connexions avançades.

Segurament hauríem de veure en aquestes especulacions que es van fer entre [1990-1994](#) una vinculació amb la idea integradora de *Big Movies* de Paik. En el si de la logosfera, de la iconosfera i de la videoesfera es va situar la imatge interconnectada. Aquella imatge que responia a tots els potencials, els programaris i els maquinaris del moment. La imatge que s'articulava en **xarxa.** ↑

Doncs bé, potser la xarxa informàtica, la forma postmoderna del laberint, afavoreix molts dels desplaçaments als quals es veuran abocats molts dels elements i sistemes de la cultura de massa, de la comunicació mediàtica dels anys setanta i vuitanta.

La posada en servei operativa i indiscriminada d'Internet a partir dels primers anys del quinquenni va fer possible posar en la pràctica moltes de les coses que només havien estat en les idees. Algunes d'elles, clarament anunciades molts anys abans per **Gene Youngblood.** † Amb totes les reserves, aquesta premonició del teòric nord-americà és una clara constatació de l'impacte que els ambients artístics dels anys setanta van causar i dels impactes que encara actualment anem descobrint i valorant.

---

↑ Xarxa: conjunt orientat, estructura d'elements interconnectats.

† La idea és que l'esser humà està condicionat pel seu entorn i aquest entorn per a l'home contemporani, és la xarxa intermèdia.

“La xarxa intermèdia del cinema, televisió, ràdio, revistes, llibres i diaris és el nostre entorn, un servei ambiental que porta els missatges de l'organisme social. Dóna sentit a la vida, crea els canals mediàtics entre home i home, home i societat.”

Vegeu Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. Nova York: Dutton, 1970. P. 54.

## Navegar immersos

Ràpidament, com a conseqüència de la seva liberalització o de la possibilitat d'accés indiscriminat a Internet, un nou suport i mitjà artístic va entrar en joc. Així, molt a l'inici de la divulgació de la xarxa que fins en aquells moments havia estat restringida a la informació militar i després a la connexió interuniversitària, el 1994, Muntadas va presentar el seu treball *The File Room*<sup>P</sup>. Aquesta, una de les primeres incursions de l'art a la web, va ser un veritable èxit de públic. El mateix any de la seva posada en línia va figurar entre les deu pàgines webs més consultades, i a l'any següent encara es mantenia entre les quaranta més visitades. La peça no es reduïa a unes informacions articulades en la xarxa, sinó que es formalitzava en una construcció arquitectònica o videoinstal·lació, amb una ambientació de tipus kafkià, en la qual el visitant es veu envoltat d'arxius metàl·lics tancats i els únics que estan oberts ofereixen una pantalla d'ordinador i un ratolí per interactuar amb les pàgines web: l'artista demana la col·laboració de l'espectador, la seva participació, i simplement l'informa de l'existència de censura cultural.

Amb "*The File Room*" i altres peces contemporànies agafava carta de naturalesa una nova tipologia de lectura artística: la **navegació**,<sup>↑</sup> que en pocs anys farà una forta eclosió; de la mà de les institucions i de les grans empreses d'interessos transnacionals, arribarà a àmplies capes de població sensibilitzades per les noves formes de la comunicació informatitzada i que — com es demostrà en aquest cas— participen obertament en els fòrums de discussió.

El camp dels llibres electrònics en línia va quedar obert i al servei de les moltes actuacions artístiques que es van anar produint arreu. Al mateix temps, les

---

<sup>P</sup> *The File Room* (Muntadas, 1994) tracta de la creació d'un ampli arxiu documental a Internet sobre casos coneguts de censura artística i cultural que es va fer gran mercès a les aportacions de consultants individuals, organitzacions i institucions. Implica la xarxa mundial Internet i les seves possibilitats de diàleg i d'informació immediats a distància. La seva presentació es formalitza amb una adreça permanent a la xarxa i una instal·lació física, efímera i itinerant.

<sup>↑</sup> **Navegació**: establir la trajectòria per a traslladar-se a qualsevol punt o superfície en un sistema ramificat interactiu.

prevencions respecte de les violacions dels drets essencials també ocupaven un lloc important en l'època de la comunicació global que s'encetava.

Els hipermèdia entre els anys [1990-1994](#) van evolucionar d'una manera molt ràpida i de seguida s'hi va incorporar la possibilitat d'oferir elements de la **realitat virtual** ↑ o de la immersió en universos virtuals. Aquest és el cas de **The Legible City** (Jeffrey Shaw, 1989-1991) p. Aquesta videoinstal·lació interactiva en la qual es pretén immersir al usuari en una ciutat de lletres i textos, més enllà de les xarxes urbanes reals de les ciutats a partir de les quals el seus autors van treballar, va tenir un gran ressò entre els ambients de l'art i altres de pròxims; s'hi intuïren moltes de les possibilitats de la virtualitat tecnològica i les seves conseqüències en la comunicació.

Amb les dues peces que acabem de descriure s'evidencien com a mínim dues figures que van agafar un cert protagonisme en el moment, com són el temps real i la telepresència, i ens duen a una consideració important sobre la **cinestèsia** ↑ de les imatges. La primera, el temps real, es refereix al caràcter immediat entre l'entrada de dades i els resultats del càlcul en els ordinadors, d'una manera que la relació espai-temps del sistema correspongui a la de la situació real d'espai-temps, això és, 1:1. La telepresència ens porta a considerar aquella presència, en representació, a través d'un flux de dades o d'una xarxa, una televirtualitat que pot fer plantejar una espècie d'ampliació dels sentits i la substitució de l'humà per la seva imatge. El tema de la

---

↑ La **realitat virtual** és la concreció per immersió interactiva del simulacre o ens virtual, màxima expressió de la virtualitat.

P A *The Legible City*, de Jeffrey Shaw (1989-1991), el visitant pot fer un recorregut amb una bicicleta estàtica (que actua com a interfície), situada davant d'una gran videoprojecció, per entremig d'una successió d'imatges digitals. Aquestes (fruit de la simulació) corresponen a una ciutat constituïda per lletres tridimensionals generades per ordinador, que formen paraules i frases als costats dels carrers seguint una trama urbana autèntica. A partir de les plantes de ciutats i barris reals - Manhattan, Àmsterdam i Karlsruhe (que l'usuari pot seguir esquemàticament en una pantalleta de cristall líquid situada sobre el manillar de la bicicleta) - se substitueix totalment l'arquitectura existent per una altra, nova, de lletres i de textos literaris referits a les ciutats en qüestió.

↑ **Cinestèsia** (*kinestasis* o *kinaesthesia*): concepte relatiu a referències sensorials en la percepció de les imatges electròniques. Capacitat sensorial per la qual hom percep en el moviment de les imatges un sentit d'espai i temps. Es tracta d'una figura retòrica lligada a l'associació d'elements provinents del domini de l'audiovisió i de la sensibilitat d'apreciació espacio-temporal en la comunicació multimèdia.

cinestèsia va saltar a la palestra, amb tot el munt d'elements que afecten a l'espai i temps de comunicació, entre els teòrics de la imatge, en tant que van començar-se a detectar indicis de canvi.

Inici [Detecció](#) (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)  
Períodes de la detecció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1990](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
Inici [Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)



# Anàlisi

P. [1963-1969](#) (Anàlisi)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / Anàlisi / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

[Detecció](#) (1963) / [Anàlisi](#) (1963) / [Descripció](#) (1963)

Períodes de l'anàlisi 1963 / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1963](#)

## Primers resultats

Entre els anys [1963-1969](#) es donen les primeres actuacions rellevants que evidencien l'interès de l'art i dels artistes pel fenomen cultural de la comunicació televisiva. En aquest interval de temps entren en la escena artística un seguit d'actuacions que podem considerar de transgressió, a partir de les quals es pot parlar d'actituds, de comportaments, de propostes, i més tard de disciplines relacionades amb les tecnologies de la mediació electrònica. De 1960 a 1965 és quan es consoliden els incipients resultats d'una tendència iniciada el 1959 per **Wolf Vostell** <sup>A</sup> i els seus *dé-coll/ages* <sup>↑</sup> (**décollage**) electrònics o d'actuació sobre la recepció televisiva, que culmina amb els primers receptors de televisió "preparats" i amb la primera videogravació de **Nam June Paik**. <sup>A</sup> Cap el 1960 i el 1961 s'havien realitzat actuacions o *happenings* en què s'implicaven diversos mitjans a la vegada, amb la qual cosa es va iniciar una

---

A **Wolf Vostell** (Leverkusen 1932- Berlín 1998) és un dels puntals del grup o moviment "Fluxus", juntament amb Paik, va tenir una dedicació al vídeo en totes les seves formes d'expressió. Ja cap al 1958 comença a desenvolupar treballs relacionats amb el concepte de *décollage* ("Dé-coll/age", segons l'autor).

↑ *Collage / décollage*: composició / descomposició feta d'elements diversos (ambdós tenen molt a veure amb el concepte de superfície). El *collage* o el *readymade* són operacions normalitzades en la pràctica artística actual.

A **Nam June Paik**, nascut a Seül el 1932, estudiant al Japó i a Alemanya, resident a Düsseldorf i a Nova York, antic component assidu del grup Fluxus, músic indeterminista, va fer una estada a Ràdio Colònia els primers anys seixanta i s'interessà per la síntesi i la manipulació electrònica dels sons (música electrònica) i de les imatges (videoart).

dinàmica entre els artistes de banda i banda de l'Atlàntic canalitzada a través de la coordinació del grup Fluxus ← (es va començar a articular el 1961 i hi van participar activament tant Nam June Paik com Wolf Vostell). Fluxus es va erigir en l'agent cultural introductor de formes treball diferents i a bastament alternatives a les convencionals de l'època; formes i maneres que portaven la clara influència de moviments transgressors anteriors a la Segona Guerra Mundial.

El període [1963-1969](#) va ser un moment clau per a Paik. Dues peces cabdals marquen l'inici i el final d'aquest espai de temps en què es consolida la dedicació del músic envers tot el que ell mateix obre cap el futur.

1963 és la data que porta la seva ***Distorted TV*** (Nam June Paik, 1963), **P** de la sèrie de televisors manipulats, i centra tota la seva atenció, que anteriorment (més o menys entre 1958 i aquesta data) havia estat adreçada, en bona part, cap a la "preparació" de pianos, responnent a una idea d'assemblatge fetitxista inspirada en la manera com es preparava l'instrument per interpretar les composicions de la música contemporània i que Paik va portar a les últimes conseqüències de complexitat entre els seus interessos per la música, la *performance* i l'escultura.

1969 és l'any que Paik conclou el seu primer vídeo, *Electronic Opera # 1*, que es passa a la televisió pública de Boston, als EUA, al programa *The Medium is the Medium*. També és l'any de l'exposició de *Participation TV* i *TV Bra for Living Sculpture* (peça realitzada juntament amb Charlotte Moorman), peces presentades a la galeria Howard Wise de Nova York, totes elles prou representatives del que s'esdevindrà en els anys posteriors.

[Detecció](#) (1963) / inici [Anàlisi](#) (1963) / [Descripció](#) (1963)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1963](#)

---

P *Distorted TV* (Nam June Paik, 1963) "era un conjunt de televisors vells que l'autor va transformar en l'estudi —a base de col·locar electroimants a les bobines deflectores del tub electrònic que en distorsionaven l'emissió normal— i que posteriorment va presentar a galeries d'art". Així és com ho explica el seu amic i company Vostell.

P. [1970-1974](#) (Anàlisi)

[Detecció](#) (1970) / [Anàlisi](#) (1970) / [Descripció](#) (1970)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / 1970 / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1970](#)

La reeixida

Al temps que es començava a manifestar un art per vídeo, a primers dels anys setanta, les galeries, els museus i les grans manifestacions internacionals el començaven a acceptar tot admetent, potenciant i promovent els treballs i les propostes artístiques mediades per un nou suport, l'electrònic. En plena eufòria videoactivista, en el mateix moment que s'etiquetaven les tendències i els comportaments artístics conforme al sufix

- *art*, de l'art del vídeo se'n va dir **videoart** <sup>↑</sup>. Així es com va néixer un nova disciplina artística lligada al mateix suport utilitzat pel medi televisiu.

Un bon i representatiu exemple el podem trobar en la peça emblemàtica i potenciadora de l'ús de les imatges electròniques per a l'expressió visual i auditiva, un treball independent per a la televisió pública de Boston encarregat al músic i artista Nam June Paik. El seu autor, en un intent de sintonitzar amb els aires de renovació de la societat de la comunicació de massa, va optar pel títol **Global Groove** (Nam June Paik, 1973) <sup>P</sup>. Podriem dir que estem davant d'una realització reeixida en tots els aspectes no tant sols els estrictament formals i d'expressió audiovisual, sinó també els aspectes conceptuals que comporta i que van fer presagiar i *avançar* l'esdevenidor que li esperava a una manera tant peculiar de fer art. La influència d'aquesta composició audiovisual serà indiscutible i portarà a un enrenou de les maneres de fer la televisió, i sobretot la televisió musical.

---

<sup>↑</sup> [Videoart](#): vegeu la terminologia relacionada.

<sup>P</sup> *Global Groove*. (Nam June Paik, 1973) és la peça de vídeo mítica per excel·lència, una obra que culmina tots els esforços anteriors de l'autor per una televisió seva, pròpia, artística, de l'art i dels artistes. Amb ella es clou un període inicial de tempteig de les tecnologies de l'enregistrament i la manipulació del senyal vídeo. És com una mena de *collage/décollage* d'imatges televisives.

En la imposició de *Global Groove* queden paleses totes les il·lusions i dèries d'una dècada i dels inicis de l'ús de la tecnologia electrònica per part dels artistes plàstics i/o músics.

Els primers artistes a fer servir el vídeo van ser els de reconeguda presència en el panorama de l'art conceptual, com ara Dennis Oppenheim (1938) ←, present amb una obra de vídeo a Documenta 5 (1972). Amb els seu exemple, motivats potser per la radicalitat dels moviments de reivindicació comunicativa o grups d'activisme videogràfic, van ser els que més van ajudar a la integració del nou suport com a mitjà artístic. Pel que fa al treball d'Oppenheim, ja vam apuntar, amb motiu de la seva exposició a Barcelona, el 1994:

"Els treballs dels conceptuals de primera generació representen una guia, un model envers el qual han anat convergint moltes actuacions per a la incorporació a la pràctica artística de tecnologies de la comunicació i reproducció, començant com a mers suports, fins a constituir el que s'anomenen, encara avui, *nous* mitjans. D'aleshores ençà, la fotografia i el vídeo ocupen un determinat lloc en el concert dels mitjans artístics i potser, en una petita i significativa part, gràcies a aquest capítol iniciàtic de *documentar* la producció artística".

"El període entre els anys 1969 i 1975, va ser molt important per a l'evolució de l'ús dels nous mitjans, es va produir tot un seguit de condicionaments que van afavorir la creació d'un clima propens a l'experimentació a tots els nivells. Si el *land art* es va significar per donar l'empenta a la fotografia, el vídeo —la imatge en moviment— va ser l'idoni per *guardar* la infinitat de recerques del *body art*. Va ser aleshores quan les escoles d'art i els museus més importants es van equipar en vídeo, van crear departaments especials, primer als EUA i després a Europa".

"La perspectiva temporal dels treballs de comportament i percepció van trobar en la immaterialitat del nou mitjà electrònic un fort aliat, apte per a tractar la connexió visió / actuació / registre, atès el seu marcat caràcter processal, accentuat pel lligam del *feedback* o acció de retorn, cent per cent *ad hoc* a la situació d'expressió artística plantejada. La predisposició del medi fotogràfic i electrònic per a la formació, l'educació i el seguiment, i les energies que els artistes, com el que presentem esmerçaren en la educació de la nova sensibilitat. I és ara que veiem clar que la fotografia (ja revalidada per les aportacions dels artistes d'entreguerres), amb l'encàrrec de *tornar* a la galeria, i

el vídeo, de *deturar* el temps i *controlar* l'espai de les *performances*, eren idonis per, en aquell moment històric concret, començar a esdevenir un mitjà artístic."

**N**

Hi ha qui parla del fet que, durant aquest anys, l'art d'expressió audiovisual s'ha eixamplat i fa servir l'expressió imatges eixamplades (*expanded images*) ← per designar totes aquelles formulacions que suposen una ampliació significativa del que fins en aquell moment es feia, bé perquè es tracta d'aportacions noves quasi de soca-rel, com la imatge vídeo, bé perquè aquestes es demostren alternatives a altres d'anteriors. Entre aquestes, sobretot cal destacar les que coneixem per *mixed media* ↑, fruit d'utilitzar un vast conjunt de tècniques i mitjans, a la vegada. Posicionament d'entrada en un complex territori plural i múltiple, a partir del qual serà possible desenvolupar aspectes clau en l'esdevenidor que marcarà al cap de pocs anys la irrupció de l'ordinador en el concert de la comunicació.

Pel que fa al que acabem d'assenyalar, podem referir-nos a la peça ***Present Continuous Past(s)*** **P** (Dan Graham, 1974) per trobar una clara exemplificació d'aquesta peculiaritat creativa del moment. En la videoinstal·lació citada, el caràcter expansiu respecte a d'altres utilitzacions del mitjà videogràfic queda assegurat per la importància que agafa la confrontació del subsistema d'enregistrament i reproducció del mirall electrònic quasi instantani (camera / magnetoscopi / monitor) —però no pas, donat que ha estat expressament retardat respecte de l'altre subsistema o dels miralls. Recolzat en la força de la simplicitat del disseny d'una cambra quadrangular, Graham aboca al visitant a sospesar com, de manera distinta i oposada, però dialogant, ambdós artefactes (subsistemes de mirall) transformen la noció del temps i de

---

N Vegeu Mercader, Antoni. "DO = Dennis Oppenheim", article del catàleg de l'exposició "Dennis Oppenheim. Obra 1967-1994". Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1994. P. 64 i 65.

↑ *mixed media*: vegeu la terminologia relacionada.

P *Present Continuous Past(s)* (Dan Graham, 1974) és una peça emblemàtica que suposa l'assumpció dels pressupòsits de la instal·lació per part dels artistes contemporanis atrets per la tecnologia vídeo, en tant que dispositiu per a alterar l'equació espaciotemporal i, en conseqüència, per a entrar en un terreny d'eixamplament artístic.

l'espai. I deixa a l'espectador la vivència de comparar entre una imatge i una imatge eixamplada (és a dir, amb el vídeo).

És en aquest tipus de treball en els quals és possible anar dimensionant aspectes poc reconeguts dels avenços de l'art i envers la caracterització tecnològica dels mitjans.

[Detecció](#) (1970) / inici [Anàlisi](#) (1970) / [Descripció](#) (1970)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1970](#)

P. [1975-1979](#) (Anàlisi)

[Detecció](#) (1975) / [Anàlisi](#) (1975) / [Descripció](#) (1975)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / 1975 / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1975](#)

Guanyats en la transversalitat

A mesura que es van implicant l'ús dels sistemes relacionats per a la generació i la manipulació de les imatges es van satisfent les aspiracions dels artistes, fruit de l'ambient d'extrema llibertat expressiva, interessats en l'encreuament i la barreja dels plantejaments de creació. L'electrònica analògica, primer, i la digital després, són l'àmbit tecnològic ideal per articular i donar resposta a aquesta mena de propostes basades en la pluralitat, la multiplicitat i la transversalitat.

Tot això té molt a veure amb els intents dels *mixed media*, que havien començat a manifestar-se la dècada anterior. La denominació que s'imposà durant els setanta d'**intermèdia** <sup>↑</sup> (antecedent de l'actual terme **multimèdia**) enceta una dimensió formal i conceptual més enllà del terreny abonat de la producció convencional. L'art contemporani se situa en un terreny ampli, com en comptades ocasions de la història havia estat possible, i planteja la interrelació dinàmica i plural entre suports, tècniques, mitjans i disciplines.

Una peça pot exemplificar aquesta situació: la videoinstal·lació de Bill Viola **He Weeps for You P** (1976), presentada l'any següent a la Documenta 6. Es tracta d'una concepció que articula elements d'àudio, de vídeo i escultòrics o espacials, harmonitzats per la idea del mateix autor, quan diu: "En aquest treball intento crear un *espai pactat* on no solament tot està clos amb una

---

<sup>↑</sup> **Intermèdia**: fet de relacionar diversos mitjans, creant un espai i un temps per a la comunicació artística. **Multimèdia**: terme emprat per descriure les propostes artístiques que combinen — amb igualtat de possibilitats expressives— gràfics, àudio, vídeo, textos i dades aparegudes a finals dels anys setanta. Vegeu Youngblood, Gene. "*Expanded Cinema*". Nova York: Dutton, 1970. P. 348.

P *He Weeps for You* (Bill Viola, 1976): amb una pantalla gran de vídeo i amb un altaveu s'amplifiquen la formació i la caiguda en directe, sobre un tambor, de gotes d'aigua, una rere l'altra. L'espectador es veu reflectit en la projecció cada vegada que la gota es va constituint.

cadència rítmica, sinó que es produeix un sistema dinàmic interactiu en el qual tots els elements (la gota d'aigua, la imatge vídeo, el so, l'espectador i la mateixa peça) funcionen conjuntament, de manera unificada com a un instrument únic i més gran" **N**. En aquest caràcter rítmic, interactiu i unificat, segons que manifesta Viola, és on rau l'aspecte intermedial o multimedial que a partir d'ara s'anirà obrint pas entre les creacions del videoart expandit. La interrelació entre els elements d'un mateix sistema donarà a la proposta un caràcter diferenciat del que fins en aquell moment s'havia fet. Ja res no tornarà a ser com era, en tots els centres d'art es començarà a introduir un neguit per dépassar els rígids límits de les disciplines artístiques que fins aquell moment s'havien imposat des de la tradició, des de concepcions poc evolucionades de l'art i la tecnologia. Fins a un cert punt, l'art serà un avançat d'aquestes maneres d'entendre la mediació tecnològica.

#### Control del procés

El de [1975-1979](#) va ser el període en el qual es van començar a constituir les bases per als sistemes de producció on line ← o aquells que basant-se en la unió estreta del vídeo i l'ordinador, van aconseguir, després d'una ingent tasca dels creadors i dels enginyers, fer possible la producció videogràfica "d'un sol cop", es a dir treballar al mateix temps tots els aspectes de captació, enregistrament, manipulació i reproducció en una sola unitat d'actuació, a la manera com es feia als grans estudis de televisió en directe. Aquest era un altre dels delits dels artistes, poder controlar de manera operativa tot el procés, com havia estat possible fer-ho durant els primers anys de la videografia (amb els circuits tancats o amb els equips lleugers, donat que eren molt senzills), ara, mercès al giny *ordinador*, s'aconseguia de nou la fita de escriure i llegir, de crear i controlar el resultat de complexes eines i processos de producció.

---

**N** Text del propi autor per a introduir l'enèsima presentació de la peça, aquest cas a la darrera Biennal d'art contemporani de Lió, 1995. Vegeu catàleg, pàgines 156 i 157.



Del mateix Viola, **Ancient of Days** P (1979-1981) és un treball videogràfic que pot representar a la perfecció el que entenem per la introducció de la producció en línia i les conseqüències que aquesta va tenir en aquell moment, i també posteriorment. Viola va fer llargues estades al Japó com a convidat dels departaments de recerca de l'empresa Sony i va treballar directament en contacte amb els enginyers que estaven desenvolupant la compatibilitat dels equips de vídeo pioners de cara a obtenir, per exemple, l'efecte que designem en el cinema com a camera lenta o *slow motion*. Alentir les imatges al mateix temps que s'editen no començà a ser possible fins a partir de 1977.

"És el mode de producció *on line* aquell que permet les formes d'utilització immediata i de control directe sobre totes i cadascuna de les operacions i elements fonamentals del procés creatiu principal. No treballar en línia és fer-ho com en el cinema, amb compartiments estancs, al marge de la capacitat d'autoregulació i d'interacció..." N

[Detecció](#) (1975) / inici [Anàlisi](#) (1975) / [Descripció](#) (1975)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1975](#)

---

P *Ancient of Days* (Bill Viola, 1979-1981): es tracta d'una metàfora sobre les mutacions del paisatge urbà i natural. Una simfonia de vídeo dedicada a presentar il·lustracions *electròniques* de composició, dualitat, simetria entre coses i objectes deixats al pas del temps. Es tractaria d'una peça de muntatge, de producció *on line*, aparentment convencional, però amb una gran estructura conceptual a sobre.

N Vegeu Mercader, Antoni "Vídeo, ordinador i creativitat", al volum que recull les "Segones Reflexions Crítiques sobre la Cultura Catalana". Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1987. P. 159.

P. [1980-1984](#) (Anàlisi)

[Detecció](#) (1980) / [Anàlisi](#) (1980) / [Descripció](#) (1980)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / 1980 / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1980](#)

Un registre diferent

Totes les troballes tecnològiques a les quals ens estem referint durant aquest període responen a un domini de la matèria (el xip) i de la llum (el làser) sensiblement superior a aquell de què havien gaudit les generacions modernes. De manera que el creador actual es troba davant una situació notablement distinta que farà necessària la revisió de l'estat de les idees i de les coses que fins ara regien, de la manera com es feien.

El registre de la realitat exterior a l'artista, la representació del pensament icònic, se'n surten modificats. Enduta per l'esperit del *collage/décollage*, del *copy and paste*, si voleu, la nova situació comporta una articulació més enllà de l'automatisme de la representació, com fins ara s'havia entès. Totes les significacions que es poden donar amb la nova concepció i els tractaments avançats de la imatge ens porten a una renovació i a una ampliació del que entenem i del que no entenem per imatge.

No és solament una qüestió directament derivada de l'adveniment de les encara dites "noves" tecnologies (obviant de caure en un determinisme tecnològic ofegador); és quelcom més, que rau en el pensament icònic i en l'actitud creadora i expressiva apareguda a l'era del [postmodern](#). ↑

Ens trobem davant un estat de les coses de l'art que trastoca l'estatut iconogràfic establert fins ara. Molt lligat al que ja havien pressuposat pensadors i autors, com en el cas emblemàtic de [Jean-François Lyotard](#), ←

---

↑ [Postmodern](#): actitud filosòfica de crítica a la racionalitat que ve després del projecte modern. Posicionament dels corrents artístics que abandona el sistema d'avantguardes i es distingeix pel seu caràcter heterogeni i eclèctic.

uns anys abans, quan delimità i referencià la situació a *La condition postmoderne* (París: Édit. de Minuit, 1979) i comissarià l'exposició "Les immatériaux", el 1985, al Centre Georges Pompidou de París, on s'evidenciaren gràfica i visualment molts dels seus plantejaments.

L'adveniment del que actualment considerem com a **postfotografia** <sup>↑</sup> (en la qual ja s'explicita amb l'ús del prefix *post* és la seva ascendència, la qual, ara, a l'hora de redactar aquesta tesi, queda suficientment aclarida) a l'època que això passava, [1980-1984](#), les coses no eren potser tan diàfanes com ara i va ser per la contundent contribució dels artistes, i principalment de la producció fotogràfica emmarcada en l'art contemporani, que es començaren a veure els camins des d'on l'influent escriptor i crític d'art Walter Benjamin (1892-1940) <sup>←</sup> ho havia deixat, des de la manera que ell havia avaluat la fotografia com a element clau de la reproductibilitat tècnica.

El sentiment *post* en la fotografia s'inicià a l'època de l'art conceptual, del *land-art* i de l'art de la *performance*, just en el moment històric en què la imatge tecnològica començava a esdevenir un niu d'altres significacions més enllà de l'automatització de la representació.

Si bé que fotògrafs com Cindy Sherman (1954), Jeff Wall (1946) i tants altres van ser capaços de posar en crisi la creença que el futur nascut com a conseqüència del desenvolupament tecnològic seria millor que el passat, en la mesura que es recolzen més en l'experiència subjectiva que no pas en el condicionament d'una ciència de la veritat objectiva, iniciaren el camí del canvi de la foto cap a la *postfoto*. "Fan ús d'aquest mitjà perquè són fills dels setanta i perquè, a més, la fotografia és molt més eficaç per a qüestionar territoris com l'autoria, la unicitat i la subjectivitat".<sup>N</sup>

Com podem veure, el fenomen de la postfotografia no és solament un tema relacionat amb el tractament i la manipulació de les imatges o per la possibilitat

---

<sup>↑</sup> Postfotografia: tot allò que es refereix a la superació dels objectius i plantejaments del primer període fotogràfic, en què la relació indestructible entre la càmera i realitat es donava com a postulat determinant i determinista de progressió i de creixement.

<sup>N</sup> Vegeu De Diego, Estrella. *Arte Contemporáneo II*. Madrid: Historia 16, 1996. P. 180.

operativa de generar-les sintèticament o simulant-les en un ordinador. Sense el pensament postfotogràfic mai la fotografia no hauria aconseguit el reconeixement artístic, de la mateixa manera, o de manera semblant, que el reconeixement artístic de l'impressionisme li va venir del postimpressionisme, en validar aquest els nous conceptes de la modernitat pictòrica que ara, en el seu cent cinquantè aniversari, li estem ofrenant. Només cal veure el gran tribut que se li acaba de fer des de la Documenta 10 (1997), la més important i influent manifestació de cultura artística del moment.

Una obra il·lustra amb tota propietat tot el que suposà l'adveniment de nous pressupòsits fotogràfics i icònics; es tracta de **Cartes Postales** (Cahen / Huter / Longuet, 1986). **P** La voluntat dels seus autors, expressada per Cahen (Robert, 1945) quan es referix a la idea de donar vida a les imatges, de veure què passa un instant després de la foto, és prou il·lustrativa de l'actitud *post* que inspira tot l'extens treball seriat que va fer-se a continuació, després de la primera sèrie parisenc que registrem.

#### La frontera oberta

Els estadis de processament: —analitzador, sollevador, disposador i organitzador— són els puntals d'una nova escriptura de les imatges, la videogràfica, més enllà de la dels textos; sota l'estructuració sistemàtica de la més universal de les màquines, l'ordinador, amb la irrupció de l'**hipertext**, **↑** es van perfilant les condicions que faran possible que al cap d'uns quants anys

---

P *Cartes Postales* (Cahen/Huter/Longuet, 1986): és un ingent treball d'un equip de tres especialistes encarregat per l'INA de París. Es tractà d'animar un gran nombre d'imatges fixes enregistrades arreu del món, amb un sentit plenament postfotogràfic: petites *postals* d'una sola imatge fixa, que, de sobte, i només durant un instant, 'sonen' i/o es 'mouen'.

↑ **Hipertext**: sistema d'organització i de presentació de textos articulats en una mena de teixit no seqüencial de connexions i associacions que permet al lector un ampli ventall de possibilitats de consulta i moure's amb gran facilitat entre ítems relacionats. Hom parla de "lectura diacrònica (evolutiva)", d'hiperdokument i de "text pluridimensional".

s'estableixi, juntament amb el videoart un art d'expressió multimèdia. Aquest seria el cas del treball **Double You (and X,Y,Z)** (Peter D'Agostino, 1985). **P** D'Agostino va ser un pioner en la utilització dels sistemes interactius multimèdia per a l'art; va ser la seva visió en clau de veu personal, però molt crítica envers l'entorn social i mediàtic, li ha donat un lloc privilegiat entre els autors del moment. En aquesta ocasió, una de les primeres, es val de la interactivitat tecnològica per situar l'usuari / receptor en una reflexió.

A partir d'aquest moment seran moltes les intervencions dels artistes en les tecnologies interactives i s'obrirà un horitzó com difícilment s'havia imaginat, tot i el que suposaven els pensadors més optimistes. El camí estava iniciat i, a partir d'aquest moment, qualsevol consideració en la comunicació artística haurà de comptar amb la presència activa del receptor / usuari.

[Detecció](#) (1980) / inici [Anàlisi](#) (1980) / [Descripció](#) (1980)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1980](#)

---

P *Double You (and X,Y,Z)* (Peter D'Agostino, 1985) és una enginyosa al·legoria reforçada per infinitat de combinacions, juxtaposicions i associacions que donen a l'hipertext i a la hiperimatge creades per D'Agostino una especial rellevància i sobretot una correspondència amb la idea generadora del projecte: els processos d'aprenentatge del llenguatge i la interacció d'un nadó amb el seu entorn o univers.

P. [1985-1989](#) (Anàlisi)

[Detecció](#) (1985) / [Anàlisi](#) (1985) / [Descripció](#) (1985)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / 1985 / [1990](#)  
[Anys](#) / [1985](#)

L'expansió

El conjunt d'imatges creades i emprades com a fruit de la interacció de la imaginació dels creadors amb el que els envolta, allò que constitueix la imatgeria d'un temps i un lloc, és molt important. Cal que sigui assumida per la col·lectivitat i per a tots i cadascun dels agents implicats.

Arribats a finals dels vuitanta, es va veure clarament que calia fer un replantejament general de la imatgeria en voga i l'olfacte d'un observador qualificat com **Franz Popper**<sup>T</sup> de seguida va entendre que les coses s'havien d'articular de manera distinta a com s'havia estat fent, donat que els canvis eren substancials.

Se cercava obertament un aclariment respecte del que suposaven totes aquelles [Expanded Art Forms](#) o formes eixamplades de l'art, formulacions en vídeo, l'animació per ordinador i amb tantes altres formes que, inexorablement, demanaven una lectura adequada i connectaven amb el que Gene Youngblood deia quinze anys abans, quan assegurava que "[Expanded Cinema](#) no vol dir films per ordinador, vídeos 'fosforescents' (*video phosphors*), llum atòmica o projeccions esfèriques. Cinema expandit no és una 'pel·lícula' i prou: igual que la vida, és un procés evolutiu ..." <sup>N</sup>

Era el moment oportú per encunyar una denominació com [art dels mèdia](#) ←, *Media Art* o art dels mitjans, que englobés totes les pràctiques, totes les

---

T "Durant els vuitanta i primers noranta aquests artistes han contribuït a l'establiment de relacions significatives entre experiències humanes bàsiques —físiques, psicològiques i mentals— i la radical i global intrusió de les noves tecnologies en tots els camins de la vida, amb tots els efectes benèfics, riscos potencials i possibilitats que aquestes ofereixen." Vegeu Popper, Franz. *Art of the Electronic Age*. Nova York: Abrams, 1993. P. 181.

N Vegeu la citació anterior de Youngblood, Gene *Expanded Cinema*. Nova York: Dutton, 1970. P. 41.

tipologies des de la concepció a la producció, de la mateixa manera que a primers dels setanta s'havia acceptat la d'art del vídeo o videoart. No és una qüestió purament formalista; és la consolidació d'una manera de fer i de comportar-se davant el fet comunicatiu que afecta igualment tots els protagonistes, de l'artista a l'usuari, del productor al galerista, del comissari al distribuïdor i a l'organitzador.

Calia, doncs, balisar el territori per on es desenvolupava el procés evolutiu per evitar de caure en rivalitats frustrants de tipus corporatiu o gremial entre opcions i disciplines la majoria de vegades properes en l'aspecte tècnic i allunyades en l'aspecte conceptual. Qui més hi va contribuir van ser, com ja vam veure a l'època del videoactivisme, els mateixos artistes, amb les seves aportacions inqüestionables i integradores, no solament pel que fa al sector o ram de l'art, sinó també pel que fa a les relacions amb el món estricte de la comunicació mediàtica.

Una mostra de la vitalitat dels plantejaments conceptuals arrelats és **La depresión endógena** (Wolf Vostell, 1984) **P**, una peça seriada en la qual l'autor exemplaritzava de quina manera es poden articular treballs al llarg d'un parell de dècades sense perdre la vigència dels valors i la força inicials. Si *La depresión endógena* és un model de prevalència i continuïtat d'una trajectòria mantinguda al llarg de quasi vint anys, **The Board Room** (Muntadas, 1987) **P** és un altre

---

P "*La depresión endógena*" (Wolf Vostell, 1984) Una estança amb molts televisors vells plens d'excrements de les aus que s'hi passegen constantment.

Ens trobem davant un cas excepcional com és el de l'artista Vostell i la seva obra - mostrada en molt llocs - en octava versió (preparada pel museu que l'autor té a Malpartida, Càceres, el 1978 i exhibida al Festival de Vídeo de Madrid, el 1984), de vius exemples d'aplicació contudent dels pressupòsits artístics que van regir una bona part de l'art d'avantguarda dels anys seixanta i setanta.

P "*The Board Room*" (1987) és obra del català Antoni Muntadas, representant de l'art multimèdia en el sentit més ampli de l'expressió. Una de les peces més representatives del seu treball és aquesta, relacionada amb el fenomen televisiu dels telepredicadors als EUA, país on ell viu i treballa des del 1971. Es tracta d'un treball de desconstrucció, una gran habitació amb retrats de personatges que tenen un petit televisor funcionant a la boca, tots ells al voltant d'una taula de reunions amb les cadires buides il·luminades per un llum vermell.

model complementari a l'anterior, i que gira a l'entorn de la idea de **projecte** <sup>↑</sup>, d'actituds de preconcepció i de progressió que contribueixen a articular el pensament artístic del moment i armen els paràmetres definitoris de l'art dels mèdia. *The Board Room* és una videoinstal·lació que entre 1987 i 1992 es presenta a deu espais artístics diferents del Canadà, els EUA i Europa, agafant una entitat de treball conjunta i seriada en què cadascuna de les presentacions i llocs enllaça amb la idea central de la decisió i el poder mediàtic del fenomen dels telepredicadors.

### Impulsions

Dues aportacions del període [1985-1989](#), l'edició no lineal i la creació de sistemes interactius integrats o hipermèdia, la primera d'arrel més tecnològica i la segona d'arrel més conceptual, són el motor d'importants avenços i de consolidació del que podríem qualificar com a salt qualitatiu per tal de superar l'estatut icònic i preparar el camí per a anar més enllà del que fins al moment era considerat com a mitjà. Ambdues aportacions no poden ser considerades com a fets aïllats i separats del clima creat amb les expectatives de la comunicació interactiva.

L'edició no lineal ofereix un ampli ventall de possibilitats lligades a la concepció i de transmissió de les idees i l'expressió audiovisual, que tenen molt a veure amb el trencament de la narrativitat convencional heretada dels inicis cinematogràfics i totes les posteriors evolucions. Els artistes del mèdia van trobar en l'edició no lineal l'eina idònia per ajudar-los a subvertir el discurs lineal, fent possible el plantejament d'una nova percepció del temps i de l'espai icònics de manera operativa i molt a l'abast (ens referim a la possibilitat, que es dona uns anys després, d'editar imatges amb moviment en els ordinadors personals).

---

<sup>↑</sup> Projecte: fórmula usual i tipologia de l'expressió i la creació contemporànies que es refereix a la modalitat de treball desenvolupada a partir d'una idea de conjunt articulada, documentada i pensada, en la qual el procés té una importància capital.



L'**hipermèdia** ↑ va ser una opció clara de globalitat conceptual i de transversalitat expressiva, a l'hora d'aplicar al multimèdia (imatges, sons, gràfics) tot allò que s'havia experimentat amb els textos quan es va fer la introducció dels sistemes hipertextuals. El sistema articulat en un teixit no seqüencial de connexions i d'associacions que permet al lector un ampli ventall de possibilitats de consulta i moure's amb gran facilitat entre ítems relacionats és un terreny abonat per a l'experimentació. Les facilitats donades pels dissenyadors / distribuïdors de programari i maquinari i els avantatges aconseguits amb el suport del disc compacte, això vol dir amb els CD-ROM, CD-I, DVD-ROM, etc., fan que l'experimentació audiovisual i multimèdia es traslladi cap a formes d'edició i difusió hipermèdia. L'art dels mèdia va descobrint hiperllibres, com l'art modern havia trobat el llibre d'artista.

[Detecció](#) (1985) / inici [Anàlisi](#) (1985) / [Descripció](#) (1985)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1985](#)

---

↑ **Hipermèdia**: hiperintegració de textos i d'imatges en un mateix sistema. Hom parla de "llibre electrònic" o "multimèdia interactiu". Es tracta de programes interactius que emmagatzemen informació amb diversos mitjans i que es presenten de manera que proporcionen diferents camins de consulta.

P. [1990-1994](#) (Anàlisi)

[Detecció](#) (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / 1990  
[Anys](#) / [1990](#)

Lleugeresa i eixamplament

El món comunicacional de la revolució industrial, de la força de la gravetat newtoniana, articulà un virtual *pesant* fortament condicionat per les finalitats socials, econòmiques i tècniques que s'havien desenvolupat des dels seus inicis ençà i concretat en la dinàmica de la impressió mecànica (de la litografia a l'offset). La metàfora tècnica fonamental era la de l'energia i per tant més potencial que no pas virtual.

En contraposició, el virtual que es descobreix a partir de la introducció del sistema vídeo més l'ordinador és molt més *lleuger*; la seva reforçada immaterialitat prové de les tècniques informàtiques. En la seva transformació hi podem veure el naixement d'un espai virtual i un temps virtual, i ,per tant, d'un univers més ric en opcions de permissibilitat comunicativa, d'autonomia del maquinari i de possibilitats del programari que potenciïn la creativitat. La metàfora seria la conjunció entre la connectivitat de les xarxes digitals i la transversalitat que trobem en "l'univers concretat en objectes virtuals a títol d'ens produïts en funció de la simulació (l'electrònica, aquella que es fa servir en els entrenaments dels pilots que volen fer aterrar avions en un navili), entesa com a capacitat per a donar una existència en potència (...) que ens revela la categoria virtual del simulacre de la imatge digital" (espai i temps potencials autoorganitzats i interactivats).<sup>N</sup>

Arribats al punt de reconèixer l'eixamplament i les afeccions del principi d'identitat de les imatges avançades, totes les aproximacions i caracteritzacions giraven al voltant d'una qüestió de vital importància, que remet a la manera com es fa l'adquisició de coneixement. Això, que fins a l'època es feia a partir d'experiències reals o *in vivo*, de teories no visualitzables o *in abstracto*, de

---

<sup>N</sup> Vegeu: Mercader, Antoni. "Els objectes virtuals". Revista *Temes de Disseny*, núm. 4. Barcelona, maig de 1990. P. 33.

recursos a la reducció o *in vitro*, acabava d'ampliar-se amb la introducció d'una nova manera de fer-ho *in symbolo*, per mitjà dels nombres i del llenguatge logicoformal de la programació informàtica; aspecte que quedà prou palès amb la importància que varen agafar els sistemes de visualització de la ciència, en tots els terrenys que començaren a ajudar-se amb la simulació per ordinador.

No cal dir que aquesta constatació va influenciar, l'estatut icònic vàlid fins al moment i va aportar elements de complexitat a la crisi de la representació acabada d'encetar, a la mirada *post*, a tot el que comporten les expectatives de la clara tendència de la comunicació cap a una globalització i, per tant, d'anar més enllà del mitjà convencional entès com a allò de què hom es val per arribar a un fi. Les figures de l'hipermèdia i de l'*aftermèdia*, acabades de dibuixar, constituents d'una Artesfera —segons el model de la Logosfera de Bachelart—, denotaven que en el si de l'expressió i de la comunicació audiovisuals i multimèdia es feia necessari revisar tots els paràmetres i àdhuc el propi estatut; van generar la presa de posició d'una mirada tecnològica ← des d'on fos possible albirar el paisatge de la comunicació / mediació que havia anat calant entre la comunitat dels artistes, dels estudiosos de l'art contemporani i dels científics.

**Juan Antonio Ramírez**<sup>T</sup> és un dels autors que veu l'enrenou que es desprèn al voltant de la concepció de l'art com a agent que talaia la societat actual i àdhuc una tribuna des d'on hom pot fer contribucions de tipus general.

---

<sup>T</sup> "La pressió poderosa de tants agents, estructures narratives, models ideològics, pulsions iconicoobjectuals i gèneres ha sobreescalfat la matèria mateixa de la disciplina. Els seus àtoms s'estan desintegrant. El món de l'art viu sobrecol·lit (i divertit) aquesta espècie de gran 'explosió termonuclear generada i controlada en el seu propi si'. Pot ser que no canviïn els grans relats primordials, però l'energia que s'allibera amb la seva posada a punt està essent realment espectacular. És ja inevitable considerar la història de l'art (i les seves hereves disciplinàries) com una de les talaies més privilegiades per a donar compte del món on vivim." Vegeu Ramírez, Juan Antonio. *Ecosistemas y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama, 1994. P. 144.

Alguns artistes van veure en les innumbrables revisions a què la situació de la comunicació estava arribant, un terreny idoni per a la seva experimentació i optaren per arriscar i transgredir, de manera que va aparèixer un fenomen que podríem denominar de **transterritorialització**. ↑ És a partir d'aquí que podem parlar de formulacions audiovisuals i sobretot multimèdia que presenten una certa singularitat respecte de les rígides normes que fins ara havien encasellat aquests territoris.

Podem presentar dos magnífics exemples de treballs —hipermèdia el primer i intermèdia, el segon— que ens fan adonar de la petja que, en aquella rara i inusitada situació del principi dels noranta, van deixar alguns treballs d'artista, en el context de la mediació avançada, i com de sobte deixaren oberts tot un seguit d'interrogants i una munió d'esclètxes per on es podien intuir les línies de les investigacions futures del nou àmbit de comunicació que s'estava gestant. El primer treball correspon a l'obra d'un autor que fa seguir les recerques teòriques i les pràctiques; es tracta de **Flora Petrinsularis** (Jean-Louis Boissier, 1993) P. Un model de pura transversalitat, pel que fa al mode imaginatiu híbrid, meitat ficció, meitat simulació —o potser ni ficció ni simulació— amb el qual es va construir el discurs de la peça. El segon és **Zapping Zone** (Chris Marker, 1990), P una aportació clau en el trajecte rigorós i ric del cineasta francès. Tota una demostració que l'espirit

---

↑ **Transterritorialització**: fronterejar entre límits de la comunicació en general i de la comunicació artística en particular. La transgressió dels límits comporta l'entrada i la sortida, el pas d'un territori a l'altre.

P *Flora Petrinsularis* (Jean-Louis Boissier, 1993) és una peça que existeix en versió videoinstal·lació interactiva i com a hipermèdia editat en CD-ROM. El seu programa interactiu és la reagrupació d'un quadern real i d'un llibre virtual, i va ser realitzat en el marc d'una estada al Centre d'Art del Mitjans (ZKM) de Karlsruhe.

Es tracta d'un joc d'histories secretes i de mutacions, al voltant d'un fitxer i d'una col·lecció de dibuixos amb llapis d'un projecte d'herbari de Jean-Jacques Rousseau de l'illa de Saint-Pierre, on s'havia refugiat el 1765 i de *Les Confessions*, que acabava de decidir escriure. Tot enllaçat per seqüències interactives, l'usuari és portat a recordar moments aguts de relació amb els altres, a la recerca de sensacions prop de la natura i al somni de l'edat pre-natal.

P "L'espai organitzat per Marker tendeix a reunir un conjunt de camps d'intervenció: fotografia, cinema (documental i de ficció), vídeo, imatges digitals, amb tota mena de modalitats d'utilització, en un entorn perifèric format per un grup de monitors alimentats per ordinadors que

investigador perviu anys i anys en alguns autors. Aquesta instal·lació ofereix al visitant una ocasió excepcional per a la constatació en viu i en directe, en temps real, d'un microcosmos mediàtic fet a escala i mesura del macrounivers de la comunicació icònica actual.

[Detecció](#) (1990) / inici [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)  
Períodes de l'anàlisi [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1990](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / inici [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

---

difonen una massa molt gran d'imatges, entre les quals el visitant es veu obligat a fer zàping. És també un lloc d'interactivitat que ofereix a l'espectador la possibilitat d'intervenir en la difusió de les seqüències enregistrades."

Vegeu el catàleg *Passages de l'Image*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1991.

# Descripció

P. [1963-1969](#) (Descripció)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

[Detecció](#) (1963) / [Anàlisi](#) (1963) / [Descripció](#) (1963)

Períodes de la descripció 1963 / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1963](#)

## Potencial transgressor

Les actuacions que en el terreny de la comunicació artística es van produir durant el període [1963-1969](#) van constituir una avantsala a partir de la qual va iniciar—se un flux de transvasament de idees, d'actituds i de comportaments cap a la comunicació en general i cap a l'audiovisual en particular.

Cal veure, per exemple, com va ser de significativa la influència per als successius agents artístics i culturals el fet que **Nam June Paik** **A** apuntés camins fins en aquell moment inexplorats en la seva *Distorted TV*. **P** Amb *Distorted TV*, Paik sintonitza a la perfecció amb el que podríem nomenar el joc **senyal / soroll** **↑** i de la relació d'equilibri entre informació i desinformació, entre allò que es considerat senyal i, per tant, organitzat, i allò que és considerat soroll o no organitzat. Aquest autor es va demostrar com un

---

A **Nam June Paik**, nascut a Seül el 1932, estudiant al Japó i a Alemanya, resident a Düsseldorf i a Nova York, antic component assidu del grup Fluxus, músic indeterminista, va fer una estada a Ràdio Colònia els primers anys seixanta i s'interessà per la síntesi i la manipulació electrònica dels sons (música electrònica) i de les imatges (videoart).

P *Distorted TV* (Nam June Paik, 1963) "era un conjunt de televisors vells que l'autor va transformar en l'estudi —a base de col·locar electroimants a les bobines deflectores del tub electrònic que en distorsionaven l'emissió normal— i que posteriorment va presentar a galeries d'art". Així és com ho explica el seu amic i company Vostell.

↑ Senyal/soroll com a relació d'equilibri entre informació i desinformació (soroll és la informació no organitzada ni articulada). Tot i que en l'àmbit general de la comunicació es considera un protagonista no convidat, té un rol important en l'artística.

mestre indeterminista i es especialitzar a trencar, a transgredir els criteris que marquen els límits entre una i l'altra concepció. És significativa, també, aquesta peça, perquè el seu autor passa a ocupar-se d'un nou medi i mitjà —el televisiu, ja molt popular en els EUA— per arribar a l'audiència. Es tracta d'un canvi radical, que portarà notables conseqüències.

Arribats a 1969, veiem com ja s'ha iniciat una línia de creació de programes televisius d'artista i que l'eixamplament de la videografia, en les formes de la instal·lació i de la videoescultura, és perfectament dibuixada pel mateix Paik, Vostell i tants altres. El potencial transgressor de la tradició artística de Paik s'aniria fent cada vegada i més viu i entraria, al cap de pocs anys en la seva plenitud.

[Detecció](#) (1963) / [Anàlisi](#) (1963) / inici [Descripció](#) (1963)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1963](#)

P. [1970-1974](#) (Descripció)

[Detecció](#) (1970) / [Anàlisi](#) (1970) / [Descripció](#) (1970)  
Períodes de la descripció [1963](#) / 1970 / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1970](#)

Consecució comunicativa

El moviment de reivindicació social del videoactivisme, que s'enfrontava a l'inici del domini monopolista de la comunicació televisiva, porta a considerar la seva col·laboració en el naixement d'un fenomen que aflorarà deu anys després i que tindrà el clar exponent en totes les cadenes dels operadors mundials de telecomunicació. Ens referim al desenvolupament del periodisme electrònic o **ENG**, <sup>↑</sup> una expressió que fàcilment es queda curta. ENG és una actitud, una manera molt específica i particular d'entendre la informació i la documentació audiovisual que està d'acord amb l'evolució dels grans moviments culturals, els mitjans i la tecnologia de la mediació durant el darrer quart de segle. *Acció, directe, en viu, immediat* són els termes que s'impliquen molt estretament en aquestes sigles.

ENG com a forma actual (des de mitjans dels vuitanta s'ha imposat arreu) de comunicació avançada per cercar, aconseguir, tractar i donar la notícia televisiva. ENG suposa una voluntat informativa, una tècnica depurada, uns procediments i una metodologia com a extensió del periodisme.

El canvi es produí en les dues dècades que van de 1965 a 1985, passant del videoactivisme i la introducció del vídeo portable a la renovació de les tècniques documentals, primer, i al naixement d'una manera dinàmica, directa i viva d'entendre la informació i la documentació televisiva, més endavant.

"Així és com valors històrics, socials, culturals i polítics van entrar en joc per assolir, al costat dels estètics (l'art sempre és a punt), un avenç comunicatiu

---

<sup>↑</sup> **ENG**: en els orígens d'aquesta denominació (sigles de Electronic News Gathering) hi ha la influència del corrent videoactivista dels anys seixanta i dels primers setanta. Col·lectius com TVTV i Downtown Community TV, i la seva irrupció en la xarxa pública de la televisió dels EUA, van tenir quelcom a veure en la creació d'aquesta especialitat.



important amb el naixement d'un videodocumental fusió del periodisme, la televisió, el documentalisme independent (film i foto) i el videoart. Mitjançant la potenciació de les forces progressistes dels mitjans, aliats amb l'art, recolzats per la lleugera i irreverent electrònica audiovisual japonesa, s'aconseguí el desenvolupament formal, tecnològic i conceptual d'una nova forma de periodisme". **N**

L'emissió dels treballs del col·lectiu TVTV —coordinació de diferents grups activistes— el 1972, a través dels emissors KQED (San Francisco); Ch. 44 (Chicago); WCVB (Boston); KCRA (Sacramento) va ser el detonant gràcies al qual unes iniciatives sorgides de la pràctica de l'art quedarien marcades com a endegadores i contribuïdores a una progressió, a tots els nivells, en la comunicació audiovisual general. La cursa dels operadors de la televisió comercial per aconseguir la vivesa dels reportatges fets pels grups de videoartistes ja no va parar fins a assolir tota mena de millores, des de la *minicam* o càmera *broadcast* miniaturitzada fins al seu rival el *portapak* (sistema autònom de vídeo de mitja polzada), passant pels camascopis, els videobusos i la integració d'alguns dels protagonistes del moviment videoactivista com a elements clau i de més prestigi en les nòmines dels informatius.

