

**Pérdidas de generación: de la historización del videoarte en el Estado español a la
arqueología videográfica en Euskal Herria**

Tesis doctoral de Pablo Maraví Martínez dirigida por: Gabriel Villota Toyos y Arturo/*fito*
Rodríguez Bornaetxea

2024

Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
(UPV/EHU)

Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Investigación en Arte Contemporáneo

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

(Los obsolescentes) Lo nuevo nos amenaza con su brillo, como el quirófano en el que se disponen a abrirnos las entrañas; lo antiguo nos lo barnizan como el féretro en el que querrían tenernos ya encerrados, para poder sepultarnos de una vez, porque quizás ya estemos atufando a muerto; lo viejo, en fin, rápidamente, a los primeros indicios de desgaste, es arrojado sin más a la basura. En la basura está lo único que queda de todo lo que nos era maternal.

*Rafael Sánchez Ferlosio**

*Sánchez Ferlosio, Rafael. 2005. *La hija de la guerra y la madre de la patria*, 112. Barcelona: Ediciones Destino.

Agradecimientos:

A Gabi y a *fito*. A Marcelo. A Gar Azzi. A Libe. A Clara Sánchez Dehesa, Laura Oliver y Maddi López de Arkaute. A Arantza Lauzirika y Andrea Estankona. A Saio. A Juanan. A Ander y Rainbow. A Carlos Moisés y Restituta. A todx lxs artistas obsoletxs.

Índice

0.	Introducción	9
0.1.	Sobre la <i>discursividad</i> del vídeo.....	12
1.	Los factores institucional y tecnológico como condicionantes en los procesos de elaboración de las historias del videoarte.....	29
1.1.	El vídeo como herramienta de crítica política y social en su “momento utópico”	31
1.2.	La institucionalización artística del vídeo	49
1.3.	El factor tecnológico: la generación de un <i>limbo de la obsolescencia</i>	76
2.	El modelo de construcción de la historia del videoarte en España como un proceso dialéctico entre <i>historias</i> y <i>contra-historias</i>	101
2.1.	El ¿momento utópico? del vídeo en España	103
2.2.	La década de los ochenta: festivalización de la cultura del vídeo y primeras tentativas historiográficas para un “vídeo español”	126
2.2.1.	<i>El Bosgarren Kolektiboa y el Bideoaldia de Tolosa: bases para la emergencia de una línea “contra-histórica”</i>	156
2.3.	La década de los noventa: la institucionalización museística y televisiva del vídeo y el despliegue de una línea <i>contra-histórica</i>	182
2.3.1.	<i>Señales de vídeo: la contra-historia deviene historia</i>	209
2.3.2.	<i>Encuentros Vídeo/Altermedia en Pamplona: ¡El vídeo ha muerto, viva el vídeo!</i> 223	
2.4.	La década de los dos mil: nuevas formas excluyentes de historizar (o una vuelta a la dialéctica entre <i>historias</i> y <i>contra-historias</i>)	243
2.4.1.	<i>Dossier vídeo: bases para la reelaboración de una “historia del vídeo español” desde una perspectiva política (¿e igualmente excluyente?)</i>	263

2.4.2. <i>Viejos y nuevos modos de historizar: VideoStorias y Caras B de la historia del videoarte en España</i>	285
3. En el <i>limbo de la obsolescencia</i> del videoarte español: prospecciones videográficas en el ámbito del País Vasco	321
3.1. Un acercamiento al problema de la preservación de videoarte en España	323
3.2. Dispersión y desidia para el videoarte producido en el País Vasco: la invisibilidad de un fenómeno artístico	353
3.3. Hacia la creación de un primer núcleo de archivo y una herramienta/metodología ¿estable? de trabajo	387
4. Conclusiones	415
5. Bibliografía.....	425
6. Anexo	447

o. Introducción

El trabajo de tesis *Pérdidas de Generación: de la historización del videoarte en el Estado español a la arqueología videográfica en Euskal Herria*, se ha fundamentado en la siguiente idea: a día de hoy, resulta mucho más sencillo compilar y comparar el aparato discursivo (cuerpo teórico, historiográfico, crítico) elaborado en relación a la práctica artística del videoarte español, que acceder al visionado de la mayoría de obras producidas a lo largo de la vida útil del medio. Estas últimas, al permanecer contenidas en dispositivos de almacenamiento de carácter frágil y efímero (como son los soportes de tipo electromagnético), corren un alto riesgo de perderse. De esta manera, el factor de la obsolescencia tecnológica, unido a la ausencia de unas políticas de archivo y preservación para este tipo de materiales, ha contribuido a la generación de una especie de *limbo de la obsolescencia*: imágenes y sonidos que, al permanecer sepultadas en cintas de video irreproducibles y en proceso de degradación constante, se encuentran en estado de fuga. Así, mientras que la *historia escrita* sigue siendo consultada y es susceptible de ser reformulada, la *historia electrónica* tiende a difuminarse y/o evaporarse.

El caso de Euskal Herria es un caso paradigmático del peso que la *historia escrita* ha cobrado sobre la *historia electrónica*. A pesar de haber sido un ámbito tremendamente prolífico a nivel productivo, la mayoría de los trabajos videográficos producidos a lo largo de la Era del Vídeo son a día de hoy invisibles. En este caso, la incapacidad o desidia de las instituciones de la memoria vascas (museos, universidades, filmotecas) a la hora de articular proyectos encaminados a la recuperación y revalorización de este patrimonio audiovisual, ha sido un factor clave para el amplio desconocimiento de este fenómeno, así como para la generación de un *limbo de la obsolescencia* del videoarte vasco: una ingente cantidad de obras que permanecen atrapadas en sus dispositivos de captura originales. Esto ha conllevado, en buena medida, que una práctica como el videoarte ocupe un puesto menor dentro de las narrativas de

arte contemporáneo locales (sobre todo las articuladas desde las instituciones de Arte), empañando o tergiversando el verdadero peso y relevancia que la actividad videoartística tuvo en este contexto específico a lo largo de más de dos décadas.

En su apartado de trabajo de campo, esta tesis ha estado dedicada a la localización, recuperación, catalogación, restauración, digitalización y reactivación de un enorme corpus videográfico producido en Euskal Herria, el cual se encontraba en estado de dispersión y abandono. Un trabajo de prospección arqueológica que ha conllevado no solamente tener que rebuscar en almacenes olvidados, donde las cintas se amontonaban en rincones polvorientos, sino el frustrante intento de reactivación de todo un parque tecnológico necesario para la migración y reemergencia de las imágenes y los sonidos. Tras más de dos años de trabajo, se ha conseguido aglutinar más de 700 cintas (en una multiplicidad de formatos) entre las que hay obra producida por más de 65 autores y colectivos desde 1970 a principios de los 2000. Gracias a un acuerdo de colaboración alcanzado con Filmoteca Vasca, este trabajo pretende dar a conocer una pequeña parte de este vasto aparato videográfico recuperado, pero también transmitir un estado de incertidumbre respecto al futuro de un proyecto que, recién empieza a dar frutos, muy probablemente tenga los días contados.

En ese sentido, esta tesis se complementará con la celebración de una muestra en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, la cual tiene como principal objetivo el de hacer visibles los resultados de la investigación en su apartado de trabajo de campo. En colaboración con la artista y compañera de trabajo Libe Belandia Juaristi, actualmente estamos ideando un dispositivo que pretende reflejar, a nivel conceptual, el desfase existente entre la accesibilidad y solidez del aparato documental/gráfico correspondiente a este fenómeno, y la volatilidad de unas imágenes y sonidos que, *in extremis*, han conseguido trascender y migrar hacia dispositivos de almacenamiento más estables. La idea de contraponer ambos planos se debe, por supuesto, a la predominancia que hasta hace poco tiempo ha tenido el aparato documental/discursivo frente al audiovisual, cuya visibilidad ha estado condicionada

por la propia tecnología obsoleta en la que yace. Por último, la renuncia a la inserción de imágenes y figuras a lo largo del presente cuerpo de texto, aun a riesgo de sobrecargar el ejercicio de lectura, debe ser entendida como una decisión consciente encaminada a reforzar uno de los presupuestos básicos sobre los que se ha construido esta tesis. Solamente esperamos que el despliegue del aparataje documental y audiovisual en el contexto de la exposición a celebrar, pueda compensar y justificar de alguna manera la pesadez que aquí adquiere el plano de la palabra escrita.

0.1. Sobre la *discursividad* del vídeo

Se trata aquí de llamar la atención sobre una cuestión: el videoarte, más allá de ser una manifestación artística que se caracterizó por el uso de la tecnología del vídeo analógico como herramienta de creación, dando lugar a una multiplicidad de resultados (vídeo-escultura, *videotape* o cintas monocanal, vídeo-performance, videoinstalación, etc.), ha terminado por constituirse como un objeto alrededor del cual se ha generado un importante aparato discursivo (corpus historiográfico, teórico, crítico), al cual se le siguen sumando líneas en la actualidad. Es decir, si bien el legado material del fenómeno del videoarte ha caído en la obsolescencia o podría considerarse tecnológicamente moribundo, su aparato discursivo sigue vivo y continúa siendo objeto de reflexiones, revisiones, reformulaciones, etc., cobrando una entidad particular (cuasi-independiente) y despegándose del objeto sobre el que en principio orbitaba.

Desde sus primeros días, la naturaleza híbrida del videoarte, a caballo entre el mundo del arte y la comunicación, desorientó el establecimiento de un marco discursivo claro desde el cuál empezar a historiar y abordar teóricamente la práctica. A pesar de que la promiscuidad y variedad de sus orígenes permitía abordarlo desde diferentes campos (tecnológico, científico, sociológico, etc.), esta fue una tarea que terminó por asumir el mundo del arte a través de sus propios parámetros discursivos y conceptuales. Precisamente, en varias ocasiones se ha llamado la atención sobre el hecho de que una de las características principales del fenómeno del videoarte fue la rapidez o inmediatez con la que se trató de elaborar su historia; un abordaje histórico (narrativo) llevado a cabo prácticamente al mismo tiempo que la práctica balbuceaba y que se caracterizó, sobre todo, por un acercamiento de corte estético-teórico-formalista que buscó destacar las características específicas del medio –las cualidades estéticas asociadas a su fenomenología o condiciones técnicas específicas- con el fin de acomodarla dentro de los marcos de representación de arte (Rosler 2007; Sturken 1989).

Esta prematura elaboración de una historia para el vídeo –correspondiente a su período de legitimación dentro del mundo del arte- tuvo dos características: en primer lugar, se llevó a cabo -como decíamos- sin demasiado *delay* en relación a las primeras manifestaciones y devenir de la práctica; en segundo lugar, fue motivada y elaborada en buena medida por los mismos agentes que habían estado implicados en su auge y desarrollo, los cuales estaban interesados en su institucionalización (artistas, críticos, teóricos, curadores, programadores, etc). Sin embargo, pasado un tiempo, la urgencia con la que se elaboraron esas primeras narrativas generaron un descontento en una serie de otros agentes implicados en el desarrollo de la práctica, debido precisamente a las fallas y omisiones que demostraban aquellos primeros relatos. En ese sentido, esos primeros acercamientos historiográficos que cristalizaron al son de la progresiva institucionalización del videoarte dentro de los marcos de representación de arte—o que sirvieron precisamente de base para la misma-, fueron con el tiempo sometidos a una crítica, revisión y desmontaje; una revisión que se llevó a cabo una vez que la práctica ya contaba con unos 25 años de trayectoria y se hizo necesario reelaborar una historia plagada de insuficiencias.

De esta manera, cuando la práctica ya había cobrado cierta madurez, lo que fue analizado y en cierto modo desmontado o de-construido, fue el propio proceso de elaboración de la historia del vídeo; lo cual conllevó al mismo tiempo un cuestionamiento sobre la capacidad o competencia de una disciplina como la de la historia del arte a la hora de dar cuenta del fenómeno. Consecuentemente, esta operación de desmontaje implicó no solamente el desvelamiento de nuevas líneas narrativas, genealogías, obras, hitos, autores, etc., omitidos de esos primeros relatos, sino que trascendió el plano meramente historiográfico para ir a denunciar los fundamentos ideológicos, intereses políticos y económicos, etc., que se escondían detrás de la formulación de este tipo de narrativas, así como de las instancias –artísticas- que los articulaban. Es decir que, en última instancia, fue el propio proceso de elaboración de la historia del videoarte el que fue convirtiéndose en un caso de estudio en sí mismo.

Ese desdoblamiento hacia los propios fundamentos ideológicos implícitos en la utilización de determinados códigos narrativos a la hora de elaborar una historia del videoarte por parte de las instituciones artísticas, no puede desvincularse de otras dos cuestiones. Por un lado, la reflexividad que ha caracterizado al videoarte desde sus orígenes; esto es, la capacidad para pensarse a sí mismo. Por otro, un momento determinado dentro de la historia del pensamiento occidental –finales de los sesenta y principios de los setenta- donde la creencia y la fe en las grandes narrativas comenzó a tambalearse. Tal y como ha apuntado autoras como Malin Hedlin Hayden, una de las características principales de la historia del videoarte entendida como una rama comprendida dentro de la historia del arte occidental, es que aquella fue elaborada y prácticamente reformulada de inmediato, precisamente en el momento en el que las grandes narrativas empezaron a fallar. Es decir, el videoarte se convirtió en una forma de arte prácticamente al mismo tiempo que las ideologías y los conceptos estéticos del modernismo empezaron a resultar insuficientes para una generación de artistas, críticos y académicos de la cultura occidental (Hedlin Hayden 2016).

Ese desmontaje de los fundamentos que animaron las primeras elaboraciones de las historias del vídeo vino a hacer más complejo un entramado discursivo que, como vemos, no se detuvo en el plano meramente historiográfico, sino que apuntó hacia al plano ideológico, precisamente hacia los intereses de las mismas instituciones que las articulaban. De esta manera, por introducir una terminología que se empleará después, podría decirse que esos primeros relatos o narrativas históricas del videoarte (*historias*) fueron desmontados por una serie de contra-relatos (*contra-historias*), los cuales trataron de socavar los fundamentos ideológicos, motivaciones, premisas, presupuestos, de los primeros, generándose lo que podría denominarse como una especie de pugna dialéctica que vino a alimentar y a hacer más compleja esa *discursividad* que acompañaba al devenir de la práctica; y donde lo que estaba en juego –de acuerdo con esa reflexividad que ha caracterizado al medio- era la formación o definición de una imagen-retrato del propio fenómeno. Esto es, lo que estaba en juego era completar o reemplazar

la imagen que las primeras acometidas teóricas, historiográficas, críticas, habían esbozado sobre la práctica del videoarte.

Estamos aquí interesados en explorar el origen y despliegue de esta línea *contra-histórica* en su contexto de origen (esto es, Estados Unidos). Sin embargo, si bien nos interesa ver la manera en la que esa línea *contra-histórica* apuntó a los intereses ideológicos, políticos, económicos, etc., que subyacían a la manera en la que había sido articuladas la historia del videoarte –marcando así las directrices para una reelaboración de la misma–, nos interesa también indagar hasta qué punto dicha revisión y desmontaje –ese proyecto de reformulación de la historia del vídeo– no escapaba así mismo de partir desde determinados presupuestos ideológicos: principalmente, el convencimiento de que el vídeo tenía unas potencialidades para la crítica política y social inherentes y se había desarrollado en su primera etapa en una relación de pugna con las instituciones artística y televisiva.

Es decir, nos interesa explorar cómo el hecho de partir de un posicionamiento político e ideológico en relación a la propia práctica del vídeo –un convencimiento en torno a sus potencialidades para la crítica política y social– pudo llegar a definir y guiar una línea crítica en la que el proceso de institucionalización museística del videoarte fue puesto en el centro del debate. Una crítica que entendió a la institución artística no solamente como una instancia que era capaz de articular formas excluyentes de historizar, sino como una entidad que neutralizaba o cooptaba las características subversivas inherentes del vídeo, revistiéndolo de un valor simbólico y económico contra el que en principio se había revelado; por lo tanto, pervirtiendo su verdadera identidad. En este sentido, nos interesa explorar los fundamentos ideológicos subyacentes no solamente a la articulación de las *historias* del videoarte, sino también de sus *contra-historias*, ya que, en su análisis conjunto, en la superposición dialéctica de ambos discursos, es donde se juega la *discursividad* del vídeo.

La importancia que ha cobrado la *discursividad* del vídeo –la manera en la que se retroalimenta- se demuestra en estudios recientes como el de Malin Hedlin Hayden *Video Art Historized: Traditions and Negotiations*, quien ha dedicado un valioso esfuerzo a analizar la manera en la que la historia del videoarte ha sido construida, repetida y reformulada en los Estados Unidos. En ese sentido, Hedlin Hayden entiende la práctica del videoarte como un fenómeno que aparejó una práctica discursiva específica donde conceptos como los de arte, canon, género –o incluso la propia disciplina de la historia del arte- fueron sometidos a debate y cobraron una importancia fundamental. El interés de su estudio recae, por lo tanto, en *lo que se ha dicho y lo que se ha escrito* –más que en lo que ha sido mostrado (es decir, el análisis de las obras)- en torno al vídeo entendido como una forma de arte, no solamente a lo largo de la vida útil del medio, sino una vez que se han realizado antologías, sumas e investigaciones que han venido a historiar propiamente la práctica. Es decir, su interés está dedicado a tratar de desentrañar el cúmulo de conceptos, ideologías y deseos que animaron este tipo de narrativas en torno al videoarte, desde sus primeros años de desarrollo –primeros abordajes teóricos, historiográficos, críticos, etc.-, pasando por sus revisiones y desmontajes, hasta llegar a los estudios e investigaciones más recientes (que, en el caso del videoarte estadounidense, son varias antologías y sumas editadas sobre todo a partir de los dos mil). En este sentido, el tipo de trabajo como el que realiza Hedlin Hayden demuestra que los procesos de elaboración de las historias del vídeo pueden ser tomados como casos de estudio en sí mismos.

Esta tesis también está interesada en el estudio y análisis de la *discursividad* que ha acompañado al devenir de las prácticas artísticas del vídeo en el contexto español. Lo que aquí se propone es que el fenómeno del videoarte en España también aparejó un tipo de *discursividad* específica que –en una de sus líneas maestras- trascendió el plano meramente historiográfico para recaer en un desmontaje de las ideologías, motivaciones, intereses, etc., subyacentes a las diferentes tentativas historiográficas del videoarte español, así como de los procesos institucionalizadores que las motivaban o desde las que se articulaban. Sin embargo, a

diferencia del caso estadounidense, donde ese cuestionamiento y desmontaje se realizó una vez existió una “historia del videoarte institucionalizada” (es decir, una narrativa más o menos consolidada en la que se estableció un consenso o reconocimiento por parte del mundo del arte en relación a una serie de artistas y obras consideradas como esenciales para esa forma de arte), creemos que en el caso español esa crítica y desmontaje se desplegó prácticamente en paralelo al propio proceso de institucionalización/historización de la práctica. En ese sentido, el proceso de historización del videoarte en España fue sometido a debate, cortocircuitado, contrarrestado, puesto en tela de juicio, prácticamente en el mismo momento en el que empezaba a articularse desde las instituciones artísticas –y televisivas-¹.

