
CREACION ARTISTICA Y NUEVAS TECNOLOGIAS

E. Domínguez Perela

1. ¿Una cuestión de primacías?

Probablemente, multitud de vetustas aulas erosionadas seguirán siendo irónicos testigos de enconadas disputas acerca de un debate tan apasionado como estéril: ¿Qué es, qué fue antes, la transformación tecnológica o el cambio cultural? La prosaica trivialización del enrevesado ensayo de Thomas S. Kuhn, que tanta trascendencia tuvo desde la espectacular década de los sesenta, deviene erudita reformulación de las relaciones causales entre huevo y gallina, o especie de preclara actualización de aquellos debates, tenidos al amparo de la tibia, adormecedora y espléndida decadencia del Imperio bizantino, y protagonizados por doctos doctores, siempre dispuestos a matar o a morir defendiendo la naturaleza humana o divina del Hijo. En una época como la nuestra, cada vez menos interesada por las cuestiones que trascienden lo puramente observable, hasta parece lógica la relativa marginación de los problemas causales y, en especial, de aquellos relativos a las "causas últimas". ¿Qué utilidad tendría discutir sobre la "oportunidad histórica" de los primeros ordenadores? ¿Fue la necesidad de manejar abundante información la responsable de que se inventaran los ordenadores? o, por el contrario, ¿fueron los ordenadores los responsables de que hoy podamos manejar ingente cantidad de información? ¿Cuánto habría dado Claudio, el "disminuido" Claudio de Suetonio, por los servicios de un "ordenador personal" para simplificar el control administrativo del Imperio? La administración imperial debió contentarse con un ejército de libertos y con los prosaicos procedimientos documentales de la época. Seguramente, alguien podría reparar que en esa disfunción, en la falta de correspondencia entre nivel tecnológico y grado de expansión territorial, está la clave del "colapso imperial"... que tardó varios siglos en producirse...

Pero si, para un tiempo pasado, cuando se conocen con amplitud las supuestas consecuencias de un hecho histórico, resulta difícil establecer una relación causal clara e indiscutible, ¿qué ocurrirá cuando atendamos al presente? La trivial respuesta parecería desaconsejar, por especulativo, cualquier razonamiento que, dentro del presente más o menos amplio y, en este terreno, se aventure en el escenario de las relaciones causales. Sin embargo, y por otra parte, sabemos que cualquier siste-

ma cultural es un aglomerado de factores ("subsistemas") interrelacionados entre sí y en equilibrio dinámico, donde podemos intentar el análisis de esos vínculos, al margen de cualquier juicio de preeminencia. El sistema económico, el marco social, el desarrollo tecnológico, el universo de las creencias, el "prototipo psicológico" (si se nos permite el concepto), el ámbito ecológico y el momento histórico (temporal) componen una red de interrelaciones, donde se han perdido tantos razonamientos en cuestiones de primacía que hoy casi resulta ingenuo continuar en el empeño... Pero el espíritu humano es optimista por naturaleza y, tal vez por ello, esos caminos que no conducen a ningún sitio son recorridos mil veces, y cubiertos otras mil con disquisiciones tan inútiles como las del huevo y la gallina.

2. El sistema económico como condicionante

Desde el siglo pasado o, si se quiere, desde la difusa Revolución Industrial, las culturas occidentales, progresivamente volcadas hacia la llamada "economía de mercado" y por imperativos de su modelo inherente, se han visto inmersas en un vertiginoso cauce competitivo donde han ido cobrando fuerza y significación tres fenómenos bien conocidos y desigualmente importantes desde nuestro punto de vista: la hiperexplotación de los recursos naturales, el progresivo abaratamiento de los costes de producción y la creación más o menos artificial de unos mercados capaces de sostener con su demanda un proceso que, de otro modo, estallaría bajo la presión de aquellas crisis que amargaron las vidas de nuestros abuelos y que parecen haber sido resueltas con la llamada "sociedad de consumo". La dialéctica cultura-medio ecológico se concreta supeditando el entorno al desarrollo. Se produce más y más barato, del mismo modo que se consume más y más frecuentemente. Los beneficios suben junto con la cifra de negocios y todos (productores y consumidores), contentos y felices. ¿Cómo ha repercutido esta dinámica en el ámbito artístico? Ciertamente, el fenómeno artístico no podía permanecer al margen. La creación artística se ha hecho decididamente urbana por más que aquellos nostálgicos de los años sesenta se empeñaran, como los Nazarenos, en regresar a la "pureza" de lo tradicional en aquellos

“retiros”, transformados hoy en magníficos estudios donde se crea aquello que se venderá luego en las galerías de moda de las grandes ciudades o de las poblaciones turísticas.

Dejando al lado anécdotas más o menos jugosas, las implicaciones trascendentes para la creación artística vendrían de la mano del empeño por reducir los costos de producción. El primer acto de la “tragedia” (tal vez fuera mejor emplear el término “agonía” en el sentido unamuniano) tuvo lugar en pleno siglo XIX, cuando la “necesidad social” de estabilizar ciertos aspectos de la “realidad visual”, hasta entonces reservada a los “artistas-pintores”, pasó a ser asumida por una de esas máquinas que venían a “liberar al hombre del pesado trabajo manual” y que, al mismo tiempo, proporcionaban una “calidad funcional” superior a la conseguida por la mayoría de los retratistas-pintores. La fotografía “reproducía” la realidad visual con asepsia absoluta, mientras que el pintor siempre supeditaría esa reproducción al filtro de su habilidad y al sentido de su interpretación. Y, además, era mucho más barata. Como han dicho tantos estudiosos, la “imagen” se democratizaba, dejaba para siempre los salones de los poderosos para adueñarse de aparadores y paredes encaladas.

La respuesta de la pintura sería inmediata. Enseguida, un sector importantísimo de la intelectualidad artística europea reclamaba (reivindicaba) un espacio nuevo que restableciera la ubicación estructural de la pintura. Estaba bien que la fotografía suplantara a la pintura en cuestiones de captación de la “realidad visual”, pero, ¿en lo demás?... Acaso, ¿había algo más? Seguramente, alguien llegó a pensar que la fotografía tendría que limitarse a captar “realidades” y que la imaginación, la fantasía estarían siempre del lado de la pintura. El tiempo se encargaría de llevarle la contraria con extraordinaria rapidez. Aquellos mundos de fantasía e idealización enseguida serían asimilados por la fotografía y desarrollados por el medio expresivo que vendría a romper con la eterna limitación temporal de la imagen: el cine. ¿Qué cosa imaginable no puede llevarse a un fotograma? Como es obvio, todo lo que sea representable gráficamente podrá ser fotografiado y está claro que las películas de animación han sabido sacar partido de esta ventaja. Y las cosas no quedarían ahí. Con la aparición de los chips, muchas de las viejas fronteras de la Informática saltaron por los aires y con ellas los impedimentos que limitaban la creación y manipulación de imágenes por ordenador. Los años sesenta marcan el arranque de una frenética carrera cuyo final es ya una realidad que sólo deja al futuro ciertos grados de perfeccionamiento. Del viejo registro mecánico de la realidad física o de la realidad imaginada hemos pasado a la manipulación de la realidad imaginada-programada, de manera que el ordenador es capaz de documentar visualmente procesos e imágenes que nunca podrá alcanzar la pintura. Formas que giran, se desplazan o se transforman en proceso

continuo ante los ojos del espectador no encuentran, hoy por hoy, otro impedimento que el coste de los equipos necesarios para generarles o para fijarlas en un soporte estable; sin embargo, ¿cuánto durará ese impedimento?...