Un cas estratègicament molt rellevant donat el moment i el ressò de la situació d'enfrontament entre Cuba i els EUA, va ser el de **DCTV** (Downtown Community Television Center) **A** i el seu primer documental emès per les ones hertzianes de la cadena pública nordamericana PBS: ***Cuba: The People, Part I*** (1974) **P**. Un treball impecable, àgil i dels primers en color que veien els

---

N Vegeu: Mercader, Antoni. Del 'portapak' al 'minicam': de la contrainformació al 'news' article publicat a *Telos*, núm. 9. Madrid: Fundesco, 1987.

A **DCTV**, fundat per Keiko Tsuno i Jon Alpert al barri xinès de Nova York, ha estat un centre pioner i independent que durant els anys setanta va contribuir notablement a l'evolució del moviment en pro del desenvolupament del documental social. Amb la producció i la realització de *Cuba: The People, Part I* i altres documentals van aconseguir una notorietat premiada amb un premi Emmy a Jon Alpert el 1984 pel "millor cobriment, millor continuïtat informativa i millor editatge a "Today Show" del programa NBC News.

P *Cuba: The People, Part I* (DCTV, 1974) és primera informació directa de Cuba i de l'estat de les coses a l'illa que arriba als EUA mercès a un nou concepte de la informació audiovisual.

ciutadans del gran país sobre la petita illa, amb un fort impacte que va accelerar considerablement el procés de millorament tècnic del minicam. Això va fer que les cadenes comercials amos de la gran audiència apressessin els fabricants de càmeres japonesos per tal de poder optar a orientar els noticiaris televisius cap a un estil més obert i immediat.

La *broadcastització* del vídeo independent o de creació no es va donar tant sols en el terreny del documental; cal tenir en compte que, al marge del terreny estrictament informatiu, ja des de 1968 s'havien fet algunes emissions preparades i realitzades per artistes. N'esmentem dos exemples significatius: *Black Gate Cologne*, d'Otto Piene i Aldo Tambellini, a la WDR de Colònia, i la producció *The Medium is the Medium*, el 1969, a la WGBH, de Boston amb la intervenció dels dos autors indicats, de Paik i d'Allan Kaprow, entre d'altres. El paper que aquestes programacions van exercir en el desenvolupament del nou mitjà videogràfic no va tenir un resultat tan directe com el que acabem de relatar. Tot i que són indubtables les aportacions d'un primer moment, el reconeixement i l'interès per una televisió artística no es va palesar fins a principi dels anys vuitanta, amb la irrupció dels videoclips i de la televisió musical.

#### Posicionament crític

Amb l'adveniment del panorama del començament dels anys setanta (1970-1974) que acabem de descriure, apareix, més ben dit, es comença a crear un estat d'opinió o de posicionament ideològic respecte del paisatge dels mèdia que acostumem a denominar amb l'expressió anglesa **media criticism**<sup>↑</sup>. Es tracta d'un fenomen que il·lustra molt bé fins a quin punt la implicació de l'art

---

Basats en valors i paràmetres molt allunyats dels convencionalment (televisivament) establerts en el moment d'irrompre els equips de gravació magnètica lleugers, l'equip de videoactivistes del grup Downtown Community TV Center (DCTV) va contribuir a obrir el pas cap a un periodisme audiovisual.

↑ *Media criticism*: consisteix a mantenir una actitud d'anàlisi crítica envers els mèdia i els seus mètodes que es reflecteix en les metodologies i les formes, les propostes o els projectes de l'art contemporani, i molt concretament de l'art dels mitjans.

en les esferes de la comunicació mediàtica va generar unes expectatives importants que després han tingut les corresponents repercussions definitòries de l'art dels mitjans dels vuitanta. Actitud que es present ja en els primers treballs d'**intervenció** ↑ en la macrotelevisió i als inicis de les composicions videogràfiques, però que es va aguditzant conforme entrem als anys setanta. Un exemple molt il·lustratiu d'una de les formes de reaccionar davant la situació creada pels mitjans de comunicació de massa és la instal·lació de *mixed media* **Confrontations** (1973-1974), **P** una reflexió presentada a l'Automation House de Nova York, en plena ebullició de les implicacions de la pràctica de l'art en la comunicació massiva en general, pel barceloní **Muntadas** **A**. D'aquest estat de les coses en podem retenir el caràcter combatiu de la comunicació artística que arribarà arreu i la creació d'un brou de cultiu que portarà a tenir conseqüències directes en la conformació de les idees i les actituds de l'art contemporani i, en menor grau, afectarà determinats aspectes particulars de la comunicació en general com els que acabem de descriure.

[Detecció](#) (1970) / [Anàlisi](#) (1970) / inici [Descripció](#) (1970)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1970](#)

---

↑ **Intervenció**: introduir-se indegudament, inserir-se, prendre part per arranjar o modificar alguna cosa (diferent d'instal·lació i àdhuc d'ocupació).

**P** **Confrontations**. (Muntadas, 1973-1974) es tracta d'una apropiació i confrontació d'informacions diverses extretes, i agafades, dels mitjans de comunicació (premsa, televisió) i de la quotidianitat de l'ambient urbà de Manhattan on feia poc havia començat a residir. Segments de vídeos gravats als diferents canals de televisió, el mateix dia a la mateixa hora, confrontats amb fotografies formalitzaven - tricanalment - una relació art / vida amb el macroentorn i el paisatge dels mitjans.

**A** **Muntadas** (Barcelona, 1942): el 1971 començà l'activitat artística actual relacionada amb el paisatge dels mèdia i la presa de consciència de un món mediàtic marcada per realitzacions de desconstrucció, d'hibridació i de crítica en forma de construccions personals, projectes i models de treball propis que va aplicant i mostrant en una llarga i fructífera difusió arreu.

P. [1975-1979](#) (Descripció)

[Detecció](#) (1975) / [Anàlisi](#) (1975) / [Descripció](#) (1975)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / 1975 / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1975](#)

Conscienciació

Una vegada iniciada la computerització, amb el salt qualitatiu que això comporta, i un cop definides les tipologies d'una microcomunicació artística amb prou entitat, es van articulant els elements propis d'una comunicació avançada i apareix un fenomen d'oberta conscienciació per tot allò que es refereix al *statu quo* mediàtic.

Comença a generalitzar—se la concepció **multimèdia**,<sup>↑</sup> tal com ara l'entendem, a partir dels precedents que acabem de revisar, seguint les prediccions dels teòrics que feien costat als creadors, a l'estil de **Gene Youngblood**<sup>A</sup> quan reflexionava sobre l'existència d'una xarxa intermèdia com a "entornament per a l'home contemporani que porta els missatges de l'organisme social". "Evolució inexorable i ecologia humana" és el títol de la poesia de Richard Buchminster Fuller (1895—1983) que acompanya la seva introducció al llibre *Expanded Cinema*<sup>←</sup> de Youngblood. L'aparició d'aquesta obra, el 1970, marcà una fita històrica inoblidable en la historiografia de l'art d'expressió audiovisual. Hi queden ben dibuixades moltes de les qüestions actuals relacionades amb l'art i el saber científic i tecnològic i també del paper tradicional de l'art i de l'entreteniment en l'activitat humana. També s'hi dibuixen quines poden ser les possibles alternatives del primer en l'ecosistema de comunicació audiovisual

---

<sup>↑</sup> **Multimèdia**: terme emprat per descriure les propostes artístiques que combinen —amb igualtat de possibilitats expressives— gràfics, àudio, vídeo, textos i dades aparegudes a finals dels anys setanta.

A **Gene Youngblood** (1942): va néixer molt a prop dels ambients del Hollywood de la daurada postguerra a Los Angeles. Va connectar amb l'onada videoactivista dels darrers anys seixanta i primers setanta i en va formar part, tot col·laborant amb la primera revista especialitzada "Radical Software". Actualment viu i professa a Nou Mèxic, ha estat professor al CALARTS de Valencia (Califòrnia, EUA), a Nova York i a Chicago. És autor de l'obra visionària *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970. Vegeu pàgina 54.

emmarcat per l'evolució dels esdeveniments científicotecnològics. El mite de la revolució de la comunicació, la creació de comunitats interconnectades per xarxes (molt abans de l'esclat d'Internet), el concepte d'eixamplament de l'art i del cinema en tant que actualització del coneixement, la concepció clara de la figura de l'entorn audiovisual, etc. van donar una dinàmica especial al moment.

Sorgiren moltes iniciatives i entre la comunitat artística més radicalitzada, promotors i lectors de la revista *Radical Software* <sup>N</sup> publicada uns anys després d' *Expanded Cinema* en la qual inicialment col·laboraren tant R. B. Fuller com G. Youngblood. Entre ells si trobava l'artista català Muntadas (en aquell moment acabat d'incorporar a l'ambient artístic de Nova York). Tots van beure de les fonts d'una "ecologia dels mitjans" i van començar a articular una praxi artística, tant col·lectivament — actitud molt pròpia del moment — com de forma individual, que amb el pas del temps s'ha demostrat del tot innovadora i percussora de moltes dels posicionaments actuals. Respecte del títol, el mateix Youngblood aclaria que *Expanded Cinema* és un procés evolutiu ..." <sup>N</sup>.

#### Floriment

[1975-1979](#) és el lapses de temps en què es comença a detectar i es veu créixer l'[ecologia dels mitjans](#) <sup>↑</sup> o, més ben dit, l'adveniment d'una consciència de respecte per l'entorn comunicacional que es va consolidant.

Independentment del que especulaven i opinaven els estudiosos i teòrics contemporanis — només cal fixar-se de quina data són les citacions que sobre aquest tema hem extret de l'antologia de textos — apareixen els primers treballs artístics que clarament expliciten la presa de posició d'una part dels artistes respecte de les tesis ecologistes aplicades al seu terreny específic.

---

<sup>N</sup> *Radical Software*. Nova York: Raindance Corporation, 1970-1974 (onze números).

<sup>N</sup> *Expanded Cinema*. Nova York: Dutton, 1970. Vegeu pàgina 41.

<sup>↑</sup> L'[ecologia dels mitjans](#) surt al pas d'una concepció reductiva del fet ecològic només referit a la defensa del medi natural. Es tracta d'una concepció àmplia i més universal de la revolució ecològica encarada cap a la protecció de l'entorn mediàtic.

La primera d'elles és **Media Burn** (Ant Farm, 1975), **P** l'avançada de les peces d'art on s'explíciten els pressupòsits ecologistes d'una manera contundent. En aquest vídeo de la performance **Ant Farm A**, es proposà de fer viure a l'audiència un episodi extret de l'interior de la cultura nord-americana: el llançament d'un Cadillac guiat per un circuit de vídeo (el mitjà) contra un mur de televisors (el medi); tot això presentat per un "artista-president Kennedy", ple de barres i estrelles. Un visceral i agressiu atac a la televisió. Proclamant desigs inconfessables, l'artista president diu: "no heu provat de donar una puntada de peu al vostre televisor?". El 1977 va ser presentada i exhibida a la videoteca de Documenta 6, durant els cent dies d'obertura de la mostra internacional.

La segona **Video 50** (Robert Wilson, 1978), **P** és un clar manifest, mescla d'agudeses i poesia, per a la intervenció directa sobre dels plantejaments de la publicitat televisiva, que obertament pren els espots publicitaris com a eina de treball i de recerca per fer una aportació de models altres. Era una coproducció amb el segon canal públic de la televisió alemanya ZDF, en la qual les sorpreses visuals, els ritmes, les manipulacions en el tempo i els inserts fonètics es fusionen per compondre una obra extremament original, dramàtica i humorística alhora.

Així és com del món de l'art contemporani d'expressió audiovisual arribem als vuitanta amb el bagatge d'haver treballat aspectes que plantegen i/o qüestionen el desenvolupament dels mitjans, la comprensió i les perspectives de canvi en la societat mediatitzada.

[Detecció](#) (1975) / [Anàlisi](#) (1975) / inici [Descripció](#) (1975)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1975](#)

---

P *Media Burn* (Ant Farm, 1975): un Cadillac blanc dirigit per videocamera xoca frontalment contra un munt de televisors cremant. Aquesta seria una breu sinopsi del que succeí un dia de juliol de 1975 en l'aparcament d'un supermercat de San Francisco.

A **Ant Farm** (1968-1978) fou un innovador col·lectiu contracultural format per Chip Lord, Doug Michels, Curtis Schreier i altres companys, tots ells estudiants d'arquitectura o plàstica, californians, inscrits de ple dret en les files del videoactivisme dels primers setanta.

P *Video 50* (Robert Wilson, 1978): "(...) successió de peces breus que no ultrapassin els trenta segons crea el seu propi joc, sense deixar, però, de referir-se constantment al *patró or* de la petita pantalla (...) De cop cada peça sona com un petit manifest". D'una citació de Jean-Paul Fargier al catàleg de *Virreina, els dilluns vídeo. 2a sèrie*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1985. P. 38.

P. [1980-1984](#) (Descripció)

[Detecció](#) (1980) / [Anàlisi](#) (1980) / [Descripció](#) (1980)

Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / 1980 / [1985](#) / [1990](#)

[Anys](#) / [1980](#)

Segona generació

El canvi en el gust i la moda emprès durant aquest període fan que, de manera molt marcada, es vagi cap a concepcions heterogènies i eclèctiques de la comunicació. Un nou producte de consum generalitzat, fill de l'omnipresència televisiva, apareix amb una força formidable: el videoclip. Podem entendre el videoclip com una inqüestionable confirmació de saber amb quina força la televisió havia entrat en les vides de tothom. Un exponent clar de les estretes relacions entre la potent producció de consum musical mitjançant l'edició fonogràfica i de la indústria de la televisió, que troba el terreny abonat en la domesticació generalitzada del sistema de vídeo.

**30 Second Spots: New York** (Joan Logue, 1982) **P** és una mostra clara de fins a quin punt l'art vídeo havia pressentit i provocat, en certa manera, aquest adveniment i com des de les seves files es fa una tasca de singularització d'aquesta tipologia de producció audiovisual amb tant ressò popular.

En el videoart ja s'havien intuït les línies mestres d'aquesta ventada que va fer possible la televisió musical a principis dels anys vuitanta; l'obra i la producció mateixa de Paik ja en van ser precursors privilegiades. *Global Groove* (1973)

**P** va ser i és un contundent testimoni, encara, d'aquesta aportació.

---

P *30 Second Spots: New York* (Joan Logue, 1982) és una sèrie dinàmica de videoretrats d'artistes, escriptors, músics, *performers* i ballarins d'avantguarda... amb el subtítol d'Anuncis per Artistes'. Cadascuna de les succintes vinyetes converteix l'essència artística amb claredat, agudeses i una elegància de medis.

P *Global Groove*. (Nam June Paik, 1973) és la peça de vídeo mítica per excel·lència, una obra que culmina tots els esforços anteriors de l'autor per una televisió seva, pròpia, artística, de l'art i dels artistes. Amb ella es clou un període inicial de tempteig de les tecnologies de l'enregistrament i manipulació del senyal vídeo. És com una mena de *collage/décollage* d'imatges televisives.

En la imposició de *Global Groove* hi queden paleses totes les il·lusions i dèries d'una dècada i dels inicis de l'ús de la tecnologia electrònica per part dels artistes plàstics i/o músics.

Així és com una segona generació de videoartistes, que havien begut en les fonts dels pioners i que la majoria tenien una formació acadèmica en escoles de belles arts i d'arquitectura on s'acceptava el fet televisiu i s'admetia la videografia com a disciplina artística, accedeixen a mostrar i a difondre els seus treballs en museus, sales d'exposicions, festivals i àdhuc discoteques. Estem parlant, per exemple, de l'impacte que va causar un treball com ***Ear to the Ground*** (Kit Fitzgerald i John Sanborn, 1982) **P**, en la qual es palesaren la complexitat de les relacions que hi ha en aquest model de germinació comunicativa que uneix la recerca televisiva i la creació musical.

### El post

La moda i els mèdia van provocar una forta dislocació en la comunicació i l'art de manera que va obligar a resituar moltes de les consideracions fins en aquell moment constants. El contagi *post* va provocar un vessament d'expectatives, cosa que repercutí immediatament sobre les regles del joc creatiu i emotiu. Una nova manera de mirar es va anar instal·lant en el pensament icònic individual i col·lectiu. Una crisi de la representació va començar a fer els primers estralls entre aquells que optaven per interrogar-se sobre el mode imaginatiu dominant, basat en una idea de la realitat i de les formes de representar-la que els plantejaments de la postimatge posaven en qüestió.

Seguint el guiatge de **Marc Jimenez**,**T** més que una anticipació del futur que ella mateixa refusa albirar, la mirada post ← es va presentar com el símptoma d'un nou malestar provocat, en part, pel conflicte i la inflació permanents en la

---

P *Ear to the Ground* (Kit Fitzgerald i John Sanborn, 1982) és una peça clàssica del repertori de l'art per vídeo; el protagonista —el percussionista David Van Tieghem— empra la ciutat de Manhattan com un instrument musical tocant les superfícies de les coses, l'asfalt, les cabines telefòniques, els aparadors, colpejant tot allò que troba i pot fer soroll.

T La postmodernitat no és un moviment ni un corrent artístic. És més be l'expressió momentània d'una crisi de la modernitat que colpeja la societat occidental, i en particular els països més industrialitzats del planeta. Més que una anticipació sobre un futur que ella mateixa refusa contemplar, apareix sobretot com el símptoma d'un nou 'malestar de la civilització'. El símptoma desapareix progressivament. La crisi es queda: avui té un lloc considerable en el debat estètic sobre l'art contemporani.  
Vegeu: Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?*. Paris: Gallimart, 1997. P. 418.



comunicació, una actitud i una manera de veure el que ens envolta de manera radicalment oposada a la *moderna* o pròpia de la modernitat.

Després del projecte modern, o justament en abandonar-lo, la nostra identitat ha canviat cap a altres formes que hem denominat avantposant la partícula *post*. De sobte, els analistes es troben davant aportacions contundents dels creadors visuals que reclamen la nostra atenció i així ens ho fan percebre. Elements que establerts en el territori dels nous vincles entre l'art, la ciència i la tecnologia, derivats directament dels importants canvis en la concepció de la relació home/màquina, fan que remarquem, a partir de [1980-1984](#), com el concepte de representació visual comença a eixamplar-se. Creiem que estem en un moment cabdal per mesurar l'abast d'un fenomen que just abans d'arribar als cent cinquanta anys de fotografia va ser capaç de començar a renovar i estendre la mirada anant una mica més enllà d'on la van portar Leonardo i el seu Renaixement.

### *Big Movies*

Els pressupòsits de la postfotografia van ser a la primera meitat dels vuitanta, com la punta de l'iceberg del que s'anava perfilant en el si de la pràctica artística. Són els que van conformar el que ara podem considerar com un episodi d'importància a l'hora d'avaluar l'evolució de la comunicació mediàtica. Tot el que va tenir de singularitat la situació d'inflexió que estem descrivint, propiciada per la comunicació interactiva, per les noves relacions entre sistemes, només és possible emmarcar-la en un context de *Big Movies*. L'expressió va ser encunyada a principis dels anys vuitanta per **Nam June Paik** A, en les tertúlies i converses d'amics (possiblement influenciat per l'actualitat de l'expressió *Big Science*), just en el mateix període [1980-1984](#) que estem estudiant. L'esmentem perquè considerem que és prou significativa de l'estat

---

A **Nam June Paik**, nat a Seül, el 1932, estudiant al Japó i a Alemanya, resident a Düsseldorf i a Nova York, antic component assidu del grup Fluxus, músic indeterminista, va fer un estatge a Ràdio Colònia els primers anys seixanta i s'interessà per la síntesi i manipulació electrònica dels sons (música electrònica) i de les imatges (videoart).

de la qüestió, ja que es va produir en boca d'un dels protagonistes de la inserció de l'art en la comunicació, figura indiscutible de l'època anterior. Paik es referia, sens dubte, a l'assoliment d'una concepció global del fenomen audiovisual, més enllà de la fotografia, més enllà del cinema i de la televisió, una opció de superació —per eixamplament— del còmic i del cinema de ficció, o, el que és el mateix, dels *movies* per excel·lència, que tan importants havien estat en els anys posteriors a l'acabament de la Guerra i la influència dels quals es va notar clarament fins als setanta de manera quasi absoluta.

Podem considerar l'expressió *Big Movies* com a extensió de les eines de coneixement i de contribució a un nou model de visió, d'accés a una altra visualitat —pròpia del moment— amb més independència dels referents del món real que fins ara havien dominat tots els fenòmens de representació. Posicionaments d'aquest ordre van ser molt decisius per iniciar un camí adreçat a conscienciar de la importància que assoleix qualsevol posició amb amplitud de mires. Descriure el fenomen audiovisual en tota la seva gamma de valors i amb tot el ventall de les seves magnituds és una de les tasques que es va plantejar, entre el cúmul d'implícacions que, des de l'assoliment d'un accés generalitzat i operatiu a la gravació, la manipulació i la reproducció de les imatges es va veure engrandit. L'entrada en joc dels agents artístics amb mires no estrictament fixades en l'entreteniment o la informació va ser un altre nucli generador d'expectatives. Totes elles convergiren en l'esperança de l'adveniment d'una nova escriptura, no solament lligada a la concepció de noves imatges tecnològiques, sinó també amb la mirada posada en les possibilitats del model hipertext.

[Detecció](#) (1980) / [Anàlisi](#) (1980) / inici [Descripció](#) (1980)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1980](#)

P. [1985-1989](#) (Descripció)

[Detecció](#) (1985) / [Anàlisi](#) (1985) / Descripció (1985)

Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / 1985 / [1990](#)

[Anys](#) / [1985](#)

Crisi de la representació

Hem vist que era possible, a partir dels pressupòsits postfotogràfics i dels tractaments derivats de la informàtica gràfica, audiovisual i multimèdia, d'assenyalar un allunyament entre la imatge òptica o electrònica (icònica, copsada mitjançant una càmera, per exemple) i la imatge generada en un ordinador resultat de la síntesi numèrica d'un conjunt articulat de dades. Ambdues poden respondre a un mateix objecte i, mentre que la primera es manté en el terreny de la representació, la segona agafa unes implicacions que l'aproximen a l'objecte mostrat i, per tant, adquireix el caire de presentació. Qüestió suficientment important perquè es converteixi en una crisi que s'ha acostumat a denominar de la representació.

"Totes les imatges són producte de la imaginació o de la facultat (saviesa natural) per a obtenir representacions, figures o idees d'una manera eficaç i viva, que, mitjançant l'articulació d'un llenguatge, substitueixen els objectes (materials i immaterials), i fins i tot tenen la virtut de produir un efecte i anar més enllà, en assolir una existència". **N** Aquest assoliment ens remet directament a relacionar la situació de crisi amb la manera com s'entenia, al Renaixement, el concepte de representació i l'existència d'ens virtuals més enllà de l'acte visual, mercès als treballs de Leonardo, que van estructurar la perspectiva com un model visual, com una simulació de la visió i un desig de transgressió. Unes especials condicions de la relació art / ciència / tecnologia que es van donar de nou al final dels anys vuitanta. La conjunció dels plantejaments postmoderns, la possibilitat operativa d'obtenir imatges virtuals de manera molt tecnificada amb l'ajuda de l'ordinador i la recuperació de la

---

N Vegeu Mercader, Antoni. "Els objectes virtuals". *Temes de Disseny*, núm. 4. Barcelona, maig de 1990. P. 32.

capacitat d'aquestes per donar existència en potència van tenir com a conseqüència el fet que científics, artistes, músics, escriptors, cineastes, etc. fessin entrar en joc la simulació tecnològica com a **mode imaginatiu**, ↑ de forma que els seus assaigs i experiments van ser determinants d'una nova manera d'aprehendre.

Es recollí una tradició perduda i es posaren sobre la taula les contradiccions i el redescobriments de les possibilitats que ofereix el binomi **ficció / simulació**. ↑ Des de Chretien de Troyes, a l'alta edat mitjana, quan la primera comença gradualment a emergir i a esdevenir dominant sobre la resta de formes d'articulació de l'imaginari, no s'havien produït un cúmul de condicions d'aquesta índole.

#### Correlació de forces

El fet d'haver atès el virtual tecnològic a través de la sintetització de la imatge digital i la convicció que adquireix el caràcter d'objecte virtual —o ens virtual al qual anomenem simulacre i que és el màxim exponent de la virtualitat— va provocar el començament d'un seguit de conseqüències molt significatives en l'ordre tecnològic, però igualment importants en el conceptual (intel·lectual); de fet encara duren i la discussió que van desfermar és ben viva després de més de deu anys.

El primer punt de conflicte van ser els criteris de distinció d'allò que és i allò que no és virtual tecnològic. Una aportació molt interessant al respecte va ser la del professor canadenc Derrick de Kerckhove N ←, revisada a l'hora de la redacció

---

↑ Mode imaginatiu: mode d'adquisició de coneixement i/o capacitat d'articulació d'un sistema formal que té a veure amb l'actitud subjectiva del que imagina respecte d'allò imaginat (de manera semblant a com la categoria verbal manifesta el posicionament del parlant respecte d'allò que es diu).

↑ Ficció / simulació: modes imaginatius que arriben a la representació per plantejaments contraposats; el primer, mitjançant la invenció poètica; el segon, a través d'un model (matemàtic, si ens referim a la simulació per ordinador). La ficció requereix un referent (encara que sigui mentida); la simulació, una intencionalitat de donar existència en potència.

N Vegeu De Kerckhove, Derrick. "Le virtuel, imaginaire technologique". *Traverses*, núms. 44-45. París: Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, 1987. P. ...

d'aquesta tesi, quan va formular els criteris d'immaterialitat (absència de suport material), d'**interval** ↑ i d'interfície (ambdós criteris serveixen per posar elements en relació / comunicació / interconnexió); de **cibernètic** ↑ i d'interactiu (ambdós basats en el tractament paral·lel, autoregulat i coordinat de dades que fan possible la doble intervenció de l'usuari i de la màquina / programa.

El segon va ser el replantejament de les relacions entre les idees de *real*, conceptual, imaginari que va dur a considerar on se situen els objectes virtuals; el mateix Derrick de Kerckhove assenyala l'intercanvi entre pensament humà i pensament mecanitzat, en què presenta l'interval del virtual, després de clarificar que per a la virtualitat cal pensar cap endins i no tant cap enfora. És en el lloc de trobada, de contracció i de superposició entre l'imaginari (les imatges) i el conceptual (les idees). El mode imaginatiu de la simulació que porta al virtual, que no és real, ni conceptual, ni imaginari, sinó la conjunció transversal entre tots tres conceptes, revela la categoria virtual la imatge digital.

El tercer va ser la contribució als canvis en la correlació de forces dels modes imaginatius donat, que per primera vegada apareixia una alternativa clara al de ficció, després de segles de narrativa literària, de discursos preferencials de la tradició operística i de cent anys de cinema narratiu. Més que de canvi, el que va començar a succeir ho podem qualificar d'una *transversió* o mutació, semblant a les que s'esdevenen en les transformacions de l'ADN, en les quals són substituïts un elements per altres de quasi idèntics que només es diferencien per petites variacions. Una conseqüència immediata va ser l'inici d'un procés de *desficcionament* de la narrativa i d'altres elements que tenien en el mode de ficció la seva base operacional i creativa. Aquest fenomen, però, és de difícil demostració i cal sospesar molt bé qualsevol pronunciament al

---

↑ Interval: espai de temps entre dos esdeveniments, fa referència al temps entre límits i opcions possibles. Una interpretació del funcionament interval / interfície la trobem entre les superfícies dels enregistraments electrònics multicapa com si es tractés de successives capes de *pintura* de vídeo interrelacionades en el temps (interval) i en l'espai (interfície).

↑ Cibernètic: autogovern mercès a l'acció de retorn, de retroacció o *feedback*. Possibilitat de reacció i d'autoorganització, en un sistema ajudat de protocols i paràmetres clarament definits en funció de tasques precises.

respecte, tot i que els indicis a partir del període [1985-1989](#) són prou contundents i afecten molts aspectes de la concepció actual de la comunicació i la mediació, en molts punts i aspectes que incideixen terrenys especialment sensibles com és el derivat del fet que la ficció sempre ha estat aparellada al destí, a quelcom inexcusable sobre el qual no hi ha res a fer, i en canvi la simulació s'aparella amb el desig, amb un acte intencionat. Un altre punt, prou important, podria ser l'associat al concepte d'autoria, punt que han estudiat **Gonzalo Abril**<sup>T</sup> i molts altres.

S'han assajat molts camins pràctics i s'han cercat moltes sortides des del moment que es van eixamplar les possibilitats de l'imaginari tecnològic. Un dels camins podria ser el de l'*infotainment*, ← **N** un híbrid d'encreuament entre els pressupòsits de l'entreteniment i les concepcions avançades de les tecnologies de la informació. Un exemple proper el trobem en la peça paradigmàtica **Bachdisc** (Juan Downey, 1988) **P**. Consisteix en un hipermèdia en forma de videodisc que amb figura tota propietat als catàlegs de *laserdisc* editats i comercialitzats als EUA; amb tot i ser una obra experimental, deixa veure d'una manera diàfana les insinuacions dels canvis en aquella *transversió* de modes imaginatius, fruit de l'incansable esperit d'experimentació del seu autor.

[Detecció](#) (1985) / [Anàlisi](#) (1985) / inici [Descripció](#) (1985)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1985](#) [**Retorn** (↶ )]

---

<sup>T</sup> Es tracta també de la dissolució de l'autoria, com a font homogènia i unificada del sentit, i de la corresponent fragmentació de la producció textual característica dels mitjans de massa. En aquest context, emergiran noves pràctiques d'escriptura / lectura a mig camí entre la informació i la ficció; es rearticularan i es debilitaran també els límits entre ambdós modes de discurs. Vegeu Abril, Gonzalo. Sujetos, interfaces, texturas. *Revista de Occidente*, núm. 206. Madrid, juny de 1998. P. 69.

<sup>N</sup> *Meriam Webster's Collegiate Dictionary*. Springfield (EUA): Meriam Webster, 1994 (CD-ROM).

<sup>P</sup> *Bachdisc* és una sofisticada construcció, fusió de l'intricat món de les estratègies de composició no lineal de les fugues de Bach i les possibilitats laberíntiques de la tecnologia interactiva del vídedisc.

P. [1990-1994](#) (Descripció)

[Detecció](#) (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / 1990  
[Anys](#) / [1990](#)

Entre interpretacions diametral

La manera com s'interpreta la participació en les transformacions del paisatge dels mèdia va fer reviuire, tot amplificant-lo qualitativament, el vell debat entre apocalíptics i integrats, entre tecnòfobs i tecnòfils. Els arguments dels primers resten fidels al concepte de *tekhné*. Insisteixen a interrogar-se per la regulació tècnica, donat que limita el destí final de l'art, i no donen cap altra sortida que l'oposició aferrissada i implacable. Ignoren els conceptes de la cultura tècnica i de projecte modern, tot impossibilitant la diferenciació entre allò que és tècnic i allò que és artístic, amb la qual cosa neguen el rol del coneixement artístic en el model de la societat cultural. La importància del paper dels mitjans en la comunicació artística queda anul·lat. En aquestes files, molt àmplies, hi hem d'inscriure des del gran nombre de fermos opositors que té qualsevol iniciativa de l'art més enllà de la representació de la realitat fins als que opinen que tot el que estem descrivint és equivalent a descobrir el mediterrani de les joguines tecnològiques.

De l'altra banda, els tecnòfils, no qüestionen el progrés sense límit; per obra de l'electrònica es creuen descobridors d'un nou futur de l'art. Acostumen a confondre el medi amb el mitjà. Per damunt de tot, són defensors de la racionalitat conceptual regida per l'algoritme i la vàlua intel·lectual i menyspreen tot el que suposa existència emocional o intuïtiva. Defensen els interessos de moltes coses que, a voltes, poc tenen a veure amb l'art. Entre ells hi hem d'incloure els que segueixen les directrius i la línia de les grans manifestacions gremials del disseny per ordinador aplicat amb SIGGRAPH i IMAGINA (manifestació lligada a l'Institut Nacional de l'Audiovisual de França) al capdavant. A Barcelona, es començà a celebrar la anualment la mostra ART FUTURA. Amb uns plantejaments i uns criteris molt febles i àdhuc irregulars,

Art Futura va anar desenganyant, a cada nova edició, els que esperaven el rigor insinuat en les primeres convocatòries i es va anar apropant a l'espectacle i a la fira de mostres (per tant, perdent els rèdits i decantant-se per l'estil de les esmentades anteriorment). Molt allunyada dels plantejaments d'Ars Electronica o d'Artifices, a Saint-Denis, prop de Paris —que acabava d'iniciar la seva singladura biennal amb l'embranchida dels departaments d'art de la Universitat Paris VIII— Art Futura va passar a celebrar-se a Madrid.

Al bell mig dels conflictes, cal ubicar les opcions que des del món de l'art tenen una mirada tecnològica, en harmonia amb aquells economistes, sociòlegs, historiadors i ecologistes que molt abans de caure el mur de Berlín ja havien formulat interrogants respecte de les virtuts del capitalisme com a motor de la fi de la història, envers l'eficàcia del liberalisme i sobre el paper de la ciència i la tècnica en la societat futura. Aquells que, interpretant els símptomes, cerquen una visió interrogativa de l'avenir i formulen anhels que tendeixen cap al diàleg, l'equilibri i el respecte. **N**

#### Posicionaments independents

La polarització en dos bàndols va fer que un gran nombre d'artistes s'inscrivissin en els rengles del mig. Aquesta va ser segurament una de les maneres com es va anar donant sortida i carta de naturalesa a una tipologia de **treball independent** **↑** que es va consolidar entre els sectors més sensibilitzats per les complexes problemàtiques de la mediació. Aquest decantament segurament es va donar seguint l'exemple, a voltes de radicalitat, a voltes de continuïtat, encetat per la plèiade d'artistes que ja ho practicaven des dels anys setanta. Les posicions que havien anat calant fort, com ara les tesis de la

---

N Vegeu: Mercader, Antoni. "Mirada tecnològica, transterritorialització i ecologia dels mitjans". *Treballs de Comunicació*, núm. 8. Barcelona: Societat Catalana de Comunicació, octubre de 1997. P. 239-242.

↑ **Treball independent**: propostes artístiques que es troben en el límit de la ciència, la tecnologia i/o la informació, a la frontera de la utilització artística de les tecnologies dels mitjans.



**sostenibilitat**, ↑ es van anar fent més i més plausibles, diàfanes i evidents al principi dels anys noranta i, a la vegada, també van anar essent formulades per part de moltes institucions d'art contemporani, fet que va arribar a alentir-les i adhuc a promocionar-les. Aquest extrem queda patent quan es repassen les programacions dels centres d'art i dels museus emergents d'Europa occidental i dels EUA d'aquests anys, com seria el cas emblemàtic i complex del ZKM, ← de Karlsruhe, on es comencen a formar les noves generacions d'artistes ens els instituts i les escoles annexes.

Un cas demostratiu d'aquesta voluntat de situar-se en posicions interrogatives del passat immediat i del futur les trobem perfectament representades en la peça ***An Anecdoted Archive from the Cold War*** (George Legrady, 1994) P. Aquest reflex d'un conjunt de vivències viscudes pel mateix autor, a cavall del món capitalista i del món comunista, evidencien l'esforç personal per denotar moltes de les contradiccions que es donaven, abans i després de la caiguda del mur de Berlín, a mans del flux inexorable de les imatges i dels sons mediats a dojo pel primer dels opositors.

Pel que fa a casa nostra, el panorama difereix respecte del que hem dit i molt del que va passar es va deure a iniciatives individuals o de petits grups i col·lectius no institucionalitzats ni corporativitzats, tot i que en alguns casos tenien l'ajuda més o menys directa de les institucions en forma de minses, però de vegades sobrevivencials, contribucions arrencades a costa de moltes esforços. Aquest seria el cas, entre molts d'altres, d'una producció com la de

---

↑ Sostenibilitat: Qualsevol propòsit de considerar el desenvolupament sostenible com un imperatiu científic o un determinisme biològic, més bé representaria, a aquestes alçades y després de conèixer el resultat d'altres 'cientifismes', una autèntica extravagància intel·lectual. La sostenibilitat (o diversos graus d'estabilitat i d'instabilitat sostenibles) no representa per a l'home més que un escenari futur possible: desitjable, sens dubte, però que depèn en gran mesura dels objectius i de l'orientació de les activitats humanes en el present. Vegeu Pibernat, Oriol. "'Homo ecologicus' por una cultura de la sostenibilidad". *Mundo Científico*, 165. 1996. P. 134.

P *An Anecdoted Archive from the Cold War* (George Legrady, 1994) es un arxiu autobiogràfic que posa en pantalla tota mena de materials personals i oficials del comunisme de l'Europa de l'Est. Estableix llaços d'unió entre la història personal de l'autor i la Guerra Freda. L'espectador pot escollir les històries que més li interessin fent tots els tipus de mescles i de relacions a partir de 80 itineraris organitzats sobre el model del plànol del Museu Obrer de Budapest. Tot un model per a l'extensió creativa del mode imaginatiu.

**MAP CCRN** (Joan Leandre, 1994) **P**, que, a més de ser un model de producció sostenible, suposa una revisió i una posada al dia del pensament estètic del moment. La seva aposta pel que podem denominar com a formes derivades del **scratch video** **↑**, és un paradigma per a tota la generació d'artistes formats en les escoles de disseny i de belles arts que s'incorpora a l'experimentació primer del vídeo i després del multimèdia.

Amb la irrupció de treballs del tipus al qual acabem de fer referència, veiem molt clarament com el territori de la comunicació artística va ratllant els límits de noves concepcions de la **cinestèsia** **↑** més enllà del text i de la imatge, com un fruit de les sinèrgies multimèdia o d'accions combinades (de cooperació) que s'han anat establint en el domini de l'expressió avançada.

[Detecció](#) (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / inici [Descripció](#) (1990)  
Períodes de la descripció [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Anys](#) / [1990](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / inici [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

---

P *MAP CCRN* (Joan Leandre, 1994) Es tracta d'un treball representatiu al cent per cent de l'estat del moment videogràfic a meitat dels anys noranta. Està molt relacionat amb la televisió de l'era postmoderna i beu de les seves fonts. Estem davant un *remix* molt desgavellat i reconcentrat, en què hi podem veure els plantejaments del que s'entén per *scratch video*. La composició musical marca el ritme de la peça i esdevé protagonista del discurs. En tot moment, però, les imatges apropiades del cinema (televisat) i sobretot de la televisió agafen un caire de protesta que entronca a la perfecció amb la peça musical d'un dels primers conjunts que va abordar el tecno en el panorama de la música de consum.

↑ Scratch Video: composició esgarrapada, gratada, amb imatges i sons molt breus, de poca durada, a l'estil ràpid que han imposat els vídeos musicals i el zàping, fórmula per a passar depressa d'un canal a l'altre d'un contingut a l'altre, d'una imatge a l'altra. En ell si pot veure la cultura del mostreig, de l'escàner i del *sampler*, a través de la construcció d'un element fragmentari i efímer dels heterogenis materials de la TV (vegeu l'article de Gonzalo Abril. "Sujetos, interfaces, texturas". *Revista de Occidente*, núm. 206. Juny 1998. P. 71).

↑ Cinestèsia (*kinestasis* o *kinaesthesia*): concepte relatiu a referències sensorials en la percepció de les imatges electròniques. Capacitat sensorial per la qual hom percep en el moviment de les imatges un sentit d'espai i de temps. Es tracta d'una figura retòrica lligada a l'associació d'elements provinents del domini de l'audiovisió i de la sensibilitat d'apreciació espaciotemporal en la comunicació multimèdia.

# Conclusions

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / Conclusions / [Annexos](#) [Retorn (↶ )]

Aquesta tesi doctoral s'inscriu en les relacions entre els àmbits de l'art contemporani i la comunicació audiovisual i multimèdia en general. Ha estat articulada segons criteris de detecció de fenòmens, d'anàlisi d'articulacions i de descripció de símptomes. S'ha basat en una antologia de textos, una documentació de peces i una terminologia *ad hoc*. Ha cercat referents sociotecnològics i artístics per a fer-los incidir (interactuar) sobre el període relativament fructífer de la trentena anys que van des de 1963 a 1994.

Després d'examinar les diferents argumentacions i remarques fetes des d'angles contrastats i referenciats en cadascun dels estadis de treball, de preguntar-se pel *què* (detecció fenomènica), de saber *què* ha suposat i *on* (anàlisi de la praxi artística) i de cercar el *com* i de quina manera (descripció de tipologies i tipificacions), hem entrat en les consideracions respecte de què extreure d'una interpretació raonada i articulada dels fets resultants d'aparellar-se i de compartir episodis entre l'art i la comunicació al llarg de tres dècades.

En aquest punt hauríem d'insistir a valorar l'operativitat de la versió d'aquest treball en format interactiu i ramificat per sobre de la versió lineal, atesos l'esperit i la manera com s'ha realitzat el treball de recerca i de redacció recurrent en tot moment als hipervincles.

S'ha optat per potenciar els aspectes globalitzadors per sobre dels particulars, i, a mode de conclusions, es consideren els efectes i episodis següents que, des de l'àmbit particular i singular de l'art -en el marc de les relacions d'aparellament i fruit de contagi— han passat o influenciat, s'han vist reflectits, han deixat empremta, etc. en el més general i universal de la comunicació audiovisual.

L'**ENG** ↑ representa un pas notable en l'evolució i la progressió que ha portat a l'audiovisual avançat. Primer als EUA i després a Europa, durant els anys vuitanta, una nova manera d'entendre la recollida audiovisual de materials per noticiar a la televisió suposa una fita important des de molts ordres, des de moltes implicacions. Una de les primeres responsabilitats a l'hora de valorar la seva implantació recau, sens dubte, sobre els videoactivistes (videoartistes) dels anys setanta.

Des dels primers moments l'incipient desenvolupament d'un *periodisme electrònic* va estar relacionat amb els pressupòsits a partir dels quals s'inicià el procés [d'eixamplament artístic](#) ↑. Si veiem les citacions agrupades sota aquest concepte a l'apartat [Textos](#) de l'[Índex](#), segurament hauríem d'insistir en el que diu Simón Marchán respecte de la innovació de les arts plàstiques des dels anys seixanta i la incidència que té en els modes de producció quan diu: "Les tècniques productives, sobretot l'electrònica, la informàtica, la cibernètica, etc., han repercutit en la transformació de les tècniques i les formes artístiques. I això en un sentit doble: 'objectiu', o transformació per part de les noves tècniques dels canals físics tradicionals de l'art, exacerbació dels gèneres híbrids, promiscuïtat de les arts, etc., i 'subjectiu', o influència en l'organització total dels nostres sentits."

[Marchán, 1972](#), P. 12.

L'ENG es presenta com una actitud que sintonitza amb els moviments culturals del moment, una manera d'entendre la informació i la documentació audiovisual molt singular més enllà de les metodologies emprades en la macrotelevisió. Una renovada voluntat informativa, basada en el directe, en la promptitud de la

---

↑ **ENG**: en els orígens d'aquesta denominació (sigles de Electronic News Gathering) hi ha la influència del corrent videoactivista dels anys seixanta i primers setanta. Col·lectius com TVTV i Downtown Community TV, i la seva irrupció en la xarxa pública de la televisió dels EUA, van tenir quelcom a veure en la creació d'aquesta especialitat.

↑ [Eixamplament artístic](#): expressió emprada per designar les aportacions de les noves tecnologies a la producció i a la comunicació artística; es refereix a una ampliació quantitativa i qualitativa a la vegada.

vivència, en l'acció immediata del [videoactivisme](#) és traspassada sota la denominació d'*electrònic* al desenvolupament formal, tecnològic i conceptual d'una concepció potenciadora del periodisme audiovisual.

Aspectes relatius a la consolidació i a la introducció de formes de producció alternatives els trobem, també, en la citació de Margot Lovejoy quan exposa que “aquells artistes que aspiren al que és nou i fan el canvi cap a les tecnologies emergents les utilitzen perquè, amb elles, es poden relacionar més intensament i expressar-se, amb renovades sortides, amb el subjecte de la vida contemporània.”

[Lovejoy, 1992](#), P. 7.

Els exemples de *broadcastització* del vídeo independent, justament un concepte surgit de l'exercici experimental de la documentació, segueixen una trajectòria amb [Four More Years](#) (TVTV, 1972) i [Cuba: The People. Part I](#) (DCTV, 1974) al davant. Models d'una continuïtat que inexorablement porta al procés de qualificació dels reportatges, dels documentals i de les notícies televisives, iniciat a l'època i que s'estén al llarg de més de dues dècades. Com a testimonis d'aquest influx del terreny de l'art en el terreny de la comunicació audiovisual tenim dues obres de referència nord-americanes dedicades a l'estudi del fenomen de la televisió. Primer va ser l'enciclopèdia de Les Brown, un èxit editorial reeditat des del 1977 que recull aquest fenomen sota l'entrada *alternative television*<sup>N</sup>, i parla de vídeo de carrer (*street video*) com una forma d'art; i després, l'enciclopèdia del Museu de les Comunicacions per Emissió publicada a Chicago, que sota l'epígraf *Experimental Video*<sup>N</sup>, assenyalava l'estil d'àlbum de retalls (*scrapbook*) com una mena de contracultura audiovisual del moment.

---

N Vegeu Brown, Lester L. *Les Brown's Encyclopedia of Television*. Detroit (EUA): Gale Research, 1992. P. 21.

N Vegeu Newcomb, Horace. *Encyclopedia of Television. Museum of Broadcast Communications*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997. P. 575.

Volem mencionar el paper del col·lectiu [Vídeo Nou](#), ← i del seu Servei de Vídeo Comunitari, que va activar l'inici d'un procés molt semblant al que comentem a casa nostra, uns anys després.

Pensem que la contribució de determinades propostes artístiques aplicades a modelar el que avui entenem per periodisme electrònic i per ENG és inqüestionable malgrat les evidents transformacions sofertes. Caldria preguntar-se si aquest flux que marca el traspàs de l'actitud artística a la concepció informativa s'ha mantingut, es manté, fins al moment actual.

El **media criticism**,<sup>↑</sup> com a fenomen de posicionament davant els mecanismes i dispositius de la mediació, fa el paper d'un cert antídota del [determinisme tecnològic](#) sota el qual s'acostuma a veure la situació actual com un resultat necessari de les determinacions, les influències decisives i els condicionaments de la tecnologia. Aquest fenomen apareix com a fruit d'un estat d'opinió i d'un pensament ideològic dominat pels corrents inconformistes dels anys seixanta i setanta, i il·lustra molt bé fins a quin punt l'art s'implica en la comunicació mediàtica i com, en alguns casos paradigmàtics, manté un caràcter bel·ligerant i d'independència respecte dels mecanismes d'influència i de domini dels detectors dels dispositius de la informació i dels lligams amb la tecnologia que ho fa possible.

Creiem que René Berger deixa transparentar prou bé el sentit d'aquests comportaments quan diu: “Un tecnoimaginari *soft* (tou), en l'elaboració del qual concorren tant els artistes com els homes inquiets a 'creure', podrà potser salvar-nos de les servituds del tecnoimaginari *hard* (dur), ja que ens amenaça l'imperialisme tecnoeconòmic afavorit, per una pusil·lanimitat generalitzada.” [Berger, 1987](#), P. 210.

La contraposició entre el paisatge urbà (fotogràfic) i el paisatge dels mitjans (televisiu) que fa Muntadas a [Confrontations](#) (Muntadas, 1973-1974) seguint l'opció que uns anys després ha d'esdevinir el criticisme mediàtic i ha d'*inspirar* un bon nombre d'iniciatives en la mateixa direcció. Salvant totes les distàncies, any rere any podem veure que aquest esperit va perdurant —en els plantejaments i en la forma— en treballs com el de Joan Leandre [MAP. CCRN](#) (Joan Leandre, 1994), enllaçant inequívocament amb una singular manera de tirar endavant praxis independents.

---

<sup>↑</sup> [Media criticism](#): mantenir una actitud d'anàlisi crítica envers els mèdia i els seus mètodes que es reflecteix en les metodologies i les formes, les propostes o els projectes de l'art contemporani i molt concretament de l'art dels mitjans.

La presència a [Documenta 6](#) (1977) de la videoinstal·lació *The Last Ten Minutes*, del mateix Muntadas —un treball molt proper als pressupòsits de la sèrie *Confrontions*—, dóna crèdit a la seva trajectòria, basada en una particular manera d'afrontar problemàtiques crítiques envers la mediació.

Són molts els treballs teòrics i de comissariat d'exposicions d'art que deixen traspuar aquest esperit. A l'exposició *Homo ecologicus* (1996) a la Fundació Miró de Barcelona, Oriol Pibernat apuntava al seu catàleg: "Efectivament, el llenguatge obert i polisèmic de l'art fa impossible tancar i reduir-ne el sentit, aporta una visió més complexa del quefer humà tal com el presenta l'objecte tècnic. La dimensió crítica o anticipativa permet d'obrir i de veure-hi per les escletxes d'una realitat saturada de limitacions".

[Pibernat, 1996](#), P. 63.

Creiem, per tant, que és plausible la hipòtesi de considerar l'existència d'una sintonia entre les formulacions de l'art articulades sota els paràmetres del *media criticism* i la pràctica d'una crítica envers determinats aspectes de la mediatització ideològica i/o tecnològica, articulada des d'altres àmbits de la comunicació.



Tot intent de bastir un futur que defensi unes condicions ambientals i contextuals òptimes per a desenvolupar una activitat humana alliberadora, democràtica i harmonitzada amb un desenvolupament tecnològic moderat, passa en gran mesura per la manera d'entendre el present. Un del sentits més diferenciadors del moment cultural respecte dels anteriors és, sens cap gènere de dubte, l'ecològic. La presa de consciència envers una [ecologia dels mitjans](#) ↑ és un esdeveniment remarcable en la comunicació mediàtica. L'agrupament de citacions que sota aquesta mateixa denominació trobem a l'apartat [Textos](#) de l'[Índex](#) respon a la preocupació que des dels inicis de la dècada dels setanta fins avui ha preocupat els especialistes.

Mai com ara la societat avançada no s'havia preguntat per l'entorn, pel medi on actua, pel context en el que es mou i per les condicions ambientals (en l'accepció més ampla possible). Ara bé, aquest discerniment s'acostuma a articular sota determinats condicionants, fent que es creï i es tingui en compte una dimensió ecològica moltes vegades curta de mires. Tota referència a aquest tema és, en general, considerat des del medi ambient (atmosfèric, respirable, material) i és molt difícil trobar relacions o implicacions en altres dominis, i encara menys en aquells que són immaterials com en l'àmbit de la mediació / comunicació.

Computar com a opcions ecologistes les que vetllen pel nostre espai comunicacional, pel que veiem i sentim a la televisió convencional encara pot ser entesa com una actitud rara. En la major part dels diccionaris i obres de referència quan cerquem quelcom de relatiu a l'ecologia se'ns situa automàticament en el terreny de la biologia, sense parar esment que la facultat ecològica és molt més àmplia i abasta terrenys tan específics com el de la comunicació i la mediació tecnològica i també —en tant que sistema comunicatiu— el de l'art contemporani.

---

↑ [Ecologia dels mèdia](#) surt al pas de la concepció reductiva del fet ecològic només referit a la defensa del medi natural. Es tracta d'una concepció àmplia i més universal de la revolució ecològica encarada cap a la protecció de l'entorn mediàtic.

"Les formacions polítiques i les instàncies executives són totalment incapaces d'aprehendre aquesta problemàtica en el conjunt de les implicacions. Encara que recentment hagin iniciat una presa de consciència parcial dels perills més cridaners que amenacen l'entorn natural de les nostres societats, en general es limiten a abordar el camp de la contaminació industrial, però exclusivament des d'una perspectiva tecnocràtica, quan en realitat només una articulació eticopolítica —que jo anomeno *ecosofia*— entre els tres registres ecològics, el del medi ambient, el de les relacions socials i el de la subjectivitat humana, seria susceptible d'aclarir convenientment aquestes qüestions".

[Guattari, 1989](#), P. 8.

Aquest autor, quan es refereix als fenòmens de desequilibri ecològic, defensa que la interacció i la interrelació entre nosaltres, entre nosaltres mateix i el medi on vivim, el medi en què ens comuniquem i en què articulem la comunicació artística —per circumscriure'ns només al que ens interessa— són, doncs, extremament importants.

Arribada l'expansió de l'era de la reproductibilitat tècnica ([Walter Benjamin dixit](#)), davant el predomini i la generalització de la inflació i del conflicte icònics cal tenir molta cura a l'hora de valorar la empremta del determinisme progressista o tecnològic. Una alternativa clara podria ser, és, la potenciació d'aspectes creatius i sensibles de les eines i dels dispositius de la informació, dels mitjans de comunicació, de l'audiovisual i del multimèdia tecnificat present en moltes propostes artístiques que també beuen del criticisme dels mèdia, com ara [Media Burn](#) (Ant Farm, 1975) o [The Board Room](#) (Muntadas, 1987). El primer d'aquests treballs va ser convidat, dos anys després de la seva realització, a [Documenta 6](#), aspecte que valora i estableix referents dels posicionaments de l'art en aquest tema. El segon va objecte d'un encertat article crític per part del prestigiós escriptor i crític cinematogràfic francès [Raymond Bellour](#) ← en el seu llibre *L'Entre-images, Photo, Cinéma, Vidéo* (París: La Différence, 1989) en què afirma: "Avui, la instal·lació vídeo ofereix a Muntadas la presa de posició d'una pedagogia voluptuosa, que es fonamenta essencialment sobre una mimètica. La seva vivacitat crítica tendeix a una capacitat d'operar els desplaçaments entre elements i fer-los insistir, pel que

sedueixen en significat, i fins i tot en sobresignificat; però a condició que el discurs així produït sàpiga també guardar una qualitat de silenci."