El temprano despertar de una línea crítica, *contra-histórica*, política e ideológicamente consciente, en el caso del videoarte español (hecho posible, probablemente, gracias al andamiaje conceptual e ideológico ya establecido en el contexto estadounidense), condujo a una especie de solapamiento entre la generación de *historias* y *contra-historias*, lo cual creemos que ha definido el tipo de *discursividad* que acompañó al devenir de las prácticas artísticas del vídeo al hilo de sus diferentes procesos de institucionalización. Es decir, la particularidad de la *discursividad* del vídeo español se encontraría en la superposición de sus “relatos” y “contra-relatos”, articulados prácticamente en paralelo a los diferentes procesos de institucionalización de la práctica.

Ahora bien, si en el caso estadounidense la “crítica ideológica” derivó en un revisionismo histórico que reclamaba la restitución de los orígenes de crítica política y social de la práctica

¹ En este punto, habría que valorar seriamente si la inmediatez con la que pudo armarse una crítica y desmontaje a los procesos de institucionalización del videoarte y la elaboración de sus narrativas parejas, no se debió en buena medida a que dicho proceso de desmontaje ya había sido llevado a cabo en el contexto estadounidense, concretamente en una edición como la del *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art* (Hall y Jo Fifer 1990). Es decir, la *crítica institucional* o *ideológica* perpetrada en el contexto estadounidense en relación a la institucionalización museística del vídeo pudo haber sentado las bases -argumentales e ideológicas- para que en el contexto español pudiera articularse una crítica similar –esto es, emergiera una línea crítica o *contra-histórica* autoconsciente- con la diferencia de que esta última se desplegó en un momento en el que el sector del vídeo español se encontraba aún en fase de formación; es decir, en un momento en el que no existían todavía una bases estructurales (formas de producción, exhibición, difusión) plenamente establecidas o definidas, ni tampoco un relato historiográfico parejo del todo articulado, consolidado o institucionalizado.

una vez existió una “historia del videoarte institucionalizada” (esto es, exigía una reelaboración de la historia del videoarte), así como en una denuncia sobre el proceso de cooptación al que había sido sometida la práctica por parte de las instituciones de arte, el hecho de que la “crítica ideológica” en el caso español se desplegara en un momento en el que sus diferentes procesos de institucionalización se estaban llevando a cabo, permitió pensar que quizás había un cierto margen de maniobra para contrarrestar sus efectos ya anunciados. De hecho, la articulación de dicha “crítica ideológica” o institucional en el contexto español estuvo intrínsecamente asociada al intento de generación de un “sector del vídeo independiente” (lo que vino a llamarse una *esfera pública del vídeo independiente*): un programa de pensamiento y de acción que se pensó capaz de interpelar a las instituciones artística y televisiva entendidas como aparatos de poder; y de reclamar consecuentemente las potencialidades de crítica política y social de la práctica del vídeo (las cuales no estaban siendo desplegadas en el contexto español). En ese sentido, alertar sobre las implicaciones que acarrearían los procesos de institucionalización del vídeo tanto a la hora de generar unas estructuras –simbólicas y económicas- donde enmarcar la práctica y sacarle rédito económico, así como a la hora de poner en marcha procesos de historización excluyentes, fue uno de los cometidos de esa línea *contra-histórica* política e ideológicamente posicionada. Una línea que reclamó una vuelta a la repolitización de los discursos videográficos bajo el convencimiento de que era en las capacidades subversivas y anti-institucionales del vídeo donde se jugaba su verdadera identidad, en un momento en el que esta última estaba aún por definir.

Los problemas a la hora de elaborar una historia del videoarte en España quizás se deban a que las facciones implicadas tanto en su desarrollo –en la formación de sus estructuras base- como en su proceso de historización, han tendido a anularse mutuamente. Es decir, tan pronto como se articulaba una “narrativa” que tendía a ajustarse a las necesidades de las instituciones culturales, se elaboraba una “contra-narrativa” que venía a poner en cuestión las ideologías e intereses subyacentes a la elaboración de dichos relatos, así como de las instancias o procesos

institucionalizadores que los articulaban –por lo tanto, la validez y legitimidad de estos últimos-. A pesar de haber momentos en los que las voces han parecido reconciliarse en un proyecto de articular una historia de videoarte que atendiera a todas sus complejidades contextuales y político-sociales, creemos que la confrontación y la pugna ha sido la tónica general que ha definido el tipo de *discursividad* que ha acompañado al devenir de las prácticas artísticas del vídeo en España, hasta el punto que cualquier revisión histórica que se articule en la actualidad no podría o no debería poder escapar a esta dicotomía sin caer en un reduccionismo histórico. El problema se encontraría, por lo tanto, en saber conjugar estas voces a priori contrapuestas en un *relato/contra-relato* coherente. Tal y como ha indicado Arturo/*fito* Rodríguez:

El verdadero problema de una labor de estas características está en cómo plantear una lectura transversal del “ámbito vídeo”, cuando todas y cada una de las veces que se asoma a su paisaje se topa, no solo con su historia y sus hitos fundamentales, sino también con su contrahistoria y sus anécdotas, ambas igualmente imprescindibles, todas en un mismo nivel de trascendencia (Rodríguez 2011, 89).

En este sentido, se toma aquí el proceso de elaboración de la historia del vídeo en España como un problema o un caso de estudio en sí mismo, en el que habría que atender al origen de las dificultades implicadas a la hora de elaborar una historia del videoarte español que partiera desde una lectura orgánica, transversal, capaz de aunar ese cúmulo de *historias* y *contra-historias*. Como decíamos, los problemas asociados a la elaboración de una historia del videoarte en España quizás tengan que ver con que:

- 1) toda tentativa historiográfica fue inmediatamente cuestionada, abortada, remendada, etc., conformándose una dialéctica entre *historias* y *contra-historias* donde los factores

institucionales, políticos, ideológicos, cobraron una importancia fundamental, dando lugar a lo que aquí llamamos la *discursividad* del vídeo;

- 2) esa *discursividad* o pugna dialéctica se desarrolló en un momento en el que el proceso histórico mismo estaba deviniendo, se estaba desplegando; es decir, que los mismos protagonistas –artistas, programadores, comisarios, etc.- implicados en el devenir histórico de videoarte –en la conformación de sus estructuras base- se erigieron como sus propios cronistas, comentaristas, críticos.

En definitiva, la diatriba dialógica que se desplegó al son de los diferentes procesos de institucionalización del vídeo -y en la que los factores políticos e ideológicos cobraron una importancia fundamental-, ha terminado por conformar una maraña discursiva que va mucho más allá del mero plano historiográfico (esto es, del acta notarial de eventos, hitos, autores, etc.) y que, considerada en retrospectiva, constituye en sí misma un problema ¿teórico? para cualquier tentativa historiográfica actual.

Es decir, que el propio proceso de historización del vídeo en el contexto español se convirtiera desde tan temprano en un objeto alrededor del cual reflexionar, dando lugar a una *discursividad* donde lo que se estaba librando era una pugna por el propio relato histórico, así como por la definición misma del sector videográfico (esto es, la identidad del fenómeno, su auto-retrato); en un momento, además, en el que la misma historia estaba deviniendo, es una particularidad característica –idiosincrática- del vídeo español que no puede ser pasada por alto; y que necesariamente debería ser tenida en cuenta en cualquier abordaje de corte historiográfico sobre el devenir del videoarte en España. Esto es, la reflexividad inherente a los procesos de elaboración de las historias del vídeo español es una cuestión que debería ser considerada en primer lugar, antes incluso de acometer cualquier abordaje historiográfico propiamente dicho.

Desde una lectura más romántica, el origen de las dificultades a la hora de elaborar una historia del vídeo español, probablemente tenga que ver con que el gran logro de aquella línea *contra-histórica*, política e ideológicamente posicionada –si se atiende a su carácter o vocación pretendidamente subversiva o anti-institucional- haya podido consistir en conseguir cortocircuitar el establecimiento de una “historia del videoarte español institucionalizada”, erosionándola constantemente, reclamando la necesidad de que fuera reformulada, en consonancia al establecimiento de una (infra)estructura estable que satisficiera el desarrollo de la práctica de acuerdo a una determinada manera de entenderla: como social y políticamente comprometida. Si bien este proyecto de establecer unas estructuras semejantes (lo que fue llamado como una *esfera pública del vídeo independiente*) puede considerarse un fracaso, asolado por una serie de dificultades insalvables, probablemente ya condenado desde su misma concepción –como lo ha estado todo proyecto utópico asociado a las vanguardias o neo-vanguardias artísticas-, quizás el gran éxito o triunfo de dicho aparato crítico, *contra-histórico*, pueda residir en haber conseguido fisurar las bases para el establecimiento de una “historia del videoarte español institucionalizada”, dejando esta tarea como algo pendiente; o, en fin, imposibilitándola sin más. En este sentido, podría establecerse aquí la premisa de que no existe, como tal, una “historia del videoarte en España institucionalizada”, sino que este se trata de un proyecto frustrado, abortado, derruido, erosionado; por lo tanto, pendiente de formulación.

Por último, se quiere llamar la atención sobre el peso que ha cobrado este aparato discursivo como vía de acceso de conocimiento al fenómeno del videoarte en España; una *discursividad* que ha venido a suplir de alguna manera a la propia producción videográfica (esto es, a las imágenes y los sonidos), la cual se ha visto amenazada por un factor determinante dentro de los procesos de elaboración de las historias del vídeo como es el factor tecnológico (o la obsolescencia tecnológica).

Es necesario observar que una de las formas por las cuales las instituciones artísticas han justificado la elaboración de sus relatos históricos en torno al videoarte –al menos en los

Estados Unidos- ha sido la canonización (a través de un consenso o reconocimiento compartido) en relación a una serie de autores y obras consideradas como imprescindibles para esa forma de arte. Consecuentemente, esa canonización ha estado acompañada de una selección limitada de obras que han pasado a formar parte de las colecciones de los museos, galerías, etc., garantizándose su salvaguarda y su perdurabilidad, al menos durante un tiempo, a través de su inserción en las políticas de archivo y preservación de estas instituciones. Lógicamente, la selección limitada de una serie de obras ha acarreado el descarte de muchas otras que no han sido consideradas como significativas, lo cual en el caso del videoarte y debido a la inestabilidad constitutiva de sus mismos componentes materiales ha podido resultar fatal a corto-medio plazo.

En ese sentido, se pretende apuntar aquí que ese cúmulo de obras que han sido descartadas de las políticas de colección y de archivo de las instituciones culturales (entre las que habría que contar no solamente a las instituciones artísticas, sino también a las filmotecas, universidades, etc.), ha ido a generar lo que aquí será llamado como un *limbo de la obsolescencia*, un término que debe servir para referir a un cúmulo de obras, de imágenes y sonidos, con un alto riesgo de perderse, en proceso de desvanecimiento, dada la fragilidad inherente a su constitución material. Varios autores ya han dado cuenta de esta cuestión concluyendo que, ante esta problemática, el registro historiográfico se presenta como una de las escasas soluciones posibles; la cual, sin ser una de las soluciones más satisfactorias, puede que constituya una de las únicas vías para referirse a ese cúmulo de obras descartadas, apartadas de la historia del arte moderno y contemporáneo. Tal y como han apuntado autores como Chris Meigh-Andrews:

[...] la naturaleza perecedera del medio videográfico demanda algún tipo de registro y parece plausible que las historias escritas [...] sea todo lo que pueda quedar. Esto por supuesto supone que muchas obras importantes serán inevitablemente “apartadas” de

la historia; perdidas, marginadas o ignoradas [...] También resulta obvio que aquellas cintas no consideradas como “significativas” no serán susceptibles de ser preservadas, archivadas o restauradas (Meigh-Andrews 2014, 6)².

En ese sentido, es importante dar cuenta de que la importancia que ha cobrado ese aparato discusivo en el caso español, se ha visto acentuada en buena medida por una falta de atención y cierta desidia por parte de las instituciones de la memoria (museos, filmotecas, universidades) a la hora de desarrollar políticas de conservación y de archivo para una buena parte del vídeo producido en España durante los ochenta y noventa, así como por la insuficiencia de otros proyectos que sí han dedicado atención a esta cuestión, pero que no han conseguido paliar del todo los efectos de esta problemática. La relación de las principales instituciones artísticas con la realidad videográfica española (sobre todo la de aquellas que más atención han dedicado históricamente a este fenómeno –como es el caso del MNCARS-) está caracterizada por una serie de encuentros y desencuentros, reconocimientos parciales e interesados, hasta culminar con la exclusión de sus políticas de colección (por lo tanto, de archivo y conservación) de todo un cúmulo de obras videográficas españolas de carácter histórico.

Por otro lado, si bien ante esta desatención han existido otros proyectos de recuperación de obras, conservación, digitalización, que han resultado en la conformación de plataformas archivísticas desarrolladas al margen de las instituciones de arte, tratando de paliar esta problemática, el nivel de pérdidas de una buena parte del corpus videográfico español producido durante los setenta, ochenta, noventa, y parte de los dos mil, sigue resultando sangrante. Como

² Del texto original en inglés: “[...] *the impermanent nature of the video medium demands some kind of record, and it seems likely that written histories such as this one will eventually be all that remains. This of course means that many important works will inevitably be “written out” of history; lost, marginalized or ignored –especially those works which do not fit with current notions or definitions [...]. It is also obvious that videotapes not considered “significant” are unlikely to be preserved, archives or restored*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

decíamos, esta particularidad ha conllevado que el plano discursivo, esa *historia escrita* a la que nos referíamos, haya cobrado si cabe aún más protagonismo como vía de acceso al conocimiento del fenómeno del videoarte en España.

Resulta llamativo que, si bien una buena parte de la *discursividad* del vídeo español ha orbitado alrededor de los procesos de institucionalización/historización del videoarte, este tipo de mecanismos u operaciones de selección y descarte según los cuales las instituciones de arte determinaban lo que podía ser considerado como arte y lo que no en el campo del vídeo –con las consecuencias que acarreaban este tipo de decisiones en el plano material- haya sido una cuestión obviada casi por completo. Es decir, a pesar de que la interrelación entre los factores tecnológico e institucional ya fue identificada como un problema grave dentro de los procesos de elaboración de las historias del videoarte en textos tomados como referencia por parte del aparato crítico español, no encontramos dentro de este último demasiadas referencias a esta problemática. En ese sentido, habría que considerar hasta qué punto el hecho de que la atención de esa línea discursiva crítica –*contra-histórica*- estuviera puesta en repensar las bases estructurales del sector (es decir, que una buena parte de sus esfuerzos estuvieran dirigidos a reformular el presente y el futuro del panorama videográfico español a lo largo de la vida útil del medio; y a revalorizar ese cúmulo de intentos desde una lectura política del vídeo una vez se hizo necesario realizar un balance sobre el devenir histórico de la práctica) se haya podido llevar a cabo a costa de sacrificar/obviar el valor patrimonial de un pasado audiovisual reciente que ha podido ser, ciertamente, denostado por propios y ajenos.

Podría decirse que la *línea discursiva* y la *línea productiva* (es decir, la generación de obras-vídeo) avanzaron como dos paralelas, o que dicho aparato discursivo se bifurcó –replegándose- de manera temprana en relación al devenir estrictamente histórico del vídeo en España (sucesión de acontecimiento puramente historiables –hitos, eventos, autores, obras, etc.-). Sin embargo, antes incluso de que se desarrollara esa *discursividad* en la que se

dirimieron una serie de cuestiones que iban bastante más allá del plano historiográfico, un gran número de videoartistas ya habían producido sus obras, ajenos a esta disputa dialéctica, siendo más o menos conscientes de lo que se estaba jugando en un terreno más ideológico o político.

Sin embargo, llegado el momento de dar cuenta de lo acontecido, paradójicamente, nos encontramos con que las cuestiones de tipo estructural, el cúmulo de disensiones político-ideológicas relacionadas con las diferentes maneras de entender la práctica del vídeo, la puesta en cuestión de los procesos de historización del vídeo asociados a sus diferentes procesos de institucionalización; en fin, toda una serie de cuestiones que trascienden el registro puramente historiográfico pero que habría que situar igualmente en un mismo plano discursivo, han podido llegar a cobrar más relevancia que la propia producción videográfica en sí misma.

Si bien hay un problema cuando el registro historiográfico se convierte en un sustituto de las propias imágenes y los sonidos, ese problema se ve acentuado cuando ese mismo registro historiográfico se ve convertido en un objeto de reflexión y de crítica en sí mismo desde tan temprano (es decir, es cortocircuitado, anulado, puesto en tela de juicio); así como cuando las cuestiones de índole ideológica, política, social relacionados con los diferentes procesos de institucionalización del vídeo –con la generación de sus estructuras básicas-, llegan a cobrar en retrospectiva incluso más importancia que el simple haber dado cuenta de la sucesión de acontecimientos puramente historiables (hitos, autores, obras, etc.). Esto nos llevaría a pensar o a concebir la historia del vídeo español como en otra cosa muy diferente a la simple narración del uso que un determinado número de autores pudo hacer de una determinada herramienta de creación en un momento histórico determinado; así como del inventariado y análisis formal de los resultados a los que dio lugar el uso de dicha herramienta; convirtiendo esa historia más bien en algo semejante a una lucha de poderes en la que los factores institucionales, políticos, económicos, ideológicos, pueden llegar a cobrar un papel protagonista; y en la que el cúmulo de resultados en el plano material (esto es, las obras-vídeo) obtendrían un papel secundario.

El caso es que, la complejidad que ha cobrado el aparato discursivo español parece haber cobrado más relevancia que el cúmulo de resultados a los que el fenómeno dio lugar en el plano material: esto es, las obras-vídeo propiamente dichas (cintas monocanal, video-instalaciones, vídeo-performances, etc). Lo que esta tesis plantea es que, hoy, parece relativamente más sencillo regenerar ese aparato discursivo, abordar y tratar de interrelacionar el corpus historiográfico, crítico, teórico desde una lectura dialéctica (en otras palabras, retroalimentar ese aparato discursivo analizándolo, contrastándolo, volviendo una vez más sobre él), que acceder al visionado de una buena parte de la producción en vídeo de los ochenta y noventa, la cual permanece en lo que aquí se propone como un *limbo de la obsolescencia*; esto es, fuera de cualquier plan o política de archivo y de conservación.