Otro tanto ocurriría con el resto de las “técnicas artísticas”, inevitablemente condenadas a “reajustar” su ubicación en el “nuevo sistema cultural”. El grabado, por ejemplo, hubo de ceder ante la fotomecánica para refugiarse en un problemático terreno de la “imagen artística reproducible”, propio y exclusivo donde no caben las “nuevas imágenes reproducibles”, carentes del “valor artesanal” (de oficio), característico de aquellos, y “absolutamente necesario” dentro de ciertos “modelos estéticos”, forzosamente superados por los acontecimientos.

Así, pues, la “prosaica utilidad social” imponía (impone) un replanteamiento de la creación artística que, enseguida, se concretó en dos corrientes de gran arraigo:

- a) La vía “conservadora”, atrincherada en la funcionalidad histórica de la pintura, trataría de mantener esa funcionalidad a capa y espada, fundamentándose en el “carácter elitista” de la representación pictórica frente al “populismo” de la fotografía. Las clases medias se retratan fotográficamente, las clases altas pagan el concurso de un pintor. Sin embargo, la situación estaba envenenada; al unir el desarrollo de la actividad a la clase más poderosa, los artistas daban estabilidad a una suerte de dependencia contra la que había estado luchando –al menos en apariencia– desde el siglo XV, ¿cómo reivindicar el carácter de “noble arte” con una función condenada al “servilismo”?
- b) Por contra, un sector importantísimo de la “intelectualidad artística” reclamará una “segunda vía” capaz de dar solución al problema planteado por la fotografía sin caer en la dependencia estructural a que se veía condenada la pintura tradicional. La respuesta debía atender a dos cuestiones fundamentales: la reparación de la idea de representación de la “realidad visual” y el alejamiento del mecenas. Las consecuencias serían la aparición del Impresionismo y el desarrollo del “anónimo comercio del arte”. Quienes tomaron ese camino, ¿comprendieron que ello implicaba el sometimiento a las “leyes de ese comercio”, es decir, a las “leyes del mercado” y, por tanto, su alineación con el nuevo sistema económico? Los amargos debates que jalonaron el desarrollo de las vanguardias parecen apuntar cierta ingenuidad y no poca hipocresía, como brillantemente ha puesto de manifiesto. A. Bonito Oliva. Sólo quienes están en lo más alto del sistema pueden permitirse el lujo de ubicarse en una urna de cristal y permanecer puros e incólumes. De modo que tan sólo eran posibles dos salidas: aceptar las reglas del juego o, por el contra-

rio, tratar de transformarlas. Ahora bien, ¿hasta qué punto este objetivo, la transformación de las reglas de una economía de mercado, podía acometerse con alguna garantía de éxito desde la creación artística? G. C. Argán ha analizado con lucidez el problema y sus implicaciones. El carácter elitista (burgués) del objeto artístico bloqueaba una contradicción insuperable: para ser artístico tenía que seguir siendo minoritario y, por tanto, burgués; franqueada esa barrera (caso del "arte revolucionario soviético") debía someterse a las imposiciones del dirigismo político para caer en el terreno del "panfleto", esto es, del "no-arte". En suma, el fenómeno artístico, como "mal menor", debía someterse a las reglas del "sistema burgués", entre otras razones, para seguir existiendo con las cualidades definidas por el mismo sistema (independencia, individualidad... elitismo), y porque en él era posible un grado de operatividad y de variedad formal impensables en otros pagos.

¿Hasta dónde puede llegar un "hecho artístico" dentro de nuestra estructura socioeconómica? La respuesta es tan obvia que parecen increíbles tantas y tan "ingenuas" divagaciones como las que podemos hallar en los más recientes tratados sobre estética contemporánea: mientras se mantenga nuestro modelo de "economía de mercado" el objeto artístico no podrá dejar de ser "objeto con valor de cambio" destinado a un "mercado" propio y específico. De la primera circunstancia se desprende el necesario carácter "objetual", en el sentido más trivial del término, del fenómeno artístico, mientras que de la segunda, nace otra cualidad bien conocida y, en ocasiones, polémica: "la garantía de rareza" marchamo necesario para adquirir un precio que garantice su ubicación en el "mercado del arte".

El carácter histórico más reciente es explícito por demás. Recuérdese cómo acabaron las "revoluciones" Dadá o conceptual, asimiladas voluntaria o involuntariamente por el sistema, gracias a la materialidad del ready-made o de los registros propios del nivel tecnológico del momento (fotografías y videos). Algunos creadores norteamericanos ¿intentaron? romper con el marchamo de rareza con sus conocidas pinturas múltiples...

El resultado fue, cuando menos, grotesco. Por mucho que se lo propusiera Rauschenberg, tan sólo existen "un Factum I" y "un Factum II" hechas en dos momentos concretos, del mismo modo que las reproducciones de Andy Warhol, preparadas bajo su dirección, son irreproducibles y las únicas que interesan por lo que significaron en un momento dado, a saber, los límites impuestos por el sistema al hecho artístico. Desde ese momento, todo hecho artístico reproducible en todas sus cualidades sería, simple y llanamente, excomulgado. En consecuencia, cualquier obra obtenida en su totalidad mediante un proceso industrial tendría que ser excluida del "universo artístico fáctico" por más que tal

categoría sea discutida desde posturas teóricas ajenas a los grandes conductos comerciales.

Así pues, la inclusión de las nuevas tecnologías en los sistemas de producción no tendría por qué afectar al hecho artístico más que un sentido bien concreto: cualquier objeto sujeto a tales tecnologías que, al mismo tiempo, fuera obtenido en serie simplemente, no sería considerado "artístico". O, dicho de otro modo, la capacidad de manufacturación del sistema tecnológico viene a delimitar la topología del hecho artístico. ¿Quiere esto decir que creación artística y aportación tecnológica son entidades que se excluyen recíprocamente?

3. Arte y tecnología

La fuerte y conocida vinculación entre el arte de nuestro siglo y las aportaciones tecnológicas nos obliga a plantear una perspectiva diferente. Está claro que el progreso científico proporciona a la sociedad nuevos medios operativos que, inexcusablemente, son susceptibles de ser utilizados, entre otras cosas, en el proceso de la realización material de una obra de arte. El asunto parece claro y hasta trivial. Casi nadie pregunta, ¿cómo se hizo esta obra? y muchos son los que defienden que el resultado final debe prevalecer sobre el proceso, sobre todo cuando este último apenas se hace notar. Sin embargo...