Veiem, doncs, el ressò de les aportacions que molts treballs d'artista, a tall de model, representen per a la conscienciació vers els postulats que opten per una ecologia àmplia.

“Ens apropem a la idea de societat sostenible com una societat per inventar. Aquesta invenció, trobada de quelcom ocult o d'una combinació de diversos coneixements per trobar una nova forma, és el que mobilitza energies socials, intel·lectuals i emocionals que, insistim, estan molt lluny de qualsevol lectura regressiva o catastrofista de la nostra història cultural.”<sup>N</sup>

L'abordatge del conflicte i de la inflació comunicativa amb la divisa de la **sostenibilitat**<sup>↑</sup> és un dels episodis que estan marcant el dia a dia de la comunicació audiovisual i multimèdia. Les interrelacions, cada vegada més clares i presents, entre canvi tecnològic i eixamplament artístic, doncs, venen de lluny i el qüestionament de la situació que obliga a considerar les possibilitats d'harmonització del trinomi art / ciència / tecnologia no és pas d'ara mateix, com es pot comprovar en el recull de citacions annexes a l'apartat Textos de l'Índex.

Una alternativa clara a la cavalcada de les tecnologies és la potenciació d'aspectes creatius i sensibles de les eines i dels dispositius de la informació, dels mitjans de comunicació, de l'audiovisual i del multimèdia tecnificat. El paper de l'artista dels mèdia (com a ecologista), en ser experimental, pot assolir una certa transcendència, donat que pot servir per anteposar creativitat a cursa, qualitat a quantitat, reflexió a deglució, crítica a devoció...

---

<sup>N</sup> Vegeu Pibernat, Oriol. "Homo ecologicus, por una cultura de la sostenibilitat". *Mundo científico*, 165. 1996. P. 137.

<sup>↑</sup> Sostenibilitat: "Qualsevol propòsit de considerar el desenvolupament sostenible com un imperatiu científic o un determinisme biològic, més bé representaria, a aquestes alçades y després de conèixer el resultat d'altres 'cientifismes', una autèntica extravagància intel·lectual." "La sostenibilitat (o diversos graus d'estabilitat i d'instabilitat sostenibles) no representa per a l'home més que un escenari futur possible: desitjable, sens dubte, però que depèn en gran mesura dels objectius i de l'orientació de les activitats humanes en el present" (Vegeu: Pibernat, Oriol. "Homo ecologicus por una cultura de la sostenibilidad". *Mundo científico*, 165. 1996. P. 134).

Accentuar, accelerar i talaiar la confrontació és al seu abast: factor humà, social, artístic, vital *versus* —i en correspondència— factor tècnic, científic, tecnològic.

El videoart, l'art dels mitjans, etc., i moltes concepcions de l'art contemporani interessades a treballar els àmbits de la comunicació, de la informació i de la documentació poden esdevenir, i a voltes esdevenen, agents per a l'oxigenació del desenfrenament tecnocràtic: armes per a la sensibilització i l'emotivitat.

Autors com Youngblood han defensat aferrissadament les tesis de la sostenibilitat *versus* la densificació incontrolada i determinista, i més enllà d'aquests vint-i-cinc anys, expressant-se d'aquesta manera: “Què passa amb la nostra definició d' 'entornament' quan les nostres videoextensions ens aporten la realitat del sistema solar diàriament? Què entenem per natura sota aquestes circumstàncies? (McLuhan: El primer satèl·lit canvià la natura en el seu sentit convencional).” [Youngblood, 1970](#), P. 52.

En aquesta citació l'autor no es refereix tant a l'entornament en qualitat de tipologia per a la formalització de propostes artístiques (vegeu [Relació termes](#)) com en tant que entorn comunicatiu homologat (sostenible) per a la revisió del concepte de cultura mediàtica.

Una sèrie de quatre treballs ressegueix, des de mitjan anys setanta fins a la dècada actual, propostes que unívocament es relacionen amb el subjecte que estem estudiant. Es tracta de [Video 50](#) (Robert Wilson, 1978) en què cada petit espot, ple d'una combinació especial de poesia i d'agudeses, sona com un clam per a l'harmonització de la component persuasiva de la comunicació televisiva; de [La depresión endógena](#) (Wolf Vostell, 1984) amb els excrements d'aviram sobre els televisors, que serveixen a la perfecció al sentit de l'intercanvi de flux de dins cap enfora que l'autor ha volgut donar al títol de la peça; de [The File Room](#) (Muntadas, 1994) com a escultura social que potencia la sensibilització envers els mecanismes de censura cultural, i completant aquest recorregut, d'[An Anecdoted Archive from the Cold War](#) (George Legrady, 1994) un clar esforç per a denotar contradiccions del passat immediat.

És prou evident que "la preocupació per l'evolució inexorable i pels pressupòsits per al desenvolupament sostenible ve de lluny i no pas exclusivament de les files dels tecnòcrates i dels científistes, sinó que alhora —molt sovint— també provinent de l'art." **N**

És suficientment caut i moderat presentar la figura d'una [mirada tecnològica](#) com a talaia crítica des d'on albirar el paisatge de la comunicació / mediació que ha anat calant entre la comunitat dels artistes, dels científics, dels estudiosos de l'art contemporani i de la comunicació audiovisual.

Tenir en compte les aportacions des de l'art en tant que ajuda a l'harmonització, en tant que apaivaga el conflicte i la inflació permanents, és —al nostre parer— obligat en qualsevol escandall que es faci de les relacions art / comunicació.

---

N Vegeu Mercader, Antoni. "Mirada tecnològica, transterritorialització i ecologia dels mitjans". *Treballs de Comunicació*, núm. 8. Barcelona, 1997. P. 240.

Amb l'aparició de la [imatge vídeo](#) o imatge generada per mitjans electrònics s'inicia una singladura de canvis i de transformacions que porten a l'adquisició d'una identitat diferenciada d'aquesta respecte de la imatge fotoquímica. Malgrat aquest aspecte, des de la fotografia i del cinema, s'influència decisivament en la caracterització de la imatge televisiva. Un ferm puntal del que estem presentant el tenim amb l'obra [Global Groove](#) (Nam June Paik, 1973), que no solament excel·lia en els aspectes formals, sinó que va traçar les línies per on es desenvoluparia la futura televisió musical, fent bons determinats aires de replantejament de la societat que circulaven en aquell moment.

Aquest inici potencia l'aparició de les imatges expansibles o [expanded images](#) amb les quals es pretén designar totes aquelles formulacions que suposen una ampliació significativa del que fins en aquell moment s'havia estat fent, bé perquè es tracta d'aportacions noves de quasi soca-rel com la mateixa imatge vídeo imposa, bé perquè aquestes es demostren alternatives a altres d'anteriors. L'exemple de la videoinstal·lació [Present Continuous Past\(s\)](#) (Dan Graham, 1974), que assegura la seva aportació expansiva manipulant la noció de temps i d'espai en un joc de miralls *naturals* i *electrònics* i en un alentiment intencionat del temps de recepció de la imatge d'un i altre miralls. D'aquesta manera, Graham aconsegueix que l'espectador es vegi en la disjuntiva d'optar per una imatge o per una imatge *expandida*. Les aportacions, sobre aquesta qüestió, de l'autor de la peça que comentem són molt remarcables i es reforcen a partir de la seva presència a la [Documenta 5](#) (1974), validada per successives invitacions a les edicions de 1977 (Documenta 6), 1982 (Documenta 7), 1992 (Documenta 9) i 1997 (Documenta 10).

En l'eixamplament de les imatges cal destacar aquelles que coneixem a través del *mixed media* dels anys setanta, fruit de fer servir un vast conjunt de tècniques i mitjans, a la vegada que suposen, d'entrada, un cert posicionament en un complex territori plural i múltiple.

És a partir d'aquest punt que serà possible desenvolupar aspectes clau en l'esdevenidor i que es començarà a marcar indefectiblement, al cap de pocs anys, amb la irrupció de l'ordinador com a eina que modelarà el concert de la comunicació pel que fa a la banda tecnològica.

En consultar l'agrupament de citacions relacionades amb eixamplament, en l'apartat Textos de l'Índex, trobem una referència clara: "Quan diem cinema eixamplat (*expanded cinema*) volem actualitzar el coneixement d'eixamplat. *Expanded cinema* no vol dir films per ordinador, vídeos 'fosforescents' (*video phosphors*), llum atòmica o projeccions esfèriques. El cinema eixamplat no és una 'pel·lícula' i prou: igual que la vida és un procés evolutiu, que continua per la direcció històrica manifestant el seu coneixement fora de la ment, davant els propis ulls. No molt tard es pot especialitzar en una senzilla disciplina i espera confiadament expressar una imatge clara de la seva relació amb l'entorn. Això és especialment veritat en el cas de les xarxes intermèdia, del cinema i de la televisió, ara en funcions, d'una importància de cap manera menor que el sistema nerviós de la humanitat".

[Youngblood, 1970, P. 41.](#)

Bill Viola, el 1976, articula el que seria el paradigma de tot el que estem presentant, [He Weeps for You](#), de marcat caràcter intermedial. En aquesta videoinstal·lació —present a la [Documenta 6](#)— es crea un espai i un ritme singulars que enllacen a la perfecció amb l'expressió [Expanded Art Forms](#), que a partir d'aquell moment —i sobretot uns anys després, a l'hora de la numerització— comença a ser considerada i a ser emprada d'una manera tàcita per a tots aquells treballs que, entre altres atributs, inclouen, en primer lloc, una sensació d'interficialitat tecnològica (derivada del concepte d'**interfície** ↑), i, segon lloc, una contribució a l'adquisició de consciència del **virtual** ↑.

---

↑ **Interfície**: allò que s'interposa entre elements o sistemes. La interfície posa en relació / comunicació / interconnexió. És una interacció entre sistemes no enterament tancats, un espai d'intercanvi, de transcodificació, de transsubjectivitat.

↑ **Virtual**: en un sistema òptic, qualitat de la imatge que es forma d'un objecte per perllongació dels raigs lluminosos. Capacitat d'existència en potència. Que succeeix no necessàriament en un sentit profund, veritable i eficaç de la fisicalitat (per extensió parlem de virtualitat).




“Imatgeria sense suport aparent, sense cap altra persistència que la de la memòria visual mental o instrumental” diu [Virilio, 1989](#), P. 16.

Un exemple aclaridor de la imageria virtual de l'art és la instal·lació interactiva [The Legible City](#) (Jeffrey Shaw, 1989-1991), molt propera al concepte de realitat virtual. Una concreció per immersió interactiva del simulacre o ens virtual (màxima expressió de virtualitat) que valora amb igual intensitat la sensació causada per la interfície (una bicicleta estàtica que ens permet penetrar ben bé en la imatge d'una ciutat de lletres i textos que estem visitant, mercès als comandaments transformats dels pedals i del manillar).

“Hi ha, doncs, per una part, la transparència natural directa que continua existint, i veiem, doncs, prou clara i diàfana l'aportació a tall de model que molts treballs d'artista representen per a la conscienciació vers els postulats de l'ecologia àmplia, altrament, una transparència indirecta que proposo que s'anomeni la *trans-aparença*. Crec que així com la transparència ha permès l'organització de la societat a través de la ciutat, a través de l'obertura a l'altre, a través de la mirada, a través del Renaixement, de la perspectiva, etcètera, igualment la ‘trans-aparença’ electrònica prepara un nou règim de relacions interpersonals, socials i polítiques.”

[Virilio, 1991](#), P. 14.

Aquesta renovació que aquí estem resumint somerament (és en l'esperit i la lletra de tot el desenvolupament metodològic de la tesi) ens està portant a una revisió del que fins ara hem entès per **cinestèsia** . Les sinèrgies multimèdia,

---

↑ [Cinestèsia](#) (*kinestasis* o *kinaesthesia*): relatiu a referències sensorials en la percepció de les imatges electròniques. Capacitat sensorial per la qual hom percep en el moviment de les imatges un sentit d'espai i temps. Es tracta d'una figura retòrica lligada a l'associació d'elements provinents del domini de l'audiovisió i de la sensibilitat d'apreciació espaciotemporal en la comunicació multimèdia. Parlem de sentit cinestèsic quan es tracta de conèixer o d'apreciar les qualitats cinètiques resultants d'experimentar a través de les forces i les energies associades al moviment icònic.

Consisteix en un concepte molt relacionat amb la consciència de la posició en l'univers i amb la sensibilitat que informa de la funcionalitat del propi cos o **cenestèsia**, i també amb la correspondència o la ressonància de percepcions en l'intercanvi i la interacció entre estímuls visuals i musicals o **sinestèsia** (*synesthesia* o *synaesthesia*). Podem parlar d'un fenomen de **sinèrgia multimèdia** o acció combinada (de cooperació) de la multimediació.

Vegeu: bibliografia relacional a [termes](#) (agrupacions).

la combinació de moviments, d'actes, de situacions —molts d'elles fins ara desconegudes—, etc. presents en una proposta avançada de l'art dels mitjans agafa una dimensió que sobrepassa amb escreix el que fins ara hem entès per *kinestasis*.

"La *identitat dèbil* té la seva correlació i el seu fonament en una *temporalitat dèbil* (el 'moment') i en una *espacialitat dèbil* (el 'lloc'), que remeten, respectivament, a la instantaneïtat tecnològica (Walter Benjamin n'hauria dit: la negació del temps per l'instant) i a la posició com a oposada a l'indret: la 'postinformàtica', el punt en un camp de cobertura, etc. (negació també d'un espai fix de tipus cartogràfic o topològic)".

[Abril, 1998](#), P. 75.

La consideracions que des de les estructures flexibles de l'art —aquí en qualitat de garant experimentat a la recerca dels paràmetres espaciotemporals de la mediació— tenen influència respecte de la necessitat de revisar el concepte de cinestèsia, de la percepció d'espai i de temps, en la comunicació audiovisual i multimèdia fan pinya amb aquells que fins ara s'havien preguntat si aquests paràmetres eren o no definitius.

Etzibades, sense estrèpits, en l'estructura rígida de la comunicació encoratjades per l'art

“Baldament el progrés tecnològic sempre ha generat grans convulsions que s’han reflectit en canvis culturals i en una directa influència en l’art —en la producció i en la seva intenció— no sempre [ha estat] ben interpretat en l’anàlisi dels historiadors de l’art, que tendeixen a descurar la seva importància.”

[Lovejoy, 1992](#), P. 2.

Una primera convulsió en les relacions entre l'art i la comunicació audiovisual pot ser fruit de desvetllar les conjuncions i els enllaços interdisciplinaris de les [transterritorialitzacions](#) <sup>↑</sup> i altres *solidaritats* transversals que, en l'actual divisió del treball comunicatiu, s'han portat a terme de la mà dels artistes (i que trobem reflectides des d'angles diversos en les citacions agrupades sota aquest concepte en l'apartat [Textos](#) de l'[Índex](#)).

Un dels passatges remarcables del traspàs d'alguns dels límits són les mutacions en les fórmules televisives com ho demostren l'aparició de figures híbrides del tipus l'[infotainment](#) <sup>←</sup> o programa que presenta informacions a l'estil o manera com s'acostuma entendre l'entreteniment (*entertainment*) <sup>N</sup>.

Un cas molt assimilable a la línia que s’insinua és [Bachdisc](#) (Juan Downey, 1988) <sup>P</sup>, un hipermèdia en format videodisc que figura en tota propietat en els catàlegs de *laserdisc* dels EUA, tot i ser una obra experimental, deixa veure d'una manera diàfana les insinuacions de canvi o de substitució. És

---

<sup>↑</sup> [Transterritorialització](#): fronterejar entre límits de la comunicació en general i de la comunicació artística en particular. La transgressió dels límits comporta l'entrada i la sortida, el pas d'un territori a l'altre.

<sup>N</sup> *Meriam Webster's Collegiate Dictionary*. Springfield (EUA): Meriam Webster, 1994 (CD-ROM).

<sup>P</sup> *Bachdisc* és una sofisticada construcció, fusió de l'intricat món de les estratègies de composició no lineal de les fugues de Bach i les possibilitats laberíntiques de la tecnologia interactiva del videodisc.

segurament en la *transversió* del **mode imaginatiu** ↑ dominant on queden més patents els *llançaments* provinents des de l'àmbit de l'art. Fins ara havia estat impertorbable que per explicar una història calia acudir a l'ús d'uns dispositius de narració.

Ara, amb el desvetllament del mode imaginatiu simulació, donat l'ús indiscriminat dels ordinadors, que ho faciliten en extrems molt operatius, s'ha entrat en una etapa de replantejament que accepta com a vàlida i positiva la multiplicitat de modes imaginatius i àdhuc el binomi **ficció / simulació**. ↑

A [\*Flora Petrinsularis\*](#) (1993), Jean-Louis Boissier juga entre un i altre dels elements d'aquest binomi amb les seqüències d'imatges interactives procedents d'un quadern real (un herbari amb dibuixos) i d'un llibre virtual (amb els extractes de les confessions de Jean-Jacques Rousseau) que perllonguen l'experiència més enllà del text narratiu.

Aquest símptoma de canvi el trobem cada vegada en àmbits més diferents de la comunicació, com per exemple en les emissions informatives de la televisió. Aquest seria el cas paradigmàtic del *Telenotícies* de TV3 del dia 5 de gener de 1989, quan —segurament per recolzar la informació— s'emet el que després esdevindria el vídeo de l'any als EUA: un reportatge amb el títol La batalla de Líbia, constituït al 50% per imatges captades per les càmeres en blanc i negre dels avions nord-americans mentre abatien els avions libis de fabricació russa i per imatges de simulació amb ordinador de la mateixa operació, descrita amb tot luxe de detalls i de manera detinguda i precisa. **N** Vídeo

---

↑ **Mode imaginatiu**: mode d'adquisició de coneixement i/o capacitat d'articulació d'un sistema formal que te a veure amb l'actitud subjectiva del que imagina respecte d'allò imaginat (de manera semblant a com la categoria verbal manifesta el posicionament del parlant respecte a allò que es diu).

↑ **Ficció / simulació**: modes imaginatius que arriben a la representació per plantejaments contraposats, el primer mitjançant la invenció poètica, el segon a través d'un model (matemàtic, si ens referim a la simulació per ordinador). La ficció requereix un referent; la simulació, una intencionalitat.

**N** Vegeu *Telenotícies migdia. La Batalla de Líbia*. TV3, 4 de gener de 1989.

Aquesta decantació cap al que podria ser considerat com a *desficcionament* de la narrativa ja s'ha iniciat, tant pel que fa a recórrer a les imatges de síntesi com pel que fa a posar en qüestió aspectes fins ara inqüestionables, com és el de la condició d'autor. Un cas molt rellevant és l'ús que va fer del vídeo joc Fleet Command la cadena NBC per oferir als seus teleespectadors una reproducció tridimensional de l'atac amb míssils nord-americans a l'Irak el 16 de desembre de 1998.<sup>N</sup> Vídeo

Sovint, en les informacions de quasi totes les televisions hi trobem exemples semblants per a explicar accidents, atentats, etc.

Es tracta també de la dissolució de l'autoria com a font homogènia i unificada del sentit i de la corresponent fragmentació de la producció textual característica dels mitjans de masses. En aquest context emergiran noves pràctiques d'escriptura / lectura a mig camí entre la informació i la ficció; es rearticularan i debilitaran també els límits entre ambdós modes de discurs".  
[Abril, 1998](#), P. 69.

Aquests episodis de pèrdua de l'hegemonia, dels ressorts sota els quals fins ara s'havia actuat, vénen marcats de lluny pel procés iniciat arran del desacoblament, de la interiorització i del redimensionament de la lectura. A partir del moment en què, mercès a un canvi en profunditat, comencen a ser superats determinats costums imposats en la comunicació audiovisual tan fortament dominada per la **diegesi**,<sup>↑</sup> per les nocions de narrativitat, instal·lades de manera quasi automàtica al moment de generar discurs i que condicionen molts dels actes comunicatius.

"Però l'estil indirecte, en fomentar la proliferació, la indeterminació i la mixtura contaminant de les veus (aquí l'autor es refereix a l'entramat hegemònic dels

---

<sup>N</sup> Vegeu *El País*. Ciberpaís. Barcelona, 23 de desembre de 1998. P. 3.

<sup>↑</sup> **Diegesi**: terme que s'acostuma a utilitzar per designar un univers ficcional, que, independentment del relat, dona un caire d'autenticitat. Es tracta de nocions relacionades amb el mode imaginatiu i amb la concepció de la narració com a sistema formal per a narrar algun fet esdevingut (històric o real, imaginari o fantàstic) exposant-ne ordenadament les particulars circumstàncies.

discursos audiovisuals amb la veu d'un narrador dominant), en desplaçar el centre de gravetat narrativa cap a fronteres de la intersubjectivitat, assenyala al mateix temps un moment d'inflexió o d'elevació (*Aufhebung*) vers el mode de subjectivitat que sol anomenar-se 'postmodern'." **N**

Una convulsió seria l'aparició de la tipologia de [treball independent](#), **↑** que, en l'agrupament de citacions corresponent a aquesta denominació, trobem a l'apartat [Textos](#) de l'[Índex](#), suficientment explicat. És una concepció a cavall dels dominis de la comunicació informativa i a partir de la qual l'art articula tot un seguit de problemàtiques que podem ubicar de forma inherent en el mateix concepte de **projecte** **↑** que tant conseqüentment s'ha guanyat un lloc en el concert de l'art contemporani, des de la postguerra ençà. El sol fet d'enumerar-lo ja pressuposa que quelcom d'innovador s'ha *filtrat* (ha canviat de territori) en les maneres de treballar dels artistes, de realitzar la pràctica de l'art.

Una manifestació clara d'aquesta manera d'entendre el treball independent la trobem tant a [The Board Room](#) (1987) com a [The File Room](#) (1994), ambdues peces, de Muntadas, ja citades anteriorment en aquestes conclusions.

"Si és tan important que les tres ecologies s'alliberin, en l'establiment dels seus punts de referència cartogràfics, dels paradigmes pseudocientífics, això no solament es deu al grau de complexitat de les entitats considerades, sinó, més fonamentalment, al fet que ací rau una *lògica diferent* de la que regeix la comunicació ordinària entre locutors i auditors, i, com a conseqüència, la intel·ligibilitat dels conjunts discursius i la imbricació indefinida dels camps de la significació". [Guattari, 1989](#), **P.36**.

---

**N Abril, Gonzalo.** "Sujetos, interfaces, texturas". *Revista de Occidente*, 206. 1998. P. 69.

**↑ Treball independent:** propostes artístiques que es troben en el límit de la ciència, la tecnologia i/o la informació, a la frontera de la utilització artística de les tecnologies dels mitjans. Aquesta denominació la trobem en molts altres àmbits i generalment sempre va lligada a la manera com s'articula o fa el discurs, sota quins pressupòsits s'endega el treball i també a la com es difon i com es pretén que es rebí o sigui rebut. És, per tant, una denominació manllevada, però d'una certa efectivitat a l'hora de discernir entre allò que s'inscriu i allò que no s'inscriu en el món de l'art. Allò que escau i s'adiu amb l'*espai protegit* (s'entén una situació, un entorn, un lloc considerat *ad hoc* i específic per a les propostes artístiques).

**↑ Projecte:** fórmula usual i tipologia de l'expressió i de la creació contemporània que es refereix a la modalitat de treball desenvolupada a partir d'una idea de conjunt articulada, documentada i pensada, en la qual el procés té una importància capital.

Veure com les convulsions que acabem de presentar donen fiabilitat a l'existència d'uns indicis de [resocialització](#) <sup>↑</sup> comunicativa és suficientment raonable després de les diverses consideracions que acabem de fer i de l'aval que ofereixen les citacions agrupades sota aquest nom a l'apartat Textos de l'Índex.

"A totes les escales individuals i col·lectives, tant pel que respecta a la vida quotidiana com a la reinvençió de la democràcia, en el registre de l'urbanisme, de la creació artística, de l'esport, etc., sempre es tracta d'interessar-se pel que podrien ser dispositius de producció de subjectivitat que van en el sentit d'una dessingularització individual i/o col·lectiva més aviat que no pas en el d'una fabricació 'mass-mediàtica' sinònim d'angoixa i desesperació".

[Guattari, 1989](#), P.18.

"El moment comunicacional actual, l'acció globalitzadora de la tecnocultura i la condició postmoderna d'heterogeneïtat i d'eclecticisme obren la possibilitat de plantejar les coses de manera diferent a com fins ara. La irrupció del mode de la simulació per ordinador, les anomenades tècniques postfotogràfiques i l'operatiu multimèdia actuen com a dispositius potenciadors d'una eclosió de la visualització i de les formes de coneixement actual. Elements que establerts en el territori dels nous vincles entre l'art, la ciència i la tecnologia, derivats directament dels importants canvis en la concepció de la relació home/màquina, fan que, dia a dia, denotem com el concepte de representació visual s'està eixamplant. Creiem que estem en un moment cabdal per mesurar l'abast d'un fenomen que just després de cent cinquanta anys de fotografia ha estat capaç de renovar i d'estendre la mirada anant una mica més enllà d'on la van portar Leonardo i el seu Renaixement." <sup>N</sup>

---

<sup>↑</sup> Resocialització: en el cas que ens ocupa, es tracta de significar quines poden ser les condicions per a endevinar canvis o indicis de canvi en les estructures comunicatives de la societat portats de la mà de les potencialitats dels creadors, dels crítics i de l'eixamplament tecnològic.

<sup>N</sup> Vegeu Mercader, Antoni. "Del darrere (*post-*) i de després (*after*)". *Treballs de Comunicació*, núm. 10. 1998. P. 115-117.

Diem, doncs, que l'art ha etzibat sense estrèpits contribucions tendents a la conformació i a l'enriquiment del panorama actual de la comunicació audiovisual i multimèdia preparant el camí cap a procediments i modes d'abrogació dels models dominants i aixecant expectatives vers plantejaments de *després* de.



Són diverses les pistes entrelaçades, i els fenòmens de transmissió adjacents, que ens porten a considerar quina pot ser la contribució de l'art en la conformació d'una sensibilitat i una significació estètica en algunes de les manifestacions més representatives de la comunicació audiovisual i multimèdia actual.

És agosarat afirmar que una part del comportament formal i estètic *post* (fins i tot l'adquisició o l'adveniment d'una [mirada post](#)), present en la comunicació mediàtica, ve de l'art. Suposar-ho no es gens eixelebrat.

L'evolució de les formes, el gust i la moda de la societat ha estat de sempre estretament relacionada amb els esdeveniments artístics. L'art contemporani d'expressió audiovisual, durant la trentena d'anys que abraça aquest estudi, ha mantingut una posició capdavantera en els plantejaments de tipus formal i estilístic. Així és com ho veuen els especialistes i estudiosos del tema.

“Per part meva —i tenint en compte la meva experiència— són les manifestacions artístiques les que em semblen si no les més importants, almenys les més significatives. A diferència dels altres ‘experts’ que ‘verbalitzen’ els seus coneixements o els ‘calculen’ de la manera més explícita possible (aplicant el seu estatut d’expert, en el sentit corrent del terme), els artistes són els experts que, en el sentit etimològic que hom ha oblidat o amagat massa sovint —*experimentare* significa en llatí ‘experimentar’—, donen forma a les seves emocions per a la transformació de les seves obres en una comunicació no solament discursiva, sinó per descomptat i, sobretot, ‘sensible’.”

[Berger, 1987](#), P. 222.

Una primera pista traçada en el camí comú entre l'art i la comunicació seria la singularitat del procés que porta del **videoart** al **videoclip**, que denota els treballs experimentals dels videoartistes com a un precedent del que seria una

---

↑ [Videoart](#): expressió artística mitjançant tècniques videogràfiques. “Fill il·legítim de la televisió” (vegeu Virilio, Paul. *La màquina de visió*. Madrid: Cátedra, 1989. P. 63).

de les revelacions en la comunicació dels anys vuitanta: el videoclip (i, per extensió la televisió musical). Una demostració clara de com es gesta i amb quina intensitat es desenvolupa a partir de la creació videogràfica aquesta singular manera de fer es pot obtenir visionant una comparació entre dues peces de Nam June Paik, *Global Groove* (1973) i de *Lake Placid'80* (1980), proposada per Chris Dercon a *Er Ligt Een Videocassette In De Soep* (Una videocasset a la sopa). BRT (1983) una emissió televisiva de 60 minuts. Podrem adonar-nos de com Paik transforma el seu mateix treball (Paik damunt Paik) en un exercici molt aclaridor per entendre per on van els trets en la transformació icònica operada. [Vídeo](#)

Per primera vegada a la història de la comunicació, dos fenòmens multitudinaris, el consum d'enregistraments musicals i l'emissió televisiva generalitzada, ofereixen àmplies perspectives de contagi que abracen (fertilitzen) des de la comunicació informativa (el documental) fins a la comunicació persuasiva (els espots publicitaris). Una direcció que decididament insinuen i tracen treballs com [30 Second Spots: New York](#) (Joan Logue, 1982), en què són posats al descobert els tics de les formes i dels gustos que havien de regir més enllà d'una dècada.

La influència que va tenir en els mitjans tot el que estem relacionant va ser prou important perquè uns anys després es fessin anàlisis del tipus següent: "Perdent aquest atribut il·lusiónic de la tecnologia que tant va incidir en el seu èxit, el vídeo musical ha hagut de recular cap al paradigma del que podríem anomenar específicament 'postmodern', és a dir, fins al punt en què la novetat (la novetat tècnica) cedeix terreny davant un menú de possibilitats exclusivament expressives. Aquestes possibilitats d'expressió, a la vegada, s'han multiplicat, fent que s'apropés en direccions oposades, més al cinema, més al videoart o més a la transmissió en directe. És per això que diem que— havent perdut una part del que semblava que el fes específic— augmenta la

seva capacitat de confondre's, d'assimilar altres gèneres, que va ser, des del començament, l'emblema de la seva pràctica". **N**

Una segona pista estaria relacionada, per una part, amb el **scratch video** **↑**, una manera de fer també molt pròxima als plantejaments de l'experimentació videogràfica. Una espècie de vídeo esgarrapat que va tenir una gran acollida entre els videoartistes quan ja els videoclips i la televisió musical ja s'havien imposat i que té molt a veure amb l'entrada del corrent tecno com a música representativa de les generacions més joves —la de Joan Leandre (Sabadell, 1968)— i no tant jove —la de Kit Fitzgerald i John Sanborn (1954)— que a la vegada, havia trobat arrels en la generació pionera de Paik (1932) i, aquest, de John Cage (1912-1992), per citar només autors referenciats en aquesta tesi. Per una altra part es relacionaria amb el comportament anomenat del **zàping**, **↑** corresponent als canvis en els hàbits de lectura en la transició entre la cultura de l'audiovisualitat i la cultura de la interactivitat. El lector que el practica va més enllà de l'assignació passiva de la recepció i esdevé un *actor* que mostreja i experimenta, que construeix un discurs efímer i fragmentat a partir dels materials híbrids, heterogenis i eclèctics extrets de múltiples fonts i procedències de la connexió televisiva. Aquest esdevé igualment un agent que consuma una particular dimensió d'**apropiació** **↑** constituïda per tot un cúmul de enunciats poc estructurats que conformen una predefinició de resultats no previsibles. Una acció novedosa, que suposa un esglaió en la categoria de receptor i que influirà, els darrers anys, en bona part de la composició formal i de l'estructuració de la programació televisiva.

---

N Vegeu Guillamón, Julià. "Nou suport". Catàleg de l'activitat "Vídeo, música, televisió". Barcelona: Institut d'Estudis Nord-americans, 1992. P. 16.

↑ **Scratch video**: composició esgarrapada, amb imatges i sons molt breus, de poca durada, a l'estil ràpid que han imposat els vídeos musicals.

↑ **Zàping**, fórmula per a passar de pressa d'un canal a l'altre d'un contingut a l'altre, d'una imatge a l'altra. En ell si pot veure la cultura del mostreig (*escàner*) i del (*sampler*) a través de la construcció d'un element fragmentari i efímer dels heterogenis materials de la TV.

↑ **Apropiació**: crear a partir d'idees o d'imatges preexistents en un altre context. Es tracta d'una de les actituds més característiques del moment creatiu actual. En molts casos, aquesta actitud d'inspiració postmoderna esdevé una provocació envers la reverència del modern per l'original, de la qual el pop en va ser precursor.

Una adequació literal, però reflexiva, d'aquesta situació la trobem en la peça [Zapping Zone](#) (Chris Marker, 1990). Les expectatives de tot tipus que genera el comportament del zàping, que tan bé *retrata* l'obra esmentada, segurament es deuen a la necessitat de reinventar " tot cercant antídots a la uniformització mediàtica i telemàtica, al conformisme de les modes, a les manipulacions de l'opinió per la publicitat, als sondeigs, etc. La seva forma d'actuar s'aproxima més a la de l'artista que a la dels professionals *psy ...*". N

La tercera pista la trobem en els pressupòsits postfotogràfics. Amb ells s'enceta la potenciació de l'experiència subjectiva en la pràctica de les imatges mecàniques que majoritàriament era valorada a través de paràmetres quasi estrictament tècnics i de valors comunicatius pretesament objectius.

La **postfotografia** ↑ obre els territoris per assolir una autoria sense restriccions i prepara l'adveniment d'una mirada altra d'un pensament icònic altre, que es traspasarà ràpidament a la comunicació audiovisual. El marcat caràcter i la càrrega subjectiva de veure i pensar el món des d'aquests pressupòsits encaixa perfectament amb el període *post*.

Il·lustra prou bé aquesta aquest estat de les coses el cas de la foto de casament de Jaume Muntaner i Comellas titulada *Me'n vaig amb la meva mare*, que havia estat preparada a partir d'un espectacle del grup teatral La Cubana. Obra inicialment guanyadora del premi Fotopress 1986 (dedicat al fotoreportage, secció d'instantànies, fotos úniques), en conèixer-se l'origen poc *autèntic* de la fotografia va ser desposseïda del guardó, ja que el jurat s'apressà a retirar el veredictes emès emparant-se en el reglament; aquest exigia una instantaneïtat unívoca, que no permetia planificar prèviament. Un cas que, vist més de deu anys després, ens dóna fe de l'estat de les coses, tant

---

N Vegeu: Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. València: Pre-textos, 1996. P. 20 i 21.

↑ **Postfotografia**: tot allò que es refereix a la superació dels objectius i plantejaments del primer període fotogràfic, en el què la relació indestructible entre la càmera i realitat es donava com a postulat determinant i determinista de progressió i creixement. No és solament un tema de l'adveniment de noves tecnologies per al tractament i la manipulació d'imatges o bé per la possibilitat operativa de generar-les sintèticament o simulant en un ordinador, és quelcom més que rau en el pensament icònic i l'actitud expressiva i creadora, apareguda amb l'inici del període postmodern.

pel que fa als rols d'apropiació com a l'evolució de la concepció del fet fotogràfic. Ara, aquest afer no hauria estat possible, ni per part de l'artista, que —sembla— no va indicar l'origen de l'obra, ni per part dels membres del jurat, que van aplicar amb rigidesa un reglament que poc després va ser modificat, pel que fa al concepte d'autenticitat. **N** Fotografia

El prefix **post** (postmodernisme, postimatge, postfotografia, etc.) en la historiografia de l'art sempre s'ha utilitzat per significar la reacció primària a pressupòsits anteriors i a la vegada per realçar una actitud de comprensió al *continuum* de l'art. En el seu ús més actual, presumiblement, pot contenir una actitud *contra-* o un intent d'emascarar el sentit real de la renovació i l'extensió del concepte de representació que comporta el canvi de projecte en què estem immersos d'uns anys ençà. Seguint la trajectòria que tracen les diferents edicions de la [Documenta \(Kassel\)](#) podem veure a la perfecció com les inflexions i les successives articulacions de cada quatre o cinc anys modulen aquesta actitud.

Les imatges videogràfiques, i molt especialment les postfotogràfiques, procedents de la investigació formal i conceptual, la manera de resoldre i d'entendre les relacions entre els components auditius i visuals i les aportacions a la renovació de les condicions de lectura i recepció han cercat un encontre entre la mirada tecnològica i la mirada *post* que prou explícitament es desprèn del conjunt de citacions sota l'epígraf [de la postmodernitat](#). Totes les pistes que hem assenyalat porten a, convergeixen en, sintonitzen amb el que conforma allò anomenat **postmodern** <sup>↑</sup>.

“Diríem que en la disseminació postmoderna no ha desaparegut l'enyorança d'articular un paradigma estètic o artístic que estigui en condicions d'englobar en extensió i en comprensió les creacions artístiques més singulars, tant les que segrega la reproductibilitat tècnica i telemàtica com les més lligades als mitjans tradicionals. Quasi ens trobem on es va interrompre el discurs de

---

N Vegeu el catàleg *Fotopres*, 1986. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1986. P. 15.

↑ **Postmodern**: actitud filosòfica de crítica a la racionalitat que ve després del projecte modern. Posicionament dels corrents artístics que abandona el sistema d'avantguardes i és distingeix per el seu caràcter heterogeni i eclèctic.

Walter Benjamin. De qualsevol manera, si en els nous mitjans és on millor es trasllueix el supermodernisme, darrera anella de la modernitat més ortodoxa, els 'vells mitjans' semblen allotjar-se en els meandres de la modernitat altra. Amb tot, es detecten fluxos en tots dos, no tant al nivell tecnicoexpressiu com en l'articulació d'una imatge fragmentada i discontinua o en les impregnacions de sensibilitats.

[Marchán, 1986](#), P. 311.

Prou perceptibles són, doncs, els senyals, les petges i els rastres conduents en les pistes que acabem de seguir i que han deixat uns indicis de canvi que porten al descobriment de determinats fets que ja són —molts d'ells— en la memòria i en el patrimoni audiovisual de la societat cultural i en els quals, amb més o menys implicació des de l'inici dels processos detectats, analitzats i descrits, l'art hi ha estat present.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / inici [Conclusions](#) / [Annexos](#)

# Annexos

Annexos / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [Documentació peces](#)  
[Terminologia](#) / [Videografia](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / Annexos

Aquest apartat tracta d'estructurar els materials de l'antologia de textos, de la bibliografia, de la documentació de les peces, de la recerca terminològica i de la videografia que han estat emprats en la confecció de la tesi doctoral. Cal indicar que alguns dels materials que acabem de referenciar, per motius imputables a l'articulació dels fluxos de consulta interactiva, estan situats en apartats de l'índex, contraposat al menú principal (vegeu el [Diagrama](#)) a fi de facilitar la biunivocitat a l'hora d'establir els vincles relacionals que poden enriquir la recerca.

Inici [Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [Documentació peces](#)  
[Terminologia](#) / [Videografia](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / Annexos

# Antologia

[Textos](#) / [Títols textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / [Citacions](#)

[Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [Documentació peces](#)  
[Terminologia](#) / [Videografia](#) / [MENU](#)

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

## A l'entorn d'aquesta antologia

S'ha cercat un ventall de textos representatiu i suficientment heterogeni procedent de diferents àmbits culturals i professionals, d'autors/es que s'han dedicat intensament a la investigació de les relacions entre les innovacions tecnològiques i les transformacions artístiques; alguns d'ells convertits en especialistes clàssics i altres de més radicals; uns de la investigació acadèmica i altres des de posicions més independents.

S'ha procurat abastar un període de temps emblemàtic d'aproximadament vint-i-cinc anys, en concret de 1970 a 1996 (vegeu l'annex amb una relació cronològica), de manera que quedessin inclosos textos procedents de generacions i de contextos diferents.

Els autors són experimentats especialistes en les relacions entre l'art, la tècnica i la ciència com ara Berger, Francastel i Popper (centreeuropeus); l'escriptora Cornwell i l'artista Lovejoy (ambdues professores molt lligades a l'art dels mitjans nord-americà), als catedràtics espanyols d'història de l'art modern i contemporani Marchán i Ramírez, tot passant per l'inclassificable activista Youngblood (actualment establert a Nou Mèxic) i l'urbanista i assagista francès Virilio, els sòcioeconomistes Hall (geògraf) i Preston (coordinador d'un programa de tecnologia de la informació i les comunicacions); els especialistes en estètica Jimenez i en tecnologia de la comunicació Abril; l'estudiós de les ecologies Guattari i el jove professor i comissari d'exposicions Pibernat, director de l'Escola Eina (els primers estudis en què s'ha articulat teòricament art i ecologia).



Hem optat, sempre que ha estat possible, per treballar més d'un text de cada autor/a per tal de tenir referències en temps i períodes distints, poder plantejar comparances i seguir evolucions. Aquest són els casos de dues diferents edicions de la mateixa obra de Marchán o de les dues obres de Ramírez i Virilio, o de les tres de Popper i de Youngblood.

Hem intentat, també, —malgrat l'escassa bibliografia del tema— oferir un ventall de la més diversa procedència editorial (difusora i divulgadora): des de l'assaig científic a l'article de catàleg d'exposició (Cornwell) o de revista científica (Abril); de l'obra de text consolidada en moltes edicions (Marchán, història de l'art contemporani) al llibre il·lustrat amb profusió (Popper - Abrams), el discurs televisiu publicat (Virilio - sèrie TVE *El arte del vídeo*) i el divertiment educatiu (Ramírez, "ecosistemàtica" de l'art).

Hem establert línies d'interrelació a partir de la sèrie de vint-i-un treballs dels catorze autors/es escollits, procedents:

—del camp de la historiografia general de l'art (Ramírez) i de la seva relació amb els mèdia (Popper) o amb l'estètica (Jimenez);

—de la recerca i d'especulació teòrica al voltant de l'art i l'audiovisual i el multimèdia (Youngblood) i les interpretacions ecologistes (Guattari);

—de la història de la tecnologia de la informació i geografia de les innovacions (Hall-Preston) i de les seves relacions amb la tècnica i amb l'art (Francastel) i amb la tecnologia (Abril);

—de la reflexió sobre les mutacions i les paradoxes de la lògica de la representació actual (Virilio) i de la innovació en les arts plàstiques (Marchán);

—d'aportacions puntuals provinents d'estudiosos de l'art i la dependència tecnològica (Berger), del *media-art* (Lovejoy), de l'art i la interactivitat i les prospeccions de futur (Cornwell) i del sentit ecològic dels objectes artístics *versus* els tècnics (Pibernat).

## Relació textos (títols)

[Textos](#) / [Títols textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / [Citacions](#)  
[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)

### Ordenació alfabètica per títols

[Art of the Electronic Age](#). **Popper, Franz.**

Nova York: Abrams, 1993.

[Arte y técnica en los siglos XIX y XX](#). **Francastel, Pierre.**

Madrid: Debate, 1990.

[Arte, acción y participación](#). **Popper, Franz.**

Madrid: Akal, 1989.

[Del arte objetual al arte de concepto \(1960-1972\)](#). **Marchán Fiz, Simón.**

Madrid: Alberto Corazón, 1972.

[Del arte objetual al arte de concepto \(1960-1974\). Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'](#). **Marchán Fiz, Simón.**

Madrid: Akal, 1986.

[Ecosistemas y explosión de las artes](#). **Ramírez, Juan Antonio.**

Barcelona: Anagrama, 1994.

[El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural](#).

**Youngblood, Gene.**

*Telos*, 9. 1987. P. 96-102.

[Expanded Cinema](#). **Youngblood, Gene.**

Nova York: Dutton, 1970.

[From the Analytical Engine to Lady Ada's Art](#). **Cornwell, Regina.**

Cambridge (EUA): MIT Press, 1993. P. 41-59.  
(catàleg de l'exposició "Iterations: The New Image").

[Homo ecologicus](#). *Per una cultura de la sostenibilitat*. **Pibernat, Oriol.**

Barcelona: KRTU, 1996. P. 56-64.  
(catàleg de l'exposició realitzada a la Fundació Miró. Barcelona, febrer-abril de 1996).

[Jusqu'où ira votre ordinateur](#). **Berger, René.**

Lausana: Favre, 1987.

[L'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle.](#) **Popper, Franz.**  
París: Les Amis du Musée D'Art Moderne de  
la Ville de Paris, 1983. P. 9-77  
(catàleg de l'exposició "Electra").

[Las tres ecologías.](#) **Guattari, Félix.**  
València: Pre-textos, 1996  
(primera edició: 1989).

[La máquina de visión.](#) **Virilio, Paul.**  
Madrid: Cátedra, 1989.

[La ola portadora.](#) **Hall, Peter i Preston, Paschal.**  
Madrid: Fundesco, 1990.

[Medios de masas e historia del Arte.](#) **Ramírez, Juan Antonio.**  
Madrid: Cátedra, 1981.

[Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media.](#)  
**Lovejoy, Margot.**  
Englewood Cliffs, N.J. USA:  
Prentice Hall, 1992.

[Qu'est-ce que l'esthétique?](#) **Jimenez, Marc.**  
París: Gallimard, 1997.

[Sujetos, interfaces, texturas.](#) **Abril, Gonzalo.**  
*Revista de Occidente*, 206. 1998. P. 59-76.

["Todas las imágenes son consanguíneas".](#) **Virilio, Paul.**  
Barcelona: TVE/Serval, 1991  
(contribució a *El arte del vídeo* de  
José Ramón Pérez Ornia).

[Vidéo et utopie.](#) **Youngblood, Gene.**  
*Communications*, 48. 1988. P. 173-191.

[Textos](#) / [Títols textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / [Citacions](#)  
[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)

# Bibliografia

[Annexos](#) / [Antologia](#) / Bibliografia / [Documentació peces](#)  
[Terminologia](#) / [Videografia](#) / [MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)

El conjunt de la presentació bibliogràfica ha estat dividit, independentment del format o del suport, amb:

[monografies](#) (publicacions no periòdiques), llibres de referència i antologies

[articles](#) de publicacions / emissions periòdiques i parts d'una monografia

[catàlegs](#) d'exposicions o de mostres i programes de visionat

S'ha seguit aquesta divisió en funció de les particularitats de l'edició i la publicació de materials en el món de l'art i, també, donada la situació dels estudis historiogràfics del tema objecte de la tesi. La inclusió d'un apartat per als catàlegs respon a una tradició molt arrelada en el sector de les arts plàstiques i visuals que roman intacte en el de les arts audiovisuals i multimèdia.

Hem treballat en el sentit més ampli possible perquè abasti tota mena de documents i de materials (inclosos els electrònics en línia o fora de línia) utilitzats, citats i consultats en el procés d'elaboració de la tesi, sense distincions del suport sobre el qual es troben.

Hem seguit les indicacions i els criteris del *Llibre d'estil de la Universitat Pompeu Fabra* (Barcelona: UPF, 1996).

Les referències i citacions de l'antologia també hi són incloses, però les referències i documentació de les peces a part (vegeu [Peces](#) i [Documentació peces](#)).

[Annexos](#) / [Antologia](#) / inici [Bibliografia](#) / [Documentació peces](#)[Terminologia](#) /  
[Videografia](#) / [MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)

## Documentació peces

[Peces](#) / [Títols](#) / [Anys de producció](#) / [Autors](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / Documentació peces  
[Terminologia](#) / [Videografia](#) / [MENÚ](#)

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

A propòsit d'aquesta documentació i de les peces escollides, massa sovint s'acostuma a parlar d'art contemporani sense coneixement de causa, sense tenir-ne la informació i les vivències mínimes (en l'art és una condició necessària ser-ne espectador, visitant, interactuant en directe). Un treball sobre les relacions entre l'art i la tecnologia forçosament havia de tenir en compte la documentació directa i personal de peces d'art suficientment reconegudes i representatives.

Les obres o peces escollides responen a criteris diferents: de representació formal (tècniques i procediments), de resposta a un mostrari ampli de modalitats temàtiques i conceptuals, de patrimonialització (donant preferència a les peces de vàlua reconeguda per estudiosos i historiadors), de línies d'interrelació amb les tecnologies que les han fetes possibles, i personal en tant que qui signa ha estat receptor de totes elles (en directe, com a mínim una vegada).

En la selecció hem procurat donar referències properes, bé sigui en els vídeos (la major part d'ells són a la biblioteca dels Estudis o a la Mediateca de la Fundació la Caixa), bé per haver figurat en exposicions a la ciutat.

Totes les peces queden incloses en un període temporal que va de les més primerenques (del 1963 en el cas les videogràfiques i el 1985 el cas de les interactives) fins a la més actual de 1994 (en CD-ROM, per Internet), procurant que hi hagi una representació de totes les generacions o particions temporals que es puguin fer.

## Relació de peces (títols)

[Peces](#) / [Títols peces](#) / [Anys producció](#) / [Autors peces](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)  
[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)

[30 Second Spots: New York \(1982\). Logue, Joan.](#)

[AAA \(1978\). Abramovich, Marina i Ulay.](#)

[An Anecdoted Archive from the Cold War \(1994\). Legrady, George.](#)

[Ancient of Days \(1979-1981\). Viola, Bill.](#)

[Bachdisc \(1988\). Downey, Juan.](#)

[Cartes Postales \(1986\). Cahen/Huter/Longuet](#)

[Confrontations \(1973-1974\). Muntadas.](#)

[Cuba: The People, Part I \(1974\). DCTV.](#)

[Distorted TV \(1963\). Paik, Nam June.](#)

[Double You \(and X,Y,Z\) \(1985\). D'Agostino, Peter.](#)

[Ear to the Ground \(1982\). Fitzgerald, Kit i Sanborn, John.](#)

[Ecology: Ocean \(1986\). Kawaguchi, Yoichiro.](#)

[Electronic Café \(1984\). Galloway, Kit i Rabinowitz, Sherrie.](#)

[Flora Petrinsularis \(1993\). Boissier, Jean-Louis.](#)

[Four More Years \(1972\). TVTV.](#)

[Global Groove \(1973\). Paik, Nam June.](#)

[Happenstance \(1982-1983\). Hill, Gary.](#)

[He Weeps for You \(1976\). Viola, Bill.](#)

[La depresión endógena \(1984\). Vostell, Wolf.](#)

[Lake Placid '80 \(1980\). Paik, Nam June.](#)

[MAP CCRN \(1995\). Leandre, Joan.](#)

[Media Burn \(1975\). Ant Farm.](#)

[Present Continuous Past\(s\) \(1974\). Graham, Dan.](#)

[Sunstone \(1979\). Emshwiller, Ed.](#)

[The Board Room \(1987\). Muntadas.](#)

[The File Room \(1994\). Muntadas.](#)

[The Legible City \(1989-1991\). Shaw, Jeffrey.](#)

[Video 50 \(1978\). Wilson, Robert.](#)

[Zapping Zone \(1990\). Marker, Chris.](#)

[Peces](#) / [inici](#) / [Títols](#) / [Anys de producció](#) / [Autors](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#) / [MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

# Terminologia

[Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [Documentació peces](#)  
Terminologia / [Videografia](#) / [MENÚ](#)

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

En relació amb el recull de termes i d'expressions utilitzades en aquesta tesi doctoral, i les seves interrelacions, ens hem de referir primer al fet que qualsevol renovació de les activitats humanes que comporti una certa qualificació tecnològica fa necessària una revisió del lèxic d'aquell àmbit del coneixement i la incorporació de nous termes i expressions tècniques, una tasca lexicològica i lexicogràfica conjunta.

En el cas en què estem treballant, això cal atendre-ho per partida doble: per les aportacions provinents de l'art i per les que ho fan des de la ciència i la tecnologia, ambdós sectors molt donats a l'exclusivitat i a la caracterització d'un llenguatge propi.

És per tot això que ens hem proposat de confeir un estudi terminològic i de les expressions tècniques existents en les relacions entre l'ampliació de l'acció artísticadora en la comunicació actual i l'avanç tecnològic.

Tasca que ja vam iniciar en el treball de recerca *Les formulacions artístiques sorgides de l'utilització de les tecnologies del vídeo i de l'ordinador: creació d'un fons de recerca*, presentat el 1996 dintre del programa de doctorat de Comunicació Audiovisual 1993-1995 d'aquesta mateixa universitat.

Hem controlat totes aquelles expressions que vénen de la progressió de les respectives avantguardes, de la desmaterialització de l'objecte d'art i de la potenciació del procés artístic. Hem repassat tota aquella terminologia procedent de les tècniques del vídeo i de l'ordinador, així com les pròpies de la confecció dels llibres electrònics, de la sintetització d'imatges i de la virtualització del coneixement. En la selecció hi hem inclòs tots aquells termes que s'utilitzen en aquests dos àmbits o que serveixen per relacionar-los.



L'abast temporal que ens hem fixat és en aquest cas més ampli; diem que comprén des de les pràctiques artístiques innovadores d'entreguerres, als anys vint i trenta (tot i que la pràctica del *collage*, com a tècnica artística, sabem que és anterior, per fixar-nos en un exemple), fins a l'actualitat. El nombre més gran de denominacions, però, es deu a la revolució informàtica, a l'extensió telemàtica i al treball amb vídeo i ordinador després dels anys cinquanta.