En conclusión, el peso que habría cobrado el factor institucional como generador de una determinada *discursividad* (lo que aquí se llamará *historia escrita*, la cual va mucho más allá del plano historiográfico o del simple análisis formal de las obras), contrasta notablemente con una ausencia de unas estrategias de preservación para un número indeterminado de obras que se ubican fuera de las políticas de conservación de las instituciones de la memoria (lo que aquí se llamará *historia electrónica*), ocasionando que sea precisamente a través de ese aparato discursivo o *historia escrita* como podamos, hoy, tener una visión de conjunto (o lo más completa posible) de lo que fue el devenir de las prácticas artísticas del vídeo en España. Sin embargo, tal y como han apuntado Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, a pesar del peso que ha podido cobrar esa *historia escrita*, se hace necesario rearmar estrategias de recuperación y conservación para un número indeterminado de obras que se ubican en ese *limbo de la obsolescencia*:

La cuestión fundamental es que, cuando ya es tan sencillo localizar la información escrita y reescrita de la historia del vídeo arte en España, aún hoy siguen quedando lagunas y cuestiones por analizar teóricamente, recuperar los archivos y obras que

quedaron en estado límbico para trazar una genealogía próxima a una realidad escasamente cartografiada (Aramburu y Trigueros 2011, 33).

Por ello, esta tesis no está únicamente dedicada al análisis de ese aparato discursivo, a tratar de desentrañar el cúmulo de posicionamientos ideológicos, conceptos, deseos, etc., subyacente a ese tipo de abordajes narrativos –tanto de las *historias* como de las *contra-historias* (lo cual implicaría recaer o reincidir en el propio plano discursivo-como un pez que se muere la cola-), sino que tiene una clara vocación por trabajar por la recuperación y conservación de parte del patrimonio audiovisual/videográfico excluido o marginalizado a través de la creación y puesta en funcionamiento de una plataforma de recuperación, digitalización y archivo de obras-vídeo, tal como se verá en el último capítulo de la tesis.

- 1. Los factores institucional y tecnológico como condicionantes en los procesos de elaboración de las historias del videoarte**

1.1. El vídeo como herramienta de crítica política y social en su “momento utópico”

Cuando en los Estados Unidos la práctica del videoarte contaba con veinticinco años de trayectoria, un libro como *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* salía a la luz estableciendo una premisa clara: ante las insuficiencias que habían demostrado los acercamientos a la par teóricos e historiográficos acometidos a la práctica del vídeo hasta ese momento, la historia del vídeo debía ser revisada y reformulada. Se trataba, básicamente, de volver sobre sus orígenes, de restituir su pasado: primero, como una práctica intrínsecamente relacionada con el clima político, cultural, artístico de finales de los sesenta en los Estados Unidos; segundo, como una práctica eminentemente anti-institucional, la cual había demostrado un fuerte componente de crítica política y social a lo largo de su primera etapa. Tal y como apuntaban las editoras Doug Hall y Sally Jo Fifer, “los historiadores de arte [...] han de hacer frente a dos obstáculos a la hora de construir una historia del vídeo creíble: la multiplicidad de orígenes del vídeo y sus inicios anti-Establishment” (Hall y Jo Fifer 1990, 14)³.

La particularidad de un proyecto como el de *Illuminating Video*, sin embargo, no radicaba únicamente en proceder a una restitución de los orígenes del vídeo en el plano historiográfico, sino en que dicha restitución aparejaba una crítica y desmontaje más amplios a los presupuestos ideológicos y metodológicos que subyacían a la elaboración de esas narrativas que se disponía a remendar; esto es, se trataba de una crítica a la historia del arte entendida como disciplina, la cual había demostrado una tremenda incapacidad para dar cuenta de un fenómeno tan complejo y con orígenes tan diversos como el videoarte.

³ Del texto original en inglés: “Art historians, however, face two obstacles to constructing a credible history of video: video’s multiple origins and its explicit anti-Establishment beginnings”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

Para el momento en el que *Illuminating Video* se publicaba, el proceso de institucionalización del vídeo dentro del mundo del arte se encontraba más que culminado. Para principios de los noventa, ya nadie se preguntaba si el vídeo podía ser o no una forma de arte. Todas las discusiones y debates en torno a la “artisticidad” del vídeo que habían caracterizado los primeros abordajes teóricos a la práctica durante los setenta, ya habían sido superados. Tal y como apuntaba Simón Marchán Fiz, ya incluso para finales de los setenta (1977), todas las polémicas que el vídeo había podido suscitar en el mundo del arte, todas las crisis que había pretendido provocar dada su vinculación a las neo-vanguardias, habían sido olvidadas; se había llegado a una especie de “coexistencia pacífica, a un equilibrio entre los diferentes medios” (Marchán Fiz 1991, 25), en el que el vídeo era ya considerado como un soporte creativo más, al mismo nivel que muchos otros.

Esta situación de normalización; esta *incorporación* del vídeo, tanto dentro de los marcos de representación de arte como dentro de la historiografía del arte, había sido consecuencia de un cuidadoso trabajo previo, a la par historiográfico y teórico, que se había preocupado de legitimar el vídeo como una forma de arte “autónoma”. Sin embargo, ese proceso de legitimación, ese trabajo de “purificación” del vídeo, se había llevado a costa de olvidar su verdadera identidad: sus orígenes bastardos. En ese sentido, el proceso de institucionalización museística del vídeo había aparejado la elaboración de una serie de narrativas que demostraban una serie de importantes fallas y omisiones. Consecuentemente, un proyecto como el de *Illuminating Video* se proponía no solamente restituir ese pasado olvidado del vídeo, sino también acometer un desmontaje de los presupuestos ideológicos, políticos, metodológicos, subyacentes a dichas narrativas y de las instancias que las habían articulado.

El vídeo ha demostrado un grado de reflexividad tal que puede llegar a ser sorprendente. Es decir, que los orígenes del videoarte tuvieran que ser restablecidos a partir de una crítica y desmontaje a los primeros abordajes historiográficos y teóricos realizados sobre la práctica,

resulta ya un problema; pero que, quienes requirieran y estuvieran directamente implicados en esa reformulación de la historia del videoarte, fueran algunos de los mismos agentes que –en su pasado reciente- más habían contribuido a la institucionalización museística del vídeo y, por lo tanto, a la elaboración de sus narrativas parejas excluyentes (como era el caso de David A. Ross o John Hanhardt), resulta desconcertante. O quizás simplemente sea un signo de la profunda reflexividad, autoconsciencia, que caracterizó al medio desde sus inicios, y que desembocó con el tiempo en una compleja *discursividad* en la que siempre tomaron parte los mismos implicados en su desarrollo. El propio David A. Ross admitía en el prólogo del *Illuminating Video* que, recién entrada la década de los noventa, y a la vista del aumento y la diversidad de propuestas videográficas:

[...] quedó bastante claro que el cúmulo de importantes cuestiones surgidas debido a la proliferación de un número de obras innegablemente importantes, requería y merecía al mismo tiempo, no solamente un discurso consecuente y substancial generado en base a las cualidades formales específicas del vídeo y de la televisión, sino un abordaje que partiera desde una perspectiva más amplia en torno al cúmulo de cuestiones estéticas e ideológicas que fueron puestas sobre la mesa por aquellos artistas que trabajaron dentro de esta práctica seminal posmoderna (Ross 1990, 10)⁴

Las palabras de Ross suponían la admisión de que era necesario expandir los límites del discurso desde el cual se había abordado la práctica hasta ese momento (y –más importante aún- que el vídeo era sustancialmente una práctica posmoderna, inasible por los parámetros que

⁴ Del texto original en inglés: “*But as the 1970s progressed, it became clear that many significant issues raised by the continuing production of undeniably important work both required and deserved a more substantial and consequential discourse generated not solely by the distinct formal qualities of video ante television but by the broader aesthetic and ideological issues raised by artists working within this seminal postmodern form*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

había establecido el discurso del arte moderno). Un trabajo como *Illuminating Video* partía de la premisa, por lo tanto, de que la historia del arte entendida como disciplina había pecado de una perspectiva reduccionista que había conducido no solamente a entronizar a un número limitado de obras y artistas dentro de las prematuras historiografías del videoarte, sino a mantener fuera de los marcos de interpretación y de análisis todo un cúmulo de factores socio-políticos correspondientes al momento histórico en el que el vídeo hizo su irrupción en el mundo del arte.

Ahora bien, el principal problema de integrar al vídeo en un sistema jerárquico despolitizado y lineal, como era el que establecía la historia del arte moderno, radicaba precisamente en la omisión de la vinculación intrínseca del vídeo con los factores socio-políticos que habían animado su auge y desarrollo durante su primera etapa, así como definido su carácter eminentemente anti-institucional.

Una de las primeras autoras en reclamar que los primeros usos del vídeo se encontraban inseparablemente asociados a los factores políticos y sociales de su época fue Martha Rosler. En su fundamental texto “Vídeo: dejando atrás el momento utópico”⁵, Rosler apunta básicamente a dos cuestiones; la primera, que los primeros usos del vídeo por parte de los artistas pioneros que hicieron uso de la herramienta estaban encaminados a realizar un “acto de profunda crítica social”, principalmente dirigida contra la institución televisiva y contra la institución artística, ambas entendidas como estructuras de dominación social; la segunda, que dicha crítica encontraba una base o fundamento marcadamente “utópico” al estar arraigada o influenciada

⁵ Las siguientes referencias a este artículo han sido extraídas de una reedición traducida al castellano publicado en 2007 (Rosler 2007). El texto original en inglés también apareció publicado en *Illuminating Video* en 1990 (Rosler 1990). Añadimos ambas referencias en la bibliografía general.

por el clima político y social de finales de los sesenta en los Estados Unidos. Según apuntaba Rosler:

Lo que estaba implícito en el uso pionero del vídeo no era solo una crítica sistemática sino también utópica, pues no se trabajaba para entrar en el sistema sino para transformar todos y cada uno de sus aspectos y –como legado del revolucionario proyecto de vanguardia- redefinir el sistema haciéndolo desaparecer por medio de la fusión del arte con la vida social y convirtiendo a público y productor en algo intercambiable (Rosler 2007, 104).

Rosler partía de esta manera por establecer la importancia que el cúmulo de transformaciones sociales, políticas, culturales, que se estaban sucediendo en Estados Unidos a finales de los sesenta tuvieron a la hora de definir las líneas de trabajo y el carácter de los primeros usos del vídeo. En ese sentido, para Rosler, resultaba imposible sustraerse a que el clima político y social de finales de los sesenta (caracterizado por la puesta en cuestión y el debilitamiento de las ideologías y los sistemas de valores correspondientes al modernismo; las luchas y reivindicaciones de los distintos movimientos sociales; las sospechas y el rechazo a la creciente dominación tecnológica y científica; el clima opresivo que habían impuesto los medios de comunicación de masas; o los profundos cambios y debates que en el terreno del arte estaban provocando movimientos como el *minimal*, el *Land Art*, el *Pop*, el *Body Art*, la performance, etc.), había abonado el terreno para que el vídeo brotara tal y como lo hizo; esto es, adoptara un papel clave en las reivindicaciones políticas y sociales de aquel momento y se definiera principalmente como una práctica anti-institucional.

Lo primero que había que reivindicar de cara a reelaborar una historia del videoarte “creíble”, por lo tanto, era la importancia que los factores políticos, ideológicos y culturales, había tenido en la conformación de una contra-cultura americana, terreno sobre el cual el vídeo

había enraizado a la perfección entendido como una herramienta de transformación social, debido –en parte- a algunas de sus novedosas prestaciones técnicas⁶.

En primer lugar, sería necesario apuntar la importancia que la crítica cultural de los sesenta, así como algunas teorías de la comunicación, tuvieron a la hora de definir el carácter subversivo y utópico del vídeo durante su primera etapa.

Por un lado, la crítica cultural desplegada por autores como Adorno y Horkheimer, Guy Debord, Herbert Marcuse, se había encargado de advertir sobre poderoso influjo que los avances del racionalismo científico y tecnológico había tenido a la hora de definir el carácter alienante de las sociedades de consumo occidentales, en las cuales los medios de comunicación de masas habían cobrado un papel predominante en tanto que estructuras diseminadoras de determinadas ideologías. Algunos de estos autores habían advertido sobre los efectos

⁶ Desde que el 1964-1965 Sony y Philips lanzaran al mercado de consumo los primeros magnetoscopios portátiles (sistemas de grabación de imágenes y sonidos de bobina abierta en cinta magnética de media pulgada) la tecnología del vídeo electrónico portátil vivió un rápido desarrollo, dando lugar a una increíble variedad de equipos de grabación y reproducción, formatos de cintas, etc. Sin embargo, la aparición del Sony Portapak (CV-2400) en 1968 es considerada como el verdadero hito dentro de la historia del videoarte (Pérez Ornia 1991, 17). Con la aparición de subsiguientes modelos (como el AV-3400), la portabilidad y manejabilidad del Portapak aumentaría, permitiendo no solamente realizar grabaciones continuas en cintas de 30 minutos de duración, sino la conexión de la cámara a un monitor televisivo, “realizando un bypass respecto a las limitaciones temporales de la cinta de grabación”. A partir de aquel momento, según autores como Ina Blom, “el vídeo emergió como un corolario de señales electrónicas para el desarrollo de ficciones modernas en primera persona” (Blom 2016, 31).

Se trata de un factor puramente técnico, pero con una gran relevancia a la hora de transformar el panorama creativo de la época. El rango de manejabilidad que posibilitaba el Portapak no tenía precedentes y suponía que la producción y conservación de imágenes y sonidos dejaba de ser patrimonio exclusivo de la televisión comercial. Con todo, más allá del carácter mítico que ha cobrado la utilización del Portapak en manos de un artista como Nam Jun Paik para establecer el nacimiento “oficial” del videoarte, las realidad es que los primeros usos del vídeo estuvieron vinculados a las luchas y transformaciones sociales de los sesenta, dando lugar a lo que ha sido llamada como “guerrilla televisión”, “televisión alternativa”, “street video”, etc., en un momento en el que realmente no existían muchas diferencias entre el “vídeo de artista” y el “vídeo de activista” (Boyle 1990).

psicosociales palpables en la sociedad norteamericana, provocados por el bombardeo mediático y el carácter espectacularizante de la cultura de masas. En ese contexto, lecturas como las del filósofo Herbert Marcuse (con textos clave como *El hombre unidimensional* o *El carácter afirmativo de la cultura*) habían contribuido notablemente a que nuevas generaciones que se habían criado a la vera del *set* televisivo, se concienciaran sobre la poderosa influencia que los medios de comunicación estaba teniendo en la conformación de una cultura dirigida a la individualización y a la anulación de las luchas colectivas; un escepticismo, pesimismo y rechazo que debía ser entendido desde una perspectiva más amplia, es decir, como parte de una reacción generalizada contra creciente dominación tecnológica y científica, la cual había conducido al fortalecimiento de una contra-cultura comunitaria.

El carácter cultural de la época (o lo que fue llamado por el artista Allan Kaprow como “la conciencia del arte” de aquel momento) se encontraba, por lo tanto, influenciada por esa peculiar confrontación y resistencia a la creciente dominación tecnológica y científica que, según Rosler, era el reflejo o la prolongación de un proceso que encontraba su fundamento en una serie de antinomias de raíz más profunda; esto es, en una serie de dicotomías que había definido el carácter de la cultura occidental desde el siglo XIX, desde el inicio de las sociedades industrializadas (Rosler 2007).

Que el vídeo fuera capaz de ser pensado como una herramienta al servicio de las luchas y reivindicaciones sociales (como una herramienta desestabilizadora y anti-institucional), tuvo mucho que ver con que la aparición de los sistemas videográficos portátiles en ese momento histórico determinado (la aparición del Sony Portapak) coincidiera, primero, con ese aire de sospecha y rechazo “inoculado” por la crítica cultural de los sesenta en relación al influjo negativo de los medios de comunicación y, segundo, con la aparición de algunas importantes teorías de la comunicación como las de Marshall McLuhan o Buckminster Fuller.

Estas últimas teorías no demostraban un pesimismo cultural tan acuciante respecto al carácter contaminante del “paisaje mass-mediático” imperante, sino todo lo contrario: un optimismo por las posibilidades que ofrecían los medios de comunicación como herramientas para el empoderamiento y la transformación social, capaces de ser utilizados para revertir un sistema alienante a través de la utilización subversiva de sus mismos mecanismos de control.

Según Rosler, el mcluhanismo (que partía de algunas ideas Bertold Brecht o Walter Benjamin en torno a las capacidades liberadoras de los sistemas de distribución y recepción de la información y del arte) jugó un papel importante a la hora de insembrar las ideas sobre el potencial poder liberador de los medios de comunicación y, sobre todo, a la hora de caracterizar la figura de los artistas como agentes capaces de contrarrestar los efectos negativos de la mediatización y el poder de los medios de comunicación de masas. Según Rosler, el papel que McLuhan otorgaba a los artistas era casi “chamánico” (Rosler 2006, 129).

En algunos nichos más interesados en los aspectos comunicacionales del vídeo, este clima de pensamiento provocó que rápidamente se repensara que el poder de los sistemas de grabación y reproducción portátiles (capaces de convertir al público y productor en algo intercambiable) podía redundar en procesos de participación y democratización; que el vídeo podía adaptarse a la perfección a los objetivos y luchas de los distintos movimientos sociales. De esta manera, en determinados grupos más radicalizados vinculados a la contra-información, esto desembocó en una “guerra de guerrillas” contra la industria televisiva entendida como una estructura de poder, a la cual se pensaba que era posible combatir, o frente a la cual, al menos, era posible ofrecer una versión alternativa de la información.

El carácter revolucionario de los primeros grupos contra-informativos (lo que fue bautizado como “Guerrilla Televisión” por uno de los fundadores del colectivo *Raindance Corporation* y la revista *Radical Software*, Michael Shamberg)⁷, se encontraba en su

⁷ Tal y como apunta Eugeni Bonet, a pesar de ser intencionadamente ambiguo, el concepto de “Guerrilla Television” (acuñado por Shamberg en el libro de título homónimo publicado en 1971) servía para englobar a un amplio grupo de colectivos fascinados por las capacidades cuasi-místicas

convencimiento de que era posible desmontar y contrarrestar los mensajes de los medios de comunicación de masas, combatir a una institución que era la portavoz de un sistema que manipulaba la opinión pública y era la encargada de diseminar las ideologías debilitantes del poder, del Sistema.

El carácter utópico que adquirió el vídeo a lo largo de esa primera etapa (en una vertiente más ligada a la comunicación), radicaba precisamente en la creencia de que era posible realizar un uso subversivo y liberador de aquellas mismas herramientas que el sistema utilizaba para la dominación social y el empobrecimiento intelectual de las masas; que el video era capaz de disponerse como una herramienta de contra-información efectiva y ofrecer un servicio comunitario, dando voz a los sin voz, en un proyecto que ciertamente no escapaba a determinadas contradicciones⁸. Tal y como apunta Laura Baigorri, “entre las numerosas paradojas que comporta el vídeo destaca la de su peculiar confrontación con el medio televisivo,

del Portapak (Videofreex, Peoples’ Video Theatre, Woodstock Community Video, Video Technology Workshop y un largo etcétera), quienes compartían una voluntad por ofrecer un servicio a la comunidad, tratando de restablecer el equilibrio ecológico de los medios (*media-ecology*), el cual había sido desestabilizado por el poder de los *mass-media* (TV, radio, prensa) norteamericanos (Bonet 2010, 130-131).