Hace años, cuando Walter Benjamin comenzó a dejar oír su voz, tan sólo podía intuirse el alcance de algunas de las "nuevas tecnologías" que, por entonces, iniciaban su veloz andadura. En aquellos años su veredicto fue tajante: el fenómeno artístico no puede permanecer en esa campana de cristal donde algunos le habían colocado; su compromiso con el presente (de cada momento) tenía que ser radical, con radicalidad a ultranza. ¿El arte, no había estado siempre en la punta de lanza del progreso? Sin embargo, en aquellos años comenzaba a surgir en el horizonte futuro una "extraña amenaza" que, para muchos, casi era un asunto infantil: los problemas éticos de un progreso desbocado y despreocupado de sus implicaciones más triviales les pareció a muchos tan estúpido como el miedo a las locomotoras. No obstante, ya por entonces, no era necesario ser clarividente ni gozar del privilegio de la profecía para vaticinar un futuro complejo y problemático en el que ética y progreso tecnológico necesariamente entrarían en conflicto. En tal dilema Huxley y Owen podían "permitirse el lujo" de ser pesimistas, como si, con ello, se aplicaran a un ejercicio de terapia que vacunara contra el miedo a ese "viaje desconocido".

Y el futuro llegó. Hoy, aquel "viejo desconocido", como si andara en el tiempo a contracorriente, se ha convertido en un adolescente desvergonzado, retador, iconoclasta y antropófago. Y aquel pesimismo doctrinal se ha trocado aceptación ante lo inevitable. Y la "inteli-

gencia del sistema" ha funcionado como lo hiciera en el pasado la misma "inteligencia" bajo el dictado de la institución eclesiástica, asimilando lo nuevo y transformándose lo menos posible. ¿Lo menos posible? Hoy ya no se contempla el progreso desde posturas éticas porque tan añejos valores han dejado de ser aquella referencia obligada para el "nuevo hombre de nuestro tiempo". Hombre de conducta fuertemente condicionada (¿controlada, determinada?) gracias al concurso del progreso tecnológico por quienes, desde el Poder y moviéndose en las mismas coordenadas antiéticas, imponen los procesos (los "medios") a los fines como único modo de mantener una situación hegemónica estable. De ahí que asistamos a una progresiva implantación social de los medios, de los procesos que, seguramente, es la responsable, incluso, de que en estas páginas nos estemos ocupando de algo que gravita en torno a "los procesos", por más que estos tengan relación con el "inocente arte".

¿Hasta qué punto pueden separarse obra y proceso creativo? ¿Es posible comprender una obra al margen del proceso? Tal vez, al erudito le resulten estúpidas estas preguntas; sin embargo, para quienes nos preocupan las conductas de los individuos (tomados de uno en uno) frente al hecho artístico, el asunto tiene un interés muy especial porque no cabe una respuesta tan generalizable como frente a otras pautas de conductas relacionadas con ese mismo hecho. En nuestra sociedad, los sectores de menor nivel de formación-información son mucho menos sensibles al proceso creativo que los sectores mejor documentados. Quienes, ante una obra, se limitan a "percibir" (en sentido gestáltico), sin entrar en otro tipo de valoraciones, apenas se cuestionarán cómo preparó el escenario Velázquez para pintar "Las Meninas" (si es que Velázquez "preparó" algo). Por el contrario, el historiador, el crítico, el "conocedor" otorgará una especial atención al proceso creativo registrado en la obra y discutirán sobre cuándo fue pintada la cruz en el pecho de Velázquez, o sobre cómo se organizó históricamente la "realidad" retratada, o sobre dónde se aprecian mejor las huellas del "tiento". Sin embargo, a nadie se le escapará que, a pesar de ello, incluso para el erudito, en ese tipo de obras el proceso no es contemplado más que como algo necesario pero secundario. Lo realmente importante es la pintura de "Las Meninas", el autorretrato de Velázquez, las borrosas figuras de los reyes, la infanta..., es decir, "las figuras".

Fijémonos ahora en la "Última Cena" de Leonardo. ¿Quién no se ha sentido molesto con Leonardo por habernos privado de contemplarla, a causa de sus "veleidades experimentales"? El proceso, al convertirse en fundamento de su sentido fracaso, se ha trocado en protagonista indiscutible. En definitiva, desde una postura estética tradicional o ante una obra de militancia estética tradicional el proceso sólo es contemplado con preeminencia ante la forma (en sentido gestáltico) cuando

no fue capaz de garantizar la funcionalidad específica de la figura. Fuera de esos casos, el proceso no es más que una circunstancia, que debe ocupar "su sitio" en el sistema rector de la creación artística, que debe someterse al sempiterno equilibrio entre *homo faber* y *homo sapiens*, entre forma y contenido, entre proceso e idea y que debe garantizar un "modelo estético" donde implícitamente subyace una cierta maestría, un cierto oficio, como condición necesaria (pero no suficiente) para que el objeto artístico pueda ser tenido por tal. Oficio en el que deberán incluirse todas las posibilidades materiales que la sociedad ponga al servicio del "maestro" incluyendo entre ellas las que proceden del terreno tecnológico. ¿Quién podrá negar hoy al pintor la posibilidad de utilizar fotografías para encajar un dibujo? ¿Quién le impedirá que se valga de una fotocopidora con zoom para ampliar o reducir una figura? ¿No se emplean con frecuencia fotografías como fuente de datos para pintar retratos o para esculpir o modelar bustos? Como es obvio, en los casos señalados el viejo equilibrio no puede considerarse amenazado por la utilización de las posibilidades tecnológicas del sistema.

Pero, ¿qué está ocurriendo en el terreno de la "inteligencia", en el vértice del progreso intelectual? ¿Qué ha ocurrido con las "poéticas vanguardistas" del siglo XX? Si lo que decíamos al principio fuera cierto; si el sistema cultural tiende a sobrevalorar el proceso por encima de la "causa final", deberíamos apreciar las huellas de esa inflexión en el terreno artístico. ¿Dónde hallamos las huellas del desequilibrio entre pensamiento y tecnología? Tampoco aquí las cosas son sencillas, porque ese desequilibrio parece sometido al principio de la acción-reacción y a cada impulso en un sentido, responde un espasmo en el contrario. Y lo más curioso es que esos espasmos no son siempre, al menos en apariencia, de corte conservador, sino que parecen reflejar el estado de confusa contradicción que citábamos antes. En líneas generales podemos distinguir tres corrientes de opinión cuyas diferencias, a veces, son tan sólo de matiz.