La singularitat d'aquesta aportació és que els termes no es presenten aïllats, encotillats un per un, cadascun en un epígraf. En tot moment hem intentat mantenir, i en alguns casos àdhuc establir, interrelacions i interaccions entre ells, i així mateix hem procedit per a les expressions. Fruit d'aquesta perspectiva de treball són els setze grups que presentem. Anunciats en un titular i amb un breu comentari sobre trets comuns, afinitats entre denominacions o el perquè de cada agrupament. En els termes en què ha estat possible, hi ha vincles d'interacció que assenyalen textos o peces documentats en aquesta tesi.

Alguns termes com [instal·lació](#), molt emprats, tenen altres significats en altres terrenys o en el llenguatge col·loquial estàndard, al marge del camp d'aquest treball. Uns casos de polisèmia semblant serien els de [soroll](#), [intervenció](#), [trama](#), [apropiació](#), etc.

En altres com ara [entornament](#), passa a l'inrevés: el diccionari acaba d'incorporar-lo com a lèxic artístic d'ús comú.

Alguns grups, com el relatiu a les relacions entre la plàstica i les noves tecnologies, són d'una certa complexitat conceptual fruit de forçar, a propòsit, alguns aspectes límits, com seria en el cas de la idea —acabada d'acunyar— de treball independent.

En altres recorrem a la citació directa i exclusiva de definicions procedents de les obres seleccionades, per a reforçar l'estreta relació entre els elements que constitueixen aquesta aportació de fons, com, per exemple, el dedicat a la gènesi i a les tipologies de la imatge electrònica, o el relatiu al paper ecologista de l'art.

No tots els cent set termes estan citats al llarg de la tesi, però hem mantingut la situació de conjunt i l'establiment de les relacions entre termes i entre els grups de termes.

[Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [Documentació peces](#)  
Inici [Terminologia](#) / [Videografia](#) / [MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

## Relació termes

[Termes](#) / [Agrupacions](#) / [Terminologia](#)  
[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)

[acció](#)  
[afterimage](#)  
[analògic](#)  
[apropiació](#)  
[art contemporani](#)  
[d'expressió](#)  
[audiovisual i/o](#)  
[multimèdia](#)  
[art multimèdia](#)  
[assemblatge](#)  
[canvi tecnològic](#)  
[ciberespai](#)  
[cibermèdia](#)  
[cibernètic](#)  
[cinestèsia](#)  
[collage](#)  
[computer art](#)  
[computer graphics](#)  
[connexió](#)  
[continu](#)  
[décollage](#)  
[desconstrucció](#)  
[desmuntatge](#)  
[diegesi](#)  
[digital](#)  
[digitalització](#)  
[discret](#)  
[documental](#) [documentació](#)  
[ecologia dels](#)  
[mitjans](#)  
[eixamplament](#)  
[artístic](#)  
[ENG](#)  
[entornament](#)  
[escàner](#)  
[feedback](#)  
[ficció](#)

finestra  
format  
*happening*  
hiperimatge  
hipermèdia  
hipertext  
imatge de síntesi  
imatge *real*  
imatge digital  
imatgeria  
indexació  
infografia  
informació  
instal·lació  
interactiu  
interfície  
intermèdia  
intersticial  
intertextualitat  
interval  
intervenció  
lineal / no lineal  
*link*  
maquinari  
*media criticism*  
*mixed media*  
mode imaginatiu  
mono- / multicanal  
multicapa  
multimèdia  
muntatge  
narratiu  
navegació  
no lineal  
*on/off line*  
òpera electrònica  
*performance*  
píxel  
postfotografia  
postimatge  
postmodern  
producció/  
postproducció

[programari](#)  
[projecte](#)  
[realitat virtual](#)  
[reportatge](#)  
[\(re\)presentació](#)  
[resocialització](#)  
[scratch video](#)  
[sampler](#)  
[senyal / soroll](#)  
[simulació](#)  
[simulacre](#)  
[slow motion](#)  
[soap opera](#)  
[sostenibilitat](#)  
[superfície](#)  
[suport](#)  
[tecnologia /](#)  
[tècnica](#)  
[trama](#)  
[transterritorialització](#)  
[treball](#)  
[independent](#)  
[TV collage](#)  
[vídeo independent](#)  
[videoart](#)  
[videoclip](#)  
[videocreació](#)  
[videodansa](#)  
[videoinstal·lació](#)  
[videoperformance](#)  
[virtual](#)  
[xarxa](#)  
[zàping](#)

[Termes](#) / [Agrupacions](#) / [Terminologia](#)  
[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

# Videografia

[Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [Documentació peces](#)  
[Terminologia](#) / Videografia / [MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

Hem reservat aquest apartat per a la documentació fotogràfica, videogràfica i multimèdia de les peces i dels quatre documents audiovisuals (fotografia i vídeo) citats en les conclusions. **N**

Totes les referències i fitxes documentals relatives a materials de fotografia, de vídeo i de multimèdia, tant de la banda del corpus epistemològic com dels marcs metodològic i referencial, són a l'apartat de [Bibliografia](#), en el qual figuren totes les referències i les citacions, amb independència del format o del suport.

Ordenació de la documentació fotogràfica i videogràfica de les peces per títols (que trobareu en el CD-ROM adjunt):

[30 Second Spots: New York \(1982\). Logue, Joan.](#)

[AAA \(1978\). Abramovich, Marina i Ulay.](#)

[An Anecdoted Archive from the Cold War \(1994\). Legrady, George.](#)

[Ancient of Days \(1979-1981\). Viola, Bill.](#)

[Bachdisc \(1988\). Downey, Juan.](#)

[Cartes Postales \(1986\). Cahen/Huter/Longuet](#)

[Confrontations \(1973-1974\). Muntadas.](#)

[Cuba: The People, Part I \(1974\). DCTV.](#)

[Distorted TV \(1963\). Paik, Nam June.](#)

[Double You \(and X,Y,Z\) \(1985\). D'Agostino, Peter.](#)

---

N Els materials fotogràfics i videogràfics són al CD-ROM

[Ear to the Ground \(1982\). Fitzgerald, Kit i Sanborn, John.](#)

[Ecology: Ocean \(1986\). Kawaguchi, Yoichiro.](#)

[Electronic Café \(1984\). Galloway, Kit i Rabinowitz, Sherrie.](#)

[Flora Petrinsularis \(1993\). Boissier, Jean-Louis.](#)

[Four More Years \(1972\). TVTV.](#)

[Global Groove \(1973\). Paik, Nam June.](#)

[Happenstance \(1982-1983\). Hill, Gary.](#)

[He Weeps for You \(1976\). Viola, Bill.](#)

[La depresión endógena \(1984\). Vostell, Wolf.](#)

[Lake Placid '80 \(1980\). Paik, Nam June.](#)

[MAP CCRN \(1995\). Leandre, Joan.](#)

[Media Burn \(1975\). Ant Farm.](#)

[Present Continuous Past\(s\) \(1974\). Graham, Dan.](#)

[Sunstone \(1979\). Emshwiller, Ed.](#)

[The Board Room \(1987\). Muntadas.](#)

[The File Room \(1994\). Muntadas.](#)

[The Legible City \(1989-1991\). Shaw, Jeffrey.](#)

[Video 50 \(1978\). Wilson, Robert.](#)

[Zapping Zone \(1990\). Marker, Chris.](#)

Ordenació de la documentació fotogràfica i videogràfica annexa a les conclusions

[Extracte d'imatges de la cadena de televisió nord-americana NBC](#)

generades per al programa del vídeo joc Fleet Command que va oferir als seus teleespectadors, durant els serveis de notícies, com a reproducció tridimensional de l'atac amb míssils nord-americans a l'Irak, el 16 de desembre de 1998.

[Fragment de Er Ligt Een Videocassette In De Soep](#). BRT, 1983. Emissió televisiva de 60 minuts, que presenta la comparació entre dues peces de Nam June Paik: *Global Groove* (1973) i *Lake Placid'80* (1980).

["La batalla de Líbia"](#) (1989), notícia televisiva constituïda, meitat i meitat, per imatges captades amb càmeres en blanc i negre d'avions nord-americans que abatien avions libis de fabricació russa i per imatges de simulació per ordinador de la mateixa operació, aparegudes al *Telenotícies migdia*. TV3, 5 de gener de 1989.

[Me'n vaig amb la meva mare](#), fotografia de Jaume Muntaner i Comellas, guanyadora del premi Fotopres 1986 (dedicat al fotoreportage, secció d'instantànies, fotos úniques), que, posteriorment, en conèixer-se l'origen poc autèntic de la fotografia, va ser desposseïda d'aquest guardó.

[Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [Documentació peces Terminologia](#) / [inici Videografia](#) / [MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)



**TESI DOCTORAL**

Doctorat en Gèneres i Estratègies de la Comunicació Audiovisual (bienni 1993-95)

UNIVERSITAT POMPEU FABRA. BARCELONA

**Volum 2**

**De la PRÀCTICA ARTÍSTICA  
a la COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL i MULTIMÈDIA**

**Antoni Mercader Capellà**  
**Setembre de 1999**

Director Dr. Jordi Pericot Canaleta

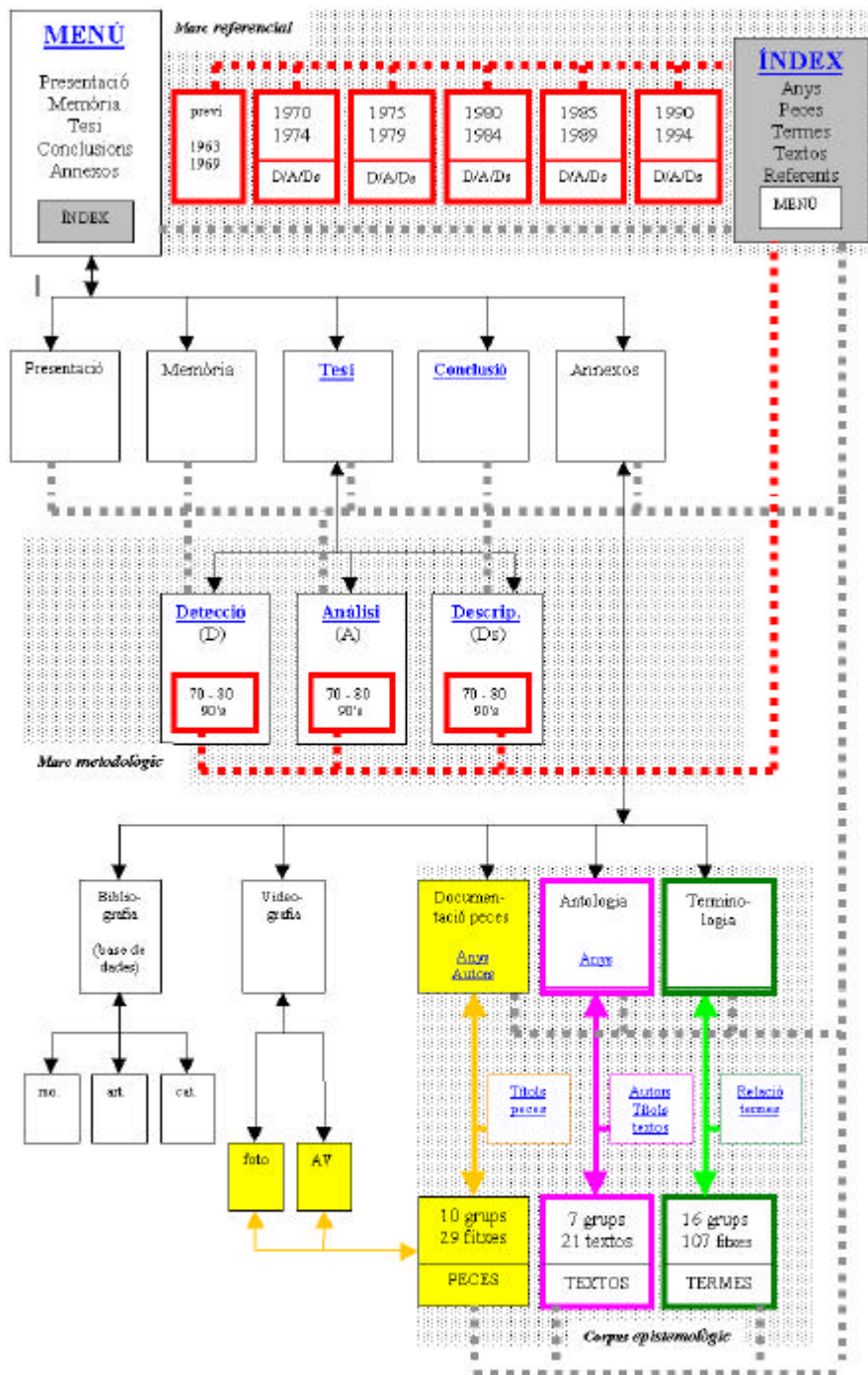
# De la PRÀCTICA ARTÍSTICA a la COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL i MULTIMÈDIA

## Volum 2

Diagrama	132
Anys	138
1963 - 1969	140
1970 - 1974	144
1975 - 1979	147
1980 - 1984	150
1985 - 1989	153
1990 - 1994	156
Peces	160
Anys	161
Autors	164
Presentació formal	166
Modalitats temàtiques i conceptuals	169
Fitxes (alfabètic)	172
Termes	232
Agrupacions i definicions	234
Textos	265
Anys	266
Autors	269
Citacions	271
Fitxes (alfabètic títols)	289
Presentació bibliografies	
Monografies	326
Articles	335
Catàlegs	345
Referents	355

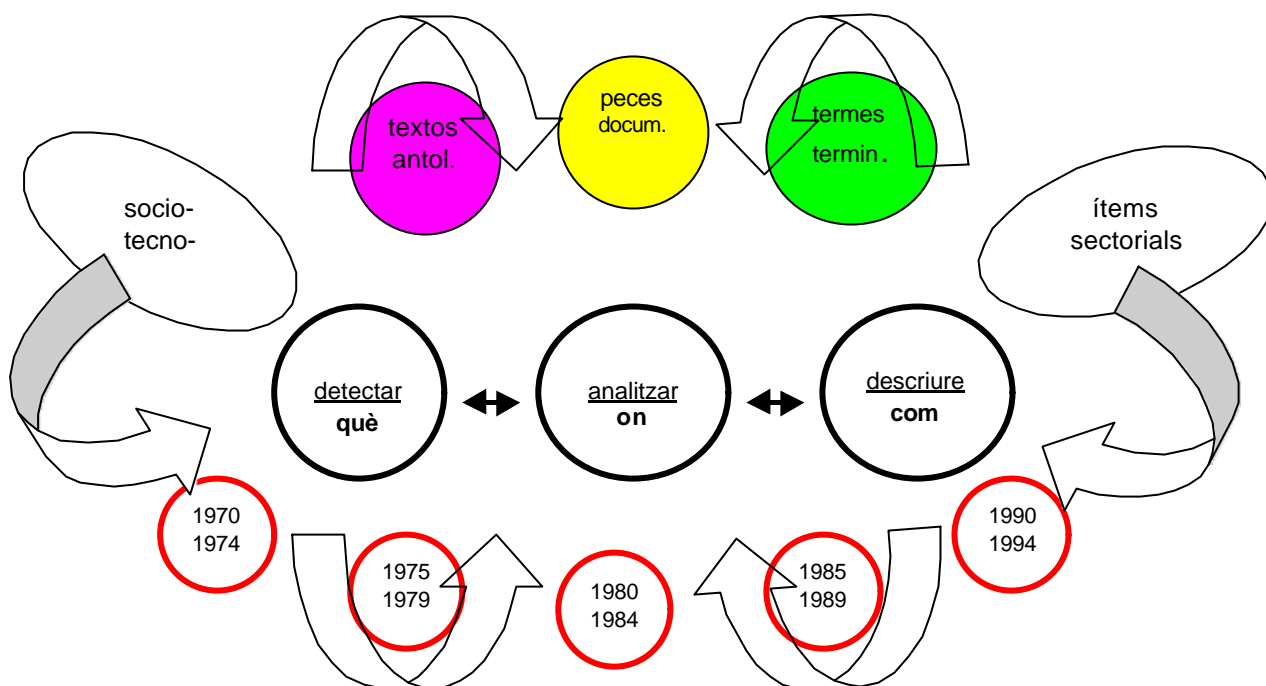
## Contingut del **volum 1**

Presentació	5
Memòria	8
Tesi	12
Detecció	20
Anàlisi	41
Descripció	62
Conclusions	83
Annexos	111
Antologia	112
Bibliografia	116
Documentació peces	117
Terminologia	120
Videografia	126



## Gràfic dinàmiques de flux i descripció dels circuits del diagrama

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)



### CIRCUIT NEGRE

És la connexió interactiva entre les diferents parts del discurs establert en el MENÚ.

### CIRCUIT VERMELL

Està estretament lligat al circuit gris, ambós constitueixen el **marc metodològic** i el **marc referencial**. Consisteix en la interconnexió entre l'abast temporal del treball marcat en períodes (anys), i els continguts pertinents a cadascun d'ells. Serveix per a saber què va succeir a cada període i és una certa manera d'introduir una interactivitat cronològica, en oposició a la del circuit negre o discursiva. Els hipervincles estan dissenyats perquè permetin "saltar" entre Detecció, Anàlisi i Descripció i els períodes corresponents, amb la finalitat d'obtenir una lectura sincrònica o diacrònica, segons convingui.

## CIRCUIT GRIS

És el que fa efectiva la transversalitat epistemològica (termes, peces, textos) i referencial; està integrat sota la figura d'un ÍNDEX.

## SUBCIRCUIT VERD

Juntament amb el groc i el fúcsia, articula el **corpus epistemològic**. Consisteix en la hipertextualitat interna de la terminologia (a l'índex: Termes).

## SUBCIRCUIT GROC

És la hipertextualitat interna de la documentació (a l'índex: Peces).

## SUBCIRCUIT FUCSIA

És la hipertextualitat interna de l'antologia (a l'índex: Textos).

## Disseny: presentació / navegació, estàndard informàtic i interfície de comunicació

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

### Presentació

El treball de recerca d'aquesta tesi ha estat realitzat hipertextualment i, per tant, segons l'articulació ramificada amb ítems relacionats. Això vol dir que es presenta en dues versions: la perceptiva, lineal impresa sobre paper, i la interactiva, ramificada sobre CD-ROM.

Ha estat dissenyada amb la intenció d'oferir una lectura amb PC i de manera que no se'n perdi la configuració, a l'hora de ser impresa, ni tampoc cap de les notes o de les acotacions.

Un criteri de lectura ha prevalgut sobre la resta: "moure's" el mínim possible del text i, després d'una consulta ramificada, recuperar ràpidament el punt on s'estava treballant (això suposa repetir algunes notes en la versió lineal).

Amb la finalitat de respondre a les dinàmiques preestablertes a l'hora d'orientar la tesi, s'ha previst d'estructurar tot el corpus segons tres circuits i dos elements ordenadors, un en forma de menú per a les línies principals de la recerca, articulat segons el mètode discursiu convencional, i un altre en forma d'índex.

Aquest reflecteix les implicacions cronològiques (anys) i referencials i fa possible l'encreuament menú - índex i la transversalitat envers la línia

discursiva primera i el corpus epistemològic creat *ad hoc* a partir del conjunt antològic (textos), documental (peces) i terminològic (termes).

Per a simplificar la navegació, només s'han sensibilitzat (vinculat) aquelles expressions i/o conceptes que són més rellevants per a la part del text corresponent; la resta d'aparicions no s'han activat.

### Estàndard

Per a la seva realització s'ha escollit un estàndard molt a l'abast, com és el de WORD 97, dintre del paquet Windows 95. S'ha procurat fugir de les aplicacions específiques per a presentacions multimèdia, donat el caràcter eminentment teòric del treball (tot i la inclusió de documentació de fotografies i vídeos de les peces escollides).

### Interfície

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / inici [1990](#)  
[Detecció](#) (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)

Els requadres al principi i al final dels articles o documents, les negretes i el canvi de color s'utilitzen per denotar-ne la importància i el fet que estiguin activats o no, els retorns s'indiquen mitjançant "inici".



## [Ecologia dels mèdia](#)

Inserció de noms d'autors o de termes hipertextualment actius (negreta i negreta subratllada de color blau; retorn al punt per la sageta blava [← ] de la barra de la pantalla).

Indicacions i acotacions en el text:

**A** = autor (amb negreta)

**P** = peça (entre cometes i amb negreta)

**↑** = terme (amb negreta)

**←** = vegeu referent (subratllat)

**N** = nota

**T** = citació (cognom autor/s, amb negreta i fons gris)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)

# Anys

Anys / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)

[ÍNDEX](#) / Anys / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

A l'hora d'acotar l'interval de temps que abasta el treball, ens trobem que s'inicia en el marc del suport (aproximadament de 1963 a 1969) en què les tecnologies de la comunicació de l'art tecnològic dels primers temps eren mers elements on situar la informació.

A mesura que passa el temps i es van eixamplant les implicacions específiques en cadascuna de les utilitzacions que l'art fa d'aquelles tecnologies, se superen límits més enllà del suport (aproximadament de 1970 a 1989), de manera que les formulacions generades conformen un mitjà artístic de ple dret, bé en el camp del vídeo (donant origen al vídeoart), bé en el camp de l'ordinador (propiciant tot un ventall de possibilitats insospitades).

Tot i això, a la vegada, es dona peu per accedir a territoris d'exploració i de recerca situats més enllà del concepte convencional que fins ara hem tingut de *mitjà* (aproximadament a partir de 1990). La singularitat del període 1963-1969 gira en funció de la figura de Paik i la seva irrupció en el panorama de l'art, provinent de la música, juntament amb tota l'herència que deixa el grup Fluxus, combinació que fa possible les primeres transgressions.

El període 1970-1989 es caracteritza perquè és l'obrador on tenen lloc tots els avenços significatius que porten els artistes imbuïts de la postmodernitat davant el desenvolupament de les tècniques del vídeo i de l'ordinador, a les quals hi fan les corresponents contribucions tecnològiques. És el moment de l'aparició de les expressions més rellevants i contundents que donen carta de naturalesa a l'art per vídeo i a l'art per ordinador.

A partir de 1990, amb l'eclosió del treball de comunicació en xarxa, l'art assoleix cotes de complexificació extrema i les imatges digitals agafen categoria d'objecte.

Aquesta podria ser la caracterització bàsica del període escollit per a fer la recerca que s'anirà analitzant en subperíodes de quatre anys i que serà confrontat pas a pas amb els referents escollits a l'efecte.

Inici [Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)

[ÍNDIX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

## 1963-1969

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)

[Detecció \(1963\)](#) / [Anàlisi \(1963\)](#) / [Descripció \(1963\)](#)

[ÍNDEX](#) / [MENÚ](#)

### Aplicació i recuperació

Fins a l'acabament de la dècada dels cinquanta, l'art s'havia mogut en les vies que es traçaren durant el període històric d'entreguerres. Això vol dir que quasi tots els paràmetres i moltes de les innovacions incorporades a la pràctica contemporània durant els anys vint i trenta del segle van mantenir —per raons del conflicte mundial de 1939 a 1945— la seva vigència en més o menys intensitat i propietat durant els quaranta i cinquanta. Als seixanta, just després de l'arrepapada de la vida urbana que fa l'art pop, creix una oposició a la gran comercialització de l'art i a l'imponent formalisme de la pintura de postguerra, que s'esdevé i es dibuixa en forma d'un corrent conceptual que trenca amb allò anterior. L'actitud conceptual fa primar la idea i el concepte per sobre de l'objecte.

És a partir de 1958-1959 quan comencen un seguit d'esdeveniments paulatinament encadenats cap a una mateixa orientació, que ens duu a detectar el clar inici de quelcom d'artístic relacionat amb la generalització de la comunicació televisiva, la qual justament en alguns països occidentals acabava de consolidar la seva implantació, amb una programació regular i universal.

El 1960 es produeix el primer gran debat polític en directe a la televisió, el 1961 s'aixeca el mur de Berlín, l'any següent es llança el satèl·lit Telstar i el 1963 és assassinat Kennedy.

Aquest fenomen que descrivim s'emmarca perfectament en els moviments generals de renovació i de contestació artística a tots els nivells i estadis que es

donen a l'època. És just el moment en què es consolida la música de jazz i comença l'esclat del rock.

L'interval de temps que va de 1964 a 1969 proporciona un seguit de notícies relacionades amb la comunicació: el 1964 es donen els Jocs Olímpics en directe des del Japó, el 1965 es viu la gran escalada nord-americana a la Guerra del Vietnam; l'any següent comença la sèrie Star Trek, el 1968 es viu el maig parisenc, el 1969 l'home arriba a la Lluna, el 1969 es dona el fenomen de Woodstock, com a culminació del moviment *hippie*, tan lligat al pacifisme, a la protesta i a la psicodèlia. Tots aquests esdeveniments queden englobats en el pensament del teòric canadenc Marshall McLuhan (1911-1980) ←, analista i teòric dels *mass-mèdia*, un dels primers a adonar-se de la força cultural de la televisió.

Des de Jackson Pollock (1912-1956), Lucio Fontana (1899-1968) i els pintors japonesos del grup Gutai, que compartiren la subversió pictòrica, perforant el llenç, esquitxant-lo, introduint l'atzar i la casualitat aparellats amb les actituds "performatives" de John Cage (1912-1992) ← el gran renovador de la música clàssica d'aquest segle amb els seus pianos "preparats", manipulats, per a cultivar una dimensió visual de la seva obra auditiva.

El període 1963-1969 explica el pas de treballar dintre els límits que marca el suport a anar més enllà, amb les idees que poc a poc van germinant en la comunicació artística. Les apostes pel procés i pel trencament del concepte tancat d'obra artística es fa palès com mai.

#### El museu de cent dies cada quatre anys

Bona part d'aquest clima es va anar palpant en els ambients de les grans manifestacions de difusió i celebració artística com foren la Biennial de Venècia i altres, però, principalment, la Documenta de Kassel (RFA) ← iniciada el 1955. Amb l'impacte d'una trobada quadriennal, en les seves primeres edicions, i quinquennal, després, la Documenta és un referent dels escenaris de l'art de la segona meitat del segle XX.

L'observació detallada del quadre comparatiu de les edicions cinquena a novena de la Documenta de Kassel, construït a base de les dades que proporciona l'arxiu d'aquesta mostra (el Documenta Archiv) sobre el nombre d'artistes participants a cada edició, els artistes que van presentar treballs en vídeo, el nombre total de visitants i el cost en milions de pessetes ens fa veure el següent:

	<b>D5</b> (1972)	<b>D6</b> (1977)	<b>D7</b> (1982)	<b>D8</b> (1987)	<b>D9</b> (1992)
artistes	180	622	182	150	189
artistes vídeo	<b>15</b>	<b>58</b>	<b>4</b>	<b>58</b>	<b>10</b>
visitants	214	355	380	476	615
cost	361	516	645	1.685	1.668

- la sèrie de valors de la fila segona no té cap relació amb les altres i, per tant, la participació d'artistes d'expressió audiovisual i multimèdia es fa en funció de criteris aliens a l'estadística;
- les dades de les dues darreres hi ha una proporcionalitat creixent, que demostra l'abast i el ressò del certamen.<sup>N</sup>

El període 1963-1969 queda inscrit com un període de preparació de futurs esdeveniments i a Kassel es veuen les edicions Documenta 3 i Documenta 4. La tercera i la quarta manifestacions, de 1964 i 1968, respectivament, van ser les darreres dirigides pel seu fundador, Arnold Bode, justament quan neix la divisa "Museu dels cent dies" amb un intent de desmarcar-se del que s'entén per museu. Ambdues són netament de plantejament pictòric, però a la darrera d'aquestes dues edicions es qüestiona obertament l'esdeveniment artístic com a *exposició*, creant una secció denominada "Ambients" i deixant que l'artista Christo (1935) domini el centre del prat situat davant l'emblemàtic edifici on es desenvolupa la mostra el Fridericianum, amb una de les seves obres d'empaquetatge.

---

<sup>N</sup> Dades extretes de *Documenta 1-9*. Kassel: Documenta Archiv, 1997 (CD-ROM).

Amb aquest fet, s'enceta el que esdevindrà una marca provocadora per on desfilaran, edició rere edició, els trets més espectaculars de l'exposició universal d'art a la capital del land de Hessen.

[Anys](#) / inici [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Detecció](#) (1963) / [Anàlisi](#) (1963) / [Descripció](#) (1963)

## 1970-1974

[Anys](#) / [1963](#) / 1970 / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)

[Detecció](#) (1970) / [Anàlisi](#) (1970) / [Descripció](#) (1970)

[ÍNDEX](#) / [MENÚ](#)

### Eina complidora

A la primera part de la dècada dels setanta, a l'avantguarda de l'art hi ha els plantejaments processals i conceptuals. L'actitud de literalitat i de neutralitat del pop que capitaneja [Andy Warhol](#) (1928-1987) ←, encara important, va deixant pas a la desmaterialització progressiva de totes les propostes innovadores.

D'un inconformisme d'arrel dadaïsta emergeixen moviments com el Situacionisme i la Internacional Lletrista, a partir d'una anàlisi de la societat occidental en tant que —deien— aquesta és transformada pel capitalisme, que converteix els seus ciutadans en consumidors passius de l'espectacle despolititzat dels mitjans, espectacle que ha desplaçat la participació en la vida pública.

Després de la primera empenta dels anys de la postguerra, els mitjans de comunicació de massa agafen un protagonisme indiscutible i tot el que estava relacionat amb ells viu una germinació. Els símptomes es noten sovint: pel que fa a la cinematografia documental, amb l'interès pel cinema directe i de "veritat"; a la premsa, amb l'anomenat "nou periodisme"; a la televisió amb els intents per tal de revitalitzar-la.

A l'entorn del sistema vídeo es canalitzen algunes de les perspectives de documentació i de presentació de treballs que fins ara havien estat reservats a la fotografia i al cinema de formats estrets. Pocs pensaven que de l'ús de la nova eina (els primers equips portables de vídeo amb càmera, magnetoscopi i monitor eren potencials sistemes de comunicació autònoms cent per cent) en resultés quelcom de significatiu per assolir una línia de renovació tecnològica i expressiva. Amb lleugeresa, eficàcia i baix cost, aconseguiren de satisfer les



necessitats comunicatives de les plataformes d'activitat social i artística (grups, col·lectius, etc.).

Aviat la petita màquina de vídeo, que complia amb les ganes de portar la comunicació arreu, es transformà en un utensili imprescindible per a les facultats i departaments universitaris, els museus i les escoles d'art. En el decurs de pocs anys esdevingué —en plena eufòria videoactivista— una eina per a l'emissió televisiva, afavorida per les decisions del Govern i l'Administració federals dels Estats Units d'Amèrica, amb la potenciació de la televisió pública, la televisió per cable i l'accés públic a la televisió, que garantien les regulacions imposades als operadors.

Tots aquests aspectes sintonitzen en una eclosió eufòrica dels que veien el vídeo com "una eina salvadora que satisfieia els desitjos i les ànsies dels que volien desballestar / estavellar la televisió tot convergint amb els fenòmens de gran amplitud de mires de l'art dels anys seixanta i setanta" **N**.

El món de la computació comença a assolir unes primeres fites a partir de 1970-1974, amb la introducció del microxip, les calculadores i les targetes electròniques, el codi de barres, etc.

Som davant d'un període de quatre anys en què d'una manera oberta es fan passos decisius en tot el que concerneix a l'expressió audiovisual de l'art i s'inicien les incursions en el terreny tant sols apuntat fins ara de la utilització plural de mitjans i la possibilitat de barrejar-los.

#### Reflex de situacions

Es correspon amb la convocatòria de la Documenta 5 (1972) ← que, en la mateixa trajectòria de la mostra, suposa un plantejament de renovació excepcional. En aquesta edició és quan s'estableix l'encara vigent model de

---

**N** Vegeu "ENG o no Talkings Heads" article de Laia Obregón i Antoni Mercader publicat al catàleg de la mostra *Electronic News Gathering. ENG*. Barcelona: IEN, 1987. P. 33.

direcció, que recau en la persona del comissari d'exposicions suís Harald Szeemann.

"A partir d'aquí, sorgeix una situació paradoxal: la Documenta té la missió de constituir un reflex objectiu de la situació actual de l'art, però ho fa mitjançant la perspectiva subjectiva d'un individu acceptat com a autoritat" **N**.

El nou director, en prendre possessió, vol substituir l'exposició per un seguit d'esdeveniments i delega en el artistes la responsabilitat del procés com si es tractés d'una efemèride social. Malgrat tot Documenta 5 torna a ser una exposició, si be amb algunes particularitats. Es tracta d'una exposició temàtica dedicada al "qüestionament de la realitat —els móns actuals de la imatge—". Les peces exposades estan legitimades per la seva rellevància dins un context teòric d'argumentació. Finalment, l'exposició va ser una barreja entre un espai viu d'esdeveniments i una mostra tradicional d'objectes artístics. L'art conceptual, l'art d'acció, així com la pintura i l'escultura del realisme fotogràfic o l'hiperrealisme, hi troben acollida.

S'obre una secció de cinema, que acull de manera molt significativa la proposta de treball en vídeo *Documenta der Leute* **N** "Documenta de la gent", del grup activista alemany Telewissen (Telesaber), de Darmstadt, que va enregistrar i tot seguit va mostrar directament als visitants aspectes de la manifestació artística, al costat de les pel·lícules de Michael Snow (1929).

Sobre un total de 3.200 obres en exhibició i 180 artistes representats, 15 van presentar obres en vídeo **N**; entre ells hi havia John Baldessari, Dan Graham, Joan Jonas i Dennis Oppenheim.

---

**N** Vegeu Kimpel, Harald. "Documenta, el museu dels cent dies" opuscle editat en català per l'Institut Goethe de Barcelona, l'octubre de 1997. P.14. Es tracta d'un extracte de la tesi doctoral del mateix autor *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*. Colònia: DuMont Verlag, 1997.

**N** Vegeu *Medien Kunst Aktion*. Karlsruhe: Goethe-Institut / ZKM, 1997 (CD-ROM).

**N** Dades extretes de *Documenta 1-9*. Kassel: Documenta Archiv, 1997 (CD-ROM).

[Anys](#) / [1963](#) / inici [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Detecció](#) (1970) / [Anàlisi](#) (1970) / [Descripció](#) (1970)

## 1975-1979

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / 1975 / [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)

[Detecció \(1975\)](#) / [Anàlisi \(1975\)](#) / [Descripció \(1975\)](#)

[ÍNDEX](#) / [MENÚ](#)

### Iniciació

El panorama de l'art contemporani d'avantguarda d'aquests anys estava dominat per les línies d'experimentació conceptuals i s'obrien pas els moviments de recuperació pictòrica posmodernista d'avançada, de trencament del domini establert per la desmaterialització del producte artístic imposada deu anys abans.

El moviment *punk* feia la seva irrupció amb una força insospitada, com a inici d'un gran canvi que portaria a l'activació del pop rock es convertí en una cultura, substituint el sentit musical pel sentit social, fent que la vida semblés un engany. Va connectar amb els darrers temps del situacionisme.

El 1976, el Centre Georges Pompidou (Beaubourg) inicia les seves activitats a París i esdevé un temple de la celebració institucional de l'art. És el mateix any que [Jean-Luc Godard](#) ← (1930) inicia amb Anne-Marie Miéville la producció de les seves informals sèries de televisió analitzant el significat i la significació dels mèdia amb relació a la família, el treball, la comunicació i els individus.

El de 1975-1979 va ser un període marcat per l'entrada en el concert de l'art i de la comunicació audiovisual de l'ordinador, que en pocs anys esdevé el paradigma de màquina universal que serveix per a tot, després que els microprocessadors fossin l'avenç electrònic que disparés l'adveniment i la posterior popularització de l'ordinador personal.

Cal destacar les investigacions i recerques iniciades en als centres de tecnologia punta com el MIT (Institut de Tecnologia de Massachusetts) que el

1966, amb el Sketchpad, ja havien endegat la representació gràfica a través de les màquines computadores; les iniciatives de la indústria cinematogràfica, seguint l'exemple dels crèdits, encara generats analògicament, de la pel·lícula *Vertigo* (1958), d'Alfred Hitchcock, i altres incorporacions generades per ordinador digital incloses en les grans produccions, com ara *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick; totes elles van ser ultrapassades per l'impacte d'un moviment complex de sintonia —no estrictament científica ni comercial— d'osmosi i d'influències compartides que va portar a la primera eclosió iniciadora de la introducció de la cultura informàtica.

Tot aquest enrenou havia començat a partir del més famós dels precedent del disseny gràfic per ordinador, quan el 1972 l'empresa Atari inventa i comercialitza el videojoc casolà *Pong*, el primer d'una llarga sèrie de programes d'entreteniment que constituiràn una de les portes per on es posarà en marxa la popularització de tot el fet informàtic. Tot s'accelera després, quan el 1975 ja es fabriquen processadors amb 150.000 xips.

A algunes cadenes de televisió del Regne Unit i dels EUA es comencen a utilitzar el disseny de caràcters i els gràfics generats per ordinador. Els artistes començaren a articular propostes videogràfiques on s'impliquen les imatges electròniques (encara analògiques durant una pila d'anys) i gaudeixen dels avantatges de les primeres aplicacions de la computerització de l'equipament.

#### Defugint contradiccions

La Documenta 6 (1977) ← va ser una edició dedicada al plantejament teòric d'un tema, "Rellevància i situació de l'art en una societat mediàtica", que pretén ampliar i especificar la concepció enciclopèdica de l'edició anterior sota la direcció, aquesta vegada, de Manfred Schneckenburger. Presentà una història de la fotografia i en la part més mediàtica va assignar una importància especial als nous mitjans electrònics de la imatge. Una videoteca va fer possible que els visitants poguessin visionar una cinquantena de cintes de vídeo. S'hi van exhibir tretze videoinstal·lacions i videoescultures, una programació en nou parts va presentar a la televisió alemanya el videoart, i una connexió mundial

via satèl·lit el dia de l'obertura van conformar el sector vídeo. Aquests dos últims esdeveniments van ser considerats com a "entorns mediàtics" per l'organització i van tenir una especial significació, valorada posteriorment.

L'encarregat de seleccionar les peces va ser Wulf Herzogenrath, a les hores director de la Kölnische Kunstverein, professional de la conservació i del comissariat d'art contemporani, que havia adquirit gran prestigi entre els artistes de vídeo per la programació d'aquesta associació d'art de Colònia. "També és reconfortant comprovar que en cap moment la concepció del departament de vídeo de la Documenta 6 perd de vista allò que es refereix a una manifestació artística i a uns treballs realitzats per artistes, en mitjans artístics i amb finalitats artístiques. En el quadern informatiu especial de la Documenta 6, Herzogenrath diu que el videoart no és cap estil, sinó una experimentació ..."**N**.

Entre els treballs presentats a la Documenta 6 hi havia representats **Media Burn****R** (Ant Farm, 1975), i la videoinstal·lació **He Weeps for You****R** (Bill Viola, 1976), ambdues peces estudiades en aquest treball. Amb un total de 2.700 obres en exhibició i amb 622 artistes representats, 58 d'ells presentaren obres en vídeo **N**, entre el quals Juan Downey, Ed Emshwiller, Muntadas, Nam June Paik i els autors citats anteriorment, xifres que ens fan veure fins a quin punt aquesta edició apostà per l'evolució de l'art d'expressió audiovisual.

[Anys / 1963 / 1970 / inici 1975 / 1980 / 1985 / 1990](#)  
[Detecció \(1975\) / Anàlisi \(1975\) / Descripció \(1975\)](#)

**N** Vegeu Dols, J. i Mercader, A. "El sector vídeo a Documenta". *Visual*, núm 1. Barcelona, 1977. P. 62-70.

**R** "Media Burn" (Ant Farm, 1975): un Cadillac blanc dirigit per videocàmera xoca frontalment contra un munt de televisors cremant. Aquesta seria una breu sinopsi del que es va esdevenir un dia de juliol de 1975 a l'aparcament d'un supermercat de San Francisco.

**R** "He Weeps for You" (Bill Viola, 1976): una pantalla gran de vídeo i un altaveu amplifiquen la formació i la caiguda en directe sobre un tambor de gotes d'aigua, una rere l'altra. L'espectador es veu reflectit en la projecció cada vegada que la gota es va constituint.

**N** Dades extretes de *Documenta 1-9*. Kassel: Documenta Archiv, 1997 (CD-ROM).



# 1980-1984

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / 1980 / [1985](#) / [1990](#)

[Detecció](#) (1980) / [Anàlisi](#) (1980) / [Descripció](#) (1980)

[ÍNDEX](#) / [MENÚ](#)

## En altres límits

Durant aquest període de temps l'art assoleix una situació radicalment diferent. En part, perquè, en alguns terrenys, va a la reculada i es trenca la dinàmica de progrés establerta des de principis de segle, basada en el funcionament d'avantguardes successives. En part, perquè s'introdueix amb força una nova manera d'entendre el fenomen de la moda com a l'ús passatger que condiciona el gust del moment, i s'estableix un curiós bescanviament de papers amb l'art. El **videoclip** - fa la seva espectacular entrada, amb el suport de l'impacte de la televisió musical (amb les primeres emissions als EUA, el 1981) i la popularització del vídeo (amb el magnetoscopi).

Personatges que defensen la unió entre l'art i la vida, com l'alemany Joseph Beuys (1921-1986) ←, company i amic de Paik, amb el qual van coincidir dintre del grup Fluxus, porten la veu cantant vers una manera d'entendre el fet artístic, que agafarà el nom de postavantguarda i que establirà estretes coincidències amb l'entrada dels corrents arquitectònics de gust per tot allò eclèctic i heterogeni, inici de l'època anomenada **postmoderna** -.

El procés d'informatització iniciat fa uns anys va avançant a passos segurs de tal manera que, a poc a poc, es van transformant tots els mecanismes que fins

---

- Videoclip: il·lustració breu d'una composició musical. Té molt a veure amb la televisió musical i amb la promoció de la música de consum.

- Postmodern/a: actitud filosòfica de crítica a la racionalitat enmarcada en un després del projecte modern.



aleshores s'havien mantingut inalterables des de l'època del naixement de la televisió com seria el cas dels efectes especials. El 1982 comencen a introduir-se, per via de les transmissions esportives, generalment, els primers equipaments informàtics que tenen capacitat per a guardar en memòria una imatge (*frame*), i a partir d'aquí es van sofisticant les possibilitats de transformació del senyal de vídeo, com seria el cas de l'edició a velocitat variable. És el punt amb què es dona sortida a tot el procés de digitalització dels sistemes de postproducció.

Es fa força camí en la disposició d'eines de màxima precisió capaces de recollir, amb molta precisió, una gran quantitat de dades, emmagatzemar-les i fer-les aptes per a la comunicació. És entre 1982 i 1983 quan es desenvolupa el disc compacte o CD, a partir de la tecnologia del mostreig de làser i amb l'experiència del videodisc (disc de làser o *laserdisc*) desenvolupat deu anys abans. El disc compacte regirà una bona part de les iniciatives futures en aquesta línia de treball.

En un altre terreny, el de l'exploració de les possibilitats expressives, ergonòmiques i culturals de l'ordinador, es van fent passos de gegant, tan grans o més que els de l'aspecte tecnològic, que va econòmicament vent en popa. Un gran pas va ser el provocat per l'aparició en el mercat dels ordinadors personals Mac i la seva línia de programes, molt operatius i amables per a no experts, basats en les icones de pantalla.

Una favorable motivació estimulada per fets com la distribució de les pel·lícules *Tron* (Steven Lisberger, 1981) i *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), —al bell mig del culte a la sèrie de *La Guerra de les Galàxies*— impulsava moltes il·lusions per tot allò que guardava l'esdevenidor amb la màquina de totes les màquines. Es podia creure que els límits de l'imprevisible estaven a tocar i els contrastos es feien per la via del punk cibernètic o *cyberpunk*, que començava la seva dècada daurada.

L'any 1982, la Documenta 7 ← trenca amb el ritme que havien imposat les edicions anteriors. El director de museu holandès Rudi Fuchs va propugnar un retorn. La seva mostra va escollir l'art de començaments dels vuitanta sense cap argumentació teòrica, i obvià establir un tema i donar cap títol a la manifestació. De tornada a la plàstica, hi van primar les tècniques pictòriques, que seguien un ritme d'elevació desorbitada de les cotitzacions, i van marcar tota la mostra. A la Documenta 7 no s'hi va dir gaire res respecte de l'art d'expressió audiovisual, i en cap moment no va es deixar entreveure l'entusiasme que el sector del vídeo i del multimèdia despertava en altres instàncies. Va ser una entrada per la porta del darrere dels principis que s'havien cregut superats amb les edicions de la Documenta 5 i 6, en les quals la constatació de conquerir noves dimensions era prou clara i evident. Amb un total de 1.000 obres en exhibició, van presentar treballs 182 artistes només amb 4 peces de vídeo de Dara Birnbaum, Joan Jonas i Bruce Nauman **N**.

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / inici [1980](#) / [1985](#) / [1990](#)  
[Detecció](#) (1980) / [Anàlisi](#) (1980) / [Descripció](#) (1980)

---

**N** Dades extretes de *Documenta 1-9*. Kassel: Documenta Archiv, 1997 (CD-ROM).

## 1985-1989

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / 1985 / [1990](#)

[Detecció \(1985\)](#) / [Anàlisi \(1985\)](#) / [Descripció \(1985\)](#)

[ÍNDEX](#) / [MENÚ](#)

### Esclat dissenyístic

El 1985, el xip arriba a tenir un milió de components. La consolidació del disseny gràfic per ordinador i totes les disciplines artístiques i industrials són un dels elements dinamitzadors del període en qüestió. Durant aquests anys s'acceleren molt les vies de difusió dels treballs realitzats sota l'organització de la ciència informàtica, que ja agafa un abast considerable pel que fa a modalitats, tipologies i formulacions.

Arreu proliferaren les manifestacions relacionades amb el grafisme electrònic o *Computer Graphics* a l'estil de les de SIGGRAPH. Aquestes mostres van fer de corretges de transmissió d'una activitat que va creixent; destacant des del 1984, la mostra [Ars Electronica](#) ← de Linz (Àustria) (<http://www.aec.at>) com la més interessant, ja que va iniciar una tendència de relacionar, de manera fefaent, l'art contemporani amb els mitjans d'expressió multimèdia en el sentit més ampli, que inclouen des de l'experimentació musical fins a l'enginyeria informàtica avançada i la recerca televisiva i empresarial. La resta, llevat d'alguns casos molt aïllats, acostumen a ser una manifestació dels dissenys de promoció comercial i industrial de les instàncies que la fan possible i, per tant, qualsevol relació amb la creació artística hi acostuma a ser accidental.

El 1988, la celebració a Barcelona de la conferència internacional i mostra *Pixel Art* a l'Institut d'Estudis Nord-americans, va servir d'introducció a totes les problemàtiques de l'art i el disseny gràfic per ordinador, i va encetar una línia de trobades entre les quals cal destacar l'aparició d'Art Futura.

Els darrers anys vuitanta van ser molt prolífics en la creació i el desenvolupament de les tècniques del maquinari i del programari de la simulació per ordinador, s'hi porten a terme moltes de les investigacions que anys després desembocarien en les propostes d'immersió plena en els espais i en els temps virtuals, a la manera com s'havia fet en els dispositius dels simuladors de vol, per exemple.

El 1985 és l'any en què s'edita la primera obra de referència en suport magnètic no lineal; es tracta de l'enciclopèdia Grolier, de l'Enciclopèdia Acadèmica Americana. És per la via dels diccionaris i enciclopèdies com s'introdueixen els llibres electrònics en CD-ROM i es fa una divulgació de la comunicació interactiva. Cal remarcar que el precedent del videodisc (en versió laserdisc com la més divulgada als EUA i al Japó) no va aconseguir passar de l'àmbit d'ús domèstic per a les audicions operístiques i l'entreteniment cinematogràfic, tot i els intents d'alguns editors com la casa californiana The Voyager Company.

El 1987 és l'any en què s'estandarditzen les videogravacions digitals; això vol dir que la numerització o digitalització del senyal vídeo esdevé un fet operatiu des del principi, des de la generació mateixa del senyal fins a totes les manipulacions i els tractaments, fent possible que la producció en línia sigui digital al cent per cent.

Recordem que el 1989 és l'any de la repressió de Tiananmen i de la caiguda del mur de Berlín.

#### Situar-se en la intersecció

La Documenta 8 (1987) ← procura tornar als pressupòsits que l'edició anterior havia deixat de banda. Repeteix el director de la Documenta 6, Manfred Schneckenburger, i el canvi es nota sobretot en les combinacions que fan prevaler l'escultura per sobre el disseny de mobiliari, l'arquitectura com a escultura i la potenciació de la *performance*. Una particularitat d'aquesta Documenta és que s'hi pren en consideració el disseny, i molt particularment aquelles obres d'art que tendeixen a esdevenir objectes útils. En la seva

estructura, els espais d'artista ocupen un lloc destacat i no ens trobem tant davant d'una edició d'ordenació sistemàtica dels treballs presentats com en altres edicions.

El nombre d'artistes representats és considerablement reduït, 150 creadors, entre ells els 58 que presenten treballs en vídeo (Abramovich+Ulay, Robert Cahen, Ed Emshwiller, Gary Hill, Joan Logue, Nam June Paik, John Sanborn, Robert Wilson i Bill Viola són nou autors estudiats en aquest treball). La participació d'artistes dels mitjans es recupera i iguala la de l'edició de 1977 **N**, aspecte que suposa una reconsideració dels criteris aplicats el 1982 i que referma la confiança en les tasques dels recercadors artístics de la comunicació audiovisual.

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / inici [1985](#) / [1990](#)  
[Detecció](#) (1985) / [Anàlisi](#) (1985) / [Descripció](#) (1985)

---

**N** Dades extretes de *Documenta 1-9*. Kassel: Documenta Archiv, 1997 (CD-ROM).

# 1990-1994

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / 1990


[Detecció](#) (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)

[ÍNDEX](#) / [MENÚ](#)

## Correspondències

A partir dels anys noranta es van consolidant les idees i els posicionaments encetats en dècades anteriors. Es donen canvis importants en molts dels àmbits de l'expressió, com és el cas de la música *pop* i del *rock*, que es va encarant cap al que s'ha anomenat "cultura de clubs" (*tecno, trance* ...). Es fa palesa la certesa que els esdeveniments en la ciència i la tecnologia han trobat una relació mútua i han tingut repercussió en els successius comportaments artístics, i els tractadistes del tema així ho manifesten. La ciència, al llarg dels darrers decennis, sortint de les teories de la relativitat (sobre l'espai i el temps), marxiana (sobre la societat) i freudiana (sobre el pensament psicològic), havia apostat per les revolucions quàntica o de la discontinuïtat, primer; per la de la complexitat o dels fenòmens caòtics, després; i finalment per la de la cibernètica, la informació i l'ecologia.


L'art que pivota entre aquests pols i ja ha assolit i ha articulat el canvi de la postmodernitat, tot esdevenint heterogeni i eclèctic. Ha establert fortes correspondències amb les revolucions científiques. Pel que fa a la primera, la quàntica, responent amb l'evolució de l'abstracció i la pintura concreta. Pel que fa a la de la complexitat, desencadenant els moviments postneodada, *punk* i de l'accionisme. Pel que fa a la darrera, o dels fenòmens caòtics, corresponent al període de 1990-1994, presentant l'art dels mitjans que tot just s'acabava d'imposar en els cercles més sensibles de l'art contemporani d'expressió audiovisual i multimèdia.

Un gran esdeveniment de les xarxes informàtiques marca la tendència tecnològica del període: es tracta de la consolidació d'un nou valor, el de la connectivitat, que enceta la qualitat de connex / connexa o de la **connexió** . Tot en la comunicació esdevé connectat. Són els anys de la inflació i el conflicte icònics; els contagis es converteixen en immediats i es donen arreu. Són els anys de la necessitat de revisar les categories de global i de local, de recuperar el que al respecte havia dit Marshall McLuhan.

La difusió dels equipaments informàtics amb possibilitats de tractament del senyal de vídeo, de treballar en un entorn multimèdia i amb sistemes interactius i de connexió a Internet comencen a proliferar i a posar-se a l'abast, de manera semblant a com es va fer per al tractament de textos i de gràfics els anys immediatament anteriors. Aquesta línia es referma amb l'entrada al mercat espanyol de la informàtica lleugera del PC (Multimèdia, compatible IBM), que tindrà un paper semblant al que en altres països van imposar els MAC.

Els primers anys noranta són els de la introducció de l'edició electrònica en CD-ROM, que culminarà el 1995 amb la convocatòria del primer certament MILIA a Canes, i en la qual ocuparan un lloc destacat els llibres electrònics sobre l'art i la seva història.

Els caixers automàtics esdevenen l'escola pràctica per excel·lència de la interactivitat tecnològica, popularitzant, amb les seves pantalles tàctils, segurament sense proposar-s'ho, el paper clau de les interfícies i la necessitat de fer-les cada cop més transparents.

La simulació per ordinador va desenvolupar , per un cúmul de circumstàncies fortuïtes, el que s'anomenà **realitat virtual** , que va portar tot un seguit de

---

- Connexió: articulació amb un sistema, xarxa, entramat... Agafa connotacions de *junt*, *associat*, etc., a l'estil de teixit connectiu en anatomia.