La referencia del texto de Bonet está extraída de una reedición publicada en 2010 del clásico *En torno al vídeo*, originalmente publicado en 1980 por la editorial Gustavo Gili. En la bibliografía general se indican ambas referencias.

⁸ A pesar de que esta vertiente contra-informativa ha pretendido ser caracterizada por su oposición ideológica a las estructuras y la industria de la televisión, algunas autoras como Marita Sturken han matizado que algunos de estos grupos ligados a la “Guerrilla Television” buscaron desde muy temprano congeniar con las ondas televisivas, fueron fundadas con ánimo de lucro y se estructuraron, además, como organizaciones piramidales con predominancia masculina (Sturken 1988). Es decir, que con el tiempo no solamente fueron suavizándose y entrando en la lógica del sistema, sino que desde un primer momento se mostraron como organizaciones no igualitarias y dispuestas a colaborar con el supuesto “enemigo”.

En una línea similar, autores como Arturo/*fito* Rodríguez, siguiendo a John Wyver, se han encargado de llamar la atención sobre un más que posible “desfase crítico” latente en determinados abordajes historiográficos realizados a esta realidad. Encallados “en la comodidad de un antagonismo reconocido y reconocible” (Rodríguez 2020, 115), muchos de estos acercamientos habrían obviado intencionadamente que durante los ochenta (e incluso antes) las estructuras de producción y difusión televisivas fueron un terreno fértil para muchos artistas, dando lugar a una serie de propuestas dirigidas a pensar y reformular la televisión “desde dentro”.

pues la lucha más encarnizada contra la televisión se llevó a cabo desde el mismo medio” (Baigorri 2004, 57).

Por otro lado, que el vídeo se definiera durante su primera etapa como una herramienta dirigida a realizar un acto de profunda crítica política y social (en este caso dirigida contra la institución artística entendida como una instancia del poder), estuvo relacionado con el papel que el medio jugó dentro de los objetivos de un grupo como Fluxus. El vídeo encontraría un lugar ideal dentro de los objetivos desestabilizadores y políticos de un grupo multidisciplinar y anárquico como Fluxus, herederos de un programa de acción y de pensamiento (de una actitud, en definitiva), proveniente del dadaísmo y de las primeras vanguardias históricas, las cuales habían quedado caracterizadas dentro de la historia del arte por su afán en destruir el mundo del arte institucionalizado a través de la fusión de la vida con el arte, la desmitificación de la figura del artista y su lucha contra el mercado del arte.

Tal y como han apuntado autores como Peter Bürger (Bürger 2000), el objetivo de movimientos como dada y surrealismo a principios de siglo XX, fue el de destruir el mundo del arte en tanto que institución de poder ligada a la emergencia de la burguesía y al establecimiento de un sistema de producción y recepción del arte que descansaba sobre un estatus asignado a la obra de arte entendida como un producto autónomo, revestida de aura; un objeto entendido como un “fin en sí mismo” que era, en definitiva, un producto dotado de una fuerte carga simbólica; una creación proveniente de un artista que era considerado como un genio individual. Los ataques del dadaísmo se dirigieron contra el concepto de “institución arte”, una crítica acometida no solamente contra un sistema del arte entendido como un aparato productor y distribuidor de determinados objetos artísticos, sino como un sistema que era capaz de definir las ideas dominantes en torno a lo que podía ser considerado como arte en un momento histórico determinado, y cuya más grave consecuencia había sido la de conducir a una separación entre dos esferas: la del arte y la de la praxis de la vida cotidiana.

Los objetivos de las vanguardias históricas, por lo tanto, fueron los de minar los cimientos de un sistema que determinaba las formas de recepción del arte, superar el arte como una esfera “autónoma” separada de la vida cotidiana, poner en crisis el sistema de valores y jerarquías que establecía dicho sistema, así como realizar un ataque contra la mercantilización del arte, la cual se basaba fundamentalmente en la idea de aura del objeto artístico y en el culto a la figura del artista como genio creador individual. El hecho de que el auge de las sociedades industriales, las sociedades tecnológicas modernas, coincidiera con el advenimiento de las vanguardias, fue clave para que pudiera reformularse o repensarse no solamente el sistema de distribución y recepción de arte, sino –quizás más importante- el propio estatus o carácter de la obra artística en sí (algo que quedó plasmado en los escritos de Walter Benjamin en torno a la “destrucción del aura” en la era de la reproductibilidad técnica).

Consecuentemente, algunas de las estrategias de las vanguardias, en su afán por poner en crisis y cuestionar el mercado del arte como institución, se basaron en la introducción de objetos de producción masivos dentro de los marcos de representación de los museos y galerías (cuyo paradigma para la historia del arte es el urinario firmado por Duchamp). Esta era una estratagema que demostraba un guiño burlón, una provocación, que sería más tarde reformulada por movimientos como Fluxus en la adopción explícita de un carácter lúdico en sus acciones; pero que, en definitiva, estaba encaminada a dinamitar, transformándolo, el propio sistema desde dentro.

Es ahí donde seguramente se encontraba el carácter utópico de estos movimientos, pues se basaban en el convencimiento de que era posible transformar desde dentro el sistema del arte; subvertirlo sin llegar a renunciar a los espacios de representación de los museos y galerías. Es decir, a pesar de que la vanguardia considerara que “las instituciones artísticas era parte integrante de una sociedad opresiva”, también fue consciente de que estas “estaban situadas en una posición ideal para efectuar un cambio social revolucionario” (Rosler 2007, 114).

Con este trasfondo, un movimiento multidisciplinar como Fluxus retomaba durante los sesenta muchos de los presupuestos promulgados por el dadaísmo de principios de siglo XX, en lo referente a proceder a la desmitificación de arte y de la figura del artista, su oposición al mercado del arte y, sobre todo, en el objetivo de fundir el arte con la vida (a menudo se les tildó de neo-dadaístas).

En una mezcla anárquica de disciplinas y de artistas aglutinados alrededor de la figura de George Maciunas, las acciones de Fluxus se planteaban como eventos, espacios de carácter lúdico, “manifestaciones”, en las que se entremezclaban la performance, el *happening*, la música experimental, el vídeo, etc., y que hacían hincapié en el carácter procesual de dichos eventos, en el hecho de que las acciones se definieran en su misma ejecución. En ese sentido, en muchas de las acciones de Fluxus el espectador quedaba involucrado de manera activa (cumpliéndose así el objetivo de anular las diferencias entre autor-productor y espectador-receptor). Asumiendo una línea “anti-arte” o “anti-bellas artes”, Fluxus estaba dedicado principalmente a cuestionar los modelos de producción, exhibición y difusión de arte establecidos, a ridiculizar un sistema del arte considerado como burgués y materialista, poniendo en juego para tal fin estrategias basadas en el azar, el humor o la ironía; en definitiva, a la transgresión de todos los cánones académicos, artísticos y culturales.

La insistencia de Fluxus a la hora de proclamar la obra de arte incompleta y en constante proceso como fundamento del acto de creación artística, se encontraba en consonancia con el paradigma estético en el que comulgaban algunas de las tendencias artísticas más transgresoras de finales de los setenta (*Pop, minimal, Land Art, performance, Body Art, etc.*). Todas estas manifestaciones se encontraban imbricadas en un mismo proceso de desmaterialización de la obra de arte que había provocado un profundo replanteamiento en torno a la entidad de un objeto artístico y las formas de distribución y recepción de arte. Tal y como apunta Simón Marchán Fiz, el auge de estos movimientos terminó por alimentar un debate teórico-estético que parecía que iba a “desembocar en una especie de anulación o en una nueva muerte del arte”

(Marchán Fiz 1991, 25), verdadero fin del proyecto tardovanguardista en su emulación a la primera vanguardia. Sin embargo, como todo proyecto cargado de un marcado componente utópico, este no terminaría de realizarse.

En ese contexto, los primeros usos del vídeo dentro de Fluxus se adaptaron perfectamente a ese carácter anti-mercantilista heredado de aquellos presupuestos dadaístas, pues el carácter efímero de vídeo representaba “una negación del arte como objeto preciado”. En ese sentido, el vídeo se convirtió en un medio idóneo para poner en crisis a las instituciones artísticas debido también a su carácter reproducible, principalmente porque se desviaba de “los planes de las instituciones artísticas dedicadas a proteger y exhibir objetos únicos” (Hall y Jo Fifer 1990, 15)⁹. Ciertamente, las primeras cintas de vídeo “desacralizaban” el sentido “material” de la obra de arte, y aquellas primeras instalaciones o video-esculturas que integraron el vídeo (a medio camino entre la acción y la objetualidad) supusieron un problema para el mercado del arte, pues eran productos de muy difícil comercialización.

Los primeros usos que del *set* de televisión hicieron artistas como Nam June Paik o Wolf Vostell, ambos vinculados a Fluxus, estaban dirigidos a atacar/desacralizar al ente televisivo (como objeto-decorativo y como institución-medio), pero los resultados a los que sus diferentes estrategias dieron lugar (más lúdicas e irónicas, en un caso; más agresivas, en otro) fueron igualmente “obras” difícilmente comercializables, al menos en un principio. La estrategia compartida por ambos de introducir uno de los objetos totémicos de la vida social norteamericana como parte de sus instalaciones, performances o *happenings*, extrayendo lo estético a través de la agresión física al objeto, la distorsión, o la manipulación de la señal electromagnética, suponía no solamente una crítica, burla o ataque contra la institución

⁹ Del texto original en inglés: “*For many artists, video’s impermanence represents a denial of art as precious object. It also provides a medium for challenging art institutions because it is reproducible and because it deviates from art institutional agendas dedicated to the protection and display of unique artefacts*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

televisiva, por un lado, sino que al mismo tiempo se encontraba en consonancia con la línea consanguínea que Fluxus compartía con el dadaísmo a la hora de intentar fusionar el arte con la vida social. Se trataba, en definitiva, de la estetización de un elemento simbólico de la vida cotidiana, como era la televisión, y de poner en crisis el mercado del arte entendido como institución, importando o infiltrando en su seno semejante objeto; precisamente, el mayor productor y difusor masivo de imágenes de la cultura popular (Handhardt 1990).

En ese sentido, el vídeo se adaptó perfectamente a los presupuestos y objetivos de un movimiento como Fluxus en su afán por desestabilizar el sistema del arte, pero habría que entender su uso como una herramienta más (junto al *happening*, la performance, la música experimental, etc.) utilizada para transgredir el concepto de arte dominante, y no como una forma de arte “autónoma”, que sería el papel que adoptaría una vez se procedió al proceso de institucionalización museística de la práctica. De esta manera, habría que vincular el carácter utópico del vídeo durante su primera etapa de desarrollo con el propio utopismo que caracterizó a un grupo como Fluxus en su idea de subvertir la “institución arte” desde su mismo seno.

En el contexto de Fluxus, el vídeo cobraría una función subversiva que fundamentalmente se basó en la explotación sus características técnicas; en la incapacidad de comercializar un objeto que, dada la inestabilidad de sus componentes constitutivos (su carácter efímero, su reproductibilidad, su fenomenología basada en la temporalidad) “atentaba directamente contra los principios de autoría, originalidad y objetualidad sobre los que siempre se había fundado el mercado del arte” (Baigorri 2004, 159).

Ahora bien, al igual que movimientos como Fluxus mostraron pronto una predisposición a ser institucionalizados, en lo que fue un proceso favorecido por el sometimiento voluntario de sus propios integrantes (Paik a la cabeza) al mercado del arte, y por la capacidad –ya demostrada con las vanguardias históricas- del propio sistema para fagocitar toda propuesta anti-institucional (como diría Allan Kaprow, el “anti-arte” devendría “arte”), un fenómeno como

el vídeo demostraría pronto una predisposición similar, siendo sometido a un proceso particular de institucionalización que lo levantaría como una forma de arte “autónoma”, equiparable al resto de disciplinas artísticas (el “vídeo” devendría “videoarte”).

En dicho proceso, el vídeo quedaría escindido de su interrelación con otras manifestaciones artísticas, con las cuales había compartido formas y objetivos, así como aislado de su intrínseca vinculación con los factores socio-políticos que marcaron su carácter anti-institucional durante su primera época de desarrollo. A lo largo de los siguientes capítulos, se tratará de desgranar bajo qué intereses, de qué manera, por quiénes, se procedió a tratar de legitimar el vídeo como una forma de arte “autónoma” dentro del sistema del arte; y cuáles fueron las consecuencias que este proceso acarreó para los procesos de historización del vídeo.

Por el momento, podemos esquematizar que el proceso de institucionalización museístico del vídeo conllevó: 1) la elaboración de narrativas de corte teórico e historiográfico que excluían u omitían este origen promiscuo, subversivo y anti-institucional del vídeo, en favor de la acentuación de sus características formales basadas en la propia fenomenología del medio; 2) una manera de enmarcar la práctica –simbólica y económicamente- dentro de los marcos de representación de arte que, a su vez, 2.1.) anulaba o neutralizaba (cooptaba) sus elementos de crítica implícita, esa fuerza de choque correspondiente a su período utópico; 2.2.) estaba basada en una selección/canonización de una serie limitada de obras y artistas que se ajustaban mejor a los criterios/parámetros discursivos establecidos en el punto 1).

En ese sentido, será importante insistir en que la fijación de unos criterios estéticos/formalistas –esto es, el establecimiento de un *discurso*-, desde el cual se procedió a teorizar e historiar la práctica en un momento en el que fenómeno se estaba desarrollando (lo cual aconteció de manera prácticamente simultánea), funcionó como una instancia reguladora que determinó el tipo de obras que iban a ser consideradas como significativas para entrar a formar parte de las incipientes colecciones oficiales de las instituciones de arte (para empezar a

conformar, en definitiva, un archivo). Como más adelante veremos, esto es algo que ha podido tener graves consecuencias para la exclusión -y consecuente riesgo de pérdida- de otro número importante de obras, las cuales no fueron consideradas como significativas para entrar en esos mismos procesos de selección perpetrados por las instituciones de arte.

Por ahora, basta con establecer que este pasado promiscuo, este origen subversivo y anti-institucional del vídeo, tuvo que ser restituido o reclamado a posteriori en estudios que emergieron a partir de trabajos como *Illuminating Video*, una vez se contó con suficiente distancia crítica y se asumió que el fenómeno debía ser abordado desde un paradigma de estudio que trascendiera los estrechos criterios que había impuesto el discurso del arte moderno, dando lugar a una serie de narrativas excluyentes.

A partir de ahí, los orígenes del vídeo se han asociado a un momento de profunda experimentación tecnológica con el medio, donde la importancia de la crítica cultural y de algunas teorías de la comunicación de la época fueron determinantes para que el vídeo se desplegara tal y como lo hizo; un momento en el que el mundo del arte se estaba viendo transformado, desestabilizado, por una multiplicidad de prácticas que habían empezado a poner en crisis la entidad del objeto artístico, y con las que el vídeo, dentro del contexto de Fluxus, convergió o se imbricó; pero, sobre todo, un momento en el que el clima político, social y cultural resultó clave para que el vídeo se desplegara como una herramienta de crítica política y social, principalmente en pugna con las “instituciones Arte y TV” entendidas como fuerzas cooptadoras de la sociedad: como instancias de poder a combatir.

Comúnmente se ha caracterizado esta primera etapa del vídeo como su “etapa utópica”, su “etapa moderna” o “vanguardista”, debido principalmente a su adscripción a la tradición moderna de las vanguardias históricas; una etapa previa a su proceso de institucionalización y a su inserción en el mercado del arte. En ese sentido, autoras como Laura Baigorri han establecido una clara separación entre estos dos períodos correspondientes al vídeo en vinculación con este

paradigma: su etapa moderna y su etapa posmoderna. Según esta manera de entender las cosas, habría que ubicar la aparición y primer desarrollo del vídeo justamente en un momento de transición en el que todo proyecto asociado a la radicalidad y subversión de las vanguardias históricas empezó a considerarse con gran escepticismo y resignación. Desde la perspectiva de Baigorri:

[...] el vídeo fue, en sus inicios, una práctica absolutamente moderna: sus utópicas aspiraciones de transformación social a través del arte, su carácter revolucionario y subversivo [...] así nos lo confirman. No obstante, tras sus primeros diez años de vida, el vídeo inició una larga peregrinación institucional en busca de la legitimación (1974) dando por inaugurada su etapa posmoderna. La integración del vídeo en los circuitos mercantiles e institucionales del arte coincidió –precisamente- con la crisis final de la modernidad, cuando su utopía artística fue literalmente absorbida por las exigencias de la producción industrial y sus obras cayeron en manos de la burocracia académica (Baigorri 1997, 81).

Para concluir, no queda sino insistir en la importancia que ha cobrado esa reclamación de los orígenes subversivos del vídeo para posteriores revisiones historiográficas al videoarte en los Estados Unidos (y acercamientos al vídeo en general). Es decir, la restitución de un pasado en el que el vídeo se definió como una práctica capaz de desplegar una crítica política y social, ha terminado por convertirse en un punto de partida alrededor del cual reformular las historias del videoarte, pero también un motivo en base al cual posicionarse ideológicamente en relación a una manera de entender la propia práctica.

En ese sentido, lo más importante para esta tesis será calibrar hasta qué punto ese ejercicio de “autodescubrimiento” ha podido tener resonancias en realidades videográficas paralelas, como pudo ser en el caso español. Tal y como se plantea en este trabajo, el desmontaje

a los procesos de institucionalización museística del vídeo realizado en los Estados Unidos (la alerta sobre las implicaciones/consecuencias que tenían estos procesos a la hora de anular los elementos de crítica implícita de la práctica, conducir a la elaboración de relatos parciales/excluyentes o pervertir/adulterar su verdadera identidad), resultó clave para que en España pudiera realizarse una crítica/desmontaje *inmediato* a procesos de institucionalización/historización similares, una vez que estos se empezaron a poner en marcha ya desde finales de los ochenta. Las herramientas conceptuales y argumentales que habían sido dispuestas en proyectos como el que acabamos de ver (*Illuminating Video*), fueron capaces de ser incorporadas a la línea discursiva de un sector crítico y políticamente posicionado que se reconoció, o quiso reconocerse, en ese carácter subversivo del vídeo recién redescubierto o reafirmado a principios de los noventa.

Esa posibilidad de articular una crítica *inmediata* y clarividente a los procesos de institucionalización del vídeo en España es lo que creemos que ha podido determinar el que el modelo de construcción de la historia del videoarte español haya podido articularse desde muy temprano en clave de pugna dialéctica (un modelo basado en la articulación de *historias* y *contra-historias*), conduciendo a la formación de una *discursividad* a la cual subyace una serie de posicionamientos ideológicos que tienen mucho que ver con las diferentes maneras de entender y hacer uso de la práctica videográfica.

1.2. La institucionalización artística del vídeo

Después de un período en el que el vídeo se desarrollara como un fenómeno aparentemente anti-institucional en los Estados Unidos, al servicio de los diferentes movimientos y reivindicaciones sociales (en lo que fue llamado su etapa “utópica”, “moderna”, “vanguardista”), la práctica se vería sometida a un proceso de institucionalización dentro del mundo del arte propiciado por el interés de determinados agentes (críticos, teóricos, historiadores, los propios artistas) históricamente involucrados en su desarrollo.