- a) Corriente tradicional conservadora. Empeñada en mantener la vieja relación entre forma y proceso, no se restringe, cómo podría suponerse ingenuamente, al terreno de la imagen representativa sino que, además de afectar a ésta, se proyecta a todas las obras derivadas de las distintas poéticas del siglo XX y desarrolladas al amparo de lo que, siguiendo a Bonito Oliva, podríamos denominar "neomanierismos" o "formalismos".
- b) Corriente antiprocesual. Paradójicamente es la corriente más clara y, sin embargo, la menos reconocida por la teoría contemporánea. Se manifiesta con claridad en gran parte de la crítica contemporánea; donde, ante la complejidad creciente de los procesos, se optó por simplificar criterios marginándola. En su fase más reciente, en las primeras décadas de nuestro

siglo, actuó a modo de estímulo para que Duchamp llegara a la paradoja de definir el hecho artístico a partir de la "decisión personal", la misma decisión de fundamento intelectual que hiciera furor en la primera época de las vanguardias históricas, cuando el proceso comenzó a ceder ante la presión de la frenética búsqueda de nuevas soluciones plásticas. Ni qué decir tiene que esta marginación del proceso sigue teniendo lugar en los ámbitos que continúan entendiendo la creación artística como un activo proceso de búsqueda de "nuevas alternativas", dentro de un territorio eminentemente intelectual.

- c) Corriente procesual. Gracias a la capacidad asimiladora de nuestro sistema, la actitud de Duchamp lejos de producir la sacudida apocalíptica que pudieran predecir los más asustadizos, se transformó en una nueva actitud artística que se aferraba a su razonamiento para sacarle de quicio. Si es preciso reformar el proceso, constituyamos el proceso en protagonista de la película artística, pero no el proceso tradicional de corte artesanal, sino el proceso intelectual que subyace en la obra. Esta salida de "Perogrullo" que, en realidad, equivalía a revitalizar el "espiritualismo" de Kandinsky, valorando, sobre todo "lo que está por encima de la pura forma", culminaría años después en la terrible crisis del expresionismo abstracto norteamericano, en sus contradicciones constantes, y en sus propuestas de salir hacia la nada, es decir, hacia la negación del "hecho artístico" (al menos hacia la negación del hecho sensible inherente al objeto artístico). Pollock y Rothko, poco antes de sus respectivos trágicos finales, llegaban, por vías distintas, o estímulos artísticos de escasísimo potencial perceptivo que anticipaban las pinturas monocromas de los

años siguientes. ¿Cuál es la diferencia entre una pintura azul de Klein y la pared pintada por un pintor de brocha gorda? Formas idénticas con procesos "diferentes" (¿muy diferentes?)... En todo caso, da la sensación de que ese protagonismo del proceso se concretó desde la década de los sesenta y en el ambiente conceptual (protoconceptual y conceptual en "estado puro"), hacia la disolución, no sólo del carácter perceptivo de la obra, sino también de la propia materialidad del objeto artístico.

Si con estos datos regresamos al problema de las relaciones entre forma y tecnología, estaremos en condiciones de predecir que las posibilidades serán tantas como las que caben entre la negación absoluta del proceso y la eliminación radical de la forma y que, en consecuencia, el protagonismo de la tecnología será tan heterogéneo como lo permitan esas mismas coordenadas. Las corrientes "antiprocerales" en sus vertientes intelectuales, no tendrán dificultad alguna para negar el componente manual en aras a la búsqueda de nuevas soluciones formales; para ellos, lo de menos son los medios, lo importante son los fines. Las corrientes procesuales enseguida hallarán fundamento para someter "sus procesos" a las circunstancias de la cultura más vanguardista. Y, por último, las corrientes más tradicionales verán socavado su monolitismo por la vía de los manierismos (formalismos) para los cuales las soluciones aportadas por las "nuevas tecnologías" compondrán un nuevo y utilísimo marco morfológico a desarrollar. En definitiva, las "nuevas tecnologías" no encontrarán obstáculo alguno para su integración en los procesos artísticos si, como suponemos, el marco estético conocido sigue discurriendo por los "cauces habituales".

ALDEKOA, José Luis

Título: Cinemática.

Lugar de realización: Algorta. Bilbao.

Fecha: 1984.

Duración: 5' 40''

Realización: José Luis Aldecoa.

Producción: Taller de imagen de Algorta.

Música (y montaje musical): Pat Metheny.

ALVAREZ GARCIA, Julián

Vaguellina de Orbigo (León), 1950.

Videografía: Bellvitge, Bellvitge, 1979; **Asalto al Central**, 1981; **Homenaje a Brassens**, 1981; **Poesía urbana a la Barcelona dels anys 50**, 1983 (10' 30''); **Traffic**, 1983; **World Satanic Network System (W. S. N. S.)**, 1984 (13'); **Imágenes de un bombardeo**, 1984 (10' 30''); **Batlantic**, 1985 (6' 30''); **On the road/Over the bus**, 1985 (11' 40''); **Cloaca máxima**, 1986 (12'); **Joe Louis**, 1987 (4').

Título: Cloaca máxima.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1986.

Duración: 11' 55''

Realización: Julián Alvarez.

Producción: Josep Clanchet.

Guión: Julián Alvarez.

Música (y montaje musical): Víctor Nubla (Laboratorio música).

Sonido (registro de): Licio Marcos de Oliveira / desconocida).

Cámara: Tomás Pladellvall, Xavier Cami.

Iluminación: Tomás Pladellvall, Xavier Cami.

Montaje: Julián Alvarez.

Actores: Roger Clanchet, Albertk Piqué, Esther Fernández, Visna Elorza, Luis Morcira, Majorettes del Raval.

Ayde. Producción: Elvira Sallés, Joan C. Mestres.

Operador VTR: Alvert Royo, Toni Prats, Xavier Gran.

Ayde. Iluminación: Pablo Usón.

Eléctrico: Manuel Ama.

Atrezzo: Julián Alvarez, Elvira Sallés.

Maquillaje: Elvira Sallés, Silvia Reig.

Oficiante: Ulrich Weitez.

Operario: Santiago Benítez.

Soprano: Rosa Morató.

Tenor: Alberto Mestres.

Textos recitados: Jaume Nadal.

Sonorización y efectos postproducción:

Videocomunicación, S.A.

Ordenador: Actual, S.A.

Con la colaboración del dpto. de Cultura de la Generalitat de Cataluña, IDEP, Ayto. de Barcelona.

Producción ejecutiva: Josep Clanchet.

Adytes. Producción: Elvira Sallés, Juan Carlos Mestre.

Fotografía: Jaume Nadal.

Operador VTR: Alberto Royo, Toni Prat, Xavier Grau.

Efectos de Humo: Sánchez Calero.

Sonido directo: Licio Costa.

Pintor: Luis Moreira.

Letra ópera: Jaume Creus, Julián Alvarez.

Título: Batlantic.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 6' 30''.

Realización: Julián Alvarez.

Producción: Dpto. Cultura Generalitat de Catalunya, Video comunicació, IDEP, 6M6.

Música (y montaje musical): Andrés Lewin Richer.

Cámara: J. Alvarez, Enric Duroc.

Opr. VTR: Ramón Clua, J. R. Anguera, Albert Royo.

Ayudantes: Elvira Sallés, Josep Clanchet.

Edición: Pompeia Piñol, Esteve Llorens.