- La realitat virtual és la concreció per immersió interactiva del simulacre o ens virtual, màxima expressió de la virtualitat.

conseqüències directes i indirectes de prou importància en la comunicació i l'art audiovisual i multimèdia. Tot i la contradicció que l'expressió porta implícita, ja que quelcom que es vol real no té possibilitats d'esdevenir virtual ni res a veure amb la virtualitat, aquesta denominació va tenir una acollida molt àmplia i la seva influència encara preval a l'hora d'expressar molts aspectes relacionats amb la digitalització o amb el digital.

Fou a partir d'assais molt concrets portats a terme per la NASA i per altres institucions, al servei de costosos programes d'expansió als EUA, que havia saltat a primera plana de la informació cultural. Les plataformes de difusió dels productors de maquinari i de programari s'havien ocupat de divulgar com un gran descobriment que de seguida va trobar aplicacions en els videojocs i en la indústria, inclosa la cinematogràfica. *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *The Lawnmowerman* (Brett Leonard, 1992) i *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) són tres mostres de la força amb què va produir-se aquesta allau d'expectatives a l'entorn de les imatges digitals.

#### Fragmentació oberta

Es diu que la Documenta 9 ← és l'edició en la qual per primera vegada no es fa l'intent d'estructuració del caos de l'art contemporani que li correspon; això afectaria, per tant, tot el que s'hagués esdevingut durant els anys immediatament anteriors a 1992.

El belga Jan Hoet prepara una exposició orientada cap a percepcions subjectives del cos i de l'experiència física de la realitat. No vol extreure cap balanç, simplement vol reflectir fragmentàriament el que ha estat l'art de canvi dels vuitanta als noranta. La Documenta 9 va obtenir un gran èxit popular. El comissari director mateix assenyala aquest ressò com a "peça d'exposició" (es calcula que durant els cent dies va rebre uns 615.000 visitants). El nombre d'artistes representats va ser lleugerament superior al de l'edició anterior, 189 artistes. Entre ells, els que presenten treballs en vídeo torna a davallar, amb



deu obres sobre un total de 1.000 obres acollides **N**, cosa que podríem interpretar com un puja i baixa que quasi sistemàticament es va repetint d'una edició de la Documenta a l'altra. Alguns d'aquests pocs convidats, com Dara Birnbaum, Gary Hill, Bruce Nauman, Tony Oursler i Bill Viola presentaren excel·lents treballs de videoinstal·lació, amb una gran resposta i interès entre el públic, irremeiablement condemnat a fer cues inacabables per tal de visitar-les.

[Anys](#) / [1963](#) / [1970](#) / [1975](#) / [1980](#) / [1985](#) / inici [1990](#)  
[Detecció](#) (1990) / [Anàlisi](#) (1990) / [Descripció](#) (1990)

---

**N** Dades extretes de *Documenta 1-9*. Kassel: Documenta Archiv, 1997 (CD-ROM).

# Peces

[Peces](#) / [Títols peces](#) / [Anys producció](#) / [Autors peces](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

A propòsit de l'ordenació de les peces escollides —per títols (vol. 1) i anys de producció i autors (vol. 2)—, i amb la finalitat d'ordenar l'accés a la documentació, hem classificat les peces —denominació pròpia dels ambients artístics de l'art de les avantguardes suposadament adaptada per evitar la d'*obres, obres mestres, obres d'art*— en quatre conjunts, segons les **presentacions formals**, i hem creat una categorització a partir de les tipologies de sis **modalitats temàtiques i conceptuals** de les peces, per aplicació d'uns criteris propis, contrastats **N** al llarg de l'experiència professional concreta de bastir una mediateca sobre art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia.

---

**N** Durant la tasca comuna, amb Carmen Garrido i Teresa Picazo, per determinar els criteris que calia aplicar a la Base de Dades i Banc d'Imatges d'Art Multimèdia Internacional de la Mediateca de la Fundació la Caixa, al llarg de 1995. Es tracta d'un sistema multimèdia interactiu que va ser presentat i posat al servei dels usuaris el 7 de juny de 1996.

Ordenació cronològica per anys de producció:

[Peces](#) / [Títols peces](#) / Anys producció / [Autors peces](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[1995](#)

Leandre, Joan. *MAP CCRN*.

[1994](#)

Legrady, George. *An Anecdoted Archive from the Cold War*.

Muntadas. *The File Room*.

[1993](#)

Boissier, Jean-Louis. *Flora Petrinsularis*

[1990](#)

Marker, Chris. *Zapping Zone*.

[1989 - 1991](#)

Shaw, Jeffrey. *The Legible City*.

[1988](#)

Downey, Juan. *Bachdisc*.

[1987](#)

Muntadas. *The Board Room*.

[1986](#)

Cahen/Huter/Longuet. *Cartes Postales*.

Kawaguchi, Yoichiro. *Ecology: Ocean*.

[1985](#)

D'Agostino, Peter. *Double You (and X,Y,Z)*.

#### [1984](#)

Vostell, Wolf. *La depresión endógena*.

Galloway, Kit i Rabinowitz, Sherrie. *Electronic Café*.

#### [1982 -1983](#)

Hill, Gary. *Happenstance*.

#### [1982](#)

Fitzgerald, Kit i Sanborn, John. *Ear to the Ground*.

Logue, Joan. *30 Second Spots: New York*.

#### [1980](#)

Paik, Nam June. *Lake Placid '80*.

#### [1979 -1981](#)

Viola, Bill. *Ancient of Days*.

#### [1979](#)

Emshwiller, Ed. *Sunstone*.

#### [1978](#)

Abramovich, Marina i Ulay. *AAA*.

Wilson, Robert. *Video 50*.

#### [1976](#)

Viola, Bill. *He Weeps for You*.

#### [1975](#)

Ant Farm. *Media Burn*.

#### [1974](#)

DCTV. *Cuba: The People, Part I*.

Graham, Dan. *Present Continuous Past(s)*.

[1973 -1974](#)

Muntadas. *Confrontations*.

[1973](#)

Paik, Nam June. *Global Groove*.

[1972](#)

TVTV. *Four More Years*.

[1963](#)

Paik, Nam June. *Distorted TV*.

[Peces](#) / [Títols](#) / inici [Anys de producció](#) / [Autors peces](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

Ordenació alfabètica per autors/res:

[Peces](#) / [Títols peces](#) / [Anys producció](#) / Autors peces  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Abramovich, Marina i Ulay. AAA \(1978\).](#)

[Ant Farm. Media Burn \(1975\).](#)

[Boissier, Jean-Louis. Flora Petrinsularis \(1993\).](#)

[Cahen/Huter/Longuet. Cartes Postales \(1986\).](#)

[D'Agostino, Peter. Double You \(and X,Y,Z\) \(1985\).](#)

[DCTV. Cuba: The People, Part I \(1974\).](#)

[Downey, Juan. Bachdisc \(1988\).](#)

[Emshwiller, Ed. Sunstone \(1979\).](#)

[Fitzgerald, Kit i Sanborn, John. Ear to the Ground \(1982\).](#)

[Galloway, Kit i Rabinowitz, Sherrie. Electronic Café \(1984\).](#)

[Graham, Dan. Present Continuous Past\(s\) \(1974\).](#)

[Hill, Gary. Happenstance \(1982-1983\).](#)

[Kawaguchi, Yoichiro. Ecology: Ocean \(1986\).](#)

[Leandre, Joan. MAP CCRN \(1994\).](#)

[Legrady, George. An Anecdoted Archive from the Cold War \(1994\).](#)

[Logue, Joan. 30 Second Spots: New York \(1982\)](#)

[Marker, Chris. Zapping Zone \(1990\).](#)

[Muntadas. Confrontations \(1973-1974\).](#)

[Muntadas. The Board Room \(1987\).](#)

[Muntadas. The File Room \(1994\).](#)

[Paik, Nam June. Distorted TV \(1963\).](#)

[Paik, Nam June. Global Groove \(1973\).](#)

[Paik, Nam June. Lake Placid '80 \(1980\).](#)

[Shaw, Jeffrey. The Legible City \(1989-1991\).](#)

[TVTV. Four More Years \(1972\).](#)

[Viola, Bill. Ancient of Days \(1979-1981\).](#)

[Viola, Bill. He Weeps for You \(1976\).](#)

[Vostell, Wolf. La depresión endógena \(1984\).](#)

[Wilson, Robert. Video 50 \(1978\).](#)

[Títols](#) / [inici Anys de producció](#) / [inici Autors](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Annexos](#) / [Antologia](#) / [Bibliografia](#) / [inici Documentació peces](#)

[Terminologia](#) / [Videografia](#) / [MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

## Ordenació de les peces segons la presentació (i any de producció)

[Peces](#) / [Títols peces](#) / [Anys producció](#) / [Autors peces](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / Presentació formal

### **Vídeos monocal**

Peces el contingut de les quals es presenta en la bidimensionalitat d'una pantalla que monitoritza (pantalla electrònica, videoprojecció, etc.) una sola font (magnetoscopi lector).

[Four More Years \(1972\). TVTV.](#)

[Global Groove \(1973\). Paik, Nam June.](#)

[Cuba: The People, Part I \(1974\). DCTV.](#)

[Sunstone \(1979\). Emshwiller, Ed.](#)

[Ancient of Days \(1979-1981\). Viola, Bill.](#)

[Lake Placid '80 \(1980\). Paik, Nam June.](#)

[Ear to the Ground \(1982\). Fitzgerald, Kit i Sanborn, John.](#)

[Happenstance \(1982-1983\). Hill, Gary.](#)

[Ecology: Ocean \(1986\). Kawaguchi, Yoichiro.](#)

[Cartes Postales \(1986\). Cahen/Huter/Longuet](#)

[Bachdisc \(1988\). Downey, Juan.](#)

[MAP CCRN \(1995\). Leandre, Joan.](#)



### **Videoinstal·lacions, videoescultures, *videoenvironment***

Propostes que es relacionen amb l'espai, per l'entorn o l'emplaçament (instal·lació) o bé per la seva condició tridimensional (videoescultures).

[Distorted TV \(1963\). Paik, Nam June.](#)

[Confrontations \(1973-1974\). Muntadas.](#)

[Present Continuous Past\(s\) \(1974\). Graham, Dan.](#)

[He Weeps for You \(1976\). Viola, Bill.](#)

[La depresión endógena \(1984\). Vostell, Wolf.](#)

[The Board Room \(1987\). Muntadas.](#)

### ***Videoperformances, videodansa, videoteatre***

Actuacions que suposen intervenció en un espai i temps determinat o que valoren el procés d'evolució, de recepció i/o de participació del receptor / espectador.

[Media Burn \(1975\). Ant Farm.](#)

[AAA \(1978\). Abramovich, Marina i Ulay.](#)

[Video 50 \(1978\). Wilson, Robert.](#)

[30 Second Spots: New York \(1982\). Logue, Joan.](#)

## **Peces interactives**

Obres d'estructura complexa, en les quals té un paper important el disseny que l'autor ha fet de la interfície i que ofereixen la possibilitat real d'establir un diàleg amb el receptor / usuari.

- ***off line***

[Double You \(and X,Y,Z\) \(1985\). D'Agostino, Peter.](#)

[The Legible City \(1989-1991\). Shaw, Jeffrey.](#)

[Zapping Zone \(1990\). Marker, Chris.](#)

[Flora Petrinsularis \(1993\). Boissier, Jean-Louis.](#)

[An Anecdoted Archive from the Cold War \(1994\). Legrady, George.](#)

- ***on line***

[Electronic Café \(1984\). Galloway, Kit i Rabinowitz, Sherrie.](#)

[The File Room \(1994\). Muntadas.](#)

[Peces / Títols peces / Anys producció / Autors peces](#)  
[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [inici Presentació formal](#)

## Ordenació per modalitats temàtiques i conceptuals (i any de producció)

[Peces](#) / [Títols peces](#) / [Anys producció](#) / [Autors peces](#)  
Modalitats temàtiques i conceptuals / [Presentació formal](#)

### **Memòria i realitat**

Es refereix a la utilització dels mitjans audiovisuals com a crònica o exercici de la facultat de recordar i evocar la realitat, el món físic i tot allò que és real i té existència efectiva. Va des de l'assaig personal de documentació a la recerca de tractaments originals en el llenguatge i en l'expressió.

[Four More Years \(1972\). TVTV.](#)

[Confrontations \(1973-1974\). Muntadas.](#)

[Cuba: The People, Part I \(1974\). DCTV.](#)

[Ancient of Days \(1979-1981\). Viola, Bill.](#)

[Double You \(and X,Y,Z\) \(1985\). D'Agostino, Peter.](#)

[Cartes Postales \(1986\). Cahen/Huter/Longuet](#)

[An Anecdoted Archive from the Cold War \(1994\). Legrady, George.](#)

### **Imatgeria del cos**

Relaciona aquells treballs que tenen el cos humà (i el comportament d'aquest) com a principal referent, com a objecte i matèria d'investigació i de creació, com a escenari i suport. Es tracta d'una aproximació al cos fora dels convencionalismes habituals.

[Present Continuous Past\(s\) \(1974\). Graham, Dan.](#)

[AAA \(1978\). Abramovich, Marina i Ulay.](#)

[Flora Petrinsularis \(1993\). Boissier, Jean-Louis.](#)

### **Música i visió**

Tracta de la recerca d'una autèntica dimensió audiovisual, fins fa poc inexistent. Acull totes les aportacions relatives a l'especificitat del canal sonor en una relació d'igualtat creativa amb el visual.

[Global Groove \(1973\) Paik, Nam June.](#)

[Lake Placid '80 \(1980\). Paik, Nam June.](#)

[Ear to the Ground \(1982\). Fitzgerald, Kit i Sanborn, John.](#)

[30 Second Spots: New York \(1982\). Logue, Joan.](#)

[Bachdisc \(1988\). Downey, Juan.](#)

### **Enginyeria escènica**

Senyala les propostes artístiques que consideren els mitjans electrònics com una càmera experimental en el doble sentit d'aparell/dispositiu i d'espai/recerca. Es tracta de donar qualitat espacial al nou mitjà i significació expressiva a l'acoblament del vídeo i l'ordinador.

[He Weeps for You \(1976\). Viola, Bill.](#)

[La depresión endógena \(1984\). Vostell, Wolf.](#)

[Electronic Café \(1984\). Galloway, Kit i Rabinowitz, Sherrie.](#)

[Ecology: Ocean \(1986\). Kawaguchi, Yoichiro.](#)

## **Esriptura i plàstica**

Recull les aportacions a la relació entre escriptura i imatge, entre plàstica i multimèdia. Es refereix justament a noves fórmules de relació text/imatge, paraules/icones.

[Video 50 \(1978\). Wilson, Robert.](#)

[Sunstone \(1979\). Emshwiller, Ed.](#)

[Happenstance \(1982-1983\). Hill, Gary.](#)

[The Legible City \(1989-1991\). Shaw, Jeffrey.](#)

## **Connexió / confrontació / apropiació**

Tracta de les possibilitats que ofereixen les imatges electròniques, tant pel que fa a 'noves' relacions entre elles (connexió) i al qüestionament crític des del mateix context televisiu i multimediàtic (confrontació), com a la creació a partir d'idees i d'imatges preexistents (apropiació).

[Distorted TV \(1963\). Paik, Nam June.](#)

[Media Burn \(1975\). Ant Farm.](#)

[The Board Room \(1987\). Muntadas.](#)

[Zapping Zone \(1990\). Marker, Chris.](#)

[The File Room \(1994\). Muntadas.](#)

[MAP CCRN \(1995\). Leandre, Joan.](#)

[Peces](#) / [Títols](#) / [Anys de producció](#) / [Autors](#)  
inici [Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)  
[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / inici [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

[30 Second Spots: New York. Joan Logue. Vídeo monocanal, 1982. 15 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

Música i visió

“Invertint la forma, estil i *tempo* de la televisió comercial publicitària, Logue, ha publicat una sèrie dinàmica de videoretrats d’artistes, escriptors, músics, *performers* i ballarins d’avantguarda... amb el subtítol d’*Anuncis per a Artistes*. Cadascuna de les succintes vinyetes converteix l’essència artística amb claretat, agudeses i una elegància de medis.”**N**.

Entre els artistes publicats en aquesta tanda hi ha Laurie Anderson, John Cage, Philip Glass, Meredith Monk, Paik, Carles Santos, etc. fet que suposà una troballa innovadora entre el món de l’art, la música i la dansa (vegeu [videodansa](#)) del nostre temps a l’època de la seva primera edició. Aquest treball és en la línia, aleshores naixent, dels videoclip, però amb la mirada postmoderna que el fa destacar per sobre de la majoria d’ells.

---

**N** Vegeu catàleg *Electrònic Arts Intermix. Video*. New York: EAI, 1991. P. 131.

**Joan Logue** (1942), fotògrafa californiana, és fundadora de l' Institut Americà del Cinema (American Film Institute) de Los Angeles, i col·laboradora de la Universitat de Califòrnia a Los Angeles. Ha viscut a Los Angeles, Nova York i París.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

## [AAA. Abramovich, Marina / Ulay. Videoperformance, 1978](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

Imatgeria del cos

És una representació típica de la utilització del vídeo per a l'enregistrament de l'art en procés i que constituí uns dels inicis clars de la nova eina durant els anys setanta, en el domini de la microcomunicació artística (forma part d'una antologia de *performances*).

Amb fama de practicants del *body-art*, el duo Abramovich / Ulay va realitzar conjuntament un seguit d'actuacions entre les quals volem destacar la que porta per títol "AAA", que presenta com ambdós s'escriu davant de l'altre fins a l'extenuació.

“Nosaltres mateixos penetràvem el mateix espai físic i mental ‘per escometre’. Els nostres cossos eren el mitjà i estaven a punt per a experimentar una situació desconeguda. (...) La càmera estava engegada, a velocitat normal, més ben dit, en temps ‘real’. No vam copiar mai, i tampoc no vam fer cap muntatge.” **N**

---

**N** De les declaracions de l'autora/or per al catàleg (P. 148) i el CD-ROM editats amb motiu de la Tercera Biennial de Lió (1995-1996) dedicada a l'art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia.



**Marina Abramovich**, de Belgrad (1946), i **Ulay**, de Solingen (1943), formaren un tàndem artístic des de 1976 fins a 1988 i ocupen un lloc en la crònica artística de l'època i en els ambients radicats a Amsterdam.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [**Retorn** (↩ )]

[An Anecdoted Archive from the Cold War. George Legrady. Hipermèdia en CD-ROM, 1994](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

Memòria i realitat

Produït per Hyperreal Media Productions de San Francisco, es tracta d'un interactiu fora de línia (*off line*), en el qual s'ha fet un extens treball d'indexació.

Es tracta d'un arxiu autobiogràfic que posa en pantalla tota mena de materials personals i oficials del comunisme de l'Europa de l'Est. Estableix llaços d'unió entre la història personal de l'autor i la guerra freda. L'espectador pot escollir les històries que més l'interessin, fent tots els tipus de mescles i de relacions que desitgi a partir de vuitanta itineraris organitzats sobre el model del plànol del Museu Obrer de Budapest. Tot un model per a l'extensió creativa del mode imaginatiu **N**.

---

**N** Vegeu el catàleg *Artifices III*. París: Saint-Denis, 1994.

**Georges Legrady** va néixer a Budapest el 1950. Ciutadà canadenc des del 1961, actualment viu i treballa a Califòrnia, des del 1981. És diplomad per l'Institut d'Art de San Francisco (1976) i professor associat a la Universitat Estatal de San Francisco; s'ocupa de les relacions entre la teoria de l'art i les noves tecnologies en el context de l'art contemporani. Durant el 1994 va professar a l'Academia d'Art de Budapest.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

[Ancient of Days. Bill Viola. Vídeo monocanal, 1979-1981. 12 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

## Memòria i realitat

Es tracta d'una metàfora sobre les mutacions del paisatge urbà i natural. Una simfonia de vídeo dedicada a presentar il·lustracions “electròniques” de composició, dualitat, simetria entre coses i objectes deixats al pas del temps. **N** Una peça de muntatge, de producció *on line*, aparentment convencional però amb una gran estructura conceptual al damunt.

La seva inclusió en la selecció —a part dels gustos personals pel treball de Viola i per aquesta obra en concret— té molt a veure amb l'assumpció d'un alt nivell tecnològic per part del videoart amb la generació de Viola, la segona de videoartistes, comptant que la de Paik va ser la primera. En aquesta peça es van assajar i experimentar avenços tecnològics en el vídeo com ara la *slow motion* o moviment lent.

---

**N** “Vaig prendre consciència del temps en la pintura. (...) Hi ha un tipus de temps místic darrere de moltes d'aquestes obres. (...) Va ser per aquest motiu que veritablement vaig sentir la necessitat de fer les coses més lentes.”

Article de l'autor “El temps del vídeo”, inclòs a *El arte del vídeo*. José Ramón Pérez Ornia. Barcelona: RTVE / Serbal, 1991. P. 69.

**Bill Viola** (1951) és un dels mestres del vídeo. Pertany a una generació d'artistes plàstics que durant la seva formació ja es van relacionar amb les tecnologies dels mèdia, les quals després van encarregar-se de fer *eclosionar* i *d'artificialitzar* durant els anys vuitanta.

Les seves primeres obres són de 1973 i en l'actualitat té el reconeixement unànime de tota la societat cultural i artística pel seu treball d'exploració formal i lingüística en vídeo.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

[Bachdisc. Juan Downey. Videodisc interactiu, 1988. 60 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

## Memòria i realitat

Treball editat en coproducció entre Electronic Arts Intermix i The Voyager Company el 1988. És una producció tardana d'aquest autor que conjuga el documental televisiu convencional sobre la figura de Johann Sebastian Bach i el seu espai vital a l'est de la República Federal Alemanya, on va viure i treballar aquest compositor, amb experimentacions al voltant de la interpretació al clavicèmbal de la *Fuga núm.24 en si bemoll menor*. Es tracta d'una sofisticada construcció, fusió de l'intricat món de les estratègies de composició no lineal de les fugues de Bach i les possibilitats laberíntiques de la tecnologia interactiva del disc de làser.

Constituint en dotze capítols, que corresponen a d'altres tantes manipulacions de la intèrpret, està pensat de manera que l'espectador pot fer una construcció i una **desconstrucció** de l'obra de Bach accedint als passatges de les interpretacions de la fuga al seu gust i recomponent-los també al seu albir. Efectes digitals i animacions per ordinador sobre la notació musical s'incorporen sincronicament a les gravacions en imatge real.

---

- Desconstrucció: es tracta d'una anàlisi de significacions. Es diu que hi ha una actitud artística de desconstrucció quan es presenten en clau analítica els estereotips socials, els mites, els clixés, principalment en els valors emergents de gènere i de poder reforçats pel sistema de signes dels mèdia.

**Juan Downey** (1940-1993), nascut a Xile i mort a Nova York, fou un dels pioners del vídeo i formà part dels grups de videoactivistes que van tirar endavant els primers treballs artístics amb aquest mitjà va fer ús del vídeo amb finalitats antropològiques i artístiques, i es poden trobar projectes seus per tota l'Amèrica del Sud.

Des de la seva formació acadèmica, va estar sempre molt proper als cercles de l'arquitectura d'avantguarda.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↩ )]

[Cartes Postales. Cahen / Huter / Longuet. Vídeo monocanal, 1986. 23 min.](#) (primera versió produïda a París).

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

Memòria i realitat

Petites “postals” d’una sola imatge fixa, que, de sobte, i només durant un instant, sona i/o es mou.

*Cartes Postales* és un ingent treball d’un equip de tres especialistes encarregat per l’INA de París. És l’obra més coneguda de Robert Cahen. Es tractava d’animar un gran nombre d’imatges fixes enregistrades arreu del món amb un sentit ple de la postfotografia.

També descriuen la molt particular relació entre la imatge fixa i la imatge en moviment, entre allò que es veu i allò que s’escolta, entre la brevetat de la història (30 segons) i la lentitud del seu ritme interior.

“És un somni d’infant que es realitza —diu l’autor— tenir a la mà una fotografia i veure com de sobte pren vida.” **N**

Cahen és —en aquesta ocasió acompanyat per Stéphane Huter i Alain Longuet— un clar representant d’una manera de fer vídeo europea i francesa. La seva trajectòria ha seguit la més depurada tradició musicoexperimental i artística, amb tots els inconvenients i avantatges que això pot suposar, i que al nostre entendre mereix tot el reconeixement pel que ha suposat a l’hora d’assumir un eixamplament artístic.

---

**N** Lischi, Sandra. *“Monographie Robert Cahen. Le souffle du temps”*. Herimoncourt: CICV, 1992. P. 58-59



**Robert Cahen** (1945), nascut a Valençà (França), de formació musical, de seguida s'interessà per les imatges electròniques. Ha estat un gran col·laborador de l'Institut Nacional de l'Audiovisual francès (INA), ja que quasi tots els seus treballs de recerca que ha efectuat han girat al seu entorn. També ha treballat intensament en el Centre Internacional de Creació Vídeo (CICV) de Montbéliard-Belfort.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [[Retorn \(↶\)](#) ]

## [Confrontations. Muntadas. Instal·lació mixed media, 1973 -1974.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

Connexió / confrontació / apropiació

És un projecte artístic d'abast ampli basat en una sèrie d'activitats realitzades entre 1973 i 1974 que es presentaren parcialment a l'Automation House de Nova York ,el març de 1974. "Activitats en forma de *performances*, instal·lacions, visionats (...) emprant vídeo, àudio, projeccions i televisió en directe, tractant d'establir relacions dialèctiques entre dos paisatges, el del carrer i el de la televisió. Dividides en diferents seccions, capítols o períodes (...) la seva presentació fou informal, proposant una relació oberta entre el treball i l'audiència. Una mena de laboratori. (...) L'espai públic era una espècie de gran plató televisiu que podia acomodar un públic per a veure un treball en procés o un treball acabat." **N**.

Es tracta d'una **apropiació** **-** i confrontació d'informacions diverses extretes, i agafades, dels mitjans de comunicació (premsa, televisió) i de la quotidianitat de l'ambient urbà de Manhattan, on feia poc havia començat a residir.

Segments de vídeos gravats als diferents canals de televisió, el mateix dia a la mateixa hora, confrontats amb fotografies, formalitzaven —tricanalment— una relació art / vida amb el macroentorn i amb el paisatge dels mitjans.

---

**N** Vegeu el catàleg de l'exposició *Muntadas: Proyectos*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1998. P.12.

- Apropiació: crear a partir d'idees o imatges preexistents en un altre context. Una de les actituds més característiques del moment creatiu actual.

**Muntadas** (Barcelona, 1942). Després de deixar la pintura, el 1971, va començar l'activitat artística actual relacionada amb el paisatge dels mèdia i amb la presa de consciència d'un món mediàtic, marcada per realitzacions de deconstrucció, d'hibridació i de crítica en forma de construccions personals, projectes i models de treball propis, que va aplicant i mostrant en una llarga i fructífera difusió arreu.

Artista dels mitjans, de seguida es va comprometre amb el *media criticism*, posició que ha mantingut al llarg de perllongats periples mundials de treball independent a l'entorn de la informació i de la comunicació, alternat amb tasques de formació i de potenciació d'artistes i crítics novells i que no ha abandonat en l'actualitat.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↩ )]

[Cuba: The People, Part I. DCTV. Vídeo monocal, 1974, 58 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

## Memòria i realitat

Es tracta de la primera informació directa de Cuba i de l'estat de les coses a l'illa que arriba als EUA mercès a un nou concepte de la informació audiovisual. Basats en valors i paràmetres molt allunyats dels convencionalment (televisivament) establerts en el moment d'irrompre els equips de gravació magnètica lleugers, l'equip de videoactivistes del grup Downtown Community TV Center (DCTV) va contribuir a obrir el pas cap a un periodisme audiovisual i a l'ENG -.

"DCTV va inventar el seu ben conegut estil de periodisme televisiu. (...) La televisió pública va accedir a emetre aquesta cinta, però abans es va arrecerar en Harrison Salisbury per evitar qualsevol crítica possible. Això va permetre que els espectadors poguessin comparar de manera sorprenent i divertida el vell estil de periodisme televisiu i l'estil directe i informal de DCTV." **N**. Aquest treball fou seleccionat i presentat a la Documenta 6 (1977) i el 1979 a Barcelona, arrel de la mostra "Vídeo. Entre l'art i la comunicació", al Col·legi d'Arquitectes.

---

- **ENG**: en els orígens d'aquesta denominació (sigles d'*Electronic News Gathering*) hi ha la influència del corrent videoactivista dels anys seixanta i primers setanta. Col·lectius com TVTV i Downtown Community TV, i la seva irrupció en la xarxa pública de la televisió dels EUA, van tenir quelcom a veure en la creació d'aquesta especialitat.

**N** Vegeu Boyle, Deirdre. *Video Classics: A Guide to Video Art and Documentary Tapes*. Phoenix (Arizona, EUA): Oryx Press, 1986. P. 30.

El col·lectiu **Downtown Community Television Center** (DCTV), fundat per Keiko Tsuno i Jon Alpert al barri xinès de Nova York, ha estat un centre pioner i independent que durant els anys setanta va contribuir notablement a l'evolució del moviment en pro del desenvolupament del documental social. Amb la producció i la realització de *Cuba: The People, Part I* i altres documentals van aconseguir una notorietat premiada amb un premi Emmy a Jon Alpert el 1984 pel "millor cobriment, millor continuïtat informativa i millor editatge a "Today Show" del programa NBC News.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [Retorn (↶ )]

[Distorted TV. Nam June Paik. Videoescultura/instal·lació, 1963.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

Connexió / confrontació / apropiació

Just als inicis del treball icònic de Paik trobem aquestes obres que, com cap altra sintetitzen l'esperit del grup Fluxus i una manera cent per cent artística de procedir, en la tradició dadaïsta, segons la dualitat **senyal / soroll** - i la tipologia **intervenció**.

“Fou un conjunt de televisors vells que l'autor va transformar en l'estudi —a base de col·locar electroimants en les bobines deflectores del tub electrònic que distorsionen l'emissió normal— i que posteriorment va presentar a galeries d'art”. Així és com ho explica el seu amic i company Vostell. “Amb Nam June Paik, és l'univers de la pantalla el qui pertorba la distinció realitat/imatge i qüestiona la relació de l'espectador amb la pantalla televisiva.”

Es tracta d'una sèrie de peces cabdals per a la comprensió de l'art per vídeo.

---

- Senyal/soroll com a relació d'equilibri entre informació i desinformació (soroll és la informació no organitzada ni articulada). Tot i que en l'àmbit general de la comunicació es considera un protagonista no convidat, té un rol important en la comunicació artística.

- Intervenció referida al fet d'introduir-se indegudament, inserir-se, prendre part per arranjar o modificar alguna cosa (diferent d'*instal·lació* i àdhuc d'*ocupació*).

**N** Vegeu Cauquelin, Anne. *L'art contemporain*. París: Presses Universitaires de France, 1993. P. 117.

**Nam June Paik**, nat a Seül, el 1932, estudiant al Japó i a Alemanya, resident a Düsseldorf i a Nova York, antic component assidu del grup Fluxus, músic indeterminista, va fer un estatge a Ràdio Colònia els primers anys seixanta i s'interessà per la síntesi i la manipulació electrònica dels sons (música electrònica) i de les imatges (vídeoart).

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

[Double You \(and X,Y,Z\). Peter D'Agostino. Vídeodisc interactiu, 1985](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

Memòria i realitat

Hipermèdia distribuït per Electronic Arts Intermix de Nova York, 1985

Es tracta d'un complex conjunt de treballs realitzats a diferents nivells en el qual, a través d'analogies i de metàfores, l'autor presenta els processos d'aprenentatge del llenguatge i la interacció d'un nadó amb el seu entorn o univers. És una enginyosa al·legoria reforçada per una infinitat de combinacions, juxtaposicions i associacions que donen a l'hipertext i a la hiperimatge creades per D'Agostino una especial rellevància i, sobretot, una correspondència amb la idea generadora del projecte.

Aquesta obra constitueix un dels primers treballs artístics presentats en el format de disc làser (*laserdisc*), avui en clara recessió per l'impacte del CD-ROM i del DVD-ROM.



**Peter D'Agostino** és un artista que treballa “independentment” sobre el caràcter personal, cultural i tecnològic dels sistemes de signes i comunicacions de la vida actual. Nascut el 1954, es graduà a Nova York i a San Francisco. És professor a la Universitat Temple University de Filadèlfia (EUA). És editor del llibre *Transmission*. Nova York: Tanam Press, 1985.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↩ )]

[Ear to the Ground. Kit Fitzgerald / John Sanborn. Vídeo monocanal, 1982. 4 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuais](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

Música i visió

D'aquesta peça excepcional, Jean-Paul Fargier n'ha escrit a *Cahiers du Cinema*: "Tan sols uns minuts, però aquí tenim l'esperit (colpejador / colpejat) del Nova York d'avui. Velocitat, inventiva, plaer, joc, classe, perfecció." És, també, una peça clàssica del repertori de l'art per vídeo; el protagonista —el percussionista David Van Tieghem— empra la ciutat de Manhattan com un instrument musical, tocant les superfícies de les coses, l'asfalt, les cabines telefòniques, els aparadors, colpejant tot allò que troba i pot fer soroll.

**Kit Fitzgerald** i **John Sanborn** (1954) van constituir durant uns pocs anys, entre 1976 i 1982, un tàndem que va representar una particular innovació en el panorama de la videocreació. Van ser residents a finals dels setanta al TV Lab del WNET-TV i s'ocuparen, als anys vuitanta, de la programació de vídeo del club Danceteria de Nova York. Van *realitzar* l'òpera electrònica *Perfect Lives*, de Robert Ashley, camí que es correspon perfectament amb la manera com es plantejaren "el concepte de vídeo/música com a col·laboració creativa equivalent"**N**

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [Retorn (↶ )]

---

**N** Expressió utilitzada per Eugeni Bonet quan va presentar, el 1984, aquesta obra en la documentació de *Virreina, els dilluns vídeo* arran de la projecció d'*Antarctica Series* (1982), a la qual pertany *Ear to the Ground*.

[Ecology: Ocean. Yoichiro Kawaguchi. Vídeo monocal, 1986. 6 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [[Retorn \(↶\)](#) ]

Enginyeria escènica

Es tracta d'una representació d'art per ordinador de **computer art** fruit de laborioses transformacions en els programaris, per tal d'aconseguir noves propostes de representació (**imatge de síntesi**) que ofereixin superfícies corbes prou convincents. En aquest cas, l'autor va fer ús d'un dispositiu anomenat *The Morphogenesis Model*. "Amb aquesta metodologia, crea un món imaginari, amb imatges influenciades pel paisatge subtropical i per l'entorn submarí de les varietats de perles de les illes Tanegashima, on ell va néixer i es va criar." **N**

El disseny gràfic per ordinador ha estat i és una línia de treball molt conreada, i ha anat avançant d'acord amb l'aparició constant d'innovacions tecnològiques en el maquinari i en els sistemes de programació. Era, per tant, important que a la selecció hi figuressin representacions d'aquesta manera d'arribar al fet artístic.

---

- [computer art](#) (art per ordinador, art informàtic): conjunt de tècniques de la creació gràfica, plàstica, audiovisual, etc. per ordinador.

- [imatge de síntesi](#): imatge sintetitzada o generada per ordinador. Productes d'una lògica informàtica (vegeu Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989. P. 80.).

**N** Dorine Mignot, conservadora del Stedelijk Museum d'Amsterdam, va presentar aquesta obra a *The Arts for Television* el 1987 junt amb Kathy Rae Huffman de The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, vegeu catàleg, pàgina 23, editat conjuntament.

**Yoichiro Kawaguchi** és llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Tòquio. La seva aparició en el món de l'art per ordinador es va produir a través de la fira anual SIGGRAFF, dels EUA, el 1982. Els seus treballs han estat presentats diverses vegades a Barcelona durant les manifestacions d'Art Futura. És professor al Laboratori d'Art i Ciència del Nippon Electronic College i ha rebut innombrables premis.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [Retorn (↶ )]

## [Electronic Café \(Kit Galloway i Sherrie Rabinowitz, 1984\)](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

Entornament multimèdia interactiu *on line*

*Electronic Café* va consistir en una sèrie d'entorns multimèdia per connexió telefònica. Una xarxa d'exploració baixa (*low scan*) treballant a temps real va interconnectar cinc barris ètnics de Los Angeles durant les set setmanes dels Jocs Olímpics, fent possible la transmissió d'imatges i sons en directe de forma plenament interactiva.

“El tema de la humanització de la tecnologia mitjançant discontinuïtats de l'escala esdevé directament política, donat que —com una xarxa d'ordinadors— *Electronic Cafe* gira al voltant de l'escala comunitària i l'organització social. (...) No es tracta d'un gest retòric, és un model pràctic per a una xarxa alternativa.” Hem extret fragments d'un text de Gene Younblood que porta per títol *Virtual Space* escrit pel catàleg d'*Electronic Cafe* que mai es publicà i que es va difondre en fotocòpies **N**.

---

**N** Vegeu l'article d'Antoni Mercader "'Sísif', en las antípodas del museo y de la Red". Revista Net, Barcelona, febrer de 1997. P. 56.

**Kit Galloway i Sherrie Rabinowitz** són artistes residents a Los Angeles que des de 1977 treballen junts en el que Gene Youngblood anomena *emerging environment* o entorn emergent. El projecte *Electronic Café* comença el 1984 a Los Angeles i s'ha anat expandint fins a constituir una veritable xarxa d'artistes i d'investigadors que realitzen esdeveniments espectacle, en els quals l'escenografia electrònica aporta una perspectiva innovadora de la realització artística tradicional.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

[Flora Petrinsularis. Jean-Louis Boissier. Videoinstal·lació interactiva i hipermèdia en CD-ROM, 1993.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

Imatgeria del cos

*Flora Petrinsularis* és una peça que existeix en versió videoinstal·lació interactiva i com a hipermèdia editat en CD-ROM. El seu programa interactiu és la reagrupació d'un quadern real i d'un llibre virtual, i va ser realitzat en el marc d'una estada al Centre d'Art del Mitjans (ZKM) de Karlsruhe.

Es tracta d'un joc d'histories secretes i de mutacions, al voltant d'un fitxer i d'una col·lecció de dibuixos amb llapis d'un projecte d'herbari de Jean-Jacques Rousseau de l'illa de Saint-Pierre, on s'havia refugiat el 1765 i de *Les Confessions*, que acabava de decidir escriure. Tot enllaçat per seqüències interactives, l'usuari és portat a recordar moments aguts de relació amb els altres, a la recerca de sensacions prop de la natura i al somni de l'edat pre-natal.

La videoinstal·lació participà a la 3a Biennal d'Art Contemporani de Lió (1995) i el CD-ROM fou editat el 1994 dintre del número 1 de la col·lecció *Artintact* del ZKM.



**Jean-Louis Boissier** (1945), artista i teòric, assistent de Frank Popper per a l'exposició *Electra* al Museu d'Art Modern de París (1983), contribuí a la concepció de *Les Immatériaux* (1985) i participà a *Passages de l'image* (1990) ambdues exposicions creades per al Centre Georges Pompidou de París (CGP). És autor de "*Le Bus*" (1984) i de "*Globus Oculi*" (1992). El 1990 va fundar la biennal ARTIFICES (Saint-Denis) i és el creador de la *Revue Virtuelle* (CGP). ha desenvolupat tasques de comissari d'exposicions i ha realitzat hipermèdies per a videodisc i CD-ROM juntament amb la seva activitat docent a l'Universitat París VIII.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [Retorn (↶ )]

[Four More Years. TVTV, 1972. Vídeo monocanal, 61 min. b/n.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

## Memòria i realitat

*Four More Years*, del col·lectiu TVTV, és una fita en la història de la comunicació als EUA. Fou una peça emblemàtica i modèlica per als qui creien en les possibilitats descentralitzadores de la microinformació a través de la utilització de les tecnologies "baixes" (*low-tech*) del vídeoenregistrament. Fou, també, pionera a oferir als receptors de la televisió pública una visió iconoclasta del procés de representació política dels nord-americans.

"En lloc de dirigir les seves càmeres cap a l'escenari, l'equip de dinou persones de la TVTV s'obria pas entre els grups de delegats, els mítings dels Joves Republicans, els còctels, les manifestacions antibèl·liques i la bogeria de la pista principal de la convenció, captant la histèria dels fanàtics. (...) Amb un estil modelat en el Nou Periodisme i dedicat a fer que la realitat sigui tant viscuda i entretinguda com la ficció, TVTV emprà un agut sentit de l'humor i de la ironia per punxar més d'un ego inflat. Autoproclamant-se guerrillers del vídeo, van atacar el sistema i el van agafar amb la guàrdia baixa, emprant uns equips reduïts i poc agressius que els donaven accés a gent i a llocs que les càmeres de les grans cadenes, carregades amb equips pesants i amb la seriositat de la televisió comercial, mai no havien pensat d'abordar" **N**

---

**N** Vegeu catàleg de *Electronic News Gathering. ENG*. Barcelona: Institut d'Estudis Nordamericans, 1987. P. 12.

*Four More Years* és un dels primers resultats de la voluntat de conjunció d'una vintena d'artistes i activistes del vídeo procedents de diferents grups de la "guerrilla" videogràfica, principalment Raindance i Videofreex, de Nova York, i Ant Farm, de San Francisco, que foren capaços d'articular una iniciativa, amb el nom de **Top Value Television (T VTV)**—nom propiciat per Michael Shamberg, co-autor del llibre *Guerrilla Television*. Nova York: Holt, 1971— per tal de fer possible de cobrir televisivament (de forma efectivament alternativa, irreverent i contracultural) les convencions del partits polítics majoritaris del EUA, i en concret la trentena Convenció Nacional Republicana a Miami, el 1972.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

[Global Groove. Nam June Paik. Vídeo monocanal, 1973. 29 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↩ )]

Música i visió

És la peça de vídeo mítica per excel·lència, una obra que culmina tots els esforços anteriors de l'autor per una televisió seva, pròpia, artística, de l'art i dels artistes.

" 'Això és un besllum del videopaisatge del demà...' diu una veu en *off* quan comença *Global Groove*, un radical manifest de la comunicació global...". **N**

Amb ella es clou un període inicial de tempteig de les tecnologies de l'enregistrament i la manipulació del senyal de vídeo. És com una mena de *collage/décollage* d'imatges televisives. És una avançada del zàping.

A *Global Groove* hi queden paleses totes les il·lusions i dèries d'una dècada i dels inicis de l'ús de la tecnologia electrònica per part dels artistes plàstics i/o músics. Es podria dir que s'hi pot veure l'inici del videoclip i del *scratch video*.

---

**N** Vegeu Zippay, Lori. *Electronic Arts Intermix. Video*. New York: EAI, 1991. P. 157

**Nam June Paik**, nat a Seül (Corea) el 1932, estudiant al Japó i a Alemanya, resident a Düsseldorf i a NovaYork, antic component assidu del grup Fluxus, músic indeterminista, va fer un estatge a Ràdio Colònia els primers anys seixanta i s'interessà per la síntesi i la manipulació electrònica dels sons (música electrònica) i de les imatges (vídeoart).

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↩ )]

[Happenstance \(part one of many parts\). Gary Hill. Vídeo monocanal, 1982-1983, 7 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

Espectura i plàstica

Variacions de sons, textos i imatges d'una estètica molt sofisticada, en blanc i negre. Es tracta d'un diàleg entre parlar i escriure.

Qui més a bastament representa la investigació contemporània entre les tecnologies de la comunicació avançada i el llenguatge, escrit, parlat, animat és l'escultor —a partir de 1973: videoartista— Gary Hill.

“Per a mi és com si es tractés de convertir aquesta frase que diu ‘una imatge val més que mil paraules’ en aquesta altra: ‘una imatge no val res sense paraules’. M’agradaria alterar l’ordre dels valors, canviar la influència de la imatge sobre el llenguatge per la del llenguatge sobre la imatge” **N**.

Aquesta és una obra estèticament molt sofisticada, a partir d’imatges en blanc i negre generades per ordinador, un desmuntatge molt especial. La infografia, en mans de Hill, esdevé una eina de diàleg més entre significats i significants.

*Happenstance* és un clar exponent de les possibilitats del treball artístic en vídeo amb l'ordinador i de fins on es pot arribar amb un treball analític i ben conceptualitzat.

---

**N** Vegeu: *El arte del vídeo*. Juan Ramón Pérez Ornia. Barcelona: RTVE/Serbal, 1991. P. 115.

**Gary Hill** (1951) representa l'esperit de recerca a través del qual s'han aconseguit les fites més altes per part d'un artista dedicat a les noves tecnologies. La seva irrupció a partir de 1973 en el món del vídeo va iniciar una carrera plena d'èxits comparable a la de Bill Viola i a la de molt pocs especialistes.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

## [He Weeps for You. Bill Viola. Videoinstal·lació, 1976](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

Enginyeria escènica

Una pantalla gran de vídeo i un altaveu amplifiquen la formació i la caiguda en directe sobre un tambor de gotes d'aigua, una rere l'altra. L'espectador es veu reflectit en la projecció cada vegada que la gota es va constituint.

Viola és un autor de molts vídeos i també de moltes instal·lacions entre les quals destaca aquesta que presentem. És una clara representació de les possibilitats creatives que la tecnologia del dispositiu vídeo pot donar a l'artista.

La caracterització com a treball independent del paper tecnològic de Viola entre els diferents elements constitutius del sistema de reproducció d'imatges electròniques és aquí aprofitat a la perfecció. També ho és com a model d'una naixent microcomunicació audiovisual, d'intermèdia, de la qual els artistes com ell en seran mestres.

“En aquest treball intento crear un ‘espai pactat’ on no solament tot està clos amb una cadència rítmica, sinó que es produeix un sistema dinàmic interactiu en el qual tots els elements (la gota d'aigua, la imatge de vídeo, el so, l'espectador i la mateixa peça) funcionen conjuntament, de manera unificada, com un instrument únic i més gran”. **N**

---

**N** Text del propi autor per a introduir l'enèsima presentació de la peça, aquest cas a la darrera *Biennale d'art contemporaine de Lyon*, 1995-1996. Vegeu catàleg, pàgines 156 i 157



**Bill Viola** (1951) és un dels mestres del vídeo. Pertany a una generació d'artistes plàstics que durant la seva formació ja es van relacionar amb les tecnologies dels mèdia, les quals després van encarregar-se de fer *eclosionar* i *d'artificialitzar* durant els anys vuitanta.

Les seves primeres obres són de 1973 i en l'actualitat té el reconeixement unànime de tota la societat cultural i artística pel seu treball d'exploració formal i lingüística en vídeo.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

[La depresión endógena. Wolf Vostell. Videoinstal·lació, 1984](#)

(vuitena versió)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

Enginyera escènica

Una estança amb molts televisors vells plens d'excrements de les aus que s'hi passegen constantment.

Ens trobem davant un cas excepcional, com és el de l'artista Vostell i la seva obra —mostrada a molts llocs— en una vuitena versió (preparada pel museu que l'autor té a Malpartida (Càceres) el 1978 i exhibida al Festival de Vídeo de Madrid, el 1984) de vius exemples d'aplicació contundent dels pressupòsits artístics que van regir bona part de l'art d'avantguarda dels anys seixanta i setanta.

“*La depresión endógena* confronta varies formes de vida i d'artesanía: els instruments del camp, l'edifici, els televisors i les orenetes. Cap museu del món permetria l'existència permanent d'excrements sobre les escultures... És absurd que la gent tiri a les escombraries els televisors vells. Aquest televisors ha estat educant-los durant deu anys o més, han conformat el seu sistema nerviós.

Aquesta és una peça d'anticomunicació.” **N**

---

**N** Manifestacions de l'autor a *El arte del vídeo*. Barcelona: RTVE / Serbal, 1991. P. 44.

**Wolf Vostell** (1932-1998) és un dels puntals del grup o moviment "Fluxus" i, juntament amb Paik **N** ha tingut una dedicació al vídeo en totes les seves formes d'expressió. Ja cap el 1958 comença a desenvolupar treballs relacionats amb el concepte de *décollage*. ("Dé-coll/age" segons l'autor).

Té un museu dedicat a la seva obra a Malpartida de Cáceres.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↩ )]

---

**N** "Paik i Vostell van provocar sobre la pantalla unes perturbacions, ja sigui com el primer, produint distorsions de la imatge mitjançant imants (vegeu *Distorted TV*), ja sigui com el segon, connectant al televisor objectes heteròclits (excrements)". Citació de Berger, René *Jusqu'où ira votre ordinateur?*. Lausanne: Favre, 1987.

[Lake Placid'80'. Nam June Paik. Vídeo monocal, 1980. 4 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

Música i visió

Un encàrrec dels Jocs de l'Olimpíada d'Hivern de Lake Placid va ser una excusa ideal perquè amb *Lake Placid '80'* es veiessin al cent per cent les possibilitats operatives de barrejar imatges de vídeo amb imatges de síntesi.

*Lake Placid '80'* (Nam June Paik, 1980) evidencia una vegada més la càrrega indeterminista que presenta en tota la seva producció, aquest creador. A partir d'imatges de vídeos anteriors, d'enregistraments de la "tele" i del tractament informàtic en directe a l'hora de la post-producció, Paik aixeca barreres, novament, trenca fronteres.

**Nam June Paik**, nat a Seül (Corea) el 1932, estudiant al Japó i a Alemanya, resident a Düsseldorf i a NovaYork, antic component assidu del grup Fluxus, músic indeterminista, va fer un estatge a Ràdio Colònia els primers anys seixanta i s'interessà per la síntesi i la manipulació electrònica dels sons (música electrònica) i de les imatges (vídeoart).

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [[Retorn \(↶\)](#) ]

[MAP CCRN. Joan Leandre. Vídeo monocanal, 1995. 7 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

Connexió / confrontació / apropiació

" A MAP CCRN (*Mega Assemble Project, Classic Clip Radical Nostalgia*) el soroll ve donat per la mateixa cacofonia de les seves desenfrenades col·lisions d'imatges (acompanyades a la vegada per la cacofonia electrònica de la música de Front 242)." **N**

Es tracta d'un treball cent per cent representatiu de l'estat del moment videogràfic a meitat dels noranta. Està molt relacionat amb la televisió de l'era postmoderna i beu de les seves fonts. Som davant un *remix* molt desgavellat i reconcentrat en què podem veure els plantejaments que s'entenen per *scratch video*. La composició musical marca el *tempo* de la peça i esdevé protagonista del discurs. En tot moment, però, les imatges apropiades del cinema (televisat) i, sobretot, de la televisió agafen un caire de protesta que s'entronca a la perfecció amb la peça musical d'un dels primers conjunts que abordà el tecno en el panorama de la música de consum.

---

**N** Vegeu *Señales de vídeo*. Madrid: MNCARS, 1995. P. 85.

**Joan Leandre** (Sabadell, 1968) ha estudiat a l'Escola Massana de Barcelona. Des de 1991 es va integrar als cercles de videoart i va participar en mostres i festivals. Ha format part de diversos col·lectius d'animació sectorial, com ara La 12 Visual i OVNI (organitzador del Festival de Vídeo Independent). Participà en el projecte col·lectiu Oigo-Rom beneficiari de l'ajuda a la recerca de l'IUA de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona).

[Modalitats temàtiques i conceptuais](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

[Medià Burn. Ant Farm. Videoperformance, 1975](#)  
(enregistrament muntat, versió original de 25 min.)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

Connexió/confrontació/apropiació

Un Cadillac blanc dirigit per videocàmera xoca frontalment contra un munt de televisors cremant. Aquesta seria una breu sinopsi del que es va esdevenir un dia de juliol de 1975 a l'aparcament d'un supermercat de San Francisco.

“Obsessionats amb la cultura nord-americana i amb el paper que hi exerceix la televisió, el grup Ant Farm va crear aquest incisiu espectacle, alhora distant, sardònic i fascinant envers el subjecte de la seva paròdia. (...) Per documentar aquest ritual modern han utilitzat el mateix llenguatge de la televisió estàndard, han creat un facsímil de programa televisiu.” **N**

Es tracta d'una peça emblemàtica, mostrada arreu, i que amb el pas del temps té més i més adeptes incondicionals. Amb certs aires de *soap opera* mediàtica, sortida de la tradició del *happening*, s'integrà al *media criticism*, naixent en aquell moment, i contribuí a l'extensió del concepte de l'ecologia dels mèdia.

---

**N** De la documentació del catàleg de l'exposició *Vídeo. Entre l'art i la comunicació. Sèries Informatives 1*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes, 1978.



**Ant Farm** (1968-1978) és el nom d'un innovador col·lectiu contracultural que formaren Chip Lord, Doug Michels i Curtis Schreier, tots ells estudiants d'arquitectura o de plàstica, californians, inscrits de ple dret en les files del videoactivisme dels primers anys setanta.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

## [Present Continuous Past\(s\). Dan Graham. Videoinstal·lació, 1974.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

Imatgeria del cos

És una peça emblemàtica que suposa l'assumpció dels pressupòsits de la instal·lació per part dels artistes contemporanis atrets per la tecnologia vídeo en tant que dispositiu per a alterar l'equació espaciotemporal i, en conseqüència, entrar en un terreny d'eixamplament artístic.

“En les instal·lacions de Dan Graham l'espectador es troba pres de la seva pròpia imatge: a *Present Continuous Past(s)*, virtualment la imatge de l'espectador ja no surt de la instal·lació”**N**

“(…) interacció de miralls, una càmera i un monitor. L'observador veu la seva imatge en els miralls i discerneix a la pantalla del monitor les imatges retrassades 8 segons amb relació al present. L'escena (inclosa la imatge retardada) enregistrada sense discontinuïtats, és, al cap de 16 segons de diferència envers el present, quan l'observador es reconeix en les imatges enregistrades reflectides pels miralls.”**N**

---

**N** Cauquelin, Anne. *L'art contemporain*. París: Presses Universitaires de France, 1993. P. 116.

**N** Grand, Phillipe. Documentant l'artista al catàleg de la *3a Biennial d'art contemporani de Lió* (1995-1996). P.118.