Desde finales de los sesenta y primeros de los setenta, el vídeo se fue insertando puntualmente en los marcos de representación de las galerías y los museos, empezando también a formar parte de las grandes exposiciones de arte internacionales. Al mismo tiempo, empezaron a crearse los primeros departamentos de vídeo dentro de algunos importantes museos y centros de arte.

Si bien durante sus primeros años el vídeo fue un campo propicio para un acercamiento discursivo (principalmente teórico) articulado en gran parte por los propios artistas, a mediados de los setenta y a raíz tanto del aumento de la producción videográfica como de la celebración de una serie de importantes hitos institucionales de carácter nacional e internacional, empezaría a emerger en paralelo un aparato crítico, teórico, historiográfico, que cristalizaría en la publicación de una serie de antologías de corte a la par historiográfico y teórico, las cuales compartieron el objetivo de tratar de definir y levantar a la práctica como una forma de arte “autónoma”.

Dicho aparato discursivo serviría de base o respaldaría en buena medida la incorporación del vídeo dentro de los marcos de representación de arte y de la historiografía del arte, un proceso de “normalización” que para los ochenta ya había culminado, considerándose el vídeo para entonces una herramienta de creación artística más, al mismo nivel que muchas otras. Sin embargo, tal y como hemos visto, a principios de los noventa emergería una línea

discursiva crítica y revisionista, apuntando a las consecuencias que el proceso de institucionalización museística del vídeo había tenido para los procesos de historización de la práctica.

Durante sus primeros años de desarrollo y propiciado por la propia indefinición del medio (a caballo entre el mundo del arte y de la comunicación), el vídeo fue un campo propicio para un abordaje principalmente teórico por parte de críticos, teóricos, historiadores y, sobre todo, los propios artistas. Muchos de aquellos artistas “pioneros” que empezaron a experimentar con las capacidades creativas del nuevo medio generaron un importante aparato documental en paralelo a la creación de sus obras, no solamente para defender su trabajo frente a otro tipo de formas de arte tradicionales, sino para establecer criterios según los cuales poder juzgar el nuevo fenómeno¹⁰.

Según autores como David Ross, la falta de un aparato crítico y teórico alrededor de la práctica durante estos primeros años fue un acicate para que fueran los propios artistas quienes más contribuyeran a teorizar sobre el medio, ayudando a levantarlo como una forma de arte (Ross 1990), algo que hicieron desde una multiplicidad de perspectivas (explorando aspectos epistemológicos, perceptuales, posibilidades creativas, etc.). Para otras autoras como Laura Baigorri, “durante sus primeros diez años de vida, el vídeo aceptaría alegremente en su seno cuantas corrientes y teorías se formularan sobre su particular idiosincrasia [...]”, pero no sería hasta 1974 cuando “se detecta una segunda fase del vídeo, más revisionista, que comienza a

¹⁰ Casos como el de Bill Viola, quien desde 1973 fue generando una serie de ensayos, apuntes de cuaderno, descripción de proyectos, como base de su corpus videográfico (una buena parte de ellos recogidos en el libro *Reasons for knocking at an empty house*) o Nam June Paik (quien para autores como Gregory Battcock fue uno de los mayores teorizadores del medio), son paradigmáticos en ese sentido. Durante esta primera etapa, así mismo, revistas como *Radical Software* (1970-1974) se erigieron como plataformas desde las cuales los artistas podían presentar sus filosofías, teorías y creencias en torno a la naturaleza del medio y sus posibles aplicaciones, las cuales a menudo servían como preámbulo escrito al posterior desarrollo de sus experimentaciones. Puede accederse a la revista en su sitio web oficial: <https://www.radicalsoftware.org/e/index.html>

cuestionarse abiertamente su “lugar” en el mundo, ya sea del arte o de la comunicación” (Baigorri 2004, 217-218).

En un momento en el que el vídeo aún no se había acomodado dentro de las estructuras de representación de arte, uno de los primeros trabajos escritos en abordar el vídeo como potencial forma de creación fue el *Expanded Cinema (Cine Expandido)* de Gene Youngblood. Publicado originalmente en 1970, este era un estudio dedicado a la manera en la que los nuevos medios tecnológicos estaban contribuyendo a la creación de una nueva cultura visual experimental, el cual ha tenido gran importancia en los posteriores acercamientos teóricos al videoarte (Youngblood 2012).

A lo largo del capítulo titulado “Television as a creative medium” (“La televisión como medio creativo”), Youngblood se dedicaba a resaltar las potencialidades creativas, estéticas, implícitas en lo que él había venido a llamar como “videosfera”, un concepto que hacía referencia a la poderosa influencia que la tecnología de la televisión, en todo su amplio espectro, estaba teniendo en una multiplicidad de capas psico-sociales, habiendo sido capaz de alterar los estilos de vida y la mente de las personas, transformar radicalmente las formas de transmisión y recepción de imágenes (en última instancia, la misma percepción humana) e incluso la arquitectura de los hogares:

He hallado el término “videosfera” valioso como herramienta conceptual para indicar el vasto espectro e influencia de la televisión a escala global en muchos campos simultáneos de extensión sensorial. A semejanza de la computadora, la televisión es una poderosa extensión del sistema nervioso central del hombre. Del mismo modo que el sistema nervioso humano es análogo al cerebro, la televisión en simbiosis con la computadora se convierte en análoga del cerebro total del hombre mundial. Extiende nuestra visión a la estrella más lejana y el fondo del mar. Nos permite vernos y, por

medios de fibras ópticas, ver dentro de nosotros mismos. La videosfera trasciende la telepatía (Youngblood 2012, 280).

En un tono que fluctúa entre un optimismo visionario y las descripciones estrictamente técnicas, Youngblood se dedicaba a desgranar detalladamente las posibilidades y limitaciones que el amplio abanico de innovaciones tecnológicas de la “videosfera”, en constante evolución, ofrecía para la creación artística. En ese sentido, una de las cosas más interesantes de los planteamientos de Youngblood es que adelantaba algunas de las cuestiones que centrarían la atención de posteriores acercamientos teóricos al campo del videoarte.

Por un lado, es destacable su argumentación en torno a que la estética del vídeo estaba intrínsecamente asociada a las propiedades específicas de los diferentes dispositivos utilizados en el acto creativo, apuntando hacia un cierto determinismo tecnológico que estaría en la base de posteriores análisis teóricos. En ese sentido, para Youngblood era importante incidir en que, a pesar de que toda una serie de inventos innovadores (sintetizadores, sistemas de mezcla y posproducción, etc.) albergaban un innegable potencial creativo, la lógica interna que guiaba el avance y el desarrollo de estos dispositivos tecnológicos (basada principalmente en las características de transmisión y distribución inmediata de la información), condicionaba de manera determinante tanto la forma como el contenido de los experimentos realizados por los artistas; esto es, los propios resultados creativos.

Por otro lado, en un momento en el que el “hardware videotrónico” (los sistemas portátiles de grabación y reproducción) eran todavía difícilmente accesibles para el uso individual, Youngblood se centraba sobre todo en la relación que el vídeo había entablado con el flujo televisivo, llamando la atención sobre la importancia que una “nueva raza de gerencia televisiva” había de tener a la hora de sustentar y promocionar la participación de los artistas en las estructuras de producción de las televisiones (Youngblood 2012, 305). En ese sentido, Youngblood era consciente de que algunos de los trabajos más innovadores en el terreno del

vídeo se estaban realizando en ese momento en el mismo seno de las instituciones televisivas a través de proyectos, talleres y centros de experimentación financiados por instituciones como la Fundación Rockefeller o la National Endowment for de Arts¹¹.

En tercer lugar, y a pesar de que Youngblood parecía dejar de lado las implicaciones que el vídeo pudiera tener para el mundo del arte (centrándose sobre todo en su relación con la televisión), lo cierto es que también fue capaz de vislumbrar que la naturaleza inmaterial de la televisión había venido a alterar la conciencia de los artistas y su implicación en la producción de íconos, habiendo provocado el surgimiento de nuevos paradigmas conceptuales y creado la necesidad, por lo tanto, de generar nuevos contextos de exhibición que se adecuaran a la naturaleza del medio.

En el apartado “Galería conceptual para el arte conceptual”, Youngblood ya apuntaba a que “el triángulo tradicional estudio-galería-coleccionista en el cual el arte históricamente ha prosperado está siendo transformado lentamente” (Youngblood 2012, 315); una alteración en la que el vídeo, dada su naturaleza inmaterial, había jugado un importante papel, habiendo sido capaz de transformar los paradigmas conceptuales en torno a lo que pudiera ser considerado una obra de arte, y llegando a poner en crisis el sistema de distribución tradicional del arte basado en la posesión del objeto artístico.

En definitiva, resulta interesante observar que, si bien *Expanded Cinema* no trataba en exclusiva el tema del videoarte, sino del conjunto de imágenes en movimiento generadas por una multiplicidad de dispositivos tecnológicos, Youngblood entendía que en la utilización crítica de estos últimos por parte de los artistas se encontraba el potencial para realizar cambios

¹¹ Una simbiosis entre instituciones y artistas que, desde la particular perspectiva optimista de Youngblood, debía afectar de manera positiva a los departamentos creativos de estas instituciones, a la vista de resultados como el “espectáculo” “The Medium is the Medium”, producido en la WGBH-TV de Boston, en la que formaron parte artistas como Nam June Paik, Allan Kaprow y Otto Piene, entre otros (Youngblood 2012, 305). En este sentido, es interesante observar que el relato de Youngblood en torno a las infiltraciones de los artistas en la televisión difería bastante de la relación de pugna y oposición que sería acentuada en posteriores abordajes teóricos e historiográficos al videoarte, en los que muchas de las “primeras cintas” quedarían clasificadas como “antitéticas y antagónicas de la televisión” (Sturken 1988, 73), cuando lo cierto es que muchos artistas produjeron para el medio televisivo desde muy temprano.

profundos en las sociedades. En conclusión, se trataba de entender la “videosfera” como un fenómeno potencialmente contestatario a la insulsa cultura del entretenimiento globalizado, una perspectiva no exenta de utopismo que habría que englobar dentro de aquellas otras teorías de la comunicación que estuvieron en la base de los primeros usos contestatarios del vídeo:

Del mismo modo en que el cine ha imitado al teatro durante setenta años, la televisión ha imitado al cine que imita al teatro desde hace veinticinco años. Pero la nueva generación con su conciencia de vídeo interplanetario y transnacional no tolerará el vodevil miniaturizado que es la televisión tal y como se la emplea en la actualidad (Youngblood 2012, 278).

Tras esos primeros abordajes teóricos a la práctica del vídeo, la segunda fase más “revisionista” del vídeo (aquella en la que se trataría de definir su identidad con mayor precisión), coincidió en buena medida con su paulatino asentamiento dentro de los marcos de representación de las instituciones artísticas. La creación de algunos departamentos de vídeo dentro de algunos museos de arte moderno, la proliferación de concursos y festivales especializados, las primeras exposiciones dedicadas de manera íntegra al nuevo fenómeno, o la presencia del vídeo dentro en muestra de arte internacionales, marcaron la pauta para un proceso de legitimación que encontró un importante respaldo en la organización pareja de diversos seminarios y conferencias, publicación de antologías de carácter histórico, etc., que consolidaron un debate más exhaustivo sobre la especificidad “artística” del medio.

En primer lugar, el vídeo empezó a formar parte de las colecciones de algunos museos de arte moderno de los Estados Unidos a través de la creación de algunos departamentos de vídeo desde principios de los setenta¹². Poco a poco, y ante la notable presencia que el vídeo fue

¹² El primer museo que incorporó un departamento semejante fue el Everson Museum of Syracuse en 1971, nombrando a David A. Ross como “comisario/conservador” del mismo. Posteriormente, el Long Beach Museum of California creaba en 1973 su departamento de vídeo con

adquiriendo dentro de los marcos contextuales de los museos y centros de arte, algunos de estos empezarían a organizar conferencias y seminarios de carácter internacional, propiciando el encuentro entre críticos, estudiosos, comisarios y artistas que se implicaron en la tarea de discutir ideas y términos, tratando de conceptualizar la práctica de acuerdo a su nuevo estatus entendido como una forma de arte emergente.

Algunas de estas conferencias, como la *Open Circuits: an international conference on the future on television*¹³, celebrada en 1974 en el MoMA; o la conferencia *Video and the Art Museum*¹⁴, celebrada en ese mismo 1974 en el Everson Museum of Syracuse, supusieron importantes hitos en los que se hizo evidente la necesidad de realizar un abordaje teórico más profundo al medio, así como repensar el lugar de este tipo de obras en los espacios de los museos y las galerías.

Para autoras como Laura Baigorri, 1974 supuso un punto de inflexión a partir del cual el vídeo iría mitigando su componente de crítica implícita, al mismo tiempo que iba reclamando la atención de todo tipo de instituciones. Precisamente, en el “Prefacio” de la edición publicada en 1977, *The New Television: A Public/Private Art* (Davis y Simmons 1977), se daba cuenta de los

el mismo David A. Ross a la cabeza, precisamente el mismo año que el Whitney Museum of American Art colocaba a John Hanhardt al frente del suyo. Ya en 1974, el Museum of Modern Art of New York colocaba a Barbara London a dirigir su propio departamento de vídeo, empezando a coleccionar vídeo de artistas (Baigorri 2004, 171). La presencia del vídeo dentro de un museo de la entidad del MoMA, en este momento, permitía calibrar la creciente importancia que el nuevo fenómeno estaba cobrando en el seno de los grandes entramados institucionales del arte.

¹³ Celebrada del 23 al 25 de enero de 1974 en el MoMA, la conferencia reunió a artistas, cineastas, curadores, gestores, críticos, etc., en la idea de discutir acerca de las infiltraciones o participación de los artistas en el entramado televisivo industrial. Originalmente había sido pensada como una exhibición en 1971 por el artista/periodista Douglas Davis y John Hightower, el por entonces director del MoMA. Sin embargo, las reticencias del mundo del arte a la hora de incorporar una manifestación ambigua como el vídeo dentro de sus marcos de representación, condujo a reconfigurar la propuesta que finalmente se convirtió en un foro abierto para discutir las relaciones entre Arte y Televisión. Las conferencias que se llevaron a cabo en el evento fueron posteriormente recogidas en un libro de carácter antológico titulado *The New Television: A Public/Private Art*, un texto seminal pero poco reconocido sobre la primera etapa del videoarte en Estados Unidos (Electronic Arts Intermix s.f.).

¹⁴ Celebrada del 4 al 6 de abril de 1974 en el Everson Museum of Syracuse, se trataba de un *workshop*/seminario de tres días de duración. Financiado por el New York State Council on the Arts y la Rockefeller Foundation, se exhibieron trabajos de William Wegman, Phil Niblock, Frank Gillette, Juan Downey, Ira Schneider, Nam June Paik o Peter Campus, entre otros, y se discutió acerca del papel que podían jugar los museos en el desarrollo del videoarte en un momento en el que la práctica, todavía, se desarrollaba principalmente fuera de los márgenes de las instituciones artísticas (Video History Project s.f.).

importantes cambios acontecidos en el lapso de unos pocos años en lo referente a la creciente importancia que el vídeo había ido cobrando en los diversos entramados institucionales del arte.

Tal y como allí se narra, para 1977, prácticamente todos los grandes museos de arte contemporáneo en Europa y Estados Unidos contaban ya con sus propias colecciones de vídeo y habían empezado a organizar exposiciones. Así mismo, era notable el creciente interés por parte de las galerías y las instituciones públicas a la hora de promocionar el vídeo, y muchas escuelas y universidades habían introducido el vídeo como parte de sus programas de enseñanza. Sin embargo, en ese período de transición, la “exuberancia que caracterizó al vídeo durante sus primeros años (en buena medida resultado de su potencial para el impacto político) ha sido controlada y disciplinada por una variedad de factores, incluyendo la motivación de los propios artistas” (Davis y Simmons 1977)¹⁵.

Esa pérdida o neutralización del componente crítico que el vídeo había desplegado durante sus primeros años, fue objeto de disensión y debate entre los mismos implicados en el desarrollo de la práctica durante mucho tiempo. Tal y como quedó reflejado también en la conferencia *Video and the Art Museum*, era evidente por aquel entonces la persistencia de una serie de antagonismos entre algunos de los primeros experimentadores del vídeo más vinculados a la escena “underground”, y otra serie de artistas que habían empezado a encontrar el reconocimiento de los museos y las instituciones televisivas; una confrontación que arrastraba una hostilidad y sospecha, por parte de los primeros, hacia los críticos y curadores de arte como parte de un sistema económico y político que reprimía al vídeo (Moore 1974)¹⁶. Como luego

¹⁵ Del original en inglés: “Now there are video collections and exhibitions in almost all the major museums of contemporary art in Europe and the United States. Galleries and public workshops involved with video have multiplied, and universities and art schools include video as an expected part of their curricula. The exuberance (which was largely the result of its potential for political impact) has been controlled and disciplined by a variety of factors, including the motivation of the artists themselves”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

¹⁶ Originalmente en inglés: “As a conference, “Video and the Art Museum” at the Everson Museum was unexceptional. The same antagonisms continue to divide the early experimenters (the video underground) from the latecomers who found museum and media recognition; the distribution of creative work remains problematic; and the panel of critics met with a hostility born of fundamental mistrust and perception of critics and curators as units in a political and economic system that represses the video artist”.

veremos, esos antagonismos seguirían vigentes llegados los noventa, cuando se hizo necesario revisar las narrativas históricas a las que el proceso de institucionalización museística del vídeo había dado lugar.

En segundo lugar, ya desde principios de los setenta y a lo largo de toda esa década, el vídeo se vería inserto dentro de ferias de arte y exposiciones internacionales¹⁷, en lo que supuso su progresivo reconocimiento a nivel mundial como una forma de arte consolidada. Según Baigorri, más allá de la promoción y difusión a este nuevo producto, “este tipo de manifestaciones tuvo por objetivo primordial la legitimación del medio en el mercado del arte. Y, por supuesto, la incentivación de la producción y de la competitividad a través de los concursos” (Baigorri 2004, 175).

Tal y como apunta Malin Hedlin Hayden en su estudio en torno a los procesos de historización del vídeo en los Estados Unidos, algunas de estas muestras internacionales tuvieron una importancia crucial, no siempre tenida suficientemente en cuenta, a la hora de normalizar la presencia del vídeo dentro de los grandes contextos de representación de arte (Hedlin Hayden 2016).