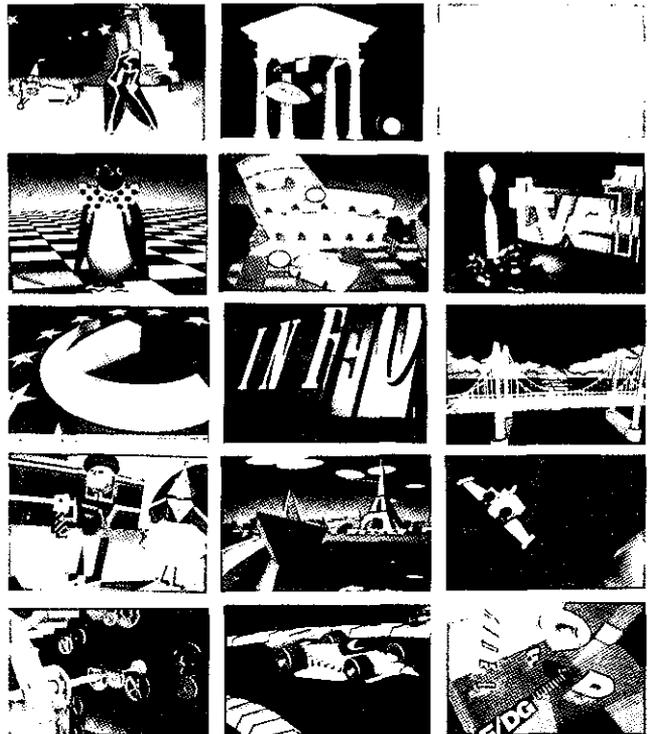
Mezzo-soprano: Anna Ricci.

Efectos de ordenador: Enrique Navarro.

Texto en off: Julián Alvarez.

ANIMATICA

Entre las empresas dedicadas a la producción de imágenes mediante ordenador destaca ANIMATICA, fundada a finales de 1984 y ya con una interesante historia a sus espaldas. Animática dispone de cuatro ordenadores; BOSCH FGS-4000 (Software BOSCH), IRIS 3030, IRIS 3130 y CELERITY (Software WAVEFRONT) y un grabador de video SONY BVH-2500. La dirección corre a cargo de Xavier Berenguer, quien mueve un equipo tecnológico-productivo integrado por: R. Galdó, R. Ballará, R. Cabezas, F. Blanes, I. Mazuela, P. Bosch y S. Fort.



ARMESTO LARZABAL, Gerardo.

Vitoria, 1949

Videografía: *La elección del soporte*, 1981 (18'); *Dumbots*, 1982 (14'); *Guinovart*, 1983 (17'); *Los dólmenes de Alava*, 1984 (10'); *Una ciudad para vivir*, 1986 (10'); *Disfraces para un cubo II*, 1986 (3' 50''); *Un velo de tres dimensiones*, 1986 (11').

Título: Disfraces para un cubo II.

Lugar de realización: Montpellier, Francia.

Fecha: 1986.

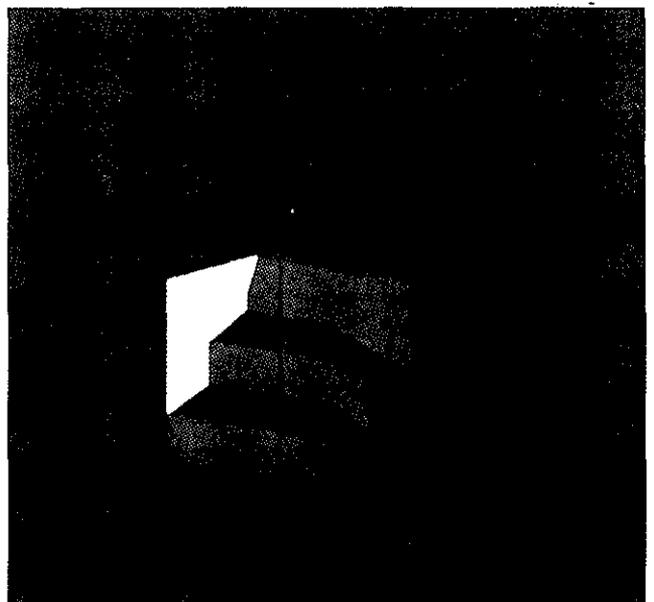
Duración: 8' 50''.

Producción: V. A. L. Montpellier.

Música (y montaje musical): Cristophe Heral.

Cámara: Imágenes obtenidas mediante un Graph-9.

Montaje: Paul Condsy.



BALCELLS, Remo

Turín, Italia, 1953.

Videografía: **6**, 1985 (6'); **The Grooming Tool**, 1985-86 (21'); **One wonders/Hom es meravella/Uno se maravilla**, 1986 (5'); **Baby Fruits de Lujo**, 1986 (1'); **Enviroment Sintetic**, 1987 (5'); **080!**, 1987 (2').

Título: 080!

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1987.

Duración: 2'.

Realización: Remo Balcells.

Producción: Videografía y Canal Video.

Guión: Remo Balcells.

Cámara: Remo Balcells.

Grafismo electrónico: Remo Balcells.

Título: Pastor.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1988.

Duración: 10'.

Realización: Remo Balcells, Ruth Turner.

Producción: Canal Video, Zap Studi, Full Time Bricolage.

Guión: Remo Balcells, Ruth Turner.

Tratamiento electrónico: Marcel·li Miret.

Título: *Peur/Colère* (Miedo/Rabia).

Lugar de realización: París.

Fecha: 1988.

Duración: 3' 50'' (aprox.).

Realización: Remo Balcells y Ruth Turner.

Producción: Festival de las Artes electrónicas de Rennes (Ministerio de Cultura de Francia).

Guión: Remo Balcells y Ruth Turner.

Grafismo electrónico, tratamiento: Remo Balcells y Ruth Turner.

Montaje: Remo Balcells y Ruth Turner.

BATLLE SEGURA, Marta

Barcelona, 1956.

Videografía: **Transit motion**, 1985 (4'); **Fabriques**, 1986 (12' 30'').

Título: Transit Motion.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 3'.

Realización: Marta Batllé / Kortazarra.

Producción: O-Video / Silvia Figarola.

Música (y montaje musical): Korta Zahara.

Operador Cámara: José María Civit.

Montaje: Joan Bastida.

BONET, Eugeni

Título: Marcel Duchamp entre nosaltres (retard en video).

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1986.

Duración: 61' 50''.

Realización: Eugeni Bonet.

Producción: Canal Video, S.A / O-Video, S.A. / Videt.

Guión: E. Bonet.

Registro de Sonido: Pablo Jiménez.

Cámara: Josep María Villadorsa.

Actores: Carles Hac Mor, Monserrat Esteve, Carles Santos.

Producción ejecutiva: Luis Aleix Gallardert, Pepe Sol.

VTR: Lluís Ramban, Toni prat.

Edición: Santi Borricón, Toti Rovira.

Coordinación: Frederic Montornés, Anna Torrents, Catherine Skira.