**Dan Graham** (Urbana, EUA, 1942) és un artista internacional de gran reconeixement en tots els ambients de l'art actual. Començà a treballar el 1965 en les formes de mediació. Ha mostrat un gran interès per les relacions entre l'art i l'arquitectura, així com entre l'art i les músiques pop i rock, sobre les quals n'és un expert i autor de monografies.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)  
[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#) [MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [Retorn (↶)]

[Sunstone. Ed Emshwiller. Vídeo monocanal, 1979. 3 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDIX](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

Esriptura i plàstica

*Sunstone* és una obra pionera de les imatges en moviment generades per ordinador. Fou el fruit de vuit mesos de treball al nou centre d'investigació gràfica de l'Institut de Tecnologia de Nova York (NYIT), que amb aquesta creació es va situar en primera plana de les realitzacions digitals. Es tracta d'una peça capital, que marca el final de les beceroles de l'animació computeritzada i que dóna peu a moltes il·lusions i pors a la vegada. Amb ella s'inicia l'era de l'art per ordinador.

**Ed Emshwiller** (1925-1990), graduat per la Universitat de Michigan el 1949 es trasllada a París per fer estudis gràfics a l'Escola de Belles Arts.

Des de que va pintar literalment les imatges de *Sunstone* en una paleta digital es va convertir amb un autor emblemàtic i va començar a rebre molts premis i honors.

Emshwiller provenia del món del grafisme i del còmic i de l'ensenyament de l'art i al principi dels anys setanta s'havia decantat per treballar en cinema i en vídeo.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↩ )]

## [The Board Room. Muntadas. Videoinstal·lació, 1987](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [Retorn (↶ )]

Connexió / confrontació / apropiació

El català Antoni Muntadas és un representant de l'art multimèdia en el sentit més ampli de l'expressió. Una de les peces més representatives del seu treball és aquesta relacionada amb el fenomen televisiu dels telepredicadors als EUA, país on ell viu i treballa des del 1971. Es tracta d'un treball de desconstrucció, una gran habitació amb retrats de personatges que tenen un petit televisor funcionant a la boca, tots ells al voltant d'una taula de reunions amb les cadires buides il·luminades per una llum vermella.

“(…) Se serveix del vídeo i/o el grafisme electrònic, referint-se a la publicitat com a discurs i missatge persuasiu , així com a la funció del text (les paraules) com a imatge i eslògan, com a decoració i substància dels paisatges i dels missatges mediàtics a l'entorn nostre. I *The Board Room* perllonga aquests plantejaments, tot constituint una escruixidora posada en escena de l'íntima comunió que s'estableix entre els cercles de poder i els mitjans de comunicació massius, aguditzant la mirada vers el fenomen específic —i tant àlgid a Nord-amèrica en aquell moment— del fonamentalisme religiós, el *teleevangelisme*, els seus nexes amb la ideologia dominant i l'esgarrifosa extensió del seu radi d'abast com diu el seu autor, "*The Board Room* posa l'emfasi en les relacions entre la economia i la política i especialment la relació entre els mitjans i la religió.”**N**

---

**N** Vegeu el catàleg *Muntadas. Trabajos recientes*. València: IVAM, 1992. P. 26.

**Muntadas** (Barcelona, 1942). Després de deixar la pintura, el 1971, va començar l'activitat artística actual relacionada amb el paisatge dels mèdia i amb la presa de consciència d'un món mediàtic, marcada per realitzacions de desconstrucció, d'hibridació i de crítica en forma de construccions personals, projectes i models de treball propis, que va aplicant i mostrant en una llarga i fructífera difusió arreu.

Artista dels mitjans, de seguida es va comprometre amb el *media criticism*, posició que ha mantingut al llarg de perllongats periples mundials de treball independent a l'entorn de la informació i de la comunicació, alternat amb tasques de formació i de potenciació d'artistes i crítics novells i que no ha abandonat en l'actualitat.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [Retorn (↶ )]

## [The File Room. Muntadas. Videoinstal·lació i web, 1994.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuais](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

### Memòria i realitat

Un projecte del català Muntadas, present a la xarxa des de l'estiu de 1994 i produït per la Randolph Street Gallery de Chicago. Es tracta de la creació d'un ampli arxiu documental a Internet sobre casos coneguts de censura artística i cultural que es va engrandint mercès a les aportacions de consultants individuals, organitzacions i institucions.

Implica la xarxa mundial Internet i les seves possibilitats de diàleg i d'informació immediats a distància. La seva presentació es formalitza amb una adreça permanent a Internet i una instal·lació, efímera i itinerant, que es va muntar per primer cop a les sales del Chicago Cultural Center i que es va continuar, per tal d'ampliar l'accés, amb estacions de connexió a Leipzig, Bucarest i Linz.

### *The File Room*

(<http://fileroom.aaup.uic.edu/FileRoom/documents/homepage.html>; adreça actualitzada al setembre de 1999: <http://www.thefileroom.org>) fou creada perquè esdevingués una escultura social articulada en la dimensió desconeguda de la xarxa, sota l'influx de la interconnectivitat i la hibridació.

Ha estat, i continua estant, en les primeres posicions dels llocs web més consultats d'Internet, l'any 1994 en l'àmbit general de tota la xarxa i ara en el restringit o "protegit" de l'art.

*The File Room* formà part de les obres seleccionades per a la tercera edició de la Biennial de Lió (1995), que commemorà el centenari del cinema amb una magna exposició inaugural al nou Museu d'Art Contemporani. El 1996 es va presentar al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona.



**Muntadas** (Barcelona, 1942). Després de deixar la pintura, el 1971, va començar l'activitat artística actual relacionada amb el paisatge dels mèdia i amb la presa de consciència d'un món mediàtic, marcada per realitzacions de deconstrucció, d'hibridació i de crítica en forma de construccions personals, projectes i models de treball propis, que va aplicant i mostrant en una llarga i fructífera difusió arreu.

Artista dels mitjans, de seguida es va comprometre amb el *media criticism*, posició que ha mantingut al llarg de perllongats periples mundials de treball independent a l'entorn de la informació i de la comunicació, alternat amb tasques de formació i de potenciació d'artistes i crítics novells i que no ha abandonat en l'actualitat.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [Retorn (↶ )]

[The Legible City. Jeffrey Shaw. Videoinstal·lació interactiva, 1989-1991.](#)  
En col·laboració amb Dirk Groeneveld.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#)

Espectura i plàstica

És una peça que ha seguit un procés de transformació i d'ampliació que l'ha portat per molts espais expositius d'Europa. La versió presentada a Barcelona durant els Jocs Olímpics, a la Fundació Miró, havia estat produïda pel Centre d'Art del Mitjans (ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie) de Karlsruhe (RFA) el 1991.

A *The Legible City* de Jeffrey Shaw (1989-1991), el visitant pot fer recorregut amb una bicicleta estàtica (que actua com a interfície), situada davant d'una gran videoprojecció, per entremig d'una successió d'imatges digitals. Aquestes (fruit de la simulació) corresponen a una ciutat constituïda per lletres tridimensionals generades per ordinador, que formen paraules i frases als costats dels carrers tot seguint una trama urbana autèntica. A partir de les plantes de ciutats reals —Manhattan, Amsterdam i Karlsruhe (que l'usuari pot seguir esquemàticament en una pantalleta de cristall líquid situada sobre el manillar de la bici)— se substitueix totalment l'arquitectura existent per una altra, nova, de lletres i de textos literaris referits a les ciutats en qüestió **N**. *The Legible City* és una peça ideal per explorar els aspectes més sensorials de la cinestèsia de les imatges *noves*.

---

**N** Del catàleg *Imatges en Moviment. Electronic Art*. Barcelona: Fundació Miró, 1992.

**Jeffrey Shaw** va néixer el 1944 a Melbourne (AUS) on estudià arquitectura i història de l'art. Seguí cursos d'escultura a l'Academia de Brera (Milà), el 1965, i St Martins School of Art de Londres. Ha residit a Holanda i a Alemanya. Actualment és director de l'Institut de Medis Visuals del ZKM de Karlsruhe (RFA)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) [[Retorn \(↶\)](#) ]

[Video 50. Robert Wilson. Vídeo monocanal, 1978. 50 min.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [ÍNDEX](#) [Retorn (↶ )]

## Enginyeria escènica

“Aquesta successió de peces breus que no ultrapassen els trenta segons crea el seu propi joc, sense deixar, però, de referir-se constantment al *patró or* de la petita pantalla. Per començar, els espots de Bob Wilson prenen de l’spot publicitari els seus accessoris (cossos bells, objectes bells, decorats bells), la seva retòrica (el *sketch*, un argument mínim, la fragmentació del cos, el predomini del primer pla, una il·luminació sofisticada, els moviments fluids, la repetició-insistència, la mescla indiscriminada de gèneres, el salt per damunt de la lògica de la relació causa-efecte), els seus tics i llocs comuns (escena familiar, sensualitat cosida amb fil rosa, enigma cosit amb fil blanc, poesia amb fil blau, humor forçat). Però per fer-ne què? Doncs, en definitiva, no hi ha cap missatge, no es persegueix cap objectiu, no es perfila cap sentit. (...) De cop cada peça sona com un petit manifest.”<sup>N</sup> Podem considerar que treballs d’aquesta mena contribueixen a l’adveniment d’una consciència de sostenibilitat comunicativa.

“Hom ha dit que el teatre de Bob Wilson és un ‘teatre d’imatges’. També la televisió és, per a l’autor d’*Einstein on the Beach*, un mitjà essencialment visual. Sens dubte, amb tot això hi té a veure la seva formació plàstica i l’arquitectura, així com també el seu interès més accentuat per la *performance*, pel llenguatge i la música, més que pel teatre clàssic o la narrativa tradicional.”<sup>N</sup>

---

<sup>N</sup> Citació de Jean-Paul Fargier al catàleg de “Virreina, els dilluns vídeo. 2a sèrie”. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1985. P. 38.

<sup>N</sup> Eugeni Bonet, mateixa publicació i pàgina citades.

**Bob Wilson** (1941), format en la plàstica i en l'arquitectura, és un creador i director teatral d'excepció, que últimament treballa en els ambients europeus principalment i de Berlín.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

[Zapping Zone. Chris Marker. Environament multimèdia, 1990.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

Connexió/confrontació/apropiació

Es tracta d'un exemple diàfan del que entenem per assemblatge, creat amb videogravacions, ordinadors i monitors; forma part de la col·lecció del Museu Nacional d'Art Modern de París, 1990.

"L'espai organitzat per Marker tendeix a reunir un conjunt de camps d'intervenció: fotografia, cinema (documental i de ficció), vídeo i imatges digitals, amb tota mena de modalitats d'utilització, en un entorn perifèric format per un grup de monitors alimentats per ordinadors que difonen una massa molt gran d'imatges, entre les quals el visitant es veu obligat a fer zàping. És, també, un lloc d'interactivitat que ofereix a l'espectador la possibilitat d'intervenir en la difusió de les seqüències enregistrades." **N**

---

**N** Ref: catàleg *Passages de l'image*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1991

**Chris Marker** és un cineasta que va néixer a París el 1950. Viu i prossegueix les seves investigacions en aquesta ciutat. La seva obra fou mostrada a l'exposició *Passages de l'Image*, que es va presentar el 1991 al Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" a Barcelona, provinent del Centre Pompidou de París, i a la Fundació Tàpies el 1998.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [[Retorn \(↩\)](#)]

[Zapping Zone. Chris Marker. Environament multimèdia, 1990.](#)

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENU](#) / [INDEX](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

Connexió/confrontació/apropiació

Es tracta d'un exemple diàfan del que entenem per assemblatge, creat amb videogravacions, ordinadors i monitors; forma part de la col·lecció del Museu Nacional d'Art Modern de París, 1990.

"L'espai organitzat per Marker tendeix a reunir un conjunt de camps d'intervenció: fotografia, cinema (documental i de ficció), vídeo i imatges digitals, amb tota mena de modalitats d'utilització, en un entorn perifèric format per un grup de monitors alimentats per ordinadors que difonen una massa molt gran d'imatges, entre les quals el visitant es veu obligat a fer zàping. És, també, un lloc d'interactivitat que ofereix a l'espectador la possibilitat d'intervenir en la difusió de les seqüències enregistrades." **N**

---

**N** Ref: catàleg *Passages de l'image*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1991



**Chris Marker** és un cineasta que va néixer a París el 1950. Viu i prossegueix les seves investigacions en aquesta ciutat. La seva obra fou mostrada a l'exposició *Passages de l'ímage*, que es va presentar el 1991 al Centre Cultural de la Fundació "la Caixa" a Barcelona, provinent del Centre Pompidou de París, i a la Fundació Tàpies el 1998.

[Modalitats temàtiques i conceptuals](#) / [Presentació formal](#)

[Anys](#) / [Autors](#) / [Títols](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) [[Retorn \(↶\)](#) ]

# Termes

Termes / [Relació](#) / [Agrupacions](#)

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / Termes / [Textos](#) / [Referents](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

Ordenació o agrupació de termes per / sota:

[Disciplines](#) relacionades amb l'art per vídeo i l'art per ordinador.

[Actituds i procediments propis](#) de l'audiovisual electrònic manlevats de l'art contemporani que, en part, defineixen els comportaments eixamplats.

[Gènesi i tipologies](#) de la imatge electrònica.

[Relacions entre la música](#), l'ordinador, el vídeo i la televisió.

[Basats en documents](#) relacionats amb finalitats informatives.

[Tipologies de producció artística.](#)

Relatiu a renovades maneres de disposar i concebre les relacions espacio-temporals.

[Metàfores d'ús avançat](#) de la informació tractada per ordinador.

[Figures d'expansió i/o relació](#) del concepte de mèdia.

[Relatius a l'activitat de realització i producció](#) en el camp d'expressió audiovisual i/o multimèdia.

[Sobre el tractament electrònic de la imatge](#)

[La presentació de les imatges avançades](#)

i la seva relació amb la plàstica, així com amb una renovada manera de concebre la comunicació artística 'eixamplada'.

[Operatives d'actuació i de participació](#)

[Denominacions pròpies d'aquest treball](#)

[Lectura, consulta, recerca, etc.](#)

[Referències al paper ecologista](#) d'algunes formes d'art.

[Sobre l'estructuració, l'entrada i la sortida](#) d'informació en la comunicació.

[Termes](#) / [Agrupació](#) / [Relació](#)  
[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [inici](#) [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

## Disciplines relacionades amb l'art per vídeo i l'art per ordinador

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [art multimèdia](#)

Convenció emprada per a denominar en un sentit molt ampli el fenomen artístic d'harmonització i de repte expressiu derivat de la utilització de les tecnologies de la comunicació avançada per a la creació artística, dels anys seixanta ençà. L'art per vídeo pot ser considerat com una branca d'aquesta accepció, també anomenada art dels mèdia o **media art**.

Sobre la legitimitat de considerar art o no els treballs realitzats pels artistes que empren els dispositius que ofereix la tècnica actual, vegeu l'article de Juan Millares a *Arte en la era electrónica*. Barcelona: ACC l'Angelot, 1997. P. 38.

### [computer art](#) (art per ordinador, art informàtic)

Conjunt de tècniques de la creació gràfica, plàstica, audiovisual, etc. per ordinador. Se'n deriven l'animació per ordinador, la [infografia](#), el disseny gràfic per ordinador o [computer graphics](#) i la música per ordinador, totes elles enteses en un sentit molt lax pel que fa a les seves inscripcions estrictament estètiques i artístiques.

### [postmodern](#)

Actitud filosòfica de crítica a la racionalitat que ve després del projecte modern.  
Posicionament dels corrents artístics que abandona el sistema d'avantguardes i  
es distingeix pel seu caràcter heterogeni i eclèctic  
(vegeu Jimenez, 1997. P. 418).

#### [vídeo independent](#)

Denominació de l'art per vídeo realitzat sota pressupòsits semblants als dels  
col·lectius del cinema independent.

#### [videoart](#)

Expressió artística mitjançant tècniques videogràfiques. "Fill il·legítim de la  
televisió" (vegeu Virilio, Paul. "*La màquina de visió*". Madrid: Cátedra, 1989. P.  
63).

#### [videocreació](#)

Denominació de l'art per vídeo segons l'òptica de sectors majoritàriament  
procedents del camp de la cinematografia.

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Actituds i procediments propis de l'audiovisual electrònic manllevats de l'art contemporani que, en part, defineixen els comportaments eixamplats

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [apropiació](#)

Crear a partir d'idees o imatges preexistents en un altre context. Una de les actituds més característiques del moment creatiu actual. En molts casos aquesta actitud d'inspiració [postmoderna](#) esdevé una provocació envers la reverència del modern per l'original, de la qual l'art pop en fou precursor. Hi han contribuït molt l'[escàner](#) (de *scan*, "escombratge") i el **mostrejador** o [sampler](#) (de *sampling*, "mostreig", "tast", "experiment") dos dispositius tecnològics relacionats amb la [digitalització](#) que fan possible i molt operatiu el procediment sollevador de les imatges, el primer, i dels sons el segon. També es parla de l'elevació a categoria de frase musical o ritme de què és objecte una gravació existent, quan és col·locada dins una nova peça (vegeu: Cotton, Bob i Oliver, Richard. "*Understanding Hypermedia*". Londres: Phaidon Press, 1993. P. 36).

### [cinestèsia](#) (de *kinestasis* o *kinaesthesia*)

Concepte relatiu a referències sensorials en la percepció de les imatges electròniques. Capacitat sensorial per la qual hom percep en el moviment de les imatges un sentit d'espai i temps. Es tracta d'una figura retòrica lligada a l'associació d'elements provinents del domini de l'audiovisió i de la sensibilitat d'apreciació espaciotemporal en la comunicació multimèdia. Parlem de sentit cinestèsic quan es tracta de conèixer o d'apreciar les qualitats cinètiques

resultants d'experimentar a través de les forces i les energies associades al moviment icònic.

Consisteix en un concepte molt relacionat amb la consciència de la posició en l'univers i amb la sensibilitat que informa de la funcionalitat del propi cos o **cenestèsia**, i també amb la correspondència o la ressonància de percepcions en l'intercanvi i la interacció entre estímuls visuals i musicals o **sinestèsia** (*synesthesia* o *synaesthesia*). Podem parlar d'un fenomen de **sinèrgia multimèdia** o acció combinada (de cooperació) de la multimediació.

Vegeu:

Atkins, Robert. *Art Speak*. Nova York: Abbeville, 1990. P. 35.

Cotton, Bob i Oliver, Richard. *Understanding Hypermedia*. Londres: Phaidon, 1993. P. 21 i 117.

*Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: IEC, 1995.

Gubern, Román. *Del bisonte a la Realidad Virtual*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. Londres: Bloomsbury, 1993.

*The New Grolier Multimedia Encyclopedia (Electronic Version)*.

Danbury, CT. (EUA): Grolier, Inc., 1993.

### [collage](#) / [décollage](#)

Composició / descomposició feta d'elements diversos. En casos determinats parlarem de [TV collage](#) entès com a collage televisiu, aquell procediment videogràfic que empra elements extrets de produccions anteriors; o bé de [scratch video](#); ambdós tenen molt a veure amb el concepte de [superfície](#).

"El collage o el *readymade* són operacions normalitzades en l'actual "cultura del mostreig (*sampling*)", com diu Gonzalo Abril en el seu article "Sujetos, interfaces, texturas" (*Revista de Occidente*, núm. 206. Madrid, juny de 1998. P. 71).

**fotomuntatge** es pot considerar una forma tècnica de collage.

## [desconstrucció](#)

Es tracta d'una anàlisi de significacions. Es diu que hi ha una actitud artística de desconstrucció quan es presenten en clau analítica els estereotips socials, els mites o els clixés, i principalment en els valors emergents de gènere i de poder, reforçats pel sistema de signes dels mèdia.

Robert Atkins veu aquesta anàlisi "derivada del sistema de signes que preten evidenciar la multiplicitat d'interpretacions potencials generades per la discrepància entre el contingut ostensible del 'text' —o de l'obra d'art— i els límits del sistema visual, cultural o lingüístic on s'insereix" (*Art Speak*. Nova York: Abbeville Press, 1990. P. 143).

## [muntatge](#) / [desmuntatge](#)

Empalmar / descavalcar, unir / separar.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)



## Gènesi i tipologies de la imatge electrònica

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [ficció](#) / [simulació](#)

Dues capacitats d'imaginar o modes imaginatius que arriben a la (re)presentació per plantejaments contraposats. El primer mitjançant la invenció poètica; el segon, a través d'un model (matemàtic, si ens referim a la simulació per ordinador).

La ficció requereix un referent (encara que sigui mentida); la simulació, una intencionalitat de donar existència en potència.

### [imatge de síntesi](#)

Imatge sintetitzada o generada per ordinador.

Productes d'una lògica informàtica (vegeu: Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989. P. 80).

### [imatge real](#)

Imatge *real* o icònica és la representació fotoquímica o electrònica d'un objecte o persona amb existència efectiva, obtinguda per procediments opticomagnètics, de làser o altres. Expressió que es dona a les imatges procedents d'una càmera (fotogràfica, de cinema o de vídeo) o de qualsevol altre dispositiu o aparell (un escàner o un mostrejador) destinat a obtenir imatges directament del món visible i audible.

### imatge digital

Generada per la síntesi o la simulació tecnològica de l'ordinador. Objecte que no és sinó en potència. Informació icònica fruit de la digitalització.

### virtual

En un sistema òptic, qualitat de la imatge que es forma d'un objecte per perllongació dels raigs lluminosos. Capacitat d'existència en potència.

Que succeeix no necessàriament en un sentit profund, veritable i eficaç de la fisicalitat (per extensió, parlem de **virtualitat**).

“Imatgeria sense suport aparent, sense cap altra persistència que la de la memòria visual mental o instrumental”, segons cita anterior de Virilio, Paul.

*La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989. P. 16.

### realitat virtual

És la concreció per immersió interactiva del simulacre o ens virtual, màxima expressió de la **virtualitat**. Sistema audiovisual, digital, interactiu, generat en temps real.

L'expressió molt usual d' **imatge virtual** és confusió, ja que totes les imatges són virtuals.

### imatgeria

El conjunt d'imatges creades i emprades com a fruit de la interacció de la imaginació del creador i el seu interior amb el que l'envolta.

Cal considerar la contradicció entre la **presentació** de les imatges com a ens virtuals o provinents de la simulació tecnològica i la [\(re\)presentació](#) inherent en tota imatge pel sol fet d'ésser-ho.

#### [mode imaginatiu](#)

Mode d'adquisició de coneixement i/o capacitat d'articulació d'un sistema formal que té a veure amb l'actitud subjectiva del que imagina respecte d'allò imaginat (de manera semblant a com la categoria verbal manifesta el posicionament del parlant respecte a allò que es diu).

#### [postimatge](#) (*afterimage*)

Concepció eixamplada de la imatge, que, mercès al pensament icònic potmodern i a la satisfacció tecnològica dels desitjos de l'artista creador, es converteix en l'element bàsic de la videoescriptura.

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [òpera electrònica](#)

Composició/descomposició audiovisual en la qual es cerca un equilibri entre les imatges i la música electròniques.

### [scratch video](#)

Composició esgarrapada, gratada, amb imatges i sons molt breus, de poca durada, a l'estil ràpid que han imposat els vídeos musicals i el [zàping](#), fórmula per a passar depressa d'un canal a l'altre d'un contingut a l'altre, d'una imatge a l'altra. En ell si pot veure la cultura del mostreig, de l'[escàner](#) i del [sampler](#), a través de la construcció d'un element fragmentari i efímer dels heterogenis materials de la TV (vegeu l'article de Gonzalo Abril. "Sujetos, interfaces, texturas". *Revista de Occidente*, núm. 206. Juny 1998. P. 71).

### [soap opera](#)

Terme que es refereix a una dramaturgia domèstica, de les sèries radiofòniques i televisives dels estereotips i dels patrons culturals equívocament romàntics de la classe mitjana. Semblant al culebró.

Es troba a l'origen de l'[infotainment](#) ← o programa de televisió que presenta informacions a l'estil o a la manera de com s'acostuma entendre l'entreteniment (*entertainment*).

Emparentada amb un cert tipus de docudrames i amb el **reality show**.

### [videoclip](#)

Il·lustració breu d'una composició musical. Té molt a veure amb la televisió musical i amb la promoció de la música de consum.

### [videodansa](#)

Disciplina artística centrada en la relació entre l'expressió corporal, la música i el mitjà videogràfic.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [documental](#)

Composició que conté escenes, paisatges, entorns, personatges reals i/o virtuals com a exposició, plantejament d'un fenomen, d'una problemàtica, etc.

Si la presentació de documents (qualsevol classe de propietat informativa enregistrada en qualsevol suport) es fa de forma viva, irrepetible, directa, parlem de [reportatge](#).

Cal diferenciar el que és el terme aplicat a un gènere cinematogràfic molt tipificat del que suposa en altres camps com la videocreació.

### [documentació](#)

Acció de documentar que no té res a veure amb l'activitat documental, com per exemple l'arxivística, o amb el gènere documental de la cinematografia. Es tracta del conjunt dels materials emprats i presentats com a creació artística.

En els medis de l'art contemporani aquest terme agafa una noció més complexa, que pot portar a tres interpretacions diferents: la primera, relativa a tota mena de fotografies, vídeos, textos relacionats amb la creació d'una obra, a la seva exhibició o la seva història; una segona, derivada de la necessitat de donar a conèixer una peça (d'art conceptual, de *land-art* o de *performance-art*) i que generalment comporta un treball específic de documentació; i una tercera com a resultat del fet que molts artistes treballen amb documentació feta per

ells mateixos fins l'extrem que aquesta esdevé o és considerada art *per se*, fins i tot creant una tipologia de treball artístic.

De l'activitat documental dels videoactivistes dels anys seixanta se'n deriva la possible creació de l'[ENG](#), abreviació de *Electronic News Gathering* o periodisme electrònic. En els orígens d'aquesta denominació en forma de sigles hi ha tot el corrent videoactivista. Col·lectius com TVTV i Downtown Community TV, i la seva irrupció en la xarxa pública de la televisió dels EUA, van tenir quelcom a veure en la creació d'aquesta especialitat.

### [informació](#)

Propietat dels missatges de donar a conèixer. Nom que es dona al procés global de la comunicació i que erròniament s'empra com a quasisinònim d'aquesta (vegeu: Codina, Lluís. *El llibre digital*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996).

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Tipologies de producció artística (maneres renovades de disposar i concebre les relacions espaciotemporals)

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [assemblatge](#)

Efecte d'assemblar, literalment, "ajustament" o "aplegament", establir interconnexions entre objectes o sistemes, es relaciona amb les funcions de l'**assembler** (dispositiu per a armar, muntar), l'[escàner](#) (escombrar) i el [sampler](#) (mostrejar, tastar, experimentar). També es fa servir aquest terme per designar una conversió d'instruccions i de dades en la computació.

### [environament](#)

Muntatge, decoració o ambientació artístiques d'un espai determinat amb objectes, materials tàctils, visuals, sonors i olfactius, els quals tenen com a fi produir un determinat 'clima' per a l'espectador." Es tracta d'un cas d'assimilació del lèxic artístic per part del diccionari comú (vegeu *Hiperdiccionari català - castellà - anglès* (CD-ROM). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1993).

### [instal·lació](#)

Obra, proposta o peça que es relaciona amb l'espai i el seu entorn o emplaçament. Obliga el receptor a prendre posició física (posicionament d'espai i de temps).



### videoinstal·lació

Instal·lació en què el sistema vídeo (circuit tancat de TV, monitoritzacions de vídeo) s'implica específicament en el posicionament del espectador/receptor, tot modificant, eixamplant la concepció d'espai de visionat o de cinestèsia (espai i temps) de les imatges.

### intervenció

Introduir-se indegudament, ingerir-se, prendre part per arranjar o modificar alguna cosa (diferent d'*instal·lació* i àdhuc d'*ocupació*).

### acció

Ve de les situacions en què un artista es comporta com a actor, amb un marcat interès pel procés. Sempre es produeix en un espai i en un temps determinats.

### performance

És l'acció que es fa davant una audiència i en la qual es valora el procés d'evolució i de recepció de l'espectador. Cal diferenciar-la del

### happening

Esdeveniment participatiu aleatori.

### videoperformance

Proposta, actuació que, mitjançant el dispositiu i les tècniques vídeo, s'ajuda per a la valoració del procés i la recepció de l'espectador.

### [hiperimatge](#)

Imatge electrònica que conté informació en forma de dades segons la qual se'n pot articular la lectura i/o consulta, a l'estil dels textos hipervinculats. Hom parla d'*imatges intel·ligents*.

### [hipermèdia](#)

Hiperintegració de textos i d'imatges en un mateix sistema. Hom parla de *llibre electrònic* o *multimèdia interactiu*. Es tracta de programes interactius que emmagatzemen informació amb diversos mitjans i que es presenten de manera que proporcionen diferents camins de consulta. "Amplifica les possibilitats de l'usuari tot proporcionant els camins més apropiats d'acord amb la determinació que es vulgui donar a cadascuna de les tasques sistema" (vegeu Bob Cotton i Richard Oliver, a *Understanding Hypermedia*. Londres: Phaidon, 1993. P. 149).

Vegeu [cibermèdia](#).

### [hipertext](#)

Sistema d'organització i de presentació de textos articulats en una mena de teixit no seqüencial de connexions i d'associacions que permet al lector un ampli ventall de possibilitats de consulta i moure's amb gran facilitat entre ítems relacionats. Hom parla de *lectura diacrònica* (evolutiva), d'hiperdocument i de *text pluridimensional*.

## [postfotografia](#)

Tot allò que es refereix a la superació dels objectius i plantejaments del primer període fotogràfic, en què la relació indestructible entre la càmera i la realitat es donava com a postulat determinant i determinista de progressió i creixement.

No és solament un tema de l'adveniment de noves tecnologies per al tractament i la manipulació d'imatges o per la possibilitat operativa de generar-les sintèticament o de manera simulada en un ordinador; és quelcom més, que rau en el pensament icònic i l'actitud expressiva i creadora apareguda amb l'inici del període [postmodern](#).

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Figures d'expansió i/o de relació del concepte de mèdia

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [ciberespai](#)

Lloc on concretem i ubiquem els ens virtuals. Segons Paul Virilio, "és l'última forma de la cibernètica social, s a dir, de la interconnexió dels individus i de la posada en xarxa del vivent" (vegeu l'entrevista al filòsof realitzada per Rachid Sabbaghi i Nadia Tazi, publicada al núm. 27-28 de *El Paseante*, 1998. P. 76).

### [cibermèdia](#)

Fet o relatiu als mitjans interactius (l'autogovern i la participació de l'usuari són possibles). Vegeu [hipermèdia](#).

Podem situar un dels actuals límits en la [realitat virtual](#).

### [intermèdia](#)

Fet de relacionar diversos mitjans, tot creant un espai i un temps per a la comunicació artística. "Es refereix a l'ús simultani de diversos mitjans per crear una experiència d'entornament total a l'audiència"; així ho començava definint Gene Youngblood el 1970, per continuar dient que "el sentit no es comunica codificant idees en el llenguatge literari abstracte, sinó creant una experiència real a través de l'ús de la tecnologia audiovisual. Originàriament concebut en el terreny de l'art, després passà a la ciència i a l'enginyeria. Els principis en què es basa són originaris dels camps de la psicologia, la teoria de la informació i

l'enginyeria de la comunicació" (vegeu Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. Nova York: Dutton, 1970. P. 348).

### [media criticism](#)

Consisteix a mantenir una actitud d'anàlisi crítica envers els mèdia i els seus mètodes, que es reflecteix en les metodologies i en les formes, les propostes o els projectes de l'art contemporani, i molt concretament de l'art dels mitjans.

### [mixed media](#)

L'ús de diversos mitjans a la vegada.

### [multimèdia](#)

Terme emprat per descriure les propostes artístiques que combinen —amb igualtat de possibilitats expressives— gràfics, àudio, vídeo, textos i dades aparegudes al final dels anys setanta.

Genèric de **multimèdia interactiu**, que designa l'ús d'una àmplia varietat de mitjans a través d'una interfície informàtica o en un [hipermèdia](#), d'ús posterior a la primera accepció.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Relatius a les activitat de realització i de producció en el camp d'expressió audiovisual i/o multimèdia

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [format](#)

Articulació/estructura donada a la informació enregistrada.

### [maquinari](#) / [programari](#)

Conjunt d'elements estrictament materials o component estructural (*hardware*), que s'interrelaciona estretament amb el conjunt d'elements sistemàtics o component processual (*software*).

### [producció](#) / [postproducció](#)

Tot allò encaminat a la realització d'una obra o peça i a la culminació o l'acabament dels processos d'elaboració electrònica.

### [suport](#)

Medi físic utilitzat per a enregistrar la informació. Es parla de suports artístics.

Vegeu [superfície](#).

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Sobre el tractament electrònic de la imatge

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [digitalització](#)

Operació mitjançant la qual una informació [analògica](#) (per semblança) és codificada en forma numèrica o [digital](#) (discreta, codificada) o informàtica. (Cal lligar-ho amb [escàner](#) i [sampler](#) (mostrejador), dispositius digitalitzadors per excel·lència).

### [finestra](#) (*window*)

Obertura a la [superfície](#) que dona accés a les connexions i associacions.

### [on/off line](#)

Fórmules del treball de producció que permeten de gaudir de totes les interconnexions dels elements processuals i estructurals del sistema (al mode *on* o en línia), o de realitzar determinats processos al marge del sistema principal (al mode *off* o fora de línia).

### [píxel](#) (*pixel*)

Acrònim transformat de *picture element*, punt lluminós d'intensitat variable, element bàsic de construcció d'imatges en la pantalla.

Es tracta d'una informació mínima i el seu format condiciona el nivell de resolució. Sobre aquest concepte s'apliquen les teories de [continu](#) / [discret](#).

### [slow motion](#)

Alentiment molt exagerat del temps de recepció o presentació de les imatges mercès a la possibilitat de fer *moure* endavant i enrere els enregistraments en vídeo, principalment a l'hora de ser editats. Efecte de càmera lenta.

### [trama](#)

Conjunt de línies explorades d'una àrea articulada o estructurada de la imatge (vegeu Holtz-Bonneau, Françoise. *La imagen y el ordenador*. Madrid: Fundesco, 1986).

Textura, malla, disposició o lligam entre les parts d'una informació visual determinada; vegeu [vinçle](#).

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)



## **La presentació de les imatges avançades i la seva relació amb la plàstica, així com amb una renovada manera de concebre la comunicació artística *eixamplada***

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [interfície](#)

Allò que s'interposa entre elements o sistemes. La interfície posa en relació / comunicació / interconnexió. És una interacció entre sistemes no enterament tancats, un espai d'intercanvi, de transcodificació, de transsubjectivitat. Alguns especialistes com José Antonio Millán recomanen emprar en castellà el mot *interfaz* i no pas *interficie*. *Interfaz* és la forma acceptada per la Reial Acadèmia de la Llengua Espanyola, que en la darrera assignació a la informàtica la defineix com a "connexió física i funcional entre dos aparells o sistemes independents".

### [intersticial](#)

Qualitat de relació/comunicació entre límits i opcions del "possible".

### [interval](#)

"Espai" de temps entre dos esdeveniments que afecta al temps entre límits i opcions de l'aleatori (joc creatiu) i el determinat (protocol rigorós del programari / maquinari). Una interpretació del dispositiu interval / interfície la trobem entre les superfícies dels enregistraments electrònics [multicapa](#) que, com si es tractés de successives capes de "pintura" en vídeo, s'interrelacionen en el temps (interval) i en l'espai (interfície).

### [senyal/soroll](#)

Relació d'equilibri entre informació i desinformació (el soroll és la informació no organitzada ni articulada). Tot i que en l'àmbit general de la comunicació es considera un protagonista no convidat, té un roll important en l'artística (vegeu: Codina, Lluís. *El llibre digital*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996).

### [superfície](#)

Part d'un element o sistema on es disposa la informació;  
quan ens referim al medi físic, parlem de [suport](#).

### [treball independent](#)

Propostes artístiques que es troben en el límit de la ciència, i la tecnologia i/o la informació, a la frontera de la utilització artística de les tecnologies dels mitjans. Aquesta denominació la trobem en molts altres àmbits i generalment sempre va lligada a la manera com s'articula o es fa el discurs, sota quins pressupòsits s'endega el treball i també a la manera com es difon i com es pretén que es rebi o sigui rebut. És per tant, una denominació manllevada, però d'una certa efectivitat a l'hora de discernir entre allò que s'inscriu i allò que no s'inscriu en el món de l'art. Allò que escau i s'adiu a l'**espai protegit** (s'enten una situació, un entorn, un lloc considerat *ad hoc* i específic per a les propostes artístiques). L'expressió **al límit** vol dir al llindar màxim fins on és possible mantenir el valor de la funció artística, part extrema on hom pot acostar-s'hi més i més. En el límit de la ciència de la comunicació de la ciència, de la tecnologia o de la informació, per als casos que ens ocupen.

L'expressió "a la frontera" vol dir en la línia més o menys laxa on es pot **fronterejar** (aplicar les tendències osmòtiques o deixar passar o no segons uns determinats condicionants) tot mantenint els valors característics de cada costat (sistemes). Una mica a l'estil de com es pot donar en una ratlla o frontera lingüísticocultural, com és el cas de la ratlla amb l'Aragó. A la frontera del treball científic, tecnològic i informatiu, pel cas que ens ocupa. És a partir d'aquí que podrem parlar de [transterritorialització](#), de fronterejar entre límits de la comunicació en general i de la comunicació artística en particular. La transgressió dels límits comporta l'entrada i la sortida, el pas d'un territori a l'altre.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Operatives d'actuació i de participació

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [cibernètic](#)

Autogovern mercès a la **retroacció** o *feedback*. Possibilitat de reacció i d'autoorganització en un sistema ajudat de protocols i paràmetres clarament definits en funció d'unes tasques precises.

### [connexió](#)

Articulació amb un sistema, xarxa, entramat... Agafa connotacions de junt, associat, etc., a l'estil del **teixit connectiu** en anatomia.

### [interactiu](#)

D'intercanvi, concebut a la manera que ofereix un diàleg no unidireccional amb l'usuari / receptor. Tractament paral·lel i coordinat de dades que fan possible la doble intervenció de l'usuari i de la màquina o del programa.

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Denominacions pròpies d'aquest treball.

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia](#)

Accepció que es refereix a aquelles disciplines, actituds i comportaments de l'art en què, d'una manera clara, es recorre a les tècniques i als procediments de comunicació audiovisuals i/o [multimèdia](#). De missatges o continguts que generalment fan referència a la qualitat de la [informació](#), o que s'hi refereixen en més o menys grau.

### [canvi tecnològic](#)

Concepte referit a l'actual situació d'inflació i de conflicte entre les formes tecnològiques anteriors i les que s'estan imposant després de la revolució informàtica.

La concepció de [tecnologia](#) "invita a diferenciar analíticament la *techné*, l'operació instrumental, del *logos* que hi està implicat, és a dir, del conjunt de coneixements, relats i formes de cosmovisió que qualsevol [tècnica](#) involucra", segons Gonzalo Abril, que proposa "una equació segons la qual els usos (funció instrumental) són a les tècniques el que les pràctiques (comportaments, actituds) són a les tecnologies" (vegeu l'article "Sujetos, interface, texturas" publicat al núm. 206 de la *Revista de Occidente*, Juny 1998. P. 59, 60 i 62).

### [eixamplament artístic](#)

Expressió emprada per designar les aportacions de les noves tecnologies a la producció i a la comunicació artística; es refereix a una ampliació quantitativa i qualitativa a la vegada.

[PROJECTE](#): fórmula usual i tipologia de l'expressió i de la creació

contemporània que es refereix a la modalitat de treball desenvolupada a partir d'una idea de conjunt articulada, documentada i pensada, en què el procés té una importància capital.

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

**Lectura, consulta, recerca, etc.**

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [indexació](#)

Representació del contingut d'una informació amb ítems extrets d'ella mateixa o de codis especials per a facilitar-ne la recuperació en un índex.

### [intertextualitat](#)

Relacionar textos direccionalment i transversalment, més enllà de la linealitat.

### [navegació](#)

Establir la trajectòria per a traslladar-se a qualsevol punt o [superfície](#) en un sistema ramificat interactiu.

### [enllaç](#) (*link*)

Entroncament, vicle o nexa o entre dues informacions; consulteu [trama](#).

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

## Referències al paper ecològic d'algunes formes d'art

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [ecologia dels mitjans](#)

Surt al pas de la concepció reductiva del fet ecològic referit només a la defensa del medi natural. Es tracta d'una concepció àmplia i més universal de la revolució ecològica, encarada cap a la protecció de l'entorn mediàtic.

### [resocialització](#)

En el cas que ens ocupa, es tracta de significar quines poden ser les condicions per a endevinar canvis o indicis de canvi en les estructures comunicatives de la societat, portats de la mà de les potencialitats dels creadors, dels crítics i de l'eixamplament tecnològic.

### [sostenibilitat](#)

“Qualsevol propòsit de considerar el desenvolupament sostenible com un imperatiu científic o un determinisme biològic, més aviat representaria, a aquestes alçades i després de conèixer el resultat d'altres ‘cientifismes’, una autèntica extravagància intel·lectual.”

"La sostenibilitat (o diversos graus d'estabilitat i d'instabilitat sostenibles) no representa per a l'home més que un escenari futur possible: desitjable, sens dubte, però que depèn en gran mesura dels objectius i de l'orientació de les activitats humanes en el present" (vegeu Pibernat, Oriol. "'Homo ecologicus': por una cultura de la sostenibilidad". *Mundo Científico*, 165. 1996. P. 134).



[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

### [lineal / no lineal](#)

Informació a la qual es pot accedir de manera contínua (lineal) o discontinua, sense continuïtat de les parts, propi de l'[hipertext](#) i dels treballs amb interacció.

### [mono- / multicanal](#)

Referit a la difusió monocanal o d'una sola font, o bé multicanal, o de diverses fonts a la vegada. La **multivisió** és un sol canal o font visionat en més d'una pantalla, monitor, etc.

### [narratiu](#)

Exposició lineal i ordenada dels elements constitutius d'una informació, propi dels relats de [ficció](#). Per oposició a descripció, s'entén l'aspecte narratiu del discurs com la [diegesi](#) (terme que s'acostuma a emprar per designar un univers ficcional, que, independentment del relat, dóna un caire d'autenticitat). Es tracta de nocions relacionades amb el [mode imaginatiu](#) i a la concepció de la narració com a sistema formal per a relatar algun fet esdevingut (històric o real, imaginari o fantàstic), exposant-ne ordenadament les circumstàncies particulars.

### [xarxa](#)

Conjunt orientat. Estructura d'elements interconnectats

(vegeu Abril, Gonzalo. "Sujetos, interfaces, texturas". *Revista de Occidente*, 206. 1998. P. 75).

[MENÚ](#) / [ÍNDIX](#) / [Relació termes](#) / tornar agrupació [Termes](#)

# Textos

[Textos](#) / [Títols textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / [Citacions](#)

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / [Referents](#)

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)  
[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

Hem optat per extreure citacions de cada autor/a de l'antologia de textos —aquells passatges que més explícitament representen la/les seva/es posició/ons— més enllà de la confecció de les fitxes documentals de cada obra.

La presentació de citacions, organitzada en sis epígrafs, respon a l'interès per remarcar les línies i tendències que apareixen a l'hora de tractar el material bibliogràfic i coincideixen amb la simptomatologia originària detectada, analitzada i descrita en la tesi.

Aquest aspecte, doncs, emfasitza, si cal, la interacció entre els elements emprats a l'hora de la recerca creuada d'anys (cronologia), peces (documentació i selecció de treballs), termes (terminologia) i textos (antologia i bibliografia).

Totes les citacions, llevat la de Pibernat del catàleg de l'exposició "Homo ecologicus. *Per una cultura de la sostenibilitat*", corresponen a traduccions editades pel doctorand.

Ordenació dels textos per any d'edició (1970-1998):

[Textos](#) / [Títols textos](#) / Anys edició / [Autors textos](#) / [Citacions](#)

[1970](#)

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. Nova York: Dutton.

[1972](#)

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1972)*.  
Madrid: A. Corazón.

[1981](#)

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.

[1983](#)

POPPER, Franz. *L'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle*.  
París: Les Amis du Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris. (Catàleg de  
l'exposició "Electra").

[1986](#)

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*  
*Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*. Madrid: Akal.

[1987](#)

BERGER, René. *Jusqu'où ira votre ordinateur*. Lausana: Favre.

YOUNGBLOOD, Gene. "El aura del simulacro: el ordenador y la revolución  
cultural". *Telos*, 9.

[1988](#)

YOUNGBLOOD, Gene. "Vidéo et utopie". *Communications*, 48.

[1989](#)

POPPER, Franz . *Arte, acción y participación* . Madrid: Akal.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

Vegeu monografia de Félix Guattari (edició castellana, 1996).

[1990](#)

FRANCASTEL, Pierre. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate.

HALL, Peter ; PRESTON, Paschal. *La ola portadora*. Madrid: Fundesco.

[1991](#)

VIRILIO, Paul. "Todas las imágenes són consanguíneas". *El arte del vídeo*.  
Barcelona: RTVE/Serval.

[1992](#)

LOVEJOY, Margot. *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*. Englewood Cliffs (EUA): Prentice Hall.

[1993](#)

CORNWELL, Regina. *From the Analytical Engine to Lady Ada's Art*.  
Cambridge (EUA): MIT Press. (Catàleg de l'exposició "Iterations").

POPPER, Franz. *Art of the Electronic Age*. Nova York: Abrams.

[1994](#)

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Ecosistemas y explosión de las artes*.  
Barcelona: Anagrama.

[1996](#)

PIBERNAT, Oriol. *Homo ecologicus. Per una cultura de la sostenibilitat*.  
Barcelona: KRTU. (Catàleg de l'exposició del mateix títol).

GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. València: Pre-textos (primera edició 1989).

[1997](#)

JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?*. París: Gallimard.

[1998](#)

Abril, Gonzalo. "Sujetos, interfaces, texturas". *Revista de Occidente*, núm 206.

## Ordenació alfabètica per autors

### [Abril, Gonzalo](#)

Sujetos, interfaces, texturas. *Revista de Occidente*, 206. 1998. P. 59-76.

### [Berger, René](#)

*Jusqu'où ira votre ordinateur*. Lausana: Favre, 1987.

### [Cornwell, Regina](#)

*From the Analytical Engine to Lady Ada's Art*.

Cambridge (EUA): MIT Press, 1993. P. 41-59

(catàleg de l'exposició "Iterations: The New Image").

### [Francastel, Pierre](#)

*Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Debate, 1990.

### [Guattari, Félix](#)

*Las tres ecologías*. València: Pre-textos, 1996 (primera edició: 1989).

### [Hall, Peter i Preston, Paschal](#)

*La ola portadora*. Madrid: Fundesco, 1990.

### [Jimenez, Marc](#)

*Qu'est-ce que l'esthétique?*. París: Gallimard, 1997.

### [Lovejoy, Margot](#)

*Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*.

Englewood Cliffs, (EUA): Prentice Hall, 1992.

### [Marchán Fiz, Simón](#)

*Del arte objetual al arte de concepto (1960-1972)*.

Madrid: Alberto Corazón, 1972.

### [Marchán Fiz, Simón](#)

*Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*.

*Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*. Madrid: Akal, 1986.

### [Pibernat, Oriol](#) (ed.)

*Homo ecologicus. Per una cultura de la sostenibilitat*.

Barcelona: KRTU, 1996. P. 56-64.

(catàleg exposició realitzada a la Fundació Miró. Barcelona, febrer-abril de 1996).

### [Popper, Franz](#)

*L'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle*.

París: Les Amis du Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983.

P. 9-77 (catàleg de l'exposició "Electra").

### [Popper, Franz](#)

*Arte, acción y participación*. Madrid: Akal, 1989.

[Popper, Franz](#)

*Art of the Electronic Age*. Nova York: Abrams, 1993.

[Ramírez, Juan Antonio](#)

*Medios de masas e historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1981.

[Ramírez, Juan Antonio](#)

*Ecosistemas y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama, 1994.

[Virilio, Paul](#)

*La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989.

[Virilio, Paul](#)

"Todas las imágenes son consanguíneas". Barcelona: RTVE/Serval, 1991  
(contribució a *El arte del vídeo*, de José Ramón Pérez Ornia).

[Youngblood, Gene](#)

*Expanded Cinema*. Nova York: Dutton, 1970.

[Youngblood, Gene](#)

El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural.  
*Telos*, 9. 1987. P. 96-102.

[Youngblood, Gene](#)

Vidéo et utopie. *Communications*, 48. 1988. P. 173-191.



## Ordenació de les citacions (en grups per afinitats conceptuals).

[Textos](#) / [Títols textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions

### [L'eixamplament artístic](#) -

L'objectiu d'aquest apartat es veure fins a quin punt hi ha autors que consideren viable i assumible una ampliació qualitativa de la comunicació artística i, si és així, a quines raons consideren que respon aquest fenomen.

### [L'ecologia dels mèdia](#) -

Es tracta de veure com es planteja des de la teoria el paper que exerceix o pot exercir l'art cara a una conciènciació ecologista de la comunicació audiovisual en un sentit ampli.

### [El treball independent](#) -

- Eixamplament artístic. Expressió emprada per designar les aportacions de les noves tecnologies a la producció i a la comunicació artística; es refereix a una ampliació quantitativa i qualitativa a la vegada.

- Ecologia dels mèdia. Surt al pas de una concepció reductiva del fet ecològic només referit a la defensa del medi natural. Es tracta d'una concepció àmplia i més universal de la "revolució ecològica", encarada cap a la protecció de l'entorn mediàtic.

- Treball independent. Propostes artístiques que es troben en el límit de la ciència, i la tecnologia i/o la informació, a la frontera de la utilització artística de les tecnologies dels mitjans. Aquesta denominació la trobem en molts altres àmbits i generalment sempre va lligada a la manera com s'articula o es fa el discurs, sota quins pressupòsits s'endega el treball i també a la manera com es difon i com es pretén que es rebi o sigui rebut. És, per tant, una denominació manllevada, però d'una certa efectivitat a l'hora de discernir entre allò que s'inscriu i allò que no s'inscriu en el món de l'art. Allò que escau i s'adiu a l'**espai protegit** (s'enten una situació, un entorn, un lloc considerat *ad hoc* i específic per a les propostes artístiques).

L'expressió **al límit** vol dir al llindar màxim fins on és possible mantenir el valor de la funció artística, part extrema on hom pot acostar-s'hi més i més.

En el límit de la ciència de la comunicació de la ciència, de la tecnologia o de la informació, per als casos que ens ocupen.

L'expressió "a la frontera" vol dir en la línia més o menys laxa on es pot **fronterejar** (aplicar les tendències osmòtiques o deixar passar o no segons uns determinats condicionants) tot mantenint els valors característics de cada costat (sistemes). Una mica a l'estil de com es pot donar en una ratlla o frontera lingüísticocultural, com és el cas de la ratlla amb l'Aragó. A la frontera del treball científic, tecnològic i informatiu, pel cas que ens ocupa.

Afronta la possibilitat de considerar que s'està consolidant una tipologia de treball (pràctica) artística en el límit i de manera gairabé solapada amb l'interval d'aquelles tasques que es valoren com a científiques, tecnològiques o de la informació / comunicació.

### La transterritorialització -

Sobre com la transgressió, l'actitud de pas d'un territori a l'altre, s'especifica entre els límits de la comunicació en general i de la comunicació artística en particular.

### La resocialització -

Equival a veure si es pot determinar que algunes formulacions de l'art actual tenen implicacions en el procés de canvi social de les estructures comunicatives.

### Art / ciència / tecnologia

Es tracta de situar la interrelació sobre la qual basculen els puntals de l'aprehensió de coneixement i d'articulació de la cultura actual.

### De la postmodernitat -

Sobre les qüestions directament derivades del pensament icònic i de l'actitud creadora i expressiva del moment actual.

- 
- Transterritorialització. Ve de fronterejar entre límits de la comunicació en general, i de la comunicació artística en particular. La transgressió dels límits comporta l'entrada i la sortida, el pas d'un territori a l'altre.
  - Resocialització. En el cas que ens ocupa, es tracta de significar quines poden ser les condicions per a endevinar canvis o indicis de canvi en les estructures comunicatives de la societat, portats de la mà de les potencialitats dels creadors, dels crítics i de l'eixamplament tecnològic.
  - Postmodern Actitud filosòfica de crítica a la racionalitat que ve després del projecte modern. Posicionament dels corrents artístics que abandona el sistema d'avantguardes i es distingeix per el seu caràcter heterogeni i eclèctic (vegeu: Jimenez, 1997, p. 418).

[Textos](#) / [Títols textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / [Citacions](#)  
[ÍNDIX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / inici [Textos](#) / [Referents](#)

## Citacions: l'eixamplament artístic

tornar [text de la tesi: Anàlisi \(1985\)](#) / [: Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)

[Retorn (← )]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

L'objectiu d'aquest apartat es veure fins a quin punt hi ha autors que consideren viable i assumible una ampliació qualitativa de la comunicació artística i, si és així, a quines raons consideren que respon aquest fenomen.