Es destacable, por ejemplo, la importancia que un evento como la *Documenta de Kassel* 6 de 1977 tuvo a la hora de dar visibilidad a obras realizadas con nuevas tecnologías, en lo que supuso un intento por parte de la dirección artística de la muestra por tratar de terminar con ciertas jerarquías tradicionales dentro del mundo del arte. Precisamente, el subtítulo de aquella sexta edición de la *Documenta* fue “Art in the Media World-Media in Art”, contando con una importante cantidad de obras en vídeo y de autores norteamericanos representados que,

¹⁷ En 1972 la *Documenta 5 de Kassel* y la *Bienal de Venecia* creaban sus secciones de vídeo; en 1973, la *Feria de Arte de Colonia* creaba también su propia sección de vídeo; y en 1975, la *XII Bienal de Sao Paulo* y la *Feria de Arte de Basilea* hacían lo propio (Baigorri 2004, 175).

posteriormente, pasarían en su mayoría a ser constantemente referenciados en las narrativas históricas del videoarte¹⁸.

En ese sentido, la *Documenta 6* de 1977 representó un punto de inflexión en la visibilidad y aceptación del vídeo dentro del mundo del arte a nivel internacional; un momento que no es siempre recordado pero que sería necesario reivindicar, entre otras cosas, porque fue en este tipo de grandes eventos donde también quedaron reproducidas, extramuros al contexto estadounidense, algunas de las líneas discursivas maestras empleadas a la hora de conceptualizar y abordar teórica e historiográficamente el vídeo como una forma de arte “autónoma” (principalmente como un discurso eminentemente anti-televisivo).

Según Hedlin Hayden, el esquema de interpretación por el cual el vídeo quedaba definido como una práctica esencialmente opuesta a la televisión comercial, también fue empleado por David A. Ross en su aportación al catálogo de la *Documenta 6*¹⁹. Sin embargo, tal y como matiza Hedlin Hayden, Ross parecía mucho más interesado en querer llamar la atención de los museos y otras instituciones artísticas para que demostraran una mayor implicación con el nuevo medio; es decir, para que tuvieran en cuenta las especiales condiciones que este tipo de objetos artísticos, diferentes a otras formas de arte, requerían a la hora de ser expuestos en los contextos de los museos y galerías.

Para Hedlin Hayden, sin embargo, lo que se escondía debajo de este llamamiento de David A. Ross a las instituciones de arte, era un interés por los beneficios económicos que

¹⁸ Según Hedlin Hayden, en buena medida, el foco de la *Documenta 6* se centró en formas de expresión específicas como la fotografía el cine y el vídeo, y prácticamente todo el Museo Friedericianum estuvo dedicado a estas. La sección de vídeo, comisariada por Wulf Herzogenrath, fue dispuesta de varias maneras: las llamadas “vídeo instalaciones/esculturas” ocuparon un mayor espacio debido a sus dimensiones; el “cine experimental/cine expandido” fue colocado en el ala opuesta del museo; y los “videotapes” fueron exhibidos en un “videobar”, así como en la “Videothek”, en la que estuvieron representadas 52 obras de diferentes artistas/colectivos, muchos de los cuales eran, ya para entonces, nombres reconocibles dentro de las incipientes narrativas de la historia del videoarte, tales como Acconci, Paik, Wegman, Jonas, Nauman, Gillette, Campus, etc. (Hedlin Hayden 2016, 33).

¹⁹ Originalmente en alemán, las referencias a este artículo de David A. Ross realizadas en este trabajo proceden exclusivamente de la fuente de Malin Hedlin Hayden. Sin embargo, referenciamos el artículo de David A. Ross en la bibliografía general.

podían obtenerse a la hora de incorporar el vídeo como una forma de arte “autónoma” en las estructuras expositivas, financieras, estéticas e ideológicas, de aquellas instituciones que tradicionalmente han definido el marco de las bellas artes (Hedlin Hayden 2016, 35). En ese sentido, este tipo de documentos resultan importantes a la hora de esclarecer el complicado asunto de por quiénes, cuándo, por qué y de qué manera, el vídeo pudo legitimarse a sí mismo como una forma de arte.

A la par que esta creciente presencia del vídeo dentro del contexto de las galerías, los museos, las ferias y exposiciones de arte, a partir de la segunda mitad de los setenta empezaron a emerger una serie de antologías de carácter histórico que demostraron una particularidad: suponían un claro intento por levantar al vídeo como una forma de arte por derecho propio a través de la compilación de trabajos videográficos realizados por una serie de artistas que habían empezado a destacar dentro de los contextos de representación de arte. Al mismo tiempo, estas antologías estaban formadas por una serie de ensayos de historiadores, críticos, teóricos, artistas, que incidían en la “especificidad” artística del vídeo, buscando aquellas características por las cuales podía hablarse del vídeo como una forma de arte dotada de “autonomía”.

Una de las primeras antologías que buscó establecer un sentido de canon para la práctica artística del videoarte fue *Video Art: an Anthology*, editada por Ira Schneider y Beryl Korot en 1976 (Korot y Schneider 1976). En ella, las autoras empezaban por establecer una premisa clara: el vídeo debía ser entendido como una extensión natural del arte, pero cuyo origen se encontraba intrínsecamente asociado a la televisión industrial. En esa dicotomía, era precisamente en su oposición a la televisión comercial (de la cual se había podido desmarcar gracias a la comercialización del Portapak), cómo se podía empezar a hablar de vídeo como una forma de arte.

La compilación de Schneider y Korot se centraba en la obra de determinados artistas norteamericanos que habían utilizado la herramienta videográfica como un complemento más

dentro de su práctica multimedia y multidisciplinar. En este sentido, su selección de setenta y tres artistas dejaba de lado a aquellos otros artistas/activistas que se habían interesado más en los aspectos comunicacionales y sociales del medio, los cuales iban a ser incluidos en un segundo volumen. Según las editoras, este tipo de cribas respondían a la situación del momento, marcada por la progresiva institucionalización artística y televisiva de la práctica. En los últimos años, el abaratamiento de los equipos tecnológicos, así como el interés de las instituciones Arte y TV por incluir el vídeo dentro de sus respectivos marcos de representación, habían hecho crecer notablemente una producción de la que era necesario dar cuenta.

En este sentido, a pesar de que la antología de Korot y Schneider incluía una gran variedad de trabajos de distinta índole, pretendiendo huir del establecimiento de cualquier tipo de canon o criterio de validez estético, las editoras no podían sino admitir las limitaciones y sesgos de su acercamiento, al incluir preferentemente trabajos de artistas reconocidos dentro del sistema del arte:

La asunción básica que subyace a la compilación de esta antología es que el cuerpo de trabajos videográficos creados por artistas individuales en los últimos diez años representa una extensión natural del contexto tradicional del arte, y también de los medios –específicamente, la televisión comercial [...] El punto de vista de la presente compilación es básicamente comprehensiva, y no adopta una estética particular [...] A pesar de ser una antología comprehensiva, no es de ninguna manera completa. Sí representa, sin embargo, el tipo de trabajo que se está realizando en la actualidad, y el tipo de pensamiento que a menudo lo motiva (Korot y Schneider 1976, 3)²⁰.

²⁰ Del original en inglés: “*The basic assumption underlying the compilation of this anthology is that the substantial body of video work created by individual artists in the past ten years represents an extension of the traditional context of art, and also of media –specifically, broadcast TV [...] The viewpoint of this present compilation is basically comprehensive, and does not espouse a particular aesthetic [...] Though the anthology is comprehensive, it is by no means complete. It does, however, represent the type of work being done, and the kind of thinking that often motivates it*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

Por otro lado, de entre los ensayos incluidos en la antología de Schneider y Korot destacaba el texto de David Antin, “Video: The Distinctive Features of the Medium”, el cual representaba un temprano intento de conceptualizar la práctica del vídeo como una forma de arte por derecho propio, cuya estética estaba determinada por las características técnicas específicas de la televisión industrial. Para Antin, los primeros usos del medio por parte de los primeros artistas habían quedado caracterizados por tratar de explotar deliberadamente estas características técnicas, al mismo tiempo que por tratar de contradecir las normas y el lenguaje de la televisión convencional. Como luego se verá, esta acentuación de la oposición de las estrategias de los primeros videoartistas a las formas y contenidos de la televisión comercial, así como esa búsqueda de las cualidades específicas del medio, se convertirían en los principales argumentos para una teorización de la práctica al servicio de su correspondiente proceso de institucionalización artística (Antin 1976, 174-183).

Dos años más tarde, en 1978, aparecía la antología editada por Gregory Battcock, *New Artists Video: an Anthology* (Battcock 1978). En este caso, el libro de Battcock constituía un claro intento por situar al vídeo dentro del campo de las Bellas Artes, algo que se hacía evidente a lo largo de la introducción escrita por él mismo. Sin ningún tipo de ambages, Battcock se refería a la práctica del vídeo como una forma de arte “de hecho”, una “nueva forma de arte”, la cual había que situar indudablemente al mismo nivel que otras disciplinas como la pintura o la escultura, aun siendo radicalmente diferente a estas últimas. En ese sentido, para Battcock, las “cualidades específicas” del vídeo habían venido a redefinir la sensibilidad estética, aportar nuevas ideas sobre la percepción en la comunicación, estimular el intelecto y, en definitiva, a expandir el campo de las artes visuales (Battcock 1978, 13-22).

Al igual que en acercamientos teóricos anteriores, Battcock también demostraba una notable preocupación por establecer diferencias entre las formas y objetivos de la práctica del

videoarte y las de la televisión comercial, a fin de salvaguardar la “artisticidad” de la primera. A lo largo de su texto, Battcock habla constantemente de las “cualidades específicas” del vídeo, difíciles o imposibles de determinar, pero que habían convertido al vídeo en una forma de arte al mismo nivel que el resto de disciplinas; una forma de arte que, como tal, debía poseer principios y cualidades universales y atemporales, debiendo mantenerse fiel a estas últimas de cara a diferenciarse del resto. De esta manera, la manera en la que Battcock conceptualizaba la práctica del vídeo estaba claramente dirigida a otorgarle las cualidades e incluso la tradición de cualquier otra manifestación artística ya establecida; es decir, a destacar su “autonomía” y “especificidad” artísticas. Así, para Battcock:

El vídeo posee sus propias cualidades y características, a pesar de que muchas de estas no son inmediatamente apreciables. Semejantes cualidades novedosas continúan emergiendo mientras aumentamos nuestro esfuerzo por entender esta forma de arte. Tratando de determinar qué es el videoarte y qué no, muchos escritores y pensadores han encontrado útil compararlo con otras formas de arte establecidas [...] (Battcock 1978, 18)²¹.

Por otro lado, del mismo modo que la antología de Schneider y Korot incluía uno de los textos fundamentales que contribuyó a definir las líneas discursivas -teóricas y estéticas- desde las que abordar la práctica (tal y como era “Video: The Distinctive Features of the Medium”, de David Antin), uno de los ensayos incluidos en el libro editado por Battcock también cobraría una importancia fundamental a la hora de abordar teóricamente el nuevo fenómeno.

²¹ Del texto original en inglés: “*Video possesses its own qualities and characteristics, even though many of these are not immediately apparent. Such new qualities continue to emerge as we increase our efforts to understand the form. In order to determine what video art is and what is not many writers and thinkers have found it useful to compare it to established art forms, as well as to the new forms that have appeared during this century*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

El texto de Rosalind Krauss, “Video: the Aesthetics of Narcissism”, también suponía un intento por definir la estética de las propuestas videográficas en base a las cualidades técnicas específicas del medio. En este caso, Krauss se centraba en una de las posibilidades técnicas características del vídeo (como era el uso de la pantalla y el monitor, capaces de transmitir una señal en directo y ser utilizado a modo de “espejo” por los artistas) para determinar que el vídeo se había definido principalmente como una herramienta para explorar el mundo interior de los artistas: como una herramienta sustancialmente narcisista. En ese sentido, la interpretación de Krauss se alineaba con la de David Antin a la hora de destacar que la estética y buena parte de las propuestas temáticas de los primeros videoartistas se encontraban determinadas por las cualidades técnicas específicas de la tecnología del vídeo (Krauss 1978, 43-64).

Casi una década después, en 1986, aparecía la antología editada por John Hanhardt, *Video Culture: a Critical Investigation*, la cual se ha convertido en uno de los libros de cabecera para un acercamiento teórico e historiográfico al campo del videoarte (Handhardt 1986). Lo característico del libro de Hanhardt es que pretendía expandir los límites discursivos a través de los cuales se había abordado la práctica del vídeo hasta ese momento, sacarlo de un ámbito tan restrictivo como el del “mundo del arte”, situando la práctica en un campo más abierto como el de la “cultura visual”, buscando otros orígenes y genealogías para el videoarte como pudiera ser el cine experimental.

De primeras, en el primer bloque de la antología dispone una serie de ensayos de Walter Benjamin, Bertolt Bercht, Hans Magnus Enzenberg, Jean Braudrillard y Louis Althusser, que daban un contexto teórico más amplio en torno a la serie de esquemas de pensamiento, paradigmas conceptuales, que habían estado en la base de los distintos usos del vídeo y que habían llevado a entenderlo como una herramienta creativa con un potencial para la transformación social y cultural.

Sin embargo, consciente de que la historia del vídeo había sido trazada principalmente en vinculación a la televisión, Hanhardt dedicaba el segundo bloque de su antología destacar la conflictiva relación entre ambas, acentuado la oposición entre ambos discursos. En este bloque, Handhardt volvía a reproducir algunos de los textos fundamentales que más habían calado a la hora de abordar teóricamente la práctica del vídeo, tales como los de David Antin y Rosalind Krauss (los cuales, prácticamente una década después de su primera publicación, todavía seguían vigentes a la hora de definir el vídeo como una forma de arte esencialmente opuesta a la televisión comercial).

Por otro lado, es destacable el intento de Hanhardt por establecer al cine como uno de los orígenes del videoarte en el tercer bloque de su antología. En este caso, Hanhardt se centraba en la vinculación del vídeo con algunas películas de vanguardia de los veinte y treinta realizada en Europa y la Unión Soviética, con la cuales el vídeo compartía algunas afinidades, sobre todo a la hora de tratar de “despojar a la tecnología moderna del revestimiento de su falsa ideología” (Hanhardt, 1986, 11)²².

Sin duda, Hanhardt volvía a tener en mente que uno de los cometidos principales del vídeo se había basado en desmontar las bases ideológicas de la televisión comercial, una postura de antagonismo respecto a la televisión que persistía o que arrastraba y que encontraba su fundamento en algunos de aquellos primeros acercamientos teóricos antes mencionados (como los de David Antin, David A. Ross, Gregory Battcock, etc.), pero que demostraba quizás un cierto “desfase crítico”, a la vista de las relaciones no tan conflictivas que el vídeo había ido entablando con su progenitor a lo largo de los ochenta e incluso durante sus primeros días de desarrollo (Rodríguez 2020).

²² Extraído del original en inglés, donde Handhart se refería a los objetivos de ese tercer bloque de su antología: *“The following pages historically survey how film and video artists, by stripping modern technology of its false ideology, question technology’s means and methods of perception and thus ultimately consider how these inventions contribute to shaping our world”*. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

En definitiva, tal y como ha apuntado Hedlin Hayden, lo característico de esta serie de antologías es que todas ellas parecían supurar un estado de incertidumbre y de excitación; un deseo temprano tanto por definir la identidad del medio (su fenomenología), como por relacionar el vídeo con el concepto de arte. En última instancia, por inscribir a la práctica dentro del reino de las Bellas Artes y otorgarle un lugar dentro de las narrativas históricas del arte moderno. Ya fuera tratando el vídeo como “una extensión natural del arte” (Schneider y Korot), hablando de sus “cualidades específicas” (Battcock) o de su “ontología” (Hanhardt), estos trabajos funcionaban como documentos tempranos que coincidían en el objetivo de dotar al fenómeno de una entidad particular, levantándolo como una forma de arte “autónoma”, al mismo nivel que el resto de disciplinas artísticas (Hedlin Hayden 2016, 37).

De esta manera, todas ellas parecían ser conscientes de que el vídeo, dada su naturaleza, había alterado de alguna manera los paradigmas conceptuales del arte, así como desafiado las estructuras y métodos de la crítica y el análisis del arte tradicionales. Sin embargo, ninguna de ellas ponía en duda en ningún momento el estatus que el medio había logrado, o merecía, dentro del mundo del arte institucionalizado. Tal y como apuntaba el propio Hanhardt, a esas alturas la cuestión ya no radicaba en que el vídeo tuviera que defender su estatus como forma de arte consolidada:

La pregunta, “¿Es el videoarte realmente arte?” implica que el medio debería de alguna manera legitimarse a sí mismo como una forma de arte. Pero la pregunta real no es si el vídeo es una forma de arte, sino cómo el vídeo ha transformado la misma definición de arte (Hanhardt 1986, 17)²³.

²³ Del texto original en inglés: “*The question, “Is video art real art?” implies that the medium must somehow legitimize itself as an art form. But the real question is not whether video is an art form but how video changes definitions of the art*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

Siguiendo a Hedlin Hayden, más allá de que todas estas antologías estuvieran conformadas por una serie de textos y ensayos heterogéneos que, en conjunto, constituían una manera poliédrica de retratar a la práctica, en lo que sí que parece que llegaron a un consenso fue en el establecimiento de un número determinado de obras, autores, e hitos fundacionales que iban a figurar como “imprescindibles” para todo ulterior acercamiento historiográfico realizado a la práctica. Así, la comercialización del Portapak, la celebración de algunas exposiciones o muestras tempranas²⁴, o la asignación de la categoría de “pioneros” a determinados artistas, terminaron convirtiéndose en “hechos históricos”: ejes o líneas estructurales sobre las que se han articulado y replicado las narrativas históricas del videoarte en Estado Unidos. Para Hedlin Hayden, esto resulta de vital importancia, ya que la manera en la que estos tempranos acercamientos (a la par historiográficos y teóricos) levantaron a determinados artistas como “pioneros” en desarrollo del vídeo como una forma de arte, sirvió al mismo tiempo para situarlos al mismo nivel que cualquier otro artista –perteneciente a cualquier otra disciplina- al que pudiera atribuírsele esa misma categoría dentro de las narrativas históricas del arte moderno y contemporáneo (Hedlin Hayden 2016).