Agradecimientos: Videografía, Lidia Oliva, Fundación Joan Miró.

Con la colaboración de la Generalitat de Catalunya, Dpto. de Cultura.

CANO PICO, Antonio F.

Pozoblanco (Córdoba), 1960.

Videografía: **In condición**, 1984 (10'); **Et-Apa**, 1984 (18'); **Follies**, 1984 (57'); **Palabras para P.**, 1984 (18'); **El Monasterio del Escorial**, 1985 (32'); **Infinito-5** (con P. Garhel), 1985 (10'); **Eje C**, 1985 (28'); **Buffet frío**, 1986 (29'); **Fecunda**, 1987 (24')

Título: Buffet frío.

Lugar de realización: Madrid.

Fecha: 1986.

Duración: 39'.

Realización: Antonio Cano.

Producción: Antonio Cano.

Guión: Antonio Cano.

Música (y montaje musical): Depósito Dental.

Cámara: Antonio Cano, Pedro Gardel, Javier Vadillo.

Iluminación: Antonio Cano.

Actores: José Nodar, Amais González, Almudena Becher, Pilar Galban, Ramón Cano.

Título: Fecunda.

Fecha: 1987.

Duración: 24'.

Realización: Antonio Cano.

Guión: Antonio Cano.

Música (y montaje musical): Eduardo Armenteros.

Registro del Sonido: Antonio Cano, Alberto Cedráon.

Cámara: Antonio Cano.

Iluminación: Antonio Cano, Fernando Suárez.

Actores: María Sanz, Juan Carlos Díaz, Miriam Cano, Mareta Cano, Pilar Muñoz.



COMAS, Carles.

Barcelona, 1957.

Videografía: **Hotel Paradis (VI)**, 1982; **Liza RD** (con J. A. Gamero), 1984 (11'); **Gradual**, 1984 (20'); **Rastres Urbans**, 1985 (14'); **Línia 39**, 1987 (14'); **Corpus**, 1987.

Título: Rastres Urbans.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 14'.

Realización: C. Comas.

Producción: Canal Video, M. Carcenal, Videografía.

Música: Pep Ventura.

Sonido: Paco Castro.

Actor: Joan Puget.

Título: Corpus.

Lugar de realización: Gerona.

Fecha: 1987.

Realización, cámara y edición: C. Comas.

Sonido: Robert Pardo.

Grabación de una performance en Gerona.

EGUILLOR, Juan Carlos

San Sebastián, 1947.

Título: Menina.

Lugar de realización: Dep. de generación de imágenes por ordenador (ATC) de Cecisa (Madrid).

Fecha: 1986.

Duración: 10'.

Producción: Fundación para el desarrollo de las comunicaciones (FUNDESCO).

Música (y montaje musical): Ramón Ferrán.

Cámara (operador): Santiago Gómez.

Dirección y diseño: Juan Carlos Eguillor.

Productor ejecutivo: Félix B. Lizarralde.

Director de producción: Luis Gómez Cornejo.

Técnicos de producción: Fernando Olmo, Pedro Pages, Joaquín García.

Secretaria de producción: Itzian de Castro.

Programadores: Félix Berges, Jorge Crespo, Juan Ramón Torán.

Edición: Mariano Antoraz.

Duración técnica: Vicente Agrete.

ESTEPA, José Pedro

Título: Siroco.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1987.

Duración: 9'.

Realización: J. P. Estepa.

Producción: Creación Multimedia.

Producción ejecutiva: Mercedes Barranco.

Creación Plástica: Víctor Avila.

Título: Imágenes artificiales.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 7'.

Realización: José Pedro Estepa.

Producción: Mercedes Barranco.

Guión: José Pedro Estepa, Paco Rangel.

Música (y montaje musical): Leo Mariño.

Cámara: José Pedro Estepa.

Montaje: José Pedro Estepa.

Creación artística: Paco Rangel.

EXPOSITO, Marcelo

Puerto Llano, 1966.

Videografía: *Peligra la vida del artista* (con Hergueta, Y.), 1985; *Rastreos*, 1984-87; *Sobre intentos de reconstrucción del rostro*, 1986; *Cuando mis propias imágenes no son reconocibles*, 1987-88 (10').

Título: Rastreos.

Fecha: Trabajos 1984-87.

Duración: 28'.

Realización: Marcelo Expósito («Historia del ocultismo», con L. Mesa; «Arborea», ambiente sonoro F. J. Marín).

Subtítulos: «Sin título», 2'; «Arborea», 55'; «Historia del ocultismo», 2' 50''; «Rastreos I», 6' 42''; «Rastreos II», 4' 32''; «Sin Título», 8' 19''.

Dirección: Marcelo Expósito.



Título: Cuando mis propias imágenes no son reconocibles.

Fecha: 1987-88.

Duración: 10'.



FAJARDO, Josep

Título: Revival Solitari.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1986.

Duración: 20'.

Realización: Maite Ninou, Josep Fajardo.

Producción: Corrent Altern.

Música (y montaje musical): Fragmentos de canciones de Eddie Cochran.

Cámara y fotografía: Raimon Lorda.

Iluminación: Tony Alfonso.

Efectos especiales (y soundtrack): Productora Catalana de Televideo (PTV).

Actores: M. Valeur, J. Prieto, C. Magdaleno.

Jefe de Producción: Anna Forcada.

Con la colaboración del dpto. de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

FELIPE, Francisco

Palencia, 1961.

Título: Consunción.

Lugar de realización: Madrid.

Fecha: 1987.

Duración: 3' 10''.

Realización: Francisco Felipe.

Producción: Roller y Entropía.

Música (y montaje musical): «Los nombres del Amor», propuesta y adaptada por José Iges.

Intro. Ana M.^a Vega.

Título: Efemera.

Fecha: 1985.

Duración: 2'.



FERNANDEZ COCHERO, Gabriel
Puertollano (Ciudad Real), 1958.

Título: El método existe.

Duración: 14' 10''.



FERNANDEZ IZQUIERDO, Juan Carlos
Videografía: Esto no es un paisaje (12');
Rebullida, pinturas y objetos (10');
Suzanne Vega (4').

Título: Esto no es un paisaje.

Lugar de realización: Bilbao.

Fecha: 1987.

Duración: 12' 50''.

Realización: J. C. Fernández Izquierdo.

Imagen: Jorge Gómez, J. C. Fernández Izquierdo.

FRANCO, Alberto
Zaragoza, 1962

Título: Momentum.

Fecha: 1987.

Duración: 12'.

Realización: Alberto Franco.

Producción: Ministerio de Cultura, Diputación Provincial de Zaragoza, Alberto Franco.

Guión: Alberto Franco.

Música y montaje musical: Miguel Ríos.

Registro de sonido: C. E. F. Barcelona.

Actores: Isidro Ferrer, J. Antono Franco, Cristina González, Teresa Larraga, Carmen Ruiz.

Ayudante realización: Carlos Amselem.

Fotografía: Jesús G. Alasanz.

Edición y postproducción: Telson Videor.