[Youngblood, 1970](#), p. 41.

“Quan diem cinema eixamplat (*expanded cinema*) volem actualitzar el coneixement d'eixamplat. *Expanded Cinema* no vol dir films per ordinador, vídeos ‘fosforescents’ (*video phosphors*), llum atòmica o projeccions esfèriques. El cinema eixamplat no és una ‘pel·lícula’ i prou: igual que la vida és un procés evolutiu, que continua per la direcció històrica manifestant el seu coneixement fora de la ment, davant els propis ulls. No molt tard es pot especialitzar en una senzilla disciplina i espera confiadament expressar una imatge clara de la seva relació amb l'entorn. Això és especialment veritat en el cas de les xarxes intermèdia, del cinema i de la televisió, ara en funcions, d'una importància de cap manera menor que el sistema nerviós de la humanitat”.

[Popper, 1983](#), P. 77.

“Es podrà, doncs, sostenir que un moviment semblant, lligat a dues cultures, una d'artística, l'altra científica, contribueix a ‘ampliar’ el camp general de l'estètica.”

“Pot l'art ‘estendre’s i enriquir-se’ mercès als comentaris ‘imaginatius’ de tècniques noves per part dels artistes o gràcies a l'ús que fan d'aquestes?”

[Marchán, 1972](#), p. 12.

“La innovació de les arts plàstiques des del 1960 se situa més que mai en el marc dialèctic de la relació estructura-superestructura del sistema social del capitalisme tardà. La innovació està afectada per altres determinacions.

Destaca, en primer lloc, la incidència dels 'modes productius' i la transformació de les formes artístiques sota les 'actuals condicions de producció'. Això ha afectat de manera especial les 'tendències tecnològiques'. Les tècniques productives, sobretot l'electrònica, la informàtica, la cibernetica, etc., han repercutit en la transformació de les tècniques i formes artístiques. I això en un sentit doble: 'objectiu', o de transformació per les noves tècniques dels canals físics tradicionals de l'art, d'exacerbació dels gèneres híbrids, de promiscuïtat de les arts, etc., i 'subjectiu', o d'influència en l'organització total dels nostres sentits."

[Ramírez, 1994](#), p. 144.

"Però això també és molt simple. Quelcom es mou. La història de l'art és més sensible que les altres històries (ja ho hem vist) a les turbulències de la cultura de massa. La pressió poderosa de tants agents, estructures narratives, models ideològics, pulsions iconicobjectuals i gèneres, ha sobreescalfat la matèria mateixa de la disciplina. Els seus àtoms s'estan desintegrant. El món de l'art viu esporuguit (i divertit) aquesta espècie de gran 'explosió termonuclear generada i controlada en el seu propi si'. Pot ser que no canviïn els grans relats primordials, però l'energia que s'allibera amb la seva posada a punt està essent realment espectacular. És ja inevitable el fet de considerar la història de l'art (i les seves hereves disciplinàries) com a una de les talaies més privilegiades per a donar compte del món on vivim."

[Popper, 1993](#), p. 181.

"Durant els vuitanta i primers noranta aquests artistes han contribuït a l'establiment de relacions significatives entre experiències humanes bàsiques —físiques, psicològiques i mentals— i la radical i global intrusió de les noves tecnologies en tots els camins de la vida, amb tots els efectes benèfics, riscos potencials i possibilitats que aquestes ofereixen." (P. 181).

[Lovejoy, 1992](#), p. 7.

"Aquells artistes que aspiren a allò nou i fan el canvi cap a les tecnologies emergents, les utilitzen perquè amb elles es poden relacionar més intensament

i expressar-se, amb renovades sortides, amb el subjecte de la vida contemporània (...)"

tornar [text de la tesi: Anàlisi \(1985\)](#) / [: Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)  
[Retorn (↩ )]  
[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / inici grup [Citacions](#)  
[MENÚ](#) / [INDEX](#)

## Citacions: l'ecologia dels mèdia

tornar [text de la tesi: Descripció \(1975\)](#) / [: Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions

[MENU](#) / [INDEX](#)

Es tracta de veure com es planteja des de la teoria el paper que exerceix o pot exercir l'art cara a una conciènciació ecologista de la comunicació audiovisual en un sentit ampli.

[Youngblood, 1970](#), p. 43

“L'intent consisteix a despertar una tendència universal cap a la concepció de l'artista com un ecologista, de l'art com quelcom d'ambiental [vinculat a l'entorn] més que antiambiental, per a sotmetre l'ecosistema mateix del nostre planeta al procés de l'art.”

[Youngblood, 1970](#), p. 54

“La xarxa intermèdia de cinema, televisió, ràdio, revistes, llibres i diaris forma el nostre entorn, un servei ambiental [de l'entorn] que porta els missatges de l'organisme social. Dóna sentit a la vida, crea els canals mediàtics entre persona i persona, entre persona i societat.”

[Youngblood, 1987](#), p. 102

“Per això la tecnologia de l'ordinador és essencial per a la resocialització: només amb el cinema interactiu podem construir (és a dir, simular) els mons que volem conèixer i reconstituir-nos nosaltres mateixos com a coneixedors de mons.”

[Youngblood, 1970](#), p. 52

“Què passa amb la nostra definició d’‘entornament’ quan les nostres videoextensions ens aporten la realitat del sistema solar diàriament? Què entenem per natura, sota aquestes circumstàncies? (McLuhan: El primer satèl·lit [artificial] canvià la natura en el sentit convencional).”

[Popper, 1983](#), p. 77

“Una intervenció dels artistes pot poetitzar i humanitzar la ciència i la tecnologia?”

[Berger, 1987](#), p. 210.

“Un tecnoimaginari 'tou' (*soft*) en l’elaboració del qual coincideixen a 'creure' tant els artistes com els homes inquietos, potser podrà salvar-nos de les servituds del tecnoimaginari 'dur' (*hard*), ja que ens amenaça l’imperialisme tecnoeconòmic, afavorit per una pusil·lanimitat generalitzada.”

[Guattari, 1989](#), p. 8.

"Les formacions polítiques i les instàncies executives són totalment incapaces d'aprehendre aquesta problemàtica [Guattari es refereix als fenòmens de desequilibri ecològic] en el conjunt de les implicacions. Encara que recentment hagin iniciat una presa de consciència parcial dels perills més evidents que amenacen l'entorn natural de les nostres societats, en general es limiten a abordar el camp de la contaminació industrial, però exclusivament des d'una perspectiva tecnocràtica, quan en realitat només una articulació eticopolítica —que jo anomeno *ecosofia*— entre tots tres registres ecològics, el del medi ambient, el de les relacions socials i el de la subjectivitat humana, seria susceptible d'aclarir convenientment aquestes qüestions."

tornar [text de la tesi: Descripció \(1975\)](#) / [: Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)  
[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / inici grup [Citacions](#)    [MENÚ](#) / [ÍNDIX](#)



## Citacions: el treball independent.

tornar [text de la tesi: Descripció \(1990\)](#) / [: Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions  
[MENU](#) / [INDEX](#)

Afronta la possibilitat de considerar que s'està consolidant una tipologia de treball (pràctica) artística en el límit i de manera gairabé solapada amb l'interval d'aquelles tasques que es valoren com a científiques, tecnològiques o de la informació / comunicació.

[Berger, 1987](#), p. 222.

“Per part meva —i tenint en compte la meva experiència— són les manifestacions artístiques les que em semblen si no les més importants, almenys les més significatives. A diferència dels altres ‘experts’ que ‘verbalitzen’ els seus coneixements o els ‘calculen’ de la manera més explícita possible (aplicant el seu estatut d’expert, en el sentit corrent del terme), els artistes són els experts que, en el sentit etimològic que hom ha oblidat o amagat massa sovint —*experimentare* significa en llatí ‘experimentar’—, donen forma a les seves emocions per a la transformació de les seves obres en una comunicació no solament discursiva, sinó per descomptat i, sobretot, ‘sensible’.”

[Lovejoy, 1992](#), p. 4.

“Els canvis en la tecnologia transformen l'estructura mateix de l'art i promouen la creació de noves formes artístiques. La fotografia, el vídeo i l'ordinador han canviat de manera espectacular les possibilitats de la representació visual i permeten l'anàlisi dinàmica de moviment, temps i espai i de les relacions abstractes entre ells. L'ús de la tecnologia en l'art canvia l'èmfasi de la confiança tradicional en l'habilitat manual i proporciona a l'artista una molt més

intensa implicació en la presa de decisions i en el procés creatiu. Les eines dels nous mitjans electrònics (vídeo, ordinador, copiadora) aporten criteris poderosos per a l'extensió i de transformació de la concepció i per a l'execució de les obres d'art. Aquests nous mitjans obren noves vies per a l'exploració en les arts, eixamplen els paràmetres i creen noves formes. Encoragen una renovada intuïció i l'acreixement estètic." (P. 4).

[Pibernat, 1996](#), P. 63

"En posar en diàleg l'obra d'art amb altres objectes hem cercat que la dimensió connotativa del llenguatge artístic completés el caràcter denotatiu de l'objecte tècnic o hi contrastés, segons els casos,. Efectivament, el llenguatge obert i polisèmic de l'art fa impossible tancar i reduir el sentit, aporta una visió més complexa del quefer humà, tal com el presenta l'objecte tècnic. La dimensió crítica o anticipativa permet d'obrir i de veure per les escletxes d'una realitat saturada de limitacions. Resta clar que les peces d'art no il·lustren, sinó que, des de la seva irreductible especificitat, participen en un diàleg capaç de fecundar i d'ampliar el sentit, de multiplicar les interpretacions o, al contrari, de deixar-les en suspens".

[Guattari, 1989](#), p.36.

"Si és tant important que les tres ecologies s'alliberin, en l'establiment dels seus punts de referència cartogràfics, dels paradigmes pseudocientífics, això no solament es deu al grau de complexitat de les entitats considerades, sinó, més fonamentalment, al fet que ací hi rau una *lògica diferent* de la que regeix la comunicació ordinària entre locutors i auditors i, com a conseqüència, la intel·ligibilitat dels conjunts discursius i la imbricació indefinida dels camps de la significació."

tornar [text de la tesi: Descripció \(1990\)](#) / [: Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions  
[MENÚ](#) / [INDEX](#)

## Citacions: la transterritorialització

tornar [text de la tesi: Anàlisi \(1990\)](#) / [Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)

[Retorn (↶ )]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions

[MENU](#) / [ÍNDEX](#)

Sobre com la transgressió, l'actitud de pas d'un territori a l'altre, s'especifica entre els límits de la comunicació en general i de la comunicació artística en particular.

[Virilio, 1989](#), p. 63.

“El 1984, a la Segona Mostra Internacional de Vídeo de Montbéliard, es concedí el gran premi a la cinta alemanya de Michael Klier ‘*Der Riese*’ (El gegant), simple muntatge d’imatges enregistrades per les càmeres de vigilància automàtica de les grans ciutats alemanyes (aeroports, carreteres, supermercats...)”

“Aquest solemne adéu a l’home darrere la càmera, aquesta desaparició total de la subjectivitat visual en el si d’un efecte tècnic ambient, espècie de pancinema permanent, converteix, encara que ho ignorem, els nostres actes més corrents en actes de cinema, i el nou material de visió, impàvida i indiferenciada, és menys, ho hem vist, ‘la fi d’un art’ —i no solament del de Klier o del videoart dels anys setanta, fill il·legítim de la televisió— que no pas el punt límit de l’inexorable avanç de les tecnologies de la representació, de la seva instrumentalització militar, científica, policial, des de fa segles.”

[Popper, 1989](#), p. 299.

“Simplement hem volgut demostrar, a partir de les investigacions postcinètiques que es porten a terme en l’actualitat, la convergència i l’especificitat de les nocions de l’‘entorn’ i de ‘participació’ creadora, que, després d’haver travessat una fase conceptual i política, defineixen l’orientació de les futures investigacions plàstiques teòriques i pràctiques.”

[Abril, 1998](#), p. 69.

"Es tracta també de la dissolució de l'autoria com a font homogènia i unificada del sentit i de la corresponent fragmentació de la producció textual característica dels mitjans de comunicació de massa. En aquest context, emergiran noves pràctiques d'escriptura / lectura, a mig camí entre la informació i la ficció; es rearticularan i debilitaran també els límits entre ambdós modes de discurs."

[Abril, 1998](#), p. 75.

"La *identitat dèbil* te la seva correlació i el seu fonament en una *temporalitat dèbil* (el 'moment') i en una *espacialitat dèbil* (el 'lloc') que remetent, respectivament, a la instantaneïtat tecnològica (Walter Benjamin n'hauria dit: la negació del temps per l'instant) i a la *posició* com a oposada a l'*indret*: la 'postinformàtica', el punt en un camp de cobertura, etc. (negació també d'un espai fix de tipus cartogràfic o topològic)."

[Jimenez, 1997](#), p. 431.

"Útil pedagògic, argument teològic, instrument de propaganda, còpia de la natura, aparença inofensiva, reflex de la realitat, projecció de fantasmes, passió narcissista, objecte de plaer, mitjà de coneixement, l'art ha estat sempre el joguet de la filosofia. La filosofia, de totes maneres, es pren seriosament aquesta juguina, potser secretament gelós de l'artista capaç d'extreure d'un gest, d'un color, d'un simple acord allò que el discurs i els conceptes no arriben mai a expressar."

tornar [text de la tesi: Anàlisi \(1990\) : Conclusions](#) / [agrupació de citacions](#)

[Retorn (↩ )]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

## Citacions: la resocialització.

tornar [text de la tesi: Conclusions](#) / tornar [agrupació de citacions](#)

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions  
[MENU](#) / [INDEX](#)

Equival a veure si es pot determinar que algunes formulacions de l'art actual tenen implicacions en el procés de canvi social de les estructures comunicatives.

[Hall-Preston, 1989](#), p. 47.

“Aquests conjunts de tecnologies interrelacionades poden constituir no solament una font de creixement econòmic sinèrgic a través dels encadenaments cap enrere i cap endavant, sinó també un paradigma tecnològic i econòmic completament nou.”

[Hall-Preston, 1989](#), p. 299.

(Sobre la importància de la innovació en la societat)

“Però la qüestió essencial és molt més àmplia i més subtil, i consisteix en el fet que les innovacions veritablement radicals, (...), s'escauen en conjunts, creant així un nou sistema de tecnologia un nou 'Paradigma Tecnoeconòmic' que suposa nous sistemes de producció, nous tipus d'organització industrial, noves relacions de treball i nous emplaçaments de la producció. Així, el problema, que és essencial per a aquest estudi i per a qualsevol altre, resideix a desembolicar la seqüència precisa de forces que desencadenen aquest nou paradigma.”

“No es tracta simplement d'una qüestió d'absorció dels productes innovadors per part dels consumidors existents; amb freqüència suposa la creació de sectors de l'economia completament nous, com les emissions de ràdio, i, després, de televisió, com les telecomunicacions avançades o processament de dades. Això, a la vegada, comportarà una sèrie completa d'innovacions

socials, d'organització i institucionals, el ritme de creixement de les quals afectarà poderosament el ritme de difusió del nou sistema tecnològic."

[Youngblood, 1987](#), p. 96-97.

"Resocialització significa crear en la mateixa escala en què podem destruir: hem de crear-nos a nosaltres mateixos com a éssers imaginatius, com a 'subjectes de desig'."

"La resocialització pressuposa una capacitat de plantejar-nos de manera contínua models alternatius de possibles realitats, un accés a allò que els sociòlegs anomenen 'estructures de plausibilitat'. Amb l'art es produeixen models de realitat possible."

[Youngblood, 1988](#), p. 178-187.

"La metaarquitectura social tendeix a crear xarxes d'unió, així com metamèdia per a l'ús social, i que l'artista i el metaarquitecte constituïran una nova força social, cultural i política" [en referència als treballs *Hole in Space* (1980) i [Electronic Cafe](#) (1984) de Kit Galloway i Sherrie Rabinowitz]."

[Popper, 1983](#), p. 77.

"Finalment, el públic pot, vol assumir una participació activa en el procés de creació, que va estretament lligat, recordem-ho, als canvis que afecten cultura, art, ciència, tecnologia i, en conseqüència, la mateixa societat."

[Berger, 1987](#), p. 196.

"Aquestes obres tendeixen a una concepció i a una realització multimèdia'."

"Aquestes obres tendeixen a escapar a les determinacions de la topografia social 'per ocupar lliurement l'espai i el temps'."

"(...) apunten menys a ser 'objecte d'espectacle' (pintura que es penja a la paret, film que es veu al cinema o en una pantalla de televisió) que no pas un *Ereignis* això que es pot traduir per la combinació de dues nocions d'"esdeveniment' i 'experiència'."

(En referència als trets definidors de les mutacions en curs).

[Virilio, 1991](#), p. 14.

“Hi ha, doncs, per una part, la transparència natural directa que continua existint, i, altrament, una transparència indirecta que proposo que s’anomeni la trans-aparença. Crec que així com la transparència ha permès l’organització de la societat a través de la ciutat, a través de l’obertura a l’altre, a través de la mirada, a través del Renaixement, de la perspectiva, etcètera, igualment la trans-aparença electrònica prepara un nou règim de relacions interpersonals, socials i polítiques.”

[Guattari, 1989](#), p.18.

"A totes les escales individuals i col·lectives, tant pel que respecta a la vida quotidiana com a la reinvençió de la democràcia, en el registre de l'urbanisme, de la creació artística, de l'esport, etc., sempre es tracta d'interessar-se pel que podrien ser dispositius de producció de subjectivitat, que van en el sentit d'una dessingularització individual i/o col·lectiva, més aviat que no pas en el d'una fabricació 'massmediàtica', sinònim d'angoixa i de desesperació. "

tornar [text de la tesi: Conclusions](#) / tornar [agrupació de citacions](#)

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions  
[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

tornar [text de la tesi: Tesi](#) / [: Conclusions](#) / [: agrupació de citacions](#) [Retorn (↩ )]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions  
[MENU](#) / [INDEX](#)

Es tracta de situar la interrelació sobre la qual basculen els puntals de l'aprehensió de coneixement i d'articulació de la cultura actual.

[Ramírez, 1981](#), p. 285. (Redactat el 1976)

“Això permet que la història de l’art, més que la història d’un camp fix, d’un vedat, sigui la ‘història d’un context’ en permanent transformació, revisió i ampliació.”

“L’ampliació de la noció d’art fins a la inclusió dels productes de ‘baixa qualitat’ o dels ‘antiartístics’ permetrà que ‘la veritable història de l’art modern —com volia Francastel— no [neixi] de l’enunciació sumària i purament subjectiva d’algunes idees generals, sinó d’un estudi profund de les tècniques i d’una àmplia descripció de la varietat de grups humans, extraordinàriament fragmentaris i sempre en vies de dissoldre’s i de recompondre’s, que participen en la producció i en la interpretació de tots els objectes estètics, inclosos aquells de caràcter utilitari’

[Lovejoy, 1992](#), p. 2.

“Baldament el progrés tecnològic sempre ha generat grans convulsions que s’han reflectit en canvis culturals i en una directa influència en l’art —en la producció i en la seva intenció— no sempre ben interpretat en l’anàlisi dels historiadors de l’art, que tendeixen a descurar-ne la importància.”

[Francastel, 1990](#), p. 276-277.

“Creiem haver demostrat que certs intents de l’art modern no revelaven un extraordinari acord amb els descobriments de la ciència i de la tècnica actuals. Existeix un art del nostre temps. Té certes dificultats a penetrar en l’àmbit de



les realitats quotidianes, perquè està en ple creixement, en ple període de problematització, i també perquè una mala teoria retarda la unió amb les activitats pràctiques del món actual. La ciència i l'art són testimonis d'una renovació completa de les formes de la vida humana. No es pot demanar a l'art que sigui l'únic a assolir el punt de maduresa.”

“Siguem conscients que, si el món del demà no té més oportunitats que els altres de tornar-se just, en té, almenys, una de lligada al destí de l'art actual: la d'encarnar, en unes obres a la vegada útils i desinteressades, certes noves formes de bellesa, que tan sols podran sorgir d'una trobada entre totes les tècniques, en les quals s'encarna també el poder de l'home per a transformar l'ordre positiu i figuratiu de l'univers.”

[Cornwell, 1993](#), p. 57.

“Avui, a part d'altres factors, amb el canvi constant de l'estat de l'art de les tecnologies electròniques, infinitament més complexes que les cinematogràfiques, desitgem no fer massa gran el nostre optimisme en pensar que el museu vol proveir un exitós abric per a l'art interactiu”.

“(…) assabentats del passat històric de les tecnologies, no més enllà de la necessitat d'afectar antics règims i fites marcial. Som propers al futur i podem començar a imaginar i a construir nous escenaris per a un art nou i desenvolupat.”

[Guattari, 1989](#), p. 28.

"Èticament és insostenible refugiar-se en una neutralitat transferencial suposadament basada en un domini de l'inconscient i en un corpus científic. De fet, el conjunt dels dominis 'psi' (*psy*) s'instal·la en la perllongació i en la interfície amb els dominis estètics."

tornar [text de la tesi: Tesi](#) / [: Conclusions](#) / [: agrupació de citacions](#) [Retorn (↩ )]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions [MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

## Citacions: De la postmodernitat.

tornar [text de la tesi: Anàlisi \(1980\)](#) / : [Conclusions](#) / : [agrupació de citacions](#)

[Retorn (← )]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions

[MENU](#) / [INDEX](#)

Sobre les qüestions directament derivades del pensament icònic i de l'actitud creadora i expressiva del moment actual.

[Popper, 1989](#), p. 295.

“L'edifici quadrangular de l'estètica ha estat severament criticat. Algunes nocions com la tangibilitat de l'art, l'individualisme de l'artista, la passivitat de l'espectador i el distanciament del teòric poden considerar-se caduques. Però ara cal que definim els agents que hauran de substituir-los, així com les relacions susceptibles d'instaurar-se dintre el nou sistema.”

“Gràcies a les noves formes de participació, a la desmaterialització de l'objecte, als nous procediments tecnològics i al desenvolupament de la proposta plàstica a escala arquitectònica, l'obra, tal com era definida tradicionalment, tendeix a desaparèixer.”

[Marchán, 1986](#), p. 311.

“Diríem que en la disseminació postmoderna no ha desaparegut l'enyorança d'articular un paradigma estètic o artístic que estigui en condicions d'englobar en extensió i en comprensió les creacions artístiques més singulars, tant les que segrega la reproductibilitat tècnica i telemàtica com les més lligades als mitjans tradicionals. Quasi ens trobem on es va interrompre el discurs de W. Benjamin. De qualsevol manera, si en els nous mitjans és on millor es trasllueix el supermodernisme, darrera anella de la modernitat més ortodoxa, els 'vells mitjans' semblen allotjar-se en els meandres de la modernitat altra. Amb tot, es detecten fluxos en tots dos àmbits, no tant al nivell tècnicoexpressiu com en

l'articulació d'una imatge fragmentada i discontinua o en les impregnacions de sensibilitats. Per això, continua essent un repte d'incorporar-los tots dos al discurs artístic, inclosos aquells que flueixen de la reproductibilitat telemàtica [compte! creiem que l'autor vol dir *informàtica*], és a dir, d'aquella que esborra les diferències entre la còpia i l'original, en la qual no importa tant la reproducció mecànica com una percepció errant de l'original a través d'una difusió telemàtica.”

[Jimenez, 1997](#), p. 418.

"La postmodernitat no és un moviment ni un corrent artístic. És més aviat l'expressió momentània d'una crisi de la modernitat que colpeja la societat occidental, i en particular els països més industrialitzats del planeta. Més que una anticipació sobre un futur que ella mateixa refusa contemplar, apareix sobretot com el símptoma d'un nou 'malestar de la civilització'. El símptoma desapareix progressivament. La crisi es queda: avui té un lloc notable en el debat estètic sobre l'art contemporani".

[Abril, 1998](#), p. 63.

"En el nivell institucional de les tecnologies s'ha de incloure, doncs, una dimensió 'cognitiva' que remet a les condicions empíriques, transcendents i històriques del coneixement. Però també una dimensió 'estètica' que afecta les condicions de l'experiència sensible, del *sensorium*, que les tècniques potencien o inhibeixen selectivament."

tornar [text de la tesi: Anàlisi \(1980\)](#) / : [Conclusions](#) / : [agrupació de citacions](#)

[Retorn (↩ )]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / [Autors textos](#) / Citacions

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#)

**Popper, Franz.** *Art of the Electronic Age*. Nova York: Abrams, 1993.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

És una de les obres més recents de l'autor i es tracta d'un llibre dedicat enterament a l'experimentació artística electrònica, des dels treballs hologràfics al videoart, i del *computer art* fins a l'estudi de les implicacions socials i estètiques que els comportaments artístics esmentats suposen.

La imatgeria que conté és molt interessant per a l'historiador. Parla de la inspiració natural o de la científica, aspecte aquest força interessant i que dona prou de joc al capítol "Art, Nature and Science", tot i que estableix una divisió en capítols d'acord amb les denominacions dels corrents artístics d'implicació tecnològica, això és: "Laser and Holographic Art", "Video Art" ...

Aquest aspecte d'implicació social i estètic és el que ens ha portat a seleccionar en contrast amb les aportades per Ramírez i Marchán, la citació següent:

“Durant els vuitanta i primers noranta aquests artistes han contribuït a l'establiment de relacions significatives entre experiències humanes bàsiques —físiques, psicològiques i mentals— i la radical i global intrusió de les noves tecnologies en tots els camins de la vida, amb tots els efectes benèfics, riscos potencials i possibilitats que aquestes ofereixen.” (P. 181).

**Franz Popper**, nascut a Praga, és actualment ciutadà francès i britànic. Catedràtic d'Estètica i de Ciències de les Arts a la Universitat de París VIII, té un ampli currículum d'activitats acadèmiques, de comissariat i científiques, que el presenten com a una sòlida autoritat en l'art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#)

**Francastel, Pierre.** *Arte y técnica en los siglos XIX y XX.* Madrid: Debate, 1990.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

Es tracta d'una obra considerada clàssica, representant de l'escola d'historiografia francesa, que amb gran rigor s'ocupa d'analitzar i d'interpretar les relacions entre l'art i la tècnica dels segles XIX i XX.

Hem inclòs aquesta obra en la selecció justament pel seu caràcter conservador i assossegat, tot i que toca molt poc els aspectes relacionats amb les últimes tecnologies de la comunicació, pel seu valor de contrast.

És molt interessant contraposar la seva citació amb les de les especialistes Cornwell (1993, p. 57) i Lovejoy (1992, p. 2), de manera que es poden veure clarament les diferències entre posicions de caire més conservador (en la tradició de la historiografia europea) i les més progressistes (en el marc del pragmatisme quasitecnofílic nord-americà).

“Creiem haver demostrat que certs intents de l'art modern no revelaven un extraordinari acord amb els descobriments de la ciència i de la tècnica actuals. Existeix un art del nostre temps. Té certes dificultats a penetrar en l'àmbit de les realitats quotidianes, perquè està en ple creixement, en ple període de problematització, i també perquè una mala teoria retarda la unió amb les activitats pràctiques del món actual. La ciència i l'art són testimonis d'una renovació completa de les formes de la vida humana. No es pot demanar a l'art que sigui l'únic a assolir el punt de maduresa.”

“Siguem conscients que, si el món del demà no té més oportunitats que els altres de tornar-se just, en té, almenys, una de lligada al destí de l'art actual: la d'encarnar, en unes obres a la vegada útils i desinteressades, certes noves formes de bellesa, que tan sols podran sorgir d'una trobada entre totes les tècniques, en les quals s'encarna també el poder de l'home per a transformar l'ordre positiu i figuratiu de l'univers.” (P. 276-277).

**Pierre Francastel** és un dels representants més representatius de l'escola d'historiadors francesos. Professor i investigador, té un gran nombre de publicacions dedicades a la sociologia i a les tècniques de l'art.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [**Retorn** (↩ )]

Popper, Franz. *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal, 1989.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

Els tres conceptes del títol queden relacionats, i acotades les seves possibilitats de conjunció, en l'obra citada. És un exemple d'un treball rigorós en el qual, amb el capítol "Hacia una nueva estética", Popper conclou de manera brillant el seu discurs sobre la funció social de l'art i sobre les nocions d'acció i de participació.

A l'obra apareixen expressions com "nou estatut de l'artista" o bé "més gran amplitud a la qualitat de la creació", i fa un estudi entre les relacions de les funcions de la sensibilitat receptora, l'estètica (del públic) i la instauradora *poyétique* (de l'artista).

"L'edifici quadrangular de l'estètica ha estat severament criticat. Algunes nocions com la tangibilitat de l'art, l'individualisme de l'artista, la passivitat de l'espectador i el distanciament del teòric poden considerar-se caduques. Però ara cal que definim els agents que hauran de substituir-los, així com les relacions susceptibles d'instaurar-se dintre el nou sistema."

"Gràcies a les noves formes de participació, a la desmaterialització de l'objecte, als nous procediments tecnològics i al desenvolupament de la proposta plàstica a escala arquitectònica, l'obra, tal com era definida tradicionalment, tendeix a desaparèixer." (P. 295).

"Simplement hem volgut demostrar, a partir de les investigacions postcinètiques que es porten a terme en l'actualitat, la convergència i l'especificitat de les nocions de l'entorn i de 'participació' creadora, que, després d'haver travessat una fase conceptual i política, defineixen l'orientació de les futures investigacions plàstiques teòriques i pràctiques." (P. 299).

Aquestes dues citacions s'han col.locat de forma successiva a l'epígraf dedicat a la 'nova' concepció estètica i a la transterritorialització, pel que suposen de replantejament del sistema en les investigacions plàstiques, de renovació de la passivitat de l'espectador i d'acostament teòric.

**Franz Popper**, nascut a Praga, és actualment ciutadà francès i britànic. Catedràtic d'Estètica i de Ciències de les Arts a la Universitat de París VIII, té un ampli currículum d'activitats acadèmiques, de comissariat i científiques, que el presenten com a una sòlida autoritat en l'art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]



**Marchán Fiz, Simón.** *Del arte objetual al arte de concepto* (1960-1972).  
Madrid: Alberto Corazón, 1972.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

*Del arte objetual al arte de concepto* és una obra fonamental i mítica en els estudis historiogràfics de l'art contemporani espanyol. La seva primerenca aparició, el 1972 fou, un veritable esdeveniment i, pel que s'ha vist posteriorment, un encert en molts terrenys. Les innombrables edicions que se n'han fet donen peu a tota mena d'optimisme pel que fa a l'interès de la tasca investigadora de l'autor. Però d'altra banda no podem obviar que deixa entreveure una mancança quasi absoluta de textos semblants en tot el panorama proper a nosaltres.

La citació que en fem encaixa perfectament en el discurs, uns anys anteriors, de Youngblood i en les dels altres autors escollits, a l'epígraf dedicat a l'eixamplament artístic:

“La innovació de les arts plàstiques des del 1960 se situa més que mai en el marc dialèctic de la relació estructura-superestructura del sistema social del capitalisme tardà. La innovació està afectada per altres determinacions. Destaca, en primer lloc, la incidència dels ‘modes productius’ i la transformació de les formes artístiques sota les ‘actuals condicions de producció’. Això ha afectat de manera especial les ‘tendències tecnològiques’. Les tècniques productives, sobretot l'electrònica, la informàtica, la cibernètica, etc., han repercutit en la transformació de les tècniques i formes artístiques. I això en un sentit doble: ‘objectiu’, o de transformació per les noves tècniques dels canals físics tradicionals de l'art, d'exacerbació dels gèneres híbrids, de promiscuïtat de les arts, etc., i ‘subjectiu’, o d'influència en l'organització total dels nostres sentits.” (P. 12).

Referirse a l'obra de Marchán és una garantia de solidesa intel·lectual. El rigor i la profunditat amb què està treballada contrasta per sobre de la mitjana dels autors espanyols.

**Simón Marchan** és catedràtic d'Estètica i Història de l'Art en la Universitat a Distància (UNED). La seva presència i el seu suport al sector de les avantguardes, primer, i als moviments de renovació artística dels anys setanta i vuitanta, després, ha estat constant. Molt concretament, els moviments de l'art conceptual català i madrileny trobaren en ell un puntal indiscutible.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [**Retorn** (↩ )]

**Marchán Fiz, Simón.** *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad 'postmoderna'*. Madrid: Akal, 1986.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

D'aquesta obra, que és la cinquena edició de l'anterior, de 1972, amb el mateix títol, en podem dir exactament el mateix que de la precedent tot afegint que va ser expressament corregida i augmentada.

L'ampliació de 1985, en forma d'epíleg, deixa molt clares algunes qüestions que en la primera podien haver quedat confuses. Marchán marca molt exactament fins a quin punt participa i valora els comportaments i dels moviments artístics apareguts amb posterioritat a 1974 i fins a quin punt els valora; hi afegeix una condició de les arts vista en el moment d'escriure aquest epíleg que, com a novetat pràctica, aporta moltes reproduccions de les obres descrites i una antologia de textos del moment.

“Diríem que en la disseminació postmoderna no ha desaparegut l'enyorança d'articular un paradigma estètic o artístic que estigui en condicions d'englobar en extensió i en comprensió les creacions artístiques més singulars, tant les que segrega la reproductibilitat tècnica i telemàtica com les més lligades als mitjans tradicionals. Quasi ens trobem on es va interrompre el discurs de W. Benjamin. De qualsevol manera, si en els nous mitjans és on millor es trasllueix el supermodernisme, darrera anella de la modernitat més ortodoxa, els 'vells mitjans' semblen allotjar-se en els meandres de la modernitat altra. Amb tot, es detecten fluxos en tots dos àmbits, no tant al nivell tècnicoexpressiu com en l'articulació d'una imatge fragmentada i discontinua o en les impregnacions de sensibilitats. Per això, continua essent un repte d'incorporar-los tots dos al discurs artístic, inclosos aquells que flueixen de la reproductibilitat telemàtica [compte! creiem que l'autor vol dir *informàtica*], és a dir, d'aquella que esborra les diferències entre la còpia i l'original, en la qual no importa tant la reproducció mecànica com una percepció errant de l'original a través d'una difusió telemàtica.” (P. 311).

Hem situat la citació que n'hem triat en el marc de les consideracions d'allò que s'adjectiva com a postmodern, perquè expressament es refereix a la postmodernitat i al *continuum* de les pràctiques artístiques amb mitjans de reproductibilitat manllevats de la tecnologia avançada.

**Simón Marchan** és catedràtic d'Estètica i Història de l'Art en la Universitat a Distància (UNED). La seva presència i el seu suport al sector de les avantguardes, primer, i als moviments de renovació artística dels anys setanta i vuitanta, després, ha estat constant. Molt concretament, els moviments de l'art conceptual català i madrileny trobaren en ell un puntal indiscutible.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↩ )]

**Ramírez, Juan Antonio.** *Ecosistemas y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama, 1994.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

Aquesta és una de les obres més ecològiques i contudentes que s'han publicat en el món de l'art contemporani espanyol durant els darrers anys. El sol enunciat del títol i la composició gràfica de les il·lustracions del mateix autor fan preveure el caràcter rigorós i divertit a la vegada.

Vegeu, sinó, una mostra dels plantejaments al prefaci de l'obra:

“Per això m’he posat la meva millor disfressa voluntarista. Animat d’un optimisme de totes totes anacrònic, he intentat descriure, amb poques paraules, el funcionament del sistema de les arts plàstiques. La meva anàlisi és ecològica, perquè s’assembla una mica a la que fan els biòlegs, en mostrar la naturalesa interactiva de les espècies.” (P.10).

L’explosió, justament això, és el que ens ha interessat per tal de fer-ne la citació; per tant, reproduïm l’epígraf 70 del llibre:

“Però això també és molt simple. Quelcom es mou. La història de l’art és més sensible que les altres històries (ja ho hem vist) a les turbulències de la cultura de massa. La pressió poderosa de tants agents, estructures narratives, models ideològics, pulsions iconicoobjectuals i gèneres, ha sobreescalfat la matèria mateixa de la disciplina. Els seus àtoms s’estan desintegrant. El món de l’art viu esporuguit (i divertit) aquesta espècie de gran ‘explosió termonuclear generada i controlada en el seu propi si’. Pot ser que no canviïn els grans relats primordials, però l’energia que s’allibera amb la seva posada a punt està essent realment espectacular. És ja inevitable el fet de considerar la història de l’art (i les seves hereves disciplinàries) com a una de les talaies més privilegiades per a donar compte del món on vivim.” (P. 144).

En destaquem la correspondència amb aquelles citacions que fan referència a l'ampliació (l'eixamplament artístic) de l'horitzó de l'art actual.

**Juan Antonio Ramírez Ramírez** és catedràtic d'Història de l'Art a la Universitat Autònoma de Madrid i autor d'innombrables articles, assajos i obres d'història artísticocreatives, en les quals ha aplicat un ingeni fora del conreat. És especialista en l'art dels mèdia i en l'obra de Marcel Duchamp. La seva producció teoricocrítica ha anat agafant més i més pes específic.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↩ )]

**Youngblood, Gene.** El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural. *Telos*, 9. 1987. P. 96-102.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

Es tracta d'un text que figura al número de la revista *Telos* dedicat al vídeo (en aquest número hi figura un article del qui signa aquest treball de recerca en el qual es tracten les relacions entre el videoactivisme i el periodisme electrònic o ENG; vegeu-ne les pàgs. 48-51) i que representa un reconeixement a les tesis dels que defensàvem la personalitat artística del videoart.

Hi queden molt paleses les idees que l'autor té respecte de les possibilitats d'arribar a una resocialització de les relacions entre l'art i la societat.

Youngblood dedica atenció a l'ecologia:

“Per això la tecnologia de l'ordinador és essencial per a la resocialització: només amb el cinema interactiu podrem construir (és a dir, simular) els mons que volem conèixer i reconstituir-nos nosaltres mateixos com a coneixedors de mons.” (P. 102).

I també s'ocupa en un epígraf, de les expectatives de transformació social:

“Resocialització significa crear en la mateixa escala en què podem destruir: hem de crear-nos a nosaltres mateixos com a éssers imaginatius, com a ‘subjectes de desig’.”

“La resocialització pressuposa una capacitat de plantejar-nos de manera contínua models alternatius de possibles realitats, un accés a allò que els sociòlegs anomenen ‘estructures de plausibilitat’. Amb l'art es produeixen models de realitat possible.” P. 96-97.

**Gene Youngblood** va néixer molt a prop dels ambients del Hollywood de la daurada postguerra a Los Angeles. Va connectar amb l'onada videoactivista dels darrers anys seixanta i primers setanta i en va formar part, tot col.laborant amb la primera revista especialitzada "*Radical Software*". Actualment viu i professa a Nou Mèxic, ha estat professor al CALARTS de Valencia (Califòrnia, EUA), a Nova York i a Chicago.

El seu caràcter visionari, radical i de difícil encasellament en cap línia acadèmica o editorial concreta ha fet que el volum de la seva producció teòrica sigui més aviat minso.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]



**Youngblood, Gene.** *Expanded Cinema*. Nova York: Dutton, 1970.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

És en Gene Youngblood i en la seva obra "*Expanded Cinema*" on trobem per primera vegada molts dels conceptes, termes i expressions que fem servir i estudiem en aquest treball; ja en la presentació ens parla d'ampliar el concepte d'home al d'home / connexió / màquina. Estem parlant de l'obra pionera per excel·lència.

També és en Gene Youngblood on trobem relacionades les expressions *eixamplament artístic* i *ecologia dels mitjans* referides al món dels audiovisuals i de l'art, per primera vegada.

Hem inclòs les citacions d'aquesta obra següents:

"Quan diem cinema eixamplat (*expanded cinema*) volem actualitzar el coneixement d'eixamplat. *Expanded Cinema* no vol dir films per ordinador, vídeos 'fosforescents' (*video phosphors*), llum atòmica o projeccions esfèriques. El cinema eixamplat no és una 'pel·lícula' i prou: igual que la vida és un procés evolutiu, que continua per la direcció històrica manifestant el seu coneixement fora de la ment, davant els propis ulls. No molt tard es pot especialitzar en una senzilla disciplina i espera confiadament expressar una imatge clara de la seva relació amb l'entorn. Això és especialment veritat en el cas de les xarxes intermèdia, del cinema i de la televisió, ara en funcions, d'una importància de cap manera menor que el sistema nerviós de la humanitat". (P. 41).

"L'intent consisteix a despertar una tendència universal cap a la concepció de l'artista com un ecologista, de l'art com quelcom d'ambiental [vinculat a l'entorn] més que antiambiental, per a sotmetre l'ecosistema mateix del nostre planeta al procés de l'art." (P. 43).

“Què passa amb la nostra definició d’‘entornament’ quan les nostres videoextensions ens aporten la realitat del sistema solar diàriament? Què entenem per natura, sota aquestes circumstàncies? (McLuhan: El primer satèl·lit [artificial] canvià la natura en el sentit convencional).” (P. 52).

La idea és que l’esser humà està condicionat pel seu entorn, i aquest entorn, per a l’home contemporani, és la xarxa intermèdia.

“La xarxa intermèdia de cinema, televisió, ràdio, revistes, llibres i diaris forma el nostre entorn, un servei ambiental [de l’entorn] que porta els missatges de l’organisme social. Dóna sentit a la vida, crea els canals mediàtics entre persona i persona, entre persona i societat.” (P. 54).

**Gene Youngblood** va néixer molt a prop dels ambients del Hollywood de la daurada postguerra a Los Angeles. Va connectar amb l’onada videoactivista dels darrers anys seixanta i primers setanta i en va formar part, tot col·laborant amb la primera revista especialitzada “*Radical Software*”. Actualment viu i professa a Nou Mèxic, ha estat professor al CALARTS de Valencia (Califòrnia, EUA), a Nova York i a Chicago.

El seu caràcter visionari, radical i de difícil encasellament en cap línia acadèmica o editorial concreta ha fet que el volum de la seva producció teòrica sigui més aviat minso.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↩ )]

**Cornwell, Regina.** *From the Analytical Engine to Lady Ada's Art.* Cambridge, Mass USA: MIT Press, 1993. P. 41-59. (Catàleg de l'exposició "Iterations: The New Image". 1993.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]

El text en qüestió correspon a l'esquema tipificat d'article de catàleg d'exposició o mostra dedicada a presentar un estat de l'art dels mitjans, i que celebren amb freqüència arreu, però més sovint als EUA i a Canadà.

S'hi fa una defensa aferrissada de l'art interactiu. Comença fent un repàs de les tecnologies base de la interactivitat i detalla moltes referències al context nord-americà que envolta la producció d'aquest tipus d'art, des dels *hackers* als videojocs, tot acotant el treballs d'artistes del seu país com ara Ken Feingold, Grahame Weinbren i altres.

La citació que en fem és una crida a la reconsideració de les posicions de moltes institucions i de persones crítiques envers l'art dels mitjans, i molt concretament dels museus:

"Avui, a part d'altres factors, amb el canvi constant de l'estat de l'art de les tecnologies electròniques, infinitament més complexes que les cinematogràfiques, desitgem no fer massa gran el nostre optimisme en pensar que el museu vol proveir un exitós abríc per a l'art interactiu".

"(...) assabentats del passat històric de les tecnologies, no més enllà de la necessitat d'afectar antics règims i fites marcial. Som propers al futur i podem començar a imaginar i a construir nous escenaris per a un art nou i desenvolupat." (P. 57).

**Regina Cornwell** és escriptora i professora, novaïorquesa, especialitzada en les relacions entre l'art i les més avançades tecnologies de la comunicació actual. Darrerament ha participat en la conferència "Art i comunicació global", convocada per la Fundació "la Caixa" a Barcelona el 1996.

**Pibernat, Oriol.** Homo ecologicus. *Per una cultura de la sostenibilitat*. Barcelona: KRTU, 1996, P. 56-64. Catàleg de l'exposició del mateix títol (Fundació Joan Miró de Barcelona, febrer-abril de 1996).

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

La producció i el muntatge de grans exposicions ha representat per al nostre context artístic (tan minso, sobretot si pensem en la part estricta del nostre sector que s'ocupa del contemporani o hi està implicat) grans avenços i motius d'aplicació de molts treballs de recerca, sense els quals no hauria estat possible fer-los. Aquest és el cas de l'exposició i del catàleg que tractem.

Parlar d'ecologia de l'art i de com l'art pot col·laborar en la creació i l'establiment d'una societat sostenible era una cosa pràcticament impensable fa un parell d'anys. Això vol dir que les tesis ecologistes, després d'una pila d'anys de lluitar pel medi ambiental (atmosfèric) i "natural", es preocupen i fan entrar en joc el que en podríem dir un ecologisme cultural i artístic, d'una concepció molt eixamplada del terme natural. És en aquest punt que ens ha semblat interessant la citació de Pibernat:

"En posar en diàleg l'obra d'art amb altres objectes hem cercat que la dimensió connotativa del llenguatge artístic completés el caràcter denotatiu de l'objecte tècnic o hi contrastés, segons els casos,. Efectivament, el llenguatge obert i polisèmic de l'art fa impossible tancar i reduir el sentit, aporta una visió més complexa del quefer humà, tal com el presenta l'objecte tècnic. La dimensió crítica o anticipativa permet d'obrir i de veure per les escletxes d'una realitat saturada de limitacions. Resta clar que les peces d'art no il·lustren, sinó que, des de la seva irreductible especificitat, participen en un diàleg capaç de fecundar i d'ampliar el sentit, de multiplicar les interpretacions o, al contrari, de deixar-les en suspens". (P. 63).

En aquesta citació veiem perfectament la idea d'encaix ecologicoartístic ja pregonat vint-i-cinc anys abans per Youngblood, per descomptat des d'un altre

context, un altre sector i una altra òptica (aquí és on rau el nostre interès per l'aportació de Pibernat). És per aquest motiu que la situem en l'epígraf dedicat a la concepció del treball artístic, dins l'òrbita del treball independent.

**Oriol Pibernat** va ser el comissari de l'exposició esmentada i alhora l'editor del catàleg fruit de l'encàrrec de recerca per part del centre KRTU de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Ha estat professor a l'Escola Eina i també a Elisava; actualment dirigeix la primera i és el comissari de la Primavera del Disseny (1999).

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

Berger, René. *Jusqu'où ira votre ordinateur?*. Lausanne: Favre, 1987.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

Es tracta d'una obra de maduresa de l'autor. Com quasi tota la seva producció, està dedicada a la recerca de les relacions entre les noves tecnologies (com ara el vídeo o la informàtica) i els canvis de la nostra cultura en mutació.

Es pregunta fins on arribarà la influència de l'ordinador, i assegura que serà ell que ens acompanyarà quan entrem al tercer mil.leni.

Tot un capítol de l'obra està dedicat a l'art i els mèdia. Les citacions que se n'han extret responen principalment:

—a les mutacions en perspectiva:

“Un tecnoimaginari 'tou' (*soft*) en l'elaboració del qual coincideixen a 'creure' tant els artistes com els homes inquiets, potser podrà salvar-nos de les servituds del tecnoimaginari 'dur' (*hard*), ja que ens amenaça l'imperialisme tecnoeconòmic, afavorit per una pusil·lanimitat generalitzada.” (P. 210);

—la manera com afrontar-les:

“Per part meva —i tenint en compte la meva experiència— són les manifestacions artístiques les que em semblen si no les més importants, almenys les més significatives. A diferència dels altres 'experts' que 'verbalitzen' els seus coneixements o els 'calculen' de la manera més explícita possible (aplicant el seu estatut d'expert, en el sentit corrent del terme), els artistes són els experts que, en el sentit etimològic que hom ha oblidat o amagat massa sovint —*experimentare* significa en llatí 'experimentar'—, donen forma a les seves emocions per a la transformació de les seves obres en una comunicació no solament discursiva, sinó per descomptat i, sobretot, 'sensible'.” (P. 222), i

—als trets diferencials entre art i tècnica:

“ Aquestes obres tendeixen a una concepció i a una realització multimèdia’.”

“ Aquestes obres tendeixen a escapar a les determinacions de la topografia social ‘per ocupar lliurement l’espai i el temps’.”

“ (...) apunten menys a ser ‘objecte d’espectacle’ (pintura que es penja a la paret, film que es veu al cinema o en una pantalla de televisió) que no pas un *Ereignis* això que es pot traduir per la combinació de dues nocions d’‘esdeveniment’ i ‘experiència’.” (P. 196).

(En referència als trets definidors de les mutacions en curs).

A la primera de les citacions, defensa la posició *tova* de l’art davant la *dura* de la tecnologia; a la segona, defensa la sensibilitat del treball de l’artista, i a la tercera un *Ereignis* d’esdeveniment i d’experiència en les obres d’art dels mitjans, davant les tradicionals, en el marc de mutació generalitzada actual.

**René Berger** és doctor en lletres per la Universitat de la Sorbona, professor honorari de la Universitat de Lausana i antic president de l’Associació Internacional de Crítics d’Art (AICA). Es troba en la línia d’autors ‘seniors’ que estan oberts a l’estudi de les transformacions actuals. Sobre el mateix tema ha publicat també altres monografies.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↩ )]

**Popper, Franz.** *L'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle.* Paris: Les Amis du Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. P. 19-77.  
Introducció al catàleg de l'exposició "Electra" (París, 1983).

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [**Retorn** (↩ )]

Aquesta publicació respon a un ampli consens d'especialistes francesos per estudiar i presentar una magna exposició sobre art, electricitat i electrònica, concebuda i comissariada per l'autor. És una referència ineludible per a totes les persones que vulgin entrar i treballar en l'especialitat.

Tota l'obra de F. Popper està molt lligada a l'art tecnològic i a l'anàlisi de totes les manifestacions artístiques que tenen a veure amb els aspectes més tècnics. De l'art cinètic a l'art per ordinador, els seus llibres i publicacions estudien les relacions estètiques i tecnològiques.

Els motius pels quals hem inclòs aquesta obra en l'antologia són obvis; sobretot hem volgut ressaltar el caràcter conciliador i marcadament obert de les manifestacions recollides en aquesta introducció i que fragmentàriament recollim en les citacions següents. D'una banda Popper contribueix a clarificar idees respecte de l'ampliació:

"Es podrà, doncs, sostenir que un moviment semblant, lligat a dues cultures, una d'artística, l'altra científica, contribueix a 'ampliar' el camp general de l'estètica."

"Pot l'art 'estendre's i enriquir-se' mercès als comentaris 'imaginatius' de tècniques noves per part dels artistes o gràcies a l'ús que fan d'aquestes?"  
(P. 77).

D'altra banda aborda el paper ecologista i resocialitzador de l'art actual.

"Una intervenció dels artistes pot poetitzar i humanitzar la ciència i la tecnologia?" (P. 77).



“Finalment, el públic pot, vol assumir una participació activa en el procés de creació, que va estretament lligat, recordem-ho, als canvis que afecten cultura, art, ciència, tecnologia i, en conseqüència, la mateixa societat.” (P. 77).

**Franz Popper**, nascut a Praga, és actualment ciutadà francès i britànic. Catedràtic d'Estètica i de Ciències de les Arts a la Universitat de París VIII, té un ampli currículum d'activitats acadèmiques, de comissariat i científiques, que el presenten com a una sòlida autoritat en l'art contemporani d'expressió audiovisual i/o multimèdia.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↩ )]

**Guattari, Félix.** *Las tres ecologías*. València: Pre-textos, 1996  
(primera edició: 1989).

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [**Retorn** (↶ )]

Som davant d'una obra que ha depassat l'àmbit acadèmic estricte i s'ha convertit en un clam i una guia per a tots els que defensen una concepció àmplia de l'ecologia. La manera com s'enfoquen els temes i la problemàtica de les pertorbacions ecològiques en tres registres és una crida per a la sensibilització de tots els implicats en el drama.

"Les formacions polítiques i les instàncies executives són totalment incapaces d'aprehendre aquesta problemàtica [Guattari es refereix als fenòmens de desequilibri ecològic] en el conjunt de les implicacions. Encara que recentment hagin iniciat una presa de consciència parcial dels perills més evidents que amenacen l'entorn natural de les nostres societats, en general es limiten a abordar el camp de la contaminació industrial, però exclusivament des d'una perspectiva tecnocràtica, quan en realitat només una articulació eticopolítica —que jo anomeno *ecosofia*— entre tots tres registres ecològics, el del medi ambient, el de les relacions socials i el de la subjectivitat humana, seria susceptible d'aclarir convenientment aquestes qüestions." (P. 8).

"A totes les escales individuals i col·lectives, tant pel que respecta a la vida quotidiana com a la reinvençió de la democràcia, en el registre de l'urbanisme, de la creació artística, de l'esport, etc., sempre es tracta d'interessar-se pel que podrien ser dispositius de producció de subjectivitat, que van en el sentit d'una dessingularització individual i/o col·lectiva, més aviat que no pas en el d'una fabricació 'massmediàtica', sinònim d'angoixa i de desesperació." (P.18).

"Èticament és insostenible refugiar-se en una neutralitat transferencial suposadament basada en un domini de l'inconscient i en un corpus científic. De fet, el conjunt dels dominis 'psi' (*psy*) s'instal·la en la perllongació i en la interfície amb els dominis estètics." (P. 28).

"Si és tant important que les tres ecologies s'alliberin, en l'establiment dels seus punts de referència cartogràfics, dels paradigmes pseudocientífics, això no solament es deu al grau de complexitat de les entitats considerades, sinó, més fonamentalment, al fet que ací hi rau una *lògica diferent* de la que regeix la comunicació ordinària entre locutors i auditors i, com a conseqüència, la intel·ligibilitat dels conjunts discursius i la imbricació indefinida dels camps de la significació." (P.36).