En definitiva, lo que Hedlin Hayden consigue desvelar a través de su estudio es la manera en la que estos textos y antologías funcionaron como “aparatos” discursivos capaces de inscribir al vídeo dentro de la esfera del arte, reforzando o sirviendo de soporte para su proceso

²⁴ Más allá de la consabida historia de la grabación de la visita del Papa Pablo VI a Nueva York por parte de Nam June Paik, utilizando un Portapak, y reproducida aquel mismo día en el “Café au Go Go”, el debate sobre los orígenes del videoarte ha oscilado alrededor de dos figuras: el propio Nam June Paik y Wolf Vostell. Muchas veces se ha fechado el origen del vídeo en 1963, de acuerdo con la primera exposición de Paik en solitario en la Galería Parnass en Wuppertal, titulada *Exposition of Electronic Music TV*. Sin embargo, también se ha documentado que, anteriormente, en 1958, Wolf Vostell había realizado algunos trabajos modificando algunos monitores de televisión, presentados luego en su show *TV Trouble* en el Smolin Gallery de Nueva York, también en 1963. Según Hedlin Hayden, a pesar de que a menudo se menciona a Vostell como artista contemporáneo a Paik, raramente se le ha hecho constar como “vídeo artista originario”, sino que es Paik quien ha sido considerado ampliamente como “inventor” del vídeo arte. Para Hedlin Hayden, establecer a Paik como primer videoartista implicaba establecer un acontecimiento concreto como el primer hito histórico en la línea cronológica y genealógica del videoarte, lo cual es bastante funcional y facilitaba las cosas de cara a elaborar una narrativa de corte histórico. Con todo, junto a la exposición de Paik en Wuppertal y la de Vostell en la Smolin Gallery, es *TV as a Creative Medium* de 1969, celebrado en la Galería Howard Wise de Nueva York, el evento que más se ha referenciado como una de las primeras exhibiciones centradas en el videoarte (Hedlin Hayden 2016, 26-27).

de institucionalización o legitimización artística. En ese sentido, dicho respaldo no solamente se dio a través del establecimiento de las líneas narrativas estructurales para la articulación de una narrativa coherente y legible (esto es, la fijación de una serie de hitos, artistas y obras “imprescindibles”), sino a través del establecimiento de un marco teórico según el cual entender el tipo de motivaciones y preocupaciones estéticas puestas en juego por esa serie de “artistas del vídeo” selectos²⁵. Un marco teórico, en definitiva, en el que quedaron establecidos los criterios de valor según los cuales poder discernir y calibrar la significatividad del cúmulo de propuestas videográficas que merecían ser levantadas a la categoría de “obras de arte”.

Ahora bien, solamente cuatro años después de la publicación de la antología de Hanhardt, en 1990, un libro como *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, venía a desmontar y poner en cuestión en cúmulo de narrativas de corte histórico sobre el videoarte que habían sido elaboradas hasta ese momento (Hall y Jo Fifer 1990). Tal y como hemos apuntado en el capítulo anterior, la premisa editorial de Doug Hall y Sally Jo Fifer partía de tratar de restablecer algunas de las líneas genealógicas omitidas u olvidados del videoarte estadounidense, tratando de revelar aquellos factores que habían marcado su verdadera identidad, y por los cuales se había definido eminentemente como una práctica institucional, capaz de desplegar una intensa crítica política y social. Partiendo de la premisa de que la historia del arte entendida como disciplina se había mostrado insuficiente a la hora de dar cuenta de un fenómeno con orígenes tan diversos, podría decirse que *Illuminating Video* apareció cuando ya se contaba con una suficiente distancia crítica para abordar la práctica en una multiplicidad de planos, incluido el que correspondía con lo que había sido su proceso de historización.

²⁵ Algunos de los nombres que siempre aparecen en las narrativas históricas del videoarte como agentes fundacionales son: Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Peter Campus, Juan Downey, Frank Gillette, Ira Schneider, Bill Viola, Beryl Korot, Shigeo Kubota, Dara Birnbaum, Mary Lucier, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas, Gary Hill, Marina Abramovic, etc.

En ese sentido, el nivel en el que se colocaron algunos de los ensayos incluidos en *Illuminating Video*, trascendía el plano meramente historiográfico para situarse en una especie de plano meta-narrativo; un lugar desde el cual era posible vislumbrar y diseccionar el cúmulo de intereses y factores subyacentes a la articulación de aquellas narrativas que habían terminado por revelarse como tremendamente sesgadas. Algunos de estos ensayos, tales como los elaborados por Marita Sturken y Martha Rosler (incluidos en el bloque “Historias”), se convertirían en auténticos “contra-relatos” capaces no solamente de poner en crisis la veracidad y consistencia de las narrativas de corte oficialista elaboradas hasta la fecha, sino de apuntar a los verdaderos factores que habían sostenido el crecimiento de este tipo de relatos falaces: factores de tipo tecnológico y de tipo institucional.

En primer lugar, tal y como estableció Marita Sturken en su ensayo “La elaboración de una Historia. Paradojas en la evolución del vídeo”²⁶, el primero de los factores que condujo a la elaboración de las primeras narrativas históricas del videoarte tuvo que ver con su proceso de institucionalización museística; o, más bien, con el deseo de algunos de los agentes vinculados al mundo del vídeo por ver, lo más rápidamente posible, figurar a la práctica como una forma de arte institucionalizada.

Tal y como se ha apuntado más arriba, fueron los propios protagonistas implicados en su desarrollo (artistas, teóricos, críticos, curadores, etc.) quienes empezaron a organizar seminarios, *workshops*, conferencias, etc., en los que se empezó a hablar por primera vez sobre la especificidad artística del medio; sobre su potencial para erigirse como una forma de arte por derecho propio. Por otro lado, fueron estos mismos agentes quienes empezaron a organizar exposiciones dedicadas íntegramente a la exhibición de trabajos videográficos, “segregando” los

²⁶ Las referencias a este artículo están extraídas de la versión en castellano publicada en la revista *El paseante* y no de su versión en inglés incluida en *Illuminating Video*. Referenciamos ambas versiones, sin embargo, en la bibliografía general.

trabajos en vídeo del resto de disciplinas (pintura, cine, escultura) e insistiendo en las características propias del vídeo, su especificidad, su autonomía estética.

Bajo esta serie de movimientos estratégicos, según sentencia Sturken, se escondía no otra cosa que el deseo de algunos de estos agentes por justificar la existencia de sus recientemente creados departamentos de vídeo, así como las subvenciones que recibían (es decir, un interés político y económico)²⁷. La manera de legitimar la presencia del vídeo como un fenómeno separado y dotado de autonomía dentro de los contextos de representación de arte, por lo tanto, fue la de elaborar en paralelo un discurso, a la par histórico y teórico, que se ajustara a las necesidades y convenciones de este tipo de instituciones. Según Sturken:

En el seno de las convenciones modernas que han gobernado esas instituciones, a un medio al que hay que prodigar atentos cuidados se lo define por sus características peculiares y, de forma aún más importante, por su trayectoria o por su historia. De este modo, la fijación de unos criterios para la historia del vídeo ha sido el instrumento de los departamentos de vídeo para defender no sólo su existencia sino sus subvenciones (Sturken 1989, 69).

Ahora bien, uno de los principales problemas en la elaboración de este tipo de discursos era el poco tiempo transcurrido entre el surgimiento de los primeros trabajos videográficos y ese ansia por historizar y dotar de carga simbólica y estética a la práctica. La urgencia por elaborar un discurso semejante condujo a una especie de solapamiento o apariencia de simultaneidad entre teoría y práctica, a lo que subyace lógicamente una falta de distancia crítica y conlleva un alto riesgo de exclusión, pues, en este caso, historizar conllevaba tratar de aprehender –

²⁷ Sturken menciona varios museos y centros de arte como el Museum of Modern Art (MoMA), el Whitney Museum of American Art, el Long Beach Museum of Arte, etc., todos los cuales dedicaron exposiciones de carácter histórico al vídeo en su momento, mostrándose muy selectivas en la selección de las obras a representar, y dando lugar a relatos sesgados y excluyentes.

paralizando- una realidad en plena fase de formación (y por lo tanto cambiante). Según señala Baigorri, fue Bill Viola quien afirmó en su artículo “History, 10 Years, and the Dreamtime”²⁸ que, posiblemente, “el vídeo sea el único arte que ha tenido una Historia antes de tener una historia”, una afirmación que ejemplifica a la perfección la problemática aquí planteada (Baigorri 2004, 6).

Otro de los problemas tuvo que ver con el tipo de discurso adoptado para abordar teóricamente la práctica; un tipo de discurso que lastró su proceso de historización (dando lugar a un reato excluyente del cual fueron omitidos una diversidad de tendencias y propuestas videográficas), pero que también ignoró el hecho de que el vídeo dependía de una tecnología en constante evolución. Según Sturken, el tipo de discurso utilizado para abordar teóricamente la práctica del vídeo fue el “formalismo morderno”, el cual se basaba principalmente en destacar las cualidades esenciales o singulares de un medio; es decir, aquellos atributos que lo diferencian del resto.

El problema al que se enfrentaron los primeros teóricos del vídeo es que esas cualidades singulares del medio no podían desligarse de ninguna manera de las características técnicas específicas de la tecnología de la televisión industrial, por lo que el desarrollo de la teoría estética del vídeo debía basarse en estas últimas. Esto conllevaba que, de acuerdo a los parámetros que fijaba este esquema de interpretación, la estética del vídeo tuviera que estar determinada por las características técnicas específicas de la televisión, por su fenomenología (es decir, su capacidad para la transmisión en directo, la posibilidad de manipular el tiempo, la posibilidad de alterar o manipular la señal de vídeo, etc.).

El establecimiento de este tipo de criterios de valoración, por lo tanto, condujo a dar mayor preferencia o visibilidad a aquellas propuestas videográficas que explotaran y experimentaran deliberadamente con este tipo de características técnicas. Al mismo tiempo, a

²⁸ Incluido en el catálogo *Video. A Retrospective 1974-1984*, editado por Kathy Huffman y publicado por el Long Beach Museum of Art en 1984.

fin de salvaguardar la autonomía estética del videoarte frente a la televisión, el discurso estético de la modernidad encontró una simple solución en acentuar la oposición entre ambos discursos, presentando al videoarte como una práctica que se había definido principalmente por invertir los códigos y el lenguaje de la televisión convencional. A través de esta estratagema discursiva y conceptual, el vídeo conseguía salvar su especificidad en cuanto forma de arte, al mismo tiempo que mantenía parte del carácter crítico por el cual se había identificado en sus orígenes.

Ahora bien, el verdadero problema radica en que el empleo de este tipo de discurso teórico funcionó, en último término, como una instancia reguladora que permitió distinguir entre aquellas propuestas videográficas que merecían ser incluidas dentro de los parámetros del arte (figurar dentro de los contextos representación de arte y las narrativas históricas del arte) y las que no. En definitiva, se trataba de decidir quién o qué podía ser representativo dentro de una práctica artística determinada, de cara a elaborar un discurso coherente y legible.

En este sentido, los primeros abordajes historiográficos al vídeo -acometidos prácticamente en paralelo al primer desarrollo de la práctica-, estuvieron lastrados por este tipo de abordajes teóricos (de hecho, teoría e historia parecen avanzar de la mano en este momento), los cuales funcionaron como aparatos reguladores que determinaban qué tipo de obras podían ser más significativas, mereciendo entrar en el panteón y en la crónica de la historia del arte.

Por otro lado, otra de las características de un tipo de discurso como el formalismo moderno es que este ubicaba fuera de sus parámetros de análisis el cúmulo de factores socio-políticos en los que las prácticas artísticas emergían y se desarrollaban. Al no considerarlos como factores de su incumbencia, las prácticas artísticas eran ordenadas en jerarquías despolitizadas, de acuerdo a las cuales algunas obras eran dotadas de valor cultural y de significatividad artística e histórica.

Ahora bien, este esquema de ordenación resultaba insuficiente si se parte de la premisa de que, principalmente, los primeros usos del vídeo habían de entenderse a la luz de los factores-sociopolíticos que terminaron definiendo su carácter. Es decir, tal y como apuntaron autoras como Laura Baigorri, cuando “fueron las circunstancias socio-políticas y el entorno cultural quienes verdaderamente posibilitaron la aparición y posterior evolución del vídeo en el arte” (Baigorri 2004, 7).

Tal y como hemos visto, el discurso del formalismo crítico moderno fue utilizado para hacer de la práctica del vídeo algo “museizable”, destacando sus características formales específicas, pero en semejante operación se omitió deliberadamente un factor determinante: el hecho de que el vídeo, durante su primera etapa de desarrollo, se había sido utilizado para tratar de desestabilizar el sistema y el mercado del arte, al mismo tiempo que había sido instrumento activo en una multiplicidad de luchas y reivindicaciones políticas y sociales (que nada tenían que ver, en su gran mayoría, con las estructuras de representación de arte).

Tal y como esclareció Martha Rosler en su fundamental texto “Vídeo: dejando atrás el momento utópico”, consecuentemente, los criterios de valoración que dejó fijados el discurso del arte moderno dieron preferencia a propuestas que no desplegaban una crítica política y social tan explícita. Así, de ente las diferentes líneas de trabajo que el vídeo había desplegado durante sus primeros días, fue la vertiente que había hecho énfasis en la experiencia y sensibilidad del individuo la que llamó la atención de las instituciones de arte; una línea más expresionista que, haciendo uso de algunas de las características específicas del medio, derivó hacia un “teatro de la identidad” y hacia la autorreferencialidad; un tipo de propuesta más sencillamente asimilable por los parámetros discursivos establecidos por las instituciones de arte. La historia del vídeo dejaba de ser así una “historia social” para convertirse en una “Historia del Arte, una historia relacionada con la de otras formas artísticas, pero separada de ellas” (Rosler 2007, 119).

De esta manera, toda una serie de propuestas que estaban más interesadas en la comunicación, en la creación de un espacio público, en la posibilidad de enriquecer la

interacción y la participación social (en la posibilidad de generar “esfera pública”) desde una perspectiva crítica, fueron marginadas o excluidas de aquellos primeros relatos historiográficos, o perdieron una buena parte de su componente crítico al quedar encorsetadas en espacios de representación -simbólicos y económicos- en las que quedaron aisladas de su contexto político y social.

La historia del videoarte articulada desde las instituciones de arte descansó sobre la incorporación de propuestas pseudo-transgresoras en relación al mundo del arte y de la televisión que, una vez entraron en los contextos de representación de los museos y galerías, perdieron una buena parte de su negatividad y de su componente crítico. Así, “una de las principales maniobras de las estructuras institucionales de presentación de arte (museos, galerías y demás) ha consistido en domesticar el vídeo, eliminando o ignorando los elementos de crítica implícita” (Rosler 2007, 104).

El gran problema de esta manera de conceptualizar el vídeo es que, en última instancia, conducía a la elaboración de una historia del vídeo en la que esta se convertía en “una historia pop, un panteón, una crónica”. Pero más importante aún, en “una historia de *incorporación* en lugar de una historia de transgresión”, siendo lo más probable que los nombres llamados a ocupar los primeros puestos en las estructuras de dichas narrativas (el lugar de los “pioneros”) fueran los de aquellos artistas “conocidos por obras anteriores no realizadas en vídeo o los de la gente que permaneció dentro del sistema, produciendo trabajo presentable en un museo [...]” (Rosler 2007, 123).

Así mismo, otra de las consecuencias de la aplicación de un discurso encaminado a destacar las potencialidades estéticas y formales del medio, es que este conseguía desviar la atención acerca del uso humano y la recepción social del medio, neutralizando un debate más importante como era el de la cuestión sobre cómo se estructuran, organizan, legitiman y controlan los medios de producción.

Como puede verse, Sturken estaba en gran medida de acuerdo con Rosler en que los criterios de valoración de la teoría del arte moderno habían lastrado enormemente la elaboración de los primeros relatos históricos del videoarte. Las instituciones artísticas, pretendiendo legitimar la práctica como una forma de arte por derecho propio, habían echado mano del tipo de discurso teórico al que estaban habituadas, buscando consecuentemente destacar las cualidades específicas que la definían como tal.

El tipo de relatos históricos a los que este abordaje teórico había dado lugar, sin embargo, estaban estructurados sobre la celebración de una serie de hitos institucionales (considerados como momentos imprescindibles), eran “tecnológicamente deterministas” (al fundamentar la estética del vídeo en las características técnicas específicas de la televisión industrial), omitían un cúmulo de factores socio-políticos claves en los orígenes del vídeo, y ensalzaban a una serie de artistas individuales y propuestas muy concretas en un terreno que era tremendamente heterogéneo (Sturken 1989, 70).

La temprana búsqueda de una teoría del vídeo se había circunscrito a un único paradigma conceptual del arte en el cual el medio, dadas sus cualidades específicas, había quedado caracterizado dentro de la historia del arte como un fenómeno que había sido capaz de alterar la misma noción de arte y de jugar un papel clave en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad. Sin embargo, para Sturken, existía un desfase evidente entre una teoría estética que trataba de destacar las cualidades esenciales de un medio (que pensaba en dichas cualidades como atemporales y universales), y la dependencia de ese medio con una tecnología en constante evolución, la cual se caracterizaba por su fragilidad constitutiva y por estar sometida a un rápido proceso de desintegración.

Para Sturken, una teoría integral del vídeo debería haber tenido en cuenta el hecho de que el vídeo dependía de un tipo de tecnología cuya aparición y desarrollo estaba determinada por una ideología muy concreta que se basaba esencialmente en la noción de la transmisión inmediata y simultánea de la información. La fenomenología del vídeo estaba determinada por

la noción del “ahora”, lo cual estaba en la base de la percepción cultural del medio, pero también de su constitución material, de su naturaleza materialmente efímera. De hecho, Sturken situaba el factor tecnológico al mismo nivel de importancia que el factor institucional; ambos determinantes a la hora de condicionar los procesos de elaboración de las historias del vídeo.

1.3. El factor tecnológico: la generación de un *limbo de la obsolescencia*

Hasta ahora hemos visto que el abordaje teórico acometido al fenómeno del vídeo, animado por un deseo temprano de inscribir y legitimar la práctica dentro de los marcos de representación de arte, lastró su proceso de historización. El discurso del arte moderno (o la teoría estética de la modernidad) se basó principalmente en tratar de destacar las cualidades esenciales de un medio con el fin de diferenciarlo del resto de disciplinas artísticas. En el caso del vídeo, esas cualidades estaban intrínsecamente asociadas a las cualidades técnicas específicas de la televisión industrial, por lo que su estética debía estar fundamentada en estas últimas. Consecuentemente, este esquema de interpretación dio preferencia o privilegió el análisis de un cúmulo de obras que explotaban deliberadamente estas características técnicas. El tipo de discurso teórico empleado para legitimar al vídeo como una forma de arte, por lo tanto, condicionó la elaboración de una temprana historia del videoarte, la cual se presentó como tremendamente limitada, al ensalzar únicamente a un número determinado de artistas cuya obra se ajustaba mejor a los parámetros de análisis y significatividad establecidos.

El problema es que este tipo de relatos cristalizaron para finales de la década de los ochenta, cuando la práctica contaba ya con más de dos décadas de desarrollo. Finalmente, se había llegado a un consenso en torno a la serie de obras, autores, hitos, etc., que debían ser considerados como imprescindibles o más representativos para una forma de arte por derecho propio. Así mismo, este tipo de narrativas coherentes y bien definidas, sirvieron como guía para la confección de colecciones, archivos, videotecas, etc., así como para el diseño de programas y exhibiciones dentro de las instituciones de arte, privilegiando la visibilidad de un número limitado de obras. De acuerdo a Laura Baigorri, de esta manera, “el control financiero de las instituciones no solo dictaminó el estilo y la posibilidad de difusión de las obras; su poder también ejerció una gran influencia en el proceso de legitimación artística del vídeo” (Baigorri 2004, 173).