FERNANDEZ, Miquel

Videografía: La fura dels Baus-Accions, 1984;
Fora de lloc, 1985; Geografía, 1985.

Título: Fora de lloc.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 19'.

Realización y edición: Miguel Fernández.

Producción: Escola Massana.

Guión, diseño de producción y dirección artística: Escola Massana, PCI-2.

Música (y montaje musical): Leo Mariño.

Jefe de Producción: Xavier Soler.

Imagen: Albert García.

Operador VTR: Albert Royo, Toni Prat.

Dirigido por: Carlos Pastor, Armando Gascón, Elizabet Puig, Gemma Vera, August Torres, Macarena Infante.

Título: Geografía.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 8' 30''.

Realización y edición: Miguel Fernández.

Producción: T. R. A.

Guión: Xavala Vargas.

Cámara: Miguel Fernández.



GARHEL, Pedro

Tenerife, 1952

Videografía: **Escultura viva**, 1979 (30');
Presencias, 1980 (10'); **Suite en Blanco**,
1980 (18'); **Opción Cero**, 1982 (20'); **Corps**
Recopilación (con A. Cano), 1982 (42');
ETC, 1983 (10'); **1990 Solar**, 1983 (27');
Power, 1984 (20'); **Modus Operandi**, 1984
(17'); **Prueba**, 1984 (8'); **Infinito 5** (con A.
Cano); **Pelirrojos**, 1986 (17'); **Atlanta**,
1986 (4').

Título: Atlanta.

Fecha: 1986.

Producción: Telson, S.A.

Música: Depósito Dental.

Con la colaboración de Juan Tomici.



GOMA, Lala

Videografía: **Benghazi**, 1985; **Carta d'amor**,
1986.

Título: Carta d'amor.

Lugar de realización: Cataluña.

Fecha: 1986.

Duración: 11'.

Realización: Lala Gomá.

Producción: Video Comunitario, S.A.

Operador de cámara: José María Civit.

Montaje: Toti Rovira.

Jefe de producción: Victoria Borrás.

Título: Benghazi.

Fecha: 1985.

Duración: 10'.

Realización: Lala Gomá.

GONZALEZ ANGULO, Javier

Bilbao, 1965

Videografía: **La Luz**, 1985-86; **Campomuerto**,
1987-88.

Título: Campomuerto.

Fecha: Octubre, 1987.

Duración: 15'.

Realización: Javier Angulo.

Producción: CEV y VIDESA.

Guión: Javier Angulo.

Sonido: Julio Calvo.

Operador: Jesús Quiñonero.

Cámara: Alberto Cobaleda.

Montaje: Carlos Valcárcel y Javier Angulo.

HERGUERA, Isabel

San Sebastián, 1961

Título: Txalaparta.

Lugar de realización: Dusseldorf.

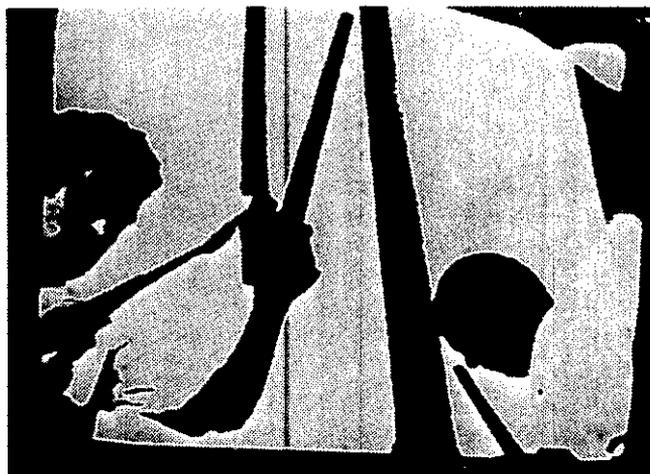
Fecha: 1987.

Duración: 3'.

Realización: Isabel Hergura.

Producción: Kunstakademil Dusseldorf, Facultad
de Bellas Artes del País Vasco.

Cámara: Yolanda Recluso.



HERGUETE, José Antonio

Título: Erizos.

Fecha: 1988.

Duración: 12'.

JUNCOSA, Xavier

Videografía: Barcelona en quatre estats, 1985;
Gitana, 1985; Ma germana, 1986;
Barcelona-Berlín, 1988.

Título: Ma Germana.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1986.

Duración: 27'.

Realización: Xavier Juncosa.

Producción: L'Os pedrer Films.

Guión: Xavier Juncosa.

Montaje: Gabriela Comas.

Actores: Adelina y Josefina Huppye.

Poemas: Angel Guimerá, Joan Vinyoli.

Fragmentos de películas: «Canciones para después de una guerra» (Basilio Martín Patino), «La División Azul» (Lazo Azcona).

Música, canciones: «Mírame», «Tatuaje», «Doina Olhuli Sí Hora», «Cintecul Lui Oleac» (George Zamfir), «Seems Like Old Time» (Carmen Lombardo).

Voz: Isabel Juncosa.

Montaje: Gabriela Comas.

Montaje de sonido y mezclas: Albert Berenguer.

Postproducción: VCB Vídeo, Vídeo 3.

Título: Barcelona-Berlín.

Fecha: 1988.

Duración: 55'.

Realización: Xavier Juncosa.

Guión: Xavier Juncosa.

Montaje: Gabriela Comas.

Formato: U-MATIC.

Dibujos: Juan Linares.

Documentación: Vicky Prenafeta.

HERRANZ, Antonio

Mallén (Zaragoza), 1949

Videografía: Ciudad submarina, 1984 (12');
Quirófano seguido de la luna, 1985 (14');
Uts-Espacio circular vacío, 1987 (25').

Título: UTS Espacio circular vacío.

Lugar de realización: Algorta (Vizcaya).

Fecha: 1987.

Duración: 24'.

Realización: Antonio Herranz.

Producción: Taller de imagen de Algorta.

Música (y montaje musical): Antonio Herranz, con ráfagas de radio.

Cámara: Fátima Díez-Garaigorta.

Actores: Jaione Ramón, Fátima Díez-Garaigorta, Poli Hierro, Beltrán Díez-Garaigorta, Francis de Blas, Carmen Pérez.

Voces: Itziar Laka, Juan Uriagereka.

MARGALEF, Joan

Título: Walden 8.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 9'.

Realización y edición: Xavier Grau, Joan Margalet.

Producción: IDEP.

Guión: Xavier Grau, Joan Margalet.

Actores: Xavier Camps.

Técnico de sonido: Manuel Vanaclocha.

Voz en off: Derek Frost.

Rotulación: Vídeo 3.

MUNTANER TANGANELLI, Manuel

Barcelona, 1938

Videografía: Tribu, 1985; Especial 84, 1985 (48'); Essers de ferro (con Ramón Caus), 1987 (11').

Título: Especial 84.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 48'.

Producción: Germinal Film Video.

Guión: M. Muntaner, basado en textos de la novela «1984», de George Orwell.

Edición y dirección: Manuel Muntaner.