**Félix Guattari** (1932-1992), psicoanalista, teòric de l'arquitectura i activista polític. Va ser professor a la Universitat de Colúmbia (Nova York). Va col·laborar intensament amb Gilles Deleuze, amb el qual va escriure alguns llibres; potser el més proper a l'obra que comentem és *Rhizome (Introduction)*.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↩ )]

Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

Aquest famós assaig ha suposat la consagració en el món de la comunicació audiovisual avançada de Virilio, després de molts altres articles i textos relacionats amb les noves tecnologies, i un gran prestigi com a pensador del moment actual.

En destaquem un passatge que tracta de la cursa cap allò transtextual i transvisual i de com aquesta ens condueix a la ubiqüitat instantània de l'audiovisual (a la vegada televisió i teledicció) i ens porta a qüestionar de manera definitiva el lloc de formació de les imatges mentals, quan diu:

“Imatgeria sense suport aparent, sense cap altra persistència que la de la memòria visual mental o instrumental.” (P. 16).

Trobem, també, molt encertat el passatge següent:

“El 1984, a la Segona Mostra Internacional de Vídeo de Montbéliard, es concedí el gran premi a la cinta alemanya de Michael Klier ‘*Der Riese*’ (El gegant), simple muntatge d’imatges enregistrades per les càmeres de vigilància automàtica de les grans ciutats alemanyes (aeroports, carreteres, supermercats...)”

“Aquest solemne adéu a l’home darrere la càmera, aquesta desaparició total de la subjectivitat visual en el si d’un efecte tècnic ambient, espècie de pancinema permanent, converteix, encara que ho ignorem, els nostres actes més corrents en actes de cinema, i el nou material de visió, impàvida i indiferenciada, és menys, ho hem vist, ‘la fi d’un art’ —i no solament del de Klier o del videoart dels anys setanta, fill il·legítim de la televisió— que no pas el punt límit de l’inexorable avanç de les tecnologies de la representació, de la seva instrumentalització militar, científica, policial, des de fa segles.” (P. 63).

Es tracta d'un punt de vista que enfoca la idea que estem arribant o hem arribat a 'nous' límits. Acompanyem aquesta amb la següent de Popper (1989, p. 295), que, de manera semblant —però amb un origen diferent—, diu el mateix.

Cavalcant en l'adjectivació 'nou/nova', tot sovint ens oblidem de 'posar' límit a allò que tractem de qualificar. En aquest sentit el treball de Virilio sobre la lògica de les imatges analògiques i numèriques és molt clarificador.

**Paul Virilio**, urbanista i assagista francès de gran èxit, ha participat en un gran nombre de publicacions, ha comissariat exposicions i ha dirigit conferències i col·loquis. És un representant diàfan de la línia de pensament postmodern francès.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [**Retorn** (↶ )]

Hall, Peter ; Preston, Paschal. *La ola portadora*. Madrid: Fundesco, 1990.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

Es tracta d'una aproximació a l'estudi de les noves tecnologies de la comunicació i de la geografia de les innovacions.

Des de la ciència econòmica sempre s'han cercat l'anàlisi del desenvolupament tecnològic i la relació amb el sistema econòmic i social.

Les tendències probabilistes, i fins i tot cícliques, de la història de la tecnologia poden donar peu a creure —segons els autors indicats— que estem en el període de recessió d'una “onada portadora”, la quarta, que va aproximadament de 1950 al 2000, causada i marcada per les innovacions de les tecnologies de la informació, entre altres.

L'obra presenta, al nostre entendre, una excepcionalitat prou rellevant per a aquest treball de recerca, i és que en cap cas no s'hi fa referència o s'hi esmenten la cultura, els fenòmens culturals i artístics. És justament per això que l'hem seleccionada.

Les citacions tenen molt a veure amb els paradigmes econòmic i tecnològic que suposadament afecten el desenvolupament de la producció artística i fenòmens derivats de la geografia de les innovacions i de la resocialització conseqüent. D'aquí l'interès per treballar aquestes citacions al costat de les de Youngblood, Popper i Berger.

“Aquests conjunts de tecnologies interrelacionades poden constituir no solament una font de creixement econòmic sinèrgic a través dels encadenaments cap enrere i cap endavant, sinó també un paradigma tecnològic i econòmic completament nou.” (P. 47).

(Sobre la importància de la innovació en la societat)

“Però la qüestió essencial és molt més àmplia i més subtil, i consisteix en el fet que les innovacions veritablement radicals, (...), s’escauen en conjunts, creant així un nou sistema de tecnologia un nou ‘Paradigma Tecnoeconòmic’ que suposa nous sistemes de producció, nous tipus d’organització industrial, noves relacions de treball i nous emplaçaments de la producció. Així, el problema, que és essencial per a aquest estudi i per a qualsevol altre, resideix a desembolicar la seqüència precisa de forces que desencadenen aquest nou paradigma.”

“No es tracta simplement d’una qüestió d’absorció dels productes innovadors per part dels consumidors existents; amb freqüència suposa la creació de sectors de l’economia completament nous, com les emissions de ràdio, i, després, de televisió, com les telecomunicacions avançades o processament de dades. Això, a la vegada, comportarà una sèrie completa d’innovacions socials, d’organització i institucionals, el ritme de creixement de les quals afectarà poderosament el ritme de difusió del nou sistema tecnològic.” (P. 299).

**Peter Hall i Paschal Preston** pertanyen a un món professional i acadèmic molt allunyat de la història de l’art. El primer és geògraf, professor de Planificació Urbana i Regional de la Universitat de Califòrnia. Preston és coordinador del Programa de Tecnologies de la Informació i de la Comunicació. La seva obra editada en castellà per Fundesco, és fruit de la seva col·laboració amb la Universitat de Reading (Regne Unit).

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]

Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1981.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [[Retorn \(↶\)](#)]

És un llibre que va omplir, en el moment de la seva publicació, un buit important en el panorama de la historiografia de l'art a Espanya. Es tracta d'un treball interdisciplinari de sociologia, història, teoria de la informació i economia política, en el qual s'aborda la problemàtica de l'aparició de la comunicació massiva i les possibilitats que aquesta té de cara a la creació i a l'expressió artística.

L'obra es va acabar d'escriure el 1976, just quan es començava el procés de transició cap a la democràcia, i respon perfectament al moment del pensament d'esquerres i a l'aplicació conseqüent de la metodologia marxista. És precisament sota aquests condicionants temporals i ideològics que ens ha interessat el text:

“Això permet que la història de l'art, més que la història d'un camp fix, d'un vedat, sigui la 'història d'un context' en permanent transformació, revisió i ampliació.”

“L'ampliació de la noció d'art fins a la inclusió dels productes de 'baixa qualitat' o dels 'antiartístics' permetrà que 'la veritable història de l'art modern —com volia Francastel— no [neixi] de l'enunciació sumària i purament subjectiva d'algunes idees generals, sinó d'un estudi profund de les tècniques i d'una àmplia descripció de la varietat de grups humans, extraordinàriament fragmentaris i sempre en vies de dissoldre's i de recompondre's, que participen en la producció i en la interpretació de tots els objectes estètics, inclosos aquells de caràcter utilitari'.” (P. 285). (Redactat el 1976)

La complicitat d'una citació de Francastel ens aporta elements significatius per a l'anàlisi de la necessitat de replantejar els camins dels historiadors respecte de l'obra única / reproduïbilitat tècnica a la qual també es refereix Marchán



(1986, p. 311), base o plataforma des d'on s'entreveu una bona part de la problemàtica de l'art dels mitjans. És interessant comparar aquesta posició, a la vegada, amb la Popper (1983, p. 77), respecte de l'assumpció d'una participació activa per part del públic en el procés de creació artística. Pel que fa a l'evolució de les relacions entre art i context, recorre a la creació teòrica d'unes "pantallas artístico-culturales" que filtrarien la història a través del present i viceversa.

**Juan Antonio Ramírez** és catedràtic d'Història de l'Art a la Universitat Autònoma de Madrid i autor d'innombrables articles, assajos i obres d'història artísticocreatives, en les quals ha aplicat un ingeni fora del conreat. És especialista en l'art dels mèdia i en l'obra de Marcel Duchamp. La seva producció teoricocrítica ha anat agafant més i més pes específic.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

**Lovejoy, Margot.** *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media.* Englewood Cliffs (EUA): Prentice Hall, 1992.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]

El títol de l'obra ja és un bon indicatiu del seu contingut. Molt àmpliament documentat i operativament il·lustrat en blanc i negre es refereix a totes aquelles tècniques i tendències o moviments artístics que tenen a veure amb l'art del mitjans de comunicació avançats des de la copiadora a l'ordinador, passant pel vídeo, el làser, etc. L'objectiu manifest és "examinar les relacions entre desenvolupament tecnològic i canvi estètic" (així és com l'autora explicita la principal proposició de l'obra en la introducció, P. 1).

La seva inclusió en l'antologia és en funció del posicionament i de la gran quantitat d'informació que recull, de manera ordenada i metòdica, encara que la major part es limita a l'àmbit dels EUA i del Canadà. D'una banda les citacions recollides fan referència al *nou* concepte de treball artístic:

"Aquells artistes que aspiren a allò nou i fan el canvi cap a les tecnologies emergents, les utilitzen perquè amb elles es poden relacionar més intensament i expressar-se, amb renovades sortides, amb el subjecte de la vida contemporània (...)" (P. 7).

"Els canvis en la tecnologia transformen l'estructura mateix de l'art i promouen la creació de noves formes artístiques. La fotografia, el vídeo i l'ordinador han canviat de manera espectacular les possibilitats de la representació visual i permeten l'anàlisi dinàmica de moviment, temps i espai i de les relacions abstractes entre ells. L'ús de la tecnologia en l'art canvia l'èmfasi de la confiança tradicional en l'habilitat manual i proporciona a l'artista una molt més intensa implicació en la presa de decisions i en el procés creatiu. Les eines dels nous mitjans electrònics (vídeo, ordinador, copiadora) aporten criteris poderosos per a l'extensió i de transformació de la concepció i per a l'execució de les obres d'art. Aquests nous mitjans obren noves vies per a l'exploració en

les arts, eixamplen els paràmetres i creen noves formes. Encoragen una renovada intuïció i l'acreixement estètic.” (P. 4).

I d'altra banda fem referència a la conveniència d'una renovació historiogràfica:

“Baldament el progrés tecnològic sempre ha generat grans convulsions que s'han reflectit en canvis culturals i en una directa influència en l'art —en la producció i en la seva intenció— no sempre ben interpretat en l'anàlisi dels historiadors de l'art, que tendeixen a descurar-ne la importància.” (P. 2).

**Margot Lovejoy** és una artista canadenc dedicada durant els anys vuitanta intensament al *computer art*. Professora a la Universitat Estatal de Nova York, ha fet possible el seu treball en aquest llibre mercès a una beca Guggenheim, de gran prestigi en els cercles novaiorquesos i mundials de la història i de la pràctica de l'art contemporani.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]

**Jimenez, Marc.** *Qu'est-ce que l'esthétique?*. París: Gallimard, 1997.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

Es tracta d'una obra que s'adreça a presentar amb exactitud i precisió el panorama i el caracter útil de l'estètica d'ahir i d'avui, tot demostrant que l'art esdevé per a la filosofia una qüestió essencial.

"La postmodernitat no és un moviment ni un corrent artístic. És més aviat l'expressió momentània d'una crisi de la modernitat que colpeja la societat occidental, i en particular els països més industrialitzats del planeta. Més que una anticipació sobre un futur que ella mateixa refusa contemplar, apareix sobretot com el símptoma d'un nou 'malestar de la civilització'. El símptoma desapareix progressivament. La crisi es queda: avui té un lloc notable en el debat estètic sobre l'art contemporani". (P. 418).

"Útil pedagògic, argument teològic, instrument de propaganda, còpia de la natura, aparença inofensiva, reflex de la realitat, projecció de fantasmes, passió narcissista, objecte de plaer, mitjà de coneixement, l'art ha estat sempre el joguet de la filosofia. La filosofia, de totes maneres, es pren seriosament aquesta juguina, potser secretament gelós de l'artista capaç d'extreure d'un gest, d'un color, d'un simple acord allò que el discurs i els conceptes no arriben mai a expressar". (P. 431).

**Marc Jimenez** és filòsof i germanista, professor a la Universitat de París-I (Panthéon-Sorbona) on ensenya estètica als estudiants d'arts plàstiques i ciències de l'art i és responsable de la seva formació doctoral.

Dirigeix el Centre de Recerques en Estètica, és membre de la Societat francesa d'estètica i del comitè de redacció de la *Revue d'Esthétique*.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [[Retorn \(↶ \)](#)]

Es tracta d'un article publicat a la *Revista de Occidente*, en un número dedicat al futur tecnològic. Aquest treball està enfocat des d'una òptica molt inusual, donat que aborda les relacions entre les tècniques i les tecnologies diferenciant molt bé què s'entén per unes i per les altres. Els canvis de la nostra cultura en mutació i la reterritorialització són els temes principals que aborda.

"En el nivell institucional de les tecnologies s'ha de incloure, doncs, una dimensió 'cognitiva' que remet a les condicions empíriques, transcendents i històriques del coneixement. Però també una dimensió 'estètica' que afecta les condicions de l'experiència sensible, del *sensorium*, que les tècniques potencien o inhibeixen selectivament." (P. 63).

"Es tracta també de la dissolució de l'autoria com a font homogènia i unificada del sentit i de la corresponent fragmentació de la producció textual característica dels mitjans de comunicació de massa. En aquest context, emergiran noves pràctiques d'escriptura / lectura, a mig camí entre la informació i la ficció; es rearticularan i debilitaran també els límits entre ambdós modes de discurs." (P. 69).

"La *identitat dèbil* té la seva correlació i el seu fonament en una *temporalitat dèbil* (el 'moment') i en una *espacialitat dèbil* (el 'lloc') que remet, respectivament, a la instantaneïtat tecnològica (Walter Benjamin n'hauria dit: la negació del temps per l'instant) i a la *posició* com a oposada a l'*indret*: la 'postinformàtica', el punt en un camp de cobertura, etc. (negació també d'un espai fix de tipus cartogràfic o topològic)." (P. 75).

**Gonzalo Abril** és professor del Departament de Periodisme de la Facultat de Ciències de la Informació de la Universitat Complutense de Madrid.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶ )]

**Virilio, Paul.** “Todas las imágenes són consanguineas”. Barcelona: RTVE/Serval, 1991. Contribució a *El arte del vídeo* de José Ramón Pérez Ornia. (P. 14).

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]

Es tracta d'un article/intervenció en la sèrie televisiva de RTVE que inclosa en l'obra mencionada, que recull la major part dels materials documentals que van aparèixer en pantalla. És una petita peça de gran 'transparència', que justament, parla de les transparències en la comunicació avançada.

“Hi ha, doncs, per una part, la transparència natural directa que continua existint, i, altrament, una transparència indirecta que proposo que s'anomeni la trans-aparença. Crec que així com la transparència ha permès l'organització de la societat a través de la ciutat, a través de l'obertura a l'altre, a través de la mirada, a través del Renaixement, de la perspectiva, etcètera, igualment la trans-aparença electrònica prepara un nou règim de relacions interpersonals, socials i polítiques.” (P. 14).

La citació escollida, relativa a un nou règim de relacions interpersonals, socials i polítiques, va aparellada —a l'epígraf dedicat al fenomen de la resocialització— a les de Hall-Preston, perquè ressalti com a aportació original al tema i es prengui notícia de l'abast de les posicions.

**Paul Virilio**, urbanista i assagista francès de gran èxit, ha participat en un gran nombre de publicacions, ha comissariat exposicions i ha dirigit conferències i col·loquis. És un representant diàfan de la línia de pensament postmodern francès.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]

Un gran pas cap a la consolidació cultural i artística del vídeo va ser l'encàrrec que la prestigiosa revista francesa *Communications* féu a Anne-Marie Duguet i Raymond Bellour. Hem de fer notar que aquest número de la revista és dedicat enterament al fenomen del vídeo, i molt especialment de l'art per vídeo i de totes les seves relacions de creació, realització i producció. Una bona ocasió per retrobar autors 'difícils' com Youngblood, que hi va col·laborar amb un text ple de suggeriments i de presagis.

N'hem inclòs una única citació a l'epígraf cinquè, al costat de l'altra referència del mateix Youngblood (1987, p. 96-97), tot constatant com manté les seves posicions amb el pas del temps, si les comparem amb les de 1970 incloses en els epígrafs primer i segon.

"La metaarquitectura social tendeix a crear xarxes d'unió, així com metamèdia per a l'ús social, i que l'artista i el metaarquitecte constituïran una nova força social, cultural i política" [en referència als treballs *Hole in Space* (1980) i *Electronic Cafe* (1984) de Kit Galloway i Sherrie Rabinowitz]." (P. 178-187).

**Gene Youngblood** va néixer molt a prop dels ambients del Hollywood de la daurada postguerra a Los Angeles. Va connectar amb l'onada videoactivista dels darrers anys seixanta i primers setanta i en va formar part, tot col·laborant amb la primera revista especialitzada "*Radical Software*". Actualment viu i professa a Nou Mèxic, ha estat professor al CALARTS de Valencia (Califòrnia, EUA), a Nova York i a Chicago.

El seu caràcter visionari, radical i de difícil encasellament en cap línia acadèmica o editorial concreta ha fet que el volum de la seva producció teòrica sigui més aviat minso.

[Textos](#) / [Anys edició](#) / tornar [Autors textos](#) / tornar agrupació [citacions](#) [Retorn (↶)]



## Monografies (publicacions no periòdiques) i antologies

monografies / [articles](#) / [catàlegs](#)  
[Bibliografia](#) / [INDEX](#)

**Ades, Dawn**

*Photomontage*

París: Chêne, 1976

**Ameller, Carles (ed.)**

*Catàleg de la producció videogràfica a Catalunya, 1970-1985*

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1986

**Aronowitz, Stanley i d'altres (comp.)**

*Tecnociencia y cibercultura*

Barcelona: Paidós, 1998

**Assche, Cristine**

*Vidéo et après*

París: Centre Georges Pompidou, 1992

**Atkins, Robert**

*Art Speak*

Nova York: Abbeville Press, 1990

**Aumont, Jacques**

*La imagen*

Barcelona: Paidós, 1992

**Baigorri, Laura**

*Arte en red*

<http://www.iaa.upf.es/%7Ebaigorri/arte/>, 1999

**Bellour, Raymond**

*L'Entre-Images 2*

París: P. O. L., 1999

**Bellour, Raymond**

*L'Entre-Images*

París: La Différence, 1990

**Berger, René**

*Jusqu'où ira votre ordinateur*  
Lausanne: Favre, 1987

**Biancheri, Alain**

*Les Arts Plastiques au Vingtième Siècle.*  
Nice: Z'éditions, 1993

**Bódy, Gábor; Bódy, Veruschka (ed.)**

*Axis. Auf der elektronischen Bühne Europa*  
Colònia: DuMont, 1986

**Bonet, E.; Dols, J.; Mercader, A.; Muntadas**

*En torno al vídeo*  
Barcelona: Gustavo Gili, 1980

**Bonito Oliva, Achille**

*Europe / America the different avant-gardes*  
Milà: Deco Press, 1976

**Bordwell, David; Thompson, Kristin**

*El arte cinematográfico: una introducción*  
Barcelona: Paidós, 1995

**Boyle, Deirdre**

*Video Classics: A Guide*  
Phoenix (USA): Oryx, 1986

**Bozal, Valeriano**

*Arte del siglo XX en España. Vol. 2*  
Madrid: Espasa Calpe, 1995

**Brown, Lester L.**

*Les Brown's Encyclopedia of Television*  
Detroit (EUA): Gale Research, 1992

**Bukatman, Scott**

*Terminal Identity*  
Durham (EUA): Duke University Press, 1993

**Burgin, Victor**

*Thinking photography*  
Houndmills: Macmillan, 1992

**Cauquelin, Anne**

*L'art contemporain*  
Paris: Presses Universitaires de France, 1992

**Celant, Germano**

*Offmedia*

Bari: Dedalo, 1977

**Codina, Lluís**

*El llibre digital*

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996

**Colombain, Jérôme**

*La cyberculture*

Tolosa: Milan, 1997

**Costa, Xavier; Kurgan, Laura (ed.)**

*Us trobeu aquí. Arquitectura i fluxos d'informació*

Barcelona: Macba, 1995

**Cotton, Bob; Oliver, Richard**

*Understanding Hypermedia*

Londres:Phaidon, 1993

**Cubbit, Sean**

*Videography: video media as art and culture*

Londres: Macmillan, 1993

**D'Agostino, Peter**

*Transmission*

Nova York: Tanam Press, 1985

**Deleuze, Gilles**

*La imagen en movimiento, I - II*

Barcelona: Paidós, 1984

**Deleuze, Gilles; Guattari, Félix**

*Rizoma. Introducción*

València: Pre-Textos, 1997

**Dercon, Chris**

*Er Ligt Een Videocassette In De Soep*

BRT, 1983. Emissió TV, 60 min.

**Diego, Estrella de**

*Arte contemporáneo II*

Madrid. Historia 16, 1996

**Duguet, Anne Marie**

*Vidéo, la mémoire au poing*

París: Hachette, 1981

**Eckert, Michael; Schubert, Helmut**

*Cristales, electrones, transistores*

Madrid: Alianza, 1991

**Edmond Couchot**

*Images. De l'optique au numérique*

París: Hermes, 1988

**Fifer + Hall (ed.)**

*Illuminating Video*

San Francisco: Aperture, 1991

**Fozza, J.-C.; Garat, A.-M.; Parfait, F.**

*Petite fabrique de l'image*

París: Magnard, 1989

**Francastel, Pierre**

*Arte y técnica en los siglos XIX y XX*

Madrid: Debate, 1990

**Gale, Peggy (ed.)**

*Video by Artist 1-2*

Toronto: Art Metropole, 1976

**Goodman, Cynthia**

*Digital Visions. Computer and Art*

Nova York: Abrams, 1987

**Greimas, A. J.; Courtés, J.**

*Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*

Madrid: Gredos, 1982

**Gruber, Bettina; Vedder, Maria**

*Kunst und Video*

Colònia: DuMont, 1983

**Gruzinski, Serge**

*La guerre des images*

París: Fayard, 1990

**Guasch, Anna Maria**

*El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*

Barcelona: Serbal, 1997

**Guattari, Félix**

*Las tres ecologías*

València: Pre-Textos, 1996

**Gubern, Roman**

*Del bisonte a la realidad virtual*  
Barcelona: Anagrama, 1996

**Gustafson, Julie**

*The Global Village Handbook for Independent Producers and Public TV*  
Nova York: Global Village, 1980

**Hall, Peter; Preston, Paschal**

*La ola portadora*  
Madrid: Fundesco, 1990

**Handhard, John G. (ed.)**

*Video Culture*  
Nova York: Visual Studies Workshop, 1986

**Hudrisier, Henri**

*L'iconothèque*  
París: La Documentation Française, 1982

**Hughes, Robert**

*The Shock of the New*  
Nova York: Knopf, 1991

**Jimenez, Marc**

*L'esthétique contemporaine*  
París: Klincksieck, 1999

**Jimenez, Marc**

*Qu'est-ce que l'esthétique?*  
París: Gallimard, 1997

**Kimpel, Harald**

*Documenta: Mythos und Wirklichkeit*  
Colònia: DuMont, 1997

**Klaus, Jürgen**

*Elektronisches Gestalten in Kunst und Design*  
Hamburg: Rowolt, 1991

**Konisberg, Ira**

*The Complete Film Dictionary*  
Londres: Bloomsbury, 1993

**Korot, Beryl; Schneider, Ira**

*Video Art. An Anthology*  
Nova York: Harcourt, 1976

**La Ferla, Jorge**

*Video Escrituras. Jean-Paul Fargier*  
Buenos Aires: Universitat de Buenos Aires, 1995

**Landow, George P.**

*Hipertexto*  
Barcelona: Paidós, 1995

**Lebrero, José (ed.)**

*Tecnología y desidencia cultural*  
Sant Sebastià: Diputació Foral de Gipuzkoa, 1998

**Lechenauer, Gerhard (ed.)**

*Alternative Medienarbeit mit Video und Film*  
Hamburg: Rowohlt, 1979

**Lischi, Sandra**

*The Sight of Time*  
Pisa: Edizione Ets, 1997

**Lovejoy, Margot**

*Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*  
Englewood Cliffs (EUA): Prentice Hall, 1992

**Magnan, Nathalie**

*La vidéo entre art et communication*  
París: énsb-a, 1997

**Marchán Fiz, Simón**

*Del arte conceptual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la*  
Madrid: Akal, 1986

**Marchán Fiz, Simón**

*Del arte conceptual al arte de concepto (1960-1972)*  
Madrid: Alberto Corazón, 1972

**Marcus, Greil**

*Rastros de carmín*  
Barcelona: Anagrama, 1993

**Mercader, Antoni**

*Les formulacions artístiques sorgides de la utilització del vídeo i de l'ordinador.*  
Barcelona, 1996 [Treball de recerca de doctorat]

**Mora, Gilles**

*Photospeak*  
Nova York: Abbeville, 1998

**Morley, David; Robins, Kevin**

*Spaces of identity global media*

Londres: Roudledge, 1995

**Muntadas**

*Media Architecture Installations (Interom)*

Paria: Anarchive, 1, 1999

**Muntaner, Jaume**

*Me'n vaig amb la meva mare*

Barcelona, 1986 (fotografia)

**Newcomb, Horace (ed.)**

*Encyclopedia of Television. Museum of Broadcast Communications*

Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997

**Ortiz, Àurea; Piqueras, María Jesús**

*La pintura en el cine*

Barcelona: Paidós, 1995

**Palacio, Manuel**

*Una historia de la televisión en España*

Madrid: ERL, 1992

**Parsloe, Eric**

*Interactive Video*

Wilmslow: Sigma, 1983

**Penley, C.; Ross, Andrew (ed.)**

*Tecnoculture*

Minneapolis (EUA): University Minnesota, 1991

**Pérez Jiménez, Juan Carlos**

*Imago Mundi. La cultura audiovisual*

Madrid: Fundesco, 1995

**Pérez Ornia, José Ramón**

*El arte del vídeo*

Barcelona: RTVE / Serbal, 1991. P 69.

**Picazo, Glòria**

*Impasse. Art, poder i societat a l'Estat espanyol*

Lleida: Ajuntament de Lleida, 1997

**Popper, Franz**

*Arte, acción y participación*

Madrid: Akal, 1989

**Popper, Franz**

*Art of Electronic Age*

Nova York: Abrams, 1993

**Ramírez, Juan Antonio**

*Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*

Madrid: Alianza, 1997

**Ramírez, Juan Antonio**

*Medios de masas e historia del arte*

Madrid: Cátedra, 1981

**Ramírez, Juan Antonio**

*Ecosistemas y explosión de las artes*

Barcelona: Anagrama, 1994

**Ramírez, Juan Antonio**

*Cómo escribir sobre arte y arquitectura*

Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996

**Ritchin, Fred**

*In our own image the coming revolution in photography*

Nova York: Aperture, 1990

**Ryan, Paul**

*Video Mind, Earth Mind: Art Communications, and Ecology*

Nova York: Lang, 1993

**Sello, Gottfried**

*Kunst der Welt - heute*

Hamburg: Rowolt, 1970

**Shamberg, Michael; Raindance Corporation**

*Guerrilla Television*

Nova York: Holt, 1971

**Shlain, Leonard**

*Art and Physics*

Nova York: William Morrow, 1991

**Silverman, Hugh J. (ed.)**

*Postmodernism - Philosophy and the Arts*

Nova York: Routledge, 1990

**Smith, Brian Refin**

*Soft Computing: Art & Design*

Londres: Addison, 1984



**Sohm, H. (ed.)**

*Happening & Fluxus*

Colònia: Koelnischer Kunstverein, 1970

**Virilio, Paul**

*La velocidad de la liberación*

Buenos Aires: Manantial, 1997

**Virilio, Paul**

*La máquina de visión*

Madrid: Cátedra, 1989

**Wackerbarth, Horst (ed.)**

*Kunst und Medien. Materialien zur Documenta 6*

Kassel: Stadtzeitung und Verlag, 1977

**Youngblood, Gene**

*Expanded Cinema*

Nova York: Dutton, 1970

inici [monografies](#) / [articles](#) / [catàlegs](#)  
[Bibliografia](#) / [ÍNDEX](#)

**Articles i parts de publicacions o emissions periòdiques i parts d'una monografia**

[monografies](#) / [articles](#) / [catàlegs](#)  
[Bibliografia](#) / [ÍNDEX](#)

**Abril, Gonzalo**

*Sujetos, interfaces, texturas*

*Revista de Occidente*

Rev. de Occidente, 206. 1998. P. 59-76

**Alonso, Rodrigo**

*Esto no es un aviso publicitario*

<http://www.conexion.org/Art/cXm.html>

febrer de 1999

**Anderson, Cecilia**

*La Fotografía: Arte, Ciencia y Multimedia*

*Zehar*

Zehar, 31, 1996. P. 25-27

**Arnheim, Rudolf**

*The Two Authenticities of the Photographic Media*

*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*

The Journal of Aesthetics, 51, 4. 1993. P. 537-540

**Ascott, Roy**

*The Connective State: Europe's technoethic dimension*

<http://www.heise.de/tp/mud/6140/fhome.htm>

juny de 1997

**Ascott, Roy**

*Gesamtdatenwerk*

*Kunstforum*

Kunstforum, 103. 1989. P. 100-109

**Badia, Montse**

*Entrevista amb Peter D'Agostino*

<http://aleph-arts.org/portadas/home10.htm>

maig de 1997

**Bellour, Raymond**

*L'entre-images (extractes)*  
*La vidéo entre art et communication*  
Paris: ÉNSBA, 1997

**Bellour, Raymond**

*Los límites de la ficción*  
*Telos*  
Telos, 9, 1987. P. 71-77

**Bonet, Eugeni**

*Cronotopologia de l'art vídeo a Barcelona*  
*Barcelona Metròpoli Mediterrània*  
BMM, 19. 1991. P. 72-76

**Bonet, Eugeni**

*Polivídeo: el vídeo en plural*  
*Telos*  
Telos, 9. 1987. P. 103-109

**Brea, José Luis**

*Algunos pensamientos sueltos acerca del arte y técnica*  
*Zehar*  
Zehar, núm. 33. 1997

**Brea, José Luis**

*DX: una (no) Documenta, en la era de la imagen técnica*  
*Acción Paralela*  
Acción Paralela, 3; octubre de 1977. P. 9-15

**Buchloh, Benjamin H. D.**

*Procediments al·legòrics: apropiació i muntatge en l'art contemporani*  
*Indiferència i singularitat*  
Barcelona: MACBA, 1997

**Burgin, Victor**

*Mirar fotografies*  
*Indiferència i singularitat*  
Barcelona: MACBA, 1997

**Burt, Jillian**

*Sombras y residuos: el arte telerrobótico en Internet de Ken Goldberg*  
*Ars telemática*  
Barcelona: L'Angelot, 1998

**Conley, Verena Andermatt**

*Eco Subjects*

*Rethinking Technologies*

Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1993

**Cornwell, Regina**

*From the Analytical Engine to Lady Ada's Art*

*Iterations: The New Image*

Nova York: MIT Press, 1993

**Daniels, Dieter**

*Ars ex machina. Sobre el arte en CD-ROM*

*Media Culture*

Barcelona: L'Angelot, 1995. P. 55-60

**David, Cathérine**

*El arte contemporáneo a pesar del museo*

*Arteleku. Cuadernos*

Arteleku. Cuadernos, 10. 1996. P. 113-122

**David, Catherine; Virilio, Paul**

*Alles Fertig: se acabó. (Una conversación)*

*Acción Paralela*

Acción Paralela 3, octubre, 1977. P. 17-32

**Dictionaire multi de l'art moderne et contemporain**

París: Hazan, 1996 (CD-ROM)

**Diego, Estrella de**

*Perder la historia como quien pierde un par de guantes*

*Arteleku. Cuadernos*

Arteleku. Cuadernos, 10. 1996. P. 123-150

**Diego, Estrella de**

*Transrealidad: ver, oír, tocar*

*Rev. de Occidente*

Rev. de Occidente, 153. 1994. P. 7-24.

**Dietz, Steve**

*Museums and the Web 1999*

<http://www.archimuse.com/mw99/papers/dietz/>

setembre de 1999

**Documenta 1-9**

Kassel: Documenta Archiv, 1997 (CD-ROM)

**Dols, Joaquim**

*Història d'una metàfora*  
*Barcelona Metròpoli Mediterrània*  
BMM, 19. 1991. P. 81-84

**Dols, Joaquim; Mercader, Antoni**

*El sector vídeo a Documenta 6 (Kassel)*  
*Visual*  
Visual, 1. 1977. P. 62-70

**Druckrey, Timothy**

*Netopías, notopías ... : cuerpos de conocimiento*  
<http://aleph-arts.org/pens/netopia.htm>  
Octubre, 1997

**Druckrey, Timothy**

*Instability and Dispersion*  
*Miratges: de la postfotografia al ciberespai*  
Barcelona: Fundació "la Caixa", 1998 (disquet)

**Duguet, Anne-Marie**

*El sonido del vídeo*  
*Telos*  
Telos, 9. 1987. P. 78-83

**Elkins, James**

*Art History and the Criticism of Computer-generated Images*  
*Leonardo*  
Leonardo, vol. 7, núm 4. 1994. P. 335-342

**Fargier, Jean-Paul**

*Polvo en los ojos*  
*Telos*  
Telos, 9. 1987. P. 52-56

**Galloway, Alex**

*¿Qué es "Estudios Digitales"?*  
<http://aleph-arts.org/pens2/galloway.htm>  
setembre de 1999

**Giannetti, Claudia**

*Traspasar la piel: el teletránsito*  
*Ars telematica*  
Barcelona: L'Angelot, 1998

**Guattari, Félix**

*Machinic Heterogenesis*

*Rethinking Technologies*

Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1993

**Gubern, Roman**

*¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?*

*Telos*

Telos, 9. 1987. P. 42-47

**Hanhardt, John G.**

*Reflexiones sobre el museo en la era de la realidad virtual*

*Revista de Occidente*

Revista de Occidente, 153. 1994. P. 91-104

**Hiperdiccionari català - castellà - anglès**

Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1993

**Imatges simulació del bombardeig d'Irak**

Notícies NBC, 16 de desembre de 1998

**Jarauta, Francisco**

*Contemporáneos*

*Arteleku. Cuadernos*

Arteleku. Cuadernos, 10. 1996. P. 175-187

**Jiménez, Carlos**

*Historias de la Documenta*

*El Lápiz*

El Lápiz, núm. 10, 1997. P. 24-33

**Kerkhove, Derrick de**

*Le virtuel imaginaire technologique*

*Traverses*

Traverses, 44-45. P. 75-85

**La batalla de Líbia**

Telenotícies Migdia TV3, 5 de gener de 1989.

**Lord, Chip**

*TVT/Video Pioners: 10 Years Later*

*Send*

Send, estiu de 1983. P. 18-23

**Lyotard, Jean-François**

*Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne?*  
*L'époque, la mode, la morale, la passion*  
Paris: Centre Georges Pompidou, 1987

**Matthews, Robert**

*Computers at the dawn of creativity*  
*New Scientist*  
New Scientist, 10 de desembre de 1994. P. 30-34

**Media Arte Acción. Los años 60 y 70 en Alemania**

Karlsruhe: Goethe-Institut / ZKM, 1997

**Mercader, Antoni**

*Vídeo, ordinador i creativitat*  
*2es Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*  
Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1987. P. 139

**Mercader, Antoni**

*Del "portapak" al "minicam": de la contrainformación' al "news"*  
*Telos*  
Telos, 9. P. 48-51

**Mercader, Antoni**

*Una qüestió de vasos comunicants*  
*Barcelona Metròpoli Mediterrània*  
BMM, 19. 1991. P. 68-71

**Mercader, Antoni**

*Els objectes virtuals*  
*Temes de Disseny*  
Temes de Disseny, 4. 1990. P. 31-36

**Mercader, Antoni**

*Virtudes en el arte, simulaciones a la ciencia, réplicas a lo humano*  
*Telos*  
Telos, 24. 1991. P. 66-68

**Mercader, Antoni**

*Hacia una eclosión del patrimonio artístico*  
*Telos*  
Telos, 31. 1992. P. 45-52

**Mercader, Antoni**

*Postimatge*  
*catàleg exposició Mostra d'arts electròniques*  
Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1998

**Mercader, Antoni**

*Evocació del postllibre*

[http://www.iua.upf.es/formats/formats2/mer\\_c.ht](http://www.iua.upf.es/formats/formats2/mer_c.ht)

abril de 1998

**Mercader, Antoni**

*Art a Internet*

<http://newton.upf.es/upf/bib/ccaa/art3.htm>

febrer de 1997

**Mercader, Antoni**

*Al voltant de les relacions art-ciència*

*Hecho artístico y medios de comunicación*

València: I. Alfons el Magnànim, 1999. P. 29-32

**Mercader, Antoni**

*Mirada tecnològica, transterritorialització i ecologia dels mitjans*

*Treballs de Comunicació*

Treballs de Comunicació, 8. 1997. P. 239-242

**Mercader, Antoni**

*DO = Dennis Oppenheim*

*Dennis Oppenheim. Obra 1967-1994*

Barcelona: Ajuntament de B., 1994. P. 64 i 65

**Mercader, Antoni**

*'Sísif', en las antípodas del museo y de la Red*

*Net*

Net, febrer de 1997. P. 55-56

**Mercader, Antoni**

*El horizonte artístico de las tecnologías de la comunicación*

*Telos*

Telos, 30. 1992. P. 120-124

**Mercader, Antoni i d'altres**

*Cronologia del vídeo español*

*La imagen sublime*

Madrid: CARS, 1987. P. 135-142

**Mercader, Antoni; Obregón, Laia**

*Las máquinas voladoras y "La lluna en un cove" o el diseño de un universo*

*Telos*

Telos, 13. 1988. P. 59-64



**Mercader, Antoni; Obregón, Laia**

*ENG o no Talkings Heads*

*Electronic News Gathering. ENG*

Barcelona: IEN, 1987. P. 33

**Meriam Webster's Collegiate Dictionary**

Springfield (EUA): Meriam Webster, 1994 (CD-ROM)

**Monterde, José Enrique**

*La imagen artística en el fin de siglo*

*D'art*

D'art, 22. 1996. P. 117-142

**Noëlle, Anna**

*Cultur@ integral?*

*Papers d'Art*

Paper d'Art, 71. 1997

**Peran, Martí**

*L'Atlas i l'Oceà. Paisatges de l'art contemporani*

*D'art*

D'art, 22. 1996. P. 273-280

**Pibernat, Oriol**

*Homo ecologicus. Per una cultura de la sostenibilitat*

*Catàleg de l'expo Fundació Miró. Barcelona,*

Barcelona: KRTU, 1996. P. 56-64

**Pibernat, Oriol**

*Homo ecologicus, por una cultura de la sostenibilidad*

*Mundo Científico*

Mundo Científico, 165. 1996. P. 130-137

**Popper, Franz**

*L'électricité et l'électronique dans l'art du XXe siècle*

*Catàleg de l'exposició Electra. 1983. P. 9-77*

Paris: Les Amis du Musée D'Art Moderne, 1983.

**Prieto, Jesús A.**

*Vídeo i arts plàstiques*

*Barcelona Metròpolis Mediterrània*

BMM, 19. 1991. P. 118-120

**Punt, Michael**

*El elefante, la nave espacial y la cacaúa blanca: arqueología de la fotografía digital*

*Fotografía en la cultura digital*

Barcelona: Paidós, 1995

**Radical Software (onze números)**

Nova York: Raindance Corporation, 1971-74

**Ray, Thomas S.**

*Tierra - La idea de crear una amplia red de reservas de biodiversidad para organismos digitales*

*Ars telemática*

Barcelona: L'Angelot, 1998

**Robins, Kevin**

*Virtual Technologies and the Meaning of Distance*

*Miratges: de la postfotografía al ciberespai*

Barcelona: Fundació "la Caixa", 1998 (disquet)

**Robins, Kevin**

*¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?*

*Fotografía en la cultura digital*

Barcelona: Paidós, 1995

**Tafler, David**

*Der Blick und der Sprung*

*Kunstforum*

Kunstforum, 103. 1989. P. 240-247

**The New Grolier Multimedia Encyclopedia**

Danbury (EUA): Grolier, 1993 (CD-ROM)

**Tomas, David**

*From the Photograph to Postphotographic Practice: Toward a Postoptical Ecology of the Eye*

*Electronic Culture*

Nova York: Aperture, 1996. P. 145-153

**Torres, David G.**

*Fragmentación, maximalismo y virus*

*D'art*

D'art, 22. 1996. P. 255-272

**Virilio, Paul**

*Todas las imágenes son consanguíneas*

<http://aleph-arts.org/pens2/consang.htm>. 1991

**Virilio, Paul**

*Todas las imágenes son consanguíneas*  
*El arte del vídeo*  
Barcelona: RTVE / Serbal, 1991. P. 14

**Virilio, Paul**

*L'image virtuelle mentale et instrumentale*  
*Traverses*  
Traverses, 44-45. 1988. P. 35-39

**Von Foerster, Heinz**

*Interactivity*  
<http://www.interactive-culture.org/>  
gener de 1998

**Weibel, Peter**

*Momente der Interaktivität*  
*Kunstforum*  
Kunstforum, 103. 1989. P. 87-99

**Weinbren, Grahame**

*Ein interaktives Kino*  
*Kunstforum*  
Kunstforum, 103. 1989. P. 225-231

**Youngblood, Gene**

*Electronic Café International.*  
*Ars telematica*  
Barcelona: L'Angelot, 1998

**Youngblood, Gene**

*El aura del simulacro: el ordenador y la revolución cultural*  
*Telos*  
Telos, 9. 1987. P. 96-102

**Youngblood, Gene**

*Vidéo et utopie*  
*Communications*  
Communications, 48. 1988. P. 173-191

**Zulián, Claudio**

*Xarxart*  
<http://www.iaa.upf.es/~czulian/xarxart/cat/c1.htm>  
setembre de 1999

[monografies](#) / [inini](#) [articles](#) / [catàlegs](#)  
[Bibliografia](#) / [ÍNDEX](#)

## Catàlegs d'exposicions, de mostres i de programes de visionat

[monografies](#) / [articles](#) / catàlegs  
[Bibliografia](#) / [INDEX](#)

*"A-Volve"*  
Evolución artificial. C. Sommerer i L. Mignonneau  
Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1996

*2ª Muestra de Navarra*  
Muestra de Vídeo de Navarra  
Pamplona: Gobierno de Navarra, 1993

*3e Biennial de Lió*  
d'art contemporain  
París: Réunion des musées nationaux, 1995

*Alter músiques natives*  
Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1995

*Andreas M. Kaufmann*  
off/on  
Barcelona: L'Angelot, 1998

*Andy Warhol*  
Estocolm: Moderna Museet, 1968

*Ars Electronica 1998*  
Festival für Kunst, Technologie und Gessellschaft  
Linz: Ars Electronica, 1988

*Art annual ' 73.74'*  
Neue Namen, neue Tendenzen

Colònia: Dumont, 1974

*Art Futura 1990*

Realitat virtual

Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990

*Art Futura 1991*

Cibernèdia

Barcelona: Art Futura, 1991

*Art Futura 1992*

Ment global

Barcelona: Art Futura, 1992

*Art Futura 1993*

Vida artificial

Barcelona: Art Futura, 1993

*Art Futura 95*

Comunidades virtuales

Madrid: Hobby Press, 1995

*Art Futura 96*

Robots & Knowbots

Madrid: Art Futura, 1996

*Arte Tecnologia*

A humanização das tecnologias

Sao Paulo (Brasil): Universidade Sao Paulo, 1995

*Artifices 1990*

Art à l'ordinateur: invention, simulation

Saint-Denis: Ville de Saint-Denis, 1990

*Artifices III*

Mise en mémoire

Saint-Denis: Ville de Saint-Denis, 1994

*Ciència*

De l'"anís del mono" a les autopistes informació

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994

*Creació emergent i tecnocultura*

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992

*Dan Graham*

Madrid: Ministerio de Cultura, 1987

*Dan Graham*

Santiago de Compostel·la: CGAC, 1997

*Daniel Canogar*

Incorpóreo

Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1995

*Dennis Oppenheim*

Obra 1967-1994

Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1995

*Dennis Oppenheim*

Recent Works

Andorra: Ministeri d'Educació, 1993

*Dennis Oppenheim*

Selected Works 1967-90

Nova York: Abrams, 1992

*Desmontaje*

Film, vídeo/apropiació, reciclatge

València: IVAM, 1993

*Documenta 5*

Befragung der Realität. Bilwelten heute

Kassel: Documenta, 1972

*Documenta 6 Kassel*

Fotografie, film, video. Vol. 2  
Kassel: Paul Dierichs, 1977

*Documenta IX*  
Guide  
Stuttgart: Edition Cantz, 1992

*Documenta X*  
Short Guide  
Kassel: Documenta, 1997

*Documentary Video*  
Decades of Change, 1965-1985  
Long Beach (EUA): Long Beach museum of Art, 1986

*El futur en jocs i tecnójocs*  
Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994

*El problema de la realitat*  
Simulacre, frontera, intimitat  
Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1995

*El Rastro*  
Presencia remota insinuada. R. Lozano-Hemmer  
Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1995

*Electronic Arts Intermix*  
Video  
Nova York: Electronic Arts Intermix, 1991

*En l'esperit de Fluxus*  
Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994

*Encuentros Vídeo en Pamplona 1996*  
Actas y documentos de trabajo  
Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996

*ENG*  
Electronic News Gathering

Barcelona: IEN, 1987

*Eugènia Balcells*

Sincronías

Madrid: MNCARS, 1995

*Festival Nacional de Vídeo*

Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1984

*Fotopres, 1986*

Barcelona: Fundació "la Caixa", 1986

*German Video Art 1992-1994*

Munic: Stadt Marl i Goethe Institut, 1994

*Hágase la luz*

Proyecto Ruanda 1994-1998. Alfredo Jaar

Barcelona: Actar, 1998

*Homo ecologicus*

Per una cultura de la sostenibilitat

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996

*Imatges en moviment*

Electronic Art

Barcelona: Fundació Miró, 1992

*Internationaler Videokunstpries 1997*

Karlsruhe: ZKM, 1997

*Joseph Beuys*

Manresa Hbf

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994

*Juan Downey*

València: IVAM, 1997



*L'ivresse du réel*

L'object dans l'art du XXe siècle

París: Réunion des musées nationaux, 1993

*La imagen sublime*

Video de creación en España, 1970-1987

Madrid: Centro de Arte reina Sofía, 1987

*Les immatériaux*

Paris: Centre Georges Pompidou, 1985

*Live in your head*

When Attitudes Become Form

Berna: Kunsthalle Bern, 1969

*Man Ray*

1897-1976

Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1982

*Man Ray*

Photographe

París: Philippe Sers Ed., 1981

*Matt Mullican*

València: IVAM, 1995

*Minima Media*

Medienbiennale Leipzig

Leipzig: Medienbiennale Leipzig, 1994

*Mostra d'Arts Electròniques*

10a. Mostra de Vídeo de Catalunya

Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1998

*Muntadas*  
Des/aparicions  
Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996

*Muntadas*  
Instal·lacions/Passatges/Intervencions  
Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1988

*Muntadas*  
Proyectos, projects  
Madrid: Fundación Arte y Tecnología, 1998

*Muntadas*  
Trabajos recientes  
València: IVAM, 1993

*Nam June Paik*  
Videa 'n' Videology, 1959-1973  
Syracuse (EUA): Everson Museum of Art, 1973

*Nam June Paik*  
Werke 1946-1976  
Colònia: Kölnischer Kunstverein, 1977

*Out of Actions*  
Between Performance and the Object, 1949-1979  
Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998

*Passages de l'imatge*  
Barcelona: Fundació "la Caixa", 1991

*Pixel Art*  
Barcelona: IEN, 1988

*Señales de Vídeo*  
Aspectos de la videocreación española  
Madrid: MNACRS, 1995

*Singular Electrics*  
Sobre tecnologies particulars  
Barcelona: Fundació Miró, 1998

*Situacionistas*  
Art, política, urbanisme  
Barcelona: MACBA, 1996

*Sophie Calle*  
Relatos  
Barcelona: Fundació La Caixa, 1997

*Studio Azzurro*  
Percorsi tra video, cinema e teatro  
Milà: Electa, 1995

*The Arts for Television*  
Los Angeles: MOCA, 1987

*The Luminous Image*  
Amsterdam: Stedelijk Museum, 1984

*The TV Set*  
From Receiver to Remote Control  
Nova York: The New Museum, 1995

*Traces*  
Peter D'Agostino  
Baltimore (EUA): Rosenberg Gallery, 1995

*Transit*  
60 artistes nés après 60  
Paris: ÉNSB-A, 1997

*Video Art*  
Filadèlfia (EUA): Universitat de Pensilvania, 1975

*Video Bänder*

Annex a l'exposició "Projekt 74"  
Colònia: Kölnischer Kunstverein, 1974

*Video-Skulptur*  
Retrospektiv und aktuell, 1963-1989  
Colònia: DuMont, 1989

*Vídeo. Entre l'art i la comunicació*  
Sèries Informatives 1  
Barcelona: Col·legi d'Arquitectes, 1978

*Virreina, els dilluns vídeo*  
Tres sèries: 1984, 1985 i 1986  
Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1984-1986

*Voices, voces, voix*  
Barcelona: Fundació Joan Miró, 1998

*Weskunst*  
Zeitgenössische Kunst seit 1939  
Colònia: DuMont, 1981

*Wolf Vostell*  
Madrid: Instituto Alemán, 1974

*Wolf Vostell*  
De 1958 a 1978  
Barcelona: Fundació Joan Miró, 1979

[monografies](#) / [articles](#) / [inici catàlegs](#)  
[Bibliografia](#) / [ÍNDIX](#)

# Referents

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / Referents

[[Retorn \(←\)](#)]

[MENÚ](#) / [ÍNDEX](#) / [Presentació](#) / [Memòria](#) / [Tesi](#)

[Detecció](#) / [Anàlisi](#) / [Descripció](#) / [Conclusions](#) / [Annexos](#)

Es tracta d'una primera relació de **conceptes** (i d'autors, després) esmentats en el discurs i que considerem de prou importància però encreuar-los amb les diverses parts d'aquesta tesi, com a referents del sector artístic i de fora d'aquest.

Hem escollit principalment els que fan referència a:

- manifestacions i centres o pols d'iniciatives i activitats (la Documenta és un esdeveniment abastament conegut i tractat en tots els mitjans de comunicació);
- expressions i denominacions específiques.

## [Aftermedia](#)

Descripció (1990)

## [Ars Electronica](#)

Anys. 1985-1989 (Vol. 2)

## [Art dels mitjans](#)

Anàlisi (1985)

## [Aspen movie map](#)

Detecció (1980)

## [Determinisme tecnològic](#)

Tesi

## [Documenta 5](#)

Anys. 1970-1974 (Vol. 2)

## [Documenta 6](#)

Anys. 1975-1979 (Vol. 2)

## [Documenta 7](#)

Anys. 1980-1984 (Vol. 2)

[Documenta 8](#)

Anys. 1985-1989 (Vol. 2)

[Documenta 9](#)

Anys. 1990-1994 (Vol. 2)

[Documenta \(Kassel\)](#)

Anys. 1963-1969 (Vol. 2)

[Expanded art forms](#)

Anàlisi (1985)

[Expanded Cinema](#)

Descripció (1975).

[Expanded Images](#)

Anàlisi (1970).

[Imatge vídeo](#)

Detecció (1970).

[Infotainment](#)

Descripció (1985)

[Microcomunicació audiovisual](#)

Detecció (1975)

[Mirada post](#)

Descripció (1980)

[Mirada tecnològica](#)

Anàlisi (1990)

[Producció en línia](#)

Anàlisi (1975)

[Vídeo + ordinador](#)

Detecció (1975)

[Videoactivisme](#)

Detecció (1970)

[Videosfera](#)

Detecció (1990)

[ZKM](#)

Descripció (1990)

La relació d'**autors** (teòrics i artistes) que no formen part intrínseca del treball però que tenen una especial rellevància en algunes de les seves parts s'ha escollit en funció del pes específic que han tingut en la conformació dels pressupòsits de recerca i de treball del tesinand:

[Bellour, Raymond](#)

Conclusions

[Benjamin, Walter](#)

Anàlisi, 1980

[Beuys, Joseph](#)

Anys 1980-1985 (Vol. 2)

[Cage, John](#)

Anys 1963-1969 (Vol. 2)

[Cuba, Larry](#)

Detecció (1985)

[Godard, Jean-Luc](#)

Anys 1975-1979 (Vol. 2)

[de Kerckhove, Derrick](#)

Descripció (1985)

[Fluxus](#)

Anàlisi (1963)

[Lyotard, Jean-François](#)

Anàlisi (1970)

[McLuhan, Marshall](#)

Anys 1963-1969 (Vol. 2)

[Oppenheim, Dennis](#)

Anàlisi (1970)

[Vídeo Nou](#)

Detecció (1975)

[Warhol, Andy](#)

Anys 1970-1974 (Vol. 2)

[ÍNDEX](#) / [Anys](#) / [Peces](#) / [Termes](#) / [Textos](#) / inici [Referents](#) [[Retorn \(↶\)](#) ]