Cuando a principios de los noventa se empezaron a hacer evidentes las insuficiencias de este tipo de narrativas y se procedió a un desmontaje de las mismas, a lo que autoras como Marita Sturken apuntaron directamente fue a la raíz del problema: el desfase evidente entre el tipo de discurso teórico elegido para abordar la práctica del vídeo (dedicado a resaltar las cualidades esenciales del medio, considerándolas como universales y atemporales) y la naturaleza constitutiva, material, del propio medio, el cual dependía de un tipo de tecnología (la televisión) cuyo auge y desarrollo estaba supeditada a una ideología muy concreta: el afán de transmisión inmediata y simultánea de la información.

Para Sturken, el tipo de ideología por la cual avanzaban y se desarrollaban este tipo de tecnologías de la información, había sido clave no solamente a la hora de definir la percepción cultural de la imagen televisiva (la cual era percibida como una imagen “viva”, inmediata, en constante devenir, ubicua, capaz de estar en muchas partes al mismo tiempo) sino a la hora de determinar sus componentes materiales, sometidos a un rápido proceso de desgaste y deterioro. En ese sentido, una teoría integral del vídeo debería haber tenido en cuenta este factor: el hecho de que el vídeo dependía de un tipo de tecnología en la que el almacenamiento de la información a largo plazo no estaba garantizado.

La tecnología de la televisión no es pura y simplemente un estadio evolutivo de la aspiración a conservar la Historia. Muchos de los primeros realizadores de vídeo se movían precisamente por este aspecto de la inmediatez con la actitud de que el vídeo era efímero e instantáneo, era el “ahora” (Sturken 1989, 77).

Desde su invención, las tecnologías de la imagen mecánica (fotografía y cine) se postularon como dispositivos capaces de evocar lo ausente, pudiendo ser entendidas como tecnologías de la memoria. A través de su capacidad para aprehender y embalsamar pequeñas

unidades de tiempo, de funcionar como registro o huella, deteniendo el flujo constante y efímero de los acontecimientos, la cámara se convirtió en “un elemento central en relación al deseo de recordar, de evocar el pasado, de hacer presente lo ausente” (Sturken 1995, 1)²⁹. Por el contrario, la ideología que propició el invento de la tecnología de la televisión y del vídeo, así como muchos otros dispositivos de las tecnologías de las telecomunicaciones, se basaba en la posibilidad de transmitir un “tiempo en directo” y de ofrecer una experiencia de visión colectiva de manera instantánea.

Según autores como Ángel Quintana, la imagen televisiva, al privilegiar la transmisión inmediata y simultánea del “presente”, puso en peligro la perdurabilidad de la información, al obviar el factor de la conservación y el archivo. En ese sentido, la imagen electrónica era una imagen sin memoria, condenada a la desaparición (Quintana 2011, 58-59).

De cara a la elaboración de una teoría del vídeo, para Sturken, este era un medio cuya relación con un tipo de tecnología tan volátil -cuya fenomenología se hacía evidente en cómo las imágenes eran transmitidas por televisión, en la manera en la que se almacenaba la información en los ordenadores, o en las políticas de archivo de las propias televisiones- no podía ser pasada por alto (Sturken 1989, 77).

Que la tecnología del vídeo no fuera concebida para el almacenaje de la información a largo plazo se debió principalmente al tipo de industria de la que dependía. La industria de la televisión se caracteriza sobre todo por un trabajo de realización y edición dinámico que prima la transmisión de la información y de sus diferentes contenidos dentro de ajustados plazos de producción. De acuerdo a una lógica de trabajo semejante, la creación de las primeras cintas de vídeo, por ejemplo, las cuales aparecieron a mediados de los cincuenta para dotar al medio televisivo de un sistema de grabación de la memoria que en origen no poseía (traicionando de

²⁹ Del texto original en inglés: “*Since its invention, the camera has figured centrally in the desire to remember, to recall the past, to make absent present*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

alguna manera su esencia), se concibieron como formatos de almacenamiento a corto plazo, nunca como soportes de archivo o de larga duración³⁰.

La idea que subyacía a la creación de las cintas de vídeo, lo que estaba debajo de su diseño y funcionalidad, era la posibilidad de escribir y reescribir información. Se trataba de un tipo de formato de captura pensado para el reciclaje, para la utilización y reutilización constante; en ese sentido, “su mensaje real es el olvido, ya que permite el borrado inmediato y la sobre-escritura de las señales grabadas” (Ernst 2018, 51). La cinta de vídeo fue un formato fabricado atendiendo a factores que tenían que ver con estándares de emisión televisiva, donde la calidad de la imagen y el sonido iban por delante de factores como el envejecimiento y estabilidad de la información. De ahí que la esperanza de vida de estos dispositivos, según algunos de los primeros estudios sobre la materia³¹, no fuera mayor a treinta años. Posteriormente, sin embargo, se ha demostrado que su longevidad depende de otros factores como el tipo de uso, el almacenamiento y la reproducción, más que a las condiciones de su fabricación (Rotaèche 2010, 96).

Por otro lado, la fuerte dependencia del vídeo con la industria de la televisión y su mercado (en un principio al servicio del mundo de la televisión y el cine, pero que se expandió después hacia el mercado doméstico), condujo al lanzamiento constante de nuevos soportes de grabación y reproducción, haciendo caer rápidamente una gran variedad de formatos de cintas y dispositivos de reproducción y grabación en la obsolescencia. La rápida evolución de los

³⁰ En abril de 1956 la empresa Ampex presentaba el VR-100, el primer equipo de grabación de vídeo Quadruplex de cinta en carrete de dos pulgadas y en blanco y negro, dispuesta para ser grabada en un magnetoscopio. De este equipo surgiría el término “video-tape”. Este fue un momento revolucionario dentro de la historia de la televisión, ya que esta tecnología permitía preproducir y grabar los programas, los cuales hasta entonces solamente eran transmitidos en vivo o, en todo caso, grabados en soporte cinematográfico. A pesar de las discusiones surgidas en torno a la calidad de las imágenes, el sistema de “video-tape” pronto fue adoptado por la mayoría de cadenas y productoras televisivas. Sin embargo, este sistema no permitía la edición de las imágenes, sino que solamente era útil para grabar programas realizados con varias cámaras por montaje en directo y por medio de un mezclador de cámaras o *switcher*, cuya señal de salida era grabada en la cinta de vídeo (Trilnick 2023).

³¹ Rotaèche se refiere aquí al estudio realizado por el doctor W.C. Van Bogart, *Magnetic Tape Storage and Handling: A Guide for Libraries and Archives*, publicado en 1995. Referenciamos en la bibliografía general.

soportes de grabación, reproducción y almacenamiento, provocó que materiales con pocos años de vida se convirtieran pronto en “reliquias inservibles” (Rotaèche 2010, 96).

En ese sentido, hay dos problemas básicos en esta dependencia del vídeo con una tecnología en constante evolución. El primero, el propio soporte de la información; esto es, los dispositivos de captura que son las cintas de vídeo en las que se almacenan las señales electromagnéticas; el segundo, la máquina o “hardware” necesarios para decodificar ese formato, siendo ambos “inestables y caprichosos”, en muchos casos incompatibles unos con otros (García Morales 2011, 175).

A pesar de que desde el punto de vista del formato (datos), la migración de la señal a un formato digital universal con ausencia de todo tipo de pérdidas de calidad en la imagen hoy en día es posible, el problema con los equipos lectores es mucho más difícil de resolver, ya que actualmente resulta complicado conservar equipamiento óptimo suficiente. La interdependencia entre el formato y el equipo decodificador o “hardware” ocasiona que, a pesar de que una cinta de vídeo se encuentre en perfecto estado de conservación, su información se vuelva irrecuperable si no se cuenta con un equipo de reproducción o lectura específico capaz de decodificar la información que aquella contiene. De esta manera, la obsolescencia tecnológica se ha convertido uno de los mayores retos a los que se enfrenta la conservación y restauración de arte contemporáneo.

La fragilidad de los componentes materiales en los que se basan este tipo de obras ocasiona que el riesgo de pérdida de la información sea muy alto. Es decir, a parte del problema de la obsolescencia tecnológica, todos los soportes magnéticos están expuestos a diversos agentes de deterioro: humedad, temperatura, polución, agentes ácidos y básicos, manipulación incorrecta y, sobre todo, el deterioro químico, magnético y físico. De la gran variedad de formatos de cintas existentes, muy pocas de ellas se presentan como formatos óptimos para el archivo.

De esta manera, es importante dar cuenta de que el vídeo se trata de un medio que está sometido -o no puede desligarse- de la obsolescencia planificada que afecta al tipo de relaciones de producción de las sociedades capitalistas actuales. Según se desprende de algunas reflexiones realizadas por Simón Marchán Fiz, el factor de la obsolescencia tecnológica también pudo ser clave en la percepción cultural o psicológica de las obras concebidas en formato de vídeo electromagnético, ya que su dependencia con una tecnología tan mutable, en la que una nueva innovación técnica sustituía a la anterior a velocidades aceleradas, las convertía en un tipo de obra u objeto artístico de una originalidad y validez transitoria (Marchán Fiz 1994, 14)³². Para Sturken, igualmente, esto explicaba que muchas de las cintas de la primera etapa del vídeo parecieran para finales de los ochenta (cuando solamente contaban con menos de dos décadas de vida) “distantes antecesores estéticos de las obras contemporáneas”, o “extraños y fugaces artefactos de otra era” (Sturken 1989, 68).

Ahora bien, a pesar de su problemática relación con el archivo, la preservación y la memoria, la tecnología del vídeo y de la televisión inevitablemente devino en “un campo primordial de la memoria histórica y cultural, en la que las memorias, tanto individuales como colectivas” fueron registradas (Sturken 1995, 3). Muchos acontecimientos históricos importantes para la memoria cultural de las naciones fueron retransmitidos por televisión, así como muchas memorias personales (fruto de la comercialización de la tecnología del vídeo en el mercado doméstico) quedaron registradas en vídeo. Sin embargo, paradójicamente, la naturaleza íntima de este tipo de tecnología, en su materialidad, actuaba (y sigue actuando) como una negación o privación de estas historias.

³² “Desde la perspectiva de las relaciones productivas sugiero que la obsolescencia, como categoría psicológica concreta, incide sobre el ámbito artístico. En las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo, que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal, pero no de contenidos. La obsolescencia psicológica artística, pues, es difícilmente comprensible desligada de la obsolescencia planificada que afecta a las actuales relaciones de producción”.

De igual manera, en el caso del vídeo independiente, muchas de las primeras cintas producidas durante su primera etapa (ya fuera haciendo un uso reciclado de las mismas imágenes televisivas, o produciendo nuevas imágenes) constituyeron formas de interrogar de manera activa los códigos y lenguaje mediante los cuales la televisión comercial elaboraba sus discursos (ofreciendo versiones interesadas del devenir de los acontecimientos históricos). Para muchos teóricos del vídeo, de hecho, la práctica del vídeo se caracterizó en su primera etapa por tratar de desmontar las bases ideológicas de la televisión comercial, ofreciendo versiones alternativas a las historias oficiales o *mainstream*, o tratando de despertar la conciencia de los telespectadores respecto a los “clichés” y la manera en la que la televisión elaboraba y distribuía la información.

Para Sturken, por lo tanto, el hecho de que muchos de los trabajos de la primera etapa del vídeo estuvieran dedicados a enfrentarse, diferir, intervenir, ofrecer historias alternativas a las historias de la televisión, provocar digresiones en el flujo televisivo, explorando en muchas ocasiones cuestiones que tenían que ver con la memoria colectiva e individual (en los que el vídeo cobraba el papel de servir, precisamente, como una tecnología de la memoria), convertían necesariamente al vídeo independiente en un campo de la memoria cultural (Sturken 1995, 2).

Poniendo el ejemplo de algunos de los colectivos que se agruparon bajo el nombre de la Guerrilla Televisiva, Sturken recordaba que entre sus diferentes objetivos se encontraba el de ofrecer un servicio público, planteando sus líneas de trabajo en relación a comunidades desfavorecidas o al margen del sistema (minorías étnicas, grupos radicalizados, etc.), algo que se reflejaba en su eslogan “Make your own televisión”. El cúmulo de prácticas al que dieron lugar, por lo tanto, constituían importantes testimonios sobre una serie de procesos culturales desarrollados en los márgenes de las historias oficiales y daban cuenta de una serie de realidades excluidas.

Más allá de que estos grupos se fueran con el tiempo suavizando o entraran en la lógica del sistema, el trabajo de estos colectivos contra-televisivos cobró con el tiempo una gran

relevancia social y cultural ya que, sin sus testimonios, las únicas versiones que habrían quedado sobre determinados sucesos históricos habrían sido las ofrecidas por los medios de comunicación dominantes. Sin embargo, a pesar de que una buena parte de estos trabajos habían cobrado un importante valor histórico, social y cultural, constituyendo intervenciones en la historia y erigiéndose como construcciones conscientes de la memoria colectiva y subjetiva, el problema volvía a ser que las políticas y la fenomenología de la televisión y el vídeo convergían para, al mismo tiempo, producir y negar la historia y la memoria (Sturken 1995, 2).

Casos como el de colectivos como *Raindance Corporation* o algunos otros vinculados a la Guerrilla Television, quienes estuvieron interesados en la creación de bancos de vídeo que reunieran historias alternativas a las generadas por la televisión industrial, resultan paradigmáticos en este sentido. La idea de que era posible almacenar esta serie de relatos en “pulcros espacios electrónicos” accesibles a todo el mundo, por otra parte, da cuenta de que los aspectos técnicos implicados en la tarea de conservar un tipo de formato como el vídeo magnético no fue una de las preocupaciones de los primeros practicantes del vídeo. Consecuentemente, muchas de las cintas producidas por estos colectivos no han sobrevivido al paso del tiempo (Sturken 1995, 3).

Teniendo en cuenta el tipo de tecnología volátil de la que el vídeo dependía de manera intrínseca, resulta razonable que para Sturken una teoría del vídeo no pudiera circunscribirse únicamente a un único paradigma teórico del arte. El discurso teórico de la modernidad, que de manera un tanto ambigua celebraba la capacidad del vídeo para desestabilizar radicalmente el mundo del arte y de la comunicación, al mismo tiempo que reclamaba las cualidades esenciales que lo convertían en una forma de arte por derecho propio, resultaba a todas luces insuficiente antes la evidencia de las rápidas transformaciones y constantes innovaciones técnicas que condenaban a la obsolescencia a una multiplicidad de formatos videográficos. Igualmente, el progresivo desgaste, olvido y desaparición de un gran número de cintas que podían haber sido

importantes a la hora de confeccionar una historia del videoarte, resultaba un factor demasiado llamativo como para limitar de semejante manera el discurso teórico sobre el videoarte.

De esta manera, para Sturken, el relato del vídeo debía situarse dentro de un contexto o paradigma teórico mucho más amplio, en el que la problemática relación de este tipo de tecnología con la memoria y con la historia debía ser tenida en cuenta, siendo así que esa conflictiva relación podía proporcionar “significativas introspecciones sobre el papel de la memoria y sobre la dificultad de elaborar la Historia en la cultura posmoderna” (Sturken 1989, 77).

Precisamente, la estrecha relación del vídeo con las rápidas transformaciones tecnológicas acontecidas a lo largo del siglo XX y su papel como tecnología de la memoria social, han sido puntos de partida clave para algunas relecturas contemporáneas sobre la primera etapa de la historia y la teoría del vídeo en los Estados Unidos. Pretendiendo trascender el tipo de lecturas convencionales que partían de la premisa de que fueron los artistas quienes hicieron un uso político, crítico y estético de la tecnología de la televisión para provocar cambios profundos en las esferas del arte y de la comunicación, autoras como Ina Blom han desplazado el foco de atención a lo que ella denomina como “poderes efectivos” de la tecnología del vídeo. En este caso, Blom ha puesto el foco en la influencia que el rápido desarrollo de este tipo de tecnologías de la comunicación tuvo a la hora de alterar radicalmente algunas capas de la esfera social, conduciendo en este caso a la creación de nuevas formas de expresión, producción, distribución y exhibición artísticas (Blom 2016; Blom 2017).

Para Blom, los esfuerzos demostrados por repensar la esfera social por parte de las corrientes artísticas adscritas a las neo-vanguardias y a los conceptualismos de los sesenta y setenta, estaban íntimamente ligados a los efectos dramáticos que el impacto de las llamadas tecnologías “a tiempo real” habían provocado previamente en el concepto de “memoria social”. Es decir, en un momento en el que el concepto de archivo, preservación y clasificación estaban

siendo radicalmente transformados debido a la creciente predominancia de la interacción y comunicación “en vivo”, el concepto de lo social también se vio convertido en objeto de pensamiento y experimentación por parte de algunas instancias sociales y culturales, entre ellas algunas manifestaciones o corrientes artísticas.

La tesis de Blom se resume en que, si se acepta la idea de que la sociedad es memoria (de que las sociedades se constituyen o se definen a través de la memoria cultural o colectiva), cambios significativos en las tecnologías disponibles para el almacenamiento de esa memoria deben afectar por fuerza a la definición misma de la sociedad, incluyendo la sociabilidad de las prácticas y formas artísticas recientes. En ese sentido, la creciente “tecnicidad” de la memoria llevada a cabo por la revolución tecnológica de los medios a lo largo del siglo XX (esto es, la transformación de las condiciones técnicas bajo las que el pasado es conservado en el presente), habría tenido fuertes implicaciones en la alteración de varias capas de la ontología social (entre ellas, el campo de la memoria social o colectiva).

A partir de ahí, el hecho de que la tecnología del vídeo electromagnético se presentara como un medio no óptimo para el almacenaje y la copia de seguridad (debido principalmente a la inestabilidad y maleabilidad de sus componentes materiales) perturbó la idea de que la memoria cultural estaba basada en una forma de inscripción relativamente estable. En este sentido, el gran problema con la memoria social almacenada en este tipo de dispositivos tecnológicos, es que aquella no puede nunca separarse de una infraestructura archivística cuya estructura material constituye la misma fuente que destruye los archivos y conduce a la pérdida de la memoria cultural; una infraestructura que va directa hacia la obsolescencia. Si el vídeo estaba llamado a ser la memoria de la televisión, este cambio en la materialidad o fundamentos tecnológicos de la memoria social ponía en crisis o alteraba radicalmente la entidad o consistencia ontológica de esta última; lo cual debía revertir, en última instancia, en el surgimiento de nuevas superficies sociales, nuevas formas de expresión, producción,

distribución dentro de la esfera del arte (una transformación en la sociabilidad de las prácticas artísticas).

Blom pretende así superar aquella versión de la historia del vídeo que parte de la estetización y celebración de las fuerzas volátiles y efímeras de la tecnología del vídeo para, a través de un conjunto de técnicas relacionadas con las vanguardias históricas, poner en crisis el viejo concepto de genio y maestro. Para Blom, “como cualquier narración histórica, dicha versión esconde tanto como lo que revela” (Blom 2016, 12). Mientras que en esta interpretación de la historia el vídeo cobraba una importante dimensión social al identificarse con la inmediatez y la urgencia de las tecnologías de la comunicación (debido principalmente a su capacidad para la intervención y acción sociales), poniendo de paso en cuestión a los tradicionales objetos pasivos de la historia del arte, lo que al mismo tiempo estaba