Esculturas de papel: Ramón Caus.

Grabación de Audio: Estereo Film.

Material gráfico: Amnesty Internacional.

Voz: Manuel Muntaner.

Ayudante de video: Elizabet Gil.

Ayudante de dirección: Josep Iglesias.

Título: Essers de ferro.

Fecha: 1987.

Duración: 13'.

Realización: Manuel Muntaner, Ramón Caus.

Producción: Germinal Film Video.

Guión: Manuel Muntaner, Ramón Caus.

Montaje: Ramón Caus.

Efectos especiales: Jordi Matilló.

Fotografía: Manuel Muntaner.

Técnico de sonido: Jordi Solé.

Escultura: Ramón Caus.

PUEYO SANDEZ, Joan

Videografía: Barcelona (Catalonia), 1985 (4' 30''); El Naüfrag (video-instalación), 1986-87; Pel meu art i la gent que estimo content, aguantare, 1985 (4' 30''); A la recerca del Comte L'Arnau, 1983-84.

Título: Pel meu art i la gent que estimo content, aguantare / fins el final.

Lugar de realización: Barcelona.

Fecha: 1985.

Duración: 4' 30''.



PUJOLL I COLLELL, Carles

Barcelona, 1947

Videografía: Transformacions, 1975; Homenaje a Eric Satie, 1976; Treballs d'Espai, 1977; Tres temps, 1980; 81x65, 1981 (12'); Puzzle, 1983; Suite, 1985 (10'); Eclipsi (con Eduardo Polonio), 1985; Espai sonor (con Eduardo Polonio), 1986; Sobre vidre, 1986.

Título: Homenaje a Erik Satie.

Lugar de realización: Barcelona (Institut del Teatre).

Fecha: 1976.

Duración: 15'.

Realización: Carles Pujol.

Producción: Carles Pujol, Instituto del Teatro, Barcelona.

Música y montaje musical: Eric Satie.

Título: Sobre Vidre.

Fecha: 1982.

Duración: 1'.

Realización: Carles Pujol.

Producción: Canal Video.

Título: Espai sonor.

Fecha: 1986-87.

Duración: 12' 23''.

Producción: Canal Video.

Música y montaje musical: Eduardo Polonio.

ROIG, Carles

Título: Reflexes.
Lugar de realización: Barcelona.
Fecha: 1983.
Duración: 17'.
Realización: Carles Roig.
Producción: Video-Comunicación.
Registro de Sonido: Joan Quilis.
Actores: Arnau Vilardó, Jaume Sorribas.
Colaboradores: Carmen Alvaro, Tofol Casanovas.

Título: Fang.
Lugar de realización: Barcelona.
Fecha: 1984.
Duración: 13'.
Realización: Carles Roig.
Producción: Videocomunicación.
Cámara: Carles Roig.
Edición: Emilio R. de la Torre.
Con la colaboración de Carmen Alvaro.

SALABERRIA, Iñigo

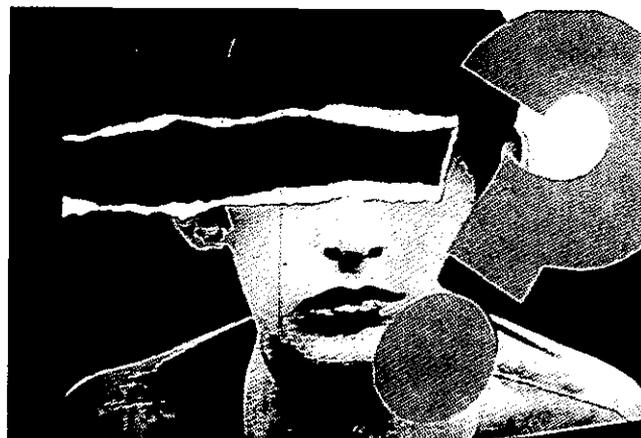
Videografía: Quai de Javel, 1984; Caliza, 1985;
Birta-Myrkur, 1987.

Título: Birta Myrkur.
Lugar de realización: Reyksjavic.
Fecha: 1987.
Duración: 9'.
Realización: Iñigo Jalaberria, Olafur Petursson.

SANCHEZ CANO, Xavier

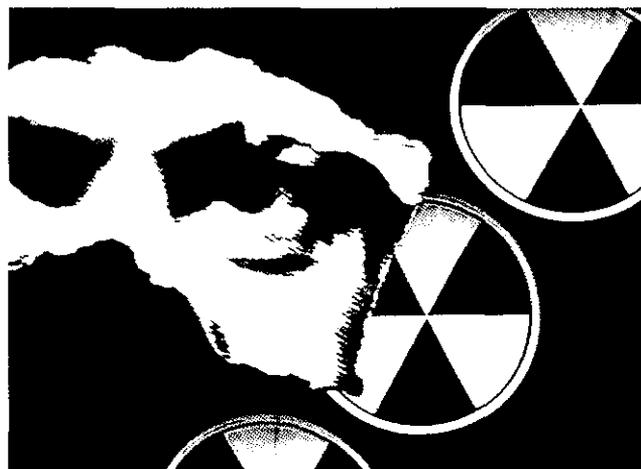
Título: CV
Lugar de realización: Barcelona.
Fecha: 1985.
Duración: 5' 30".
Realización: Xavier Sánchez Cano.
Música y montaje musical: Ave María Beltron Oliver.
Cámara: Christophe Küstler.
Actores: Marta Rius, Victoria Vivas, Carles Sabater.
Producción ejecutiva: Alicia Pakareu, Joana M.^a Forio.
Ayudante de realización: Xavier Borrell.
Edición: Xavier Sánchez Cano.
Vestuario: Gemma Sender.
Máscara: Mariona Masgrau.





TV3

Desde hace tiempo TVE3 cuenta con una "Dirección Artística" encargada de proporcionar una imagen unitaria de calidad homogénea y que, entre otras cosas, se preocupa de potenciar el diseño gráfico de fundamento electrónico, con el auxilio de una CHYRON IV, una AVA III y un VIDEO PAINT, así como en colaboración con empresas especializadas en este mismo campo. El equipo está dirigido por Beto Compagnucci, Rosa Mundet y Toni Pelegrín y está integrado además por: B. Algarra, J. Ll. Bernabé, C. Cabré-Verdeieil, X. Comas, M. León, J.M. Presas, M. I. Quinto, R. Rubio, M. Samarra, X. Conesa, L. Escandell, R. Anechina, E. Anechina, N. Grabulosa, J. Carazo, F. Vila, L. Rueda y S. Llorens.



UTRAY, Paco
Sevilla, 1962

Videografía: **Otro hombre en el hogar**, (con P. Roldán, C. García Bravo); **Uno** (con Z. Soufi), 1987; **Excusa racial**, 1988 (estas dos últimas obras, videoinstalaciones).

Título: Uno

Lugar de realización: Madrid

Fecha: 1987.

Realización: Paco Utra y Zaher Soufi

Título: "Excusa racial" (videoinstalación)

Fecha: 1987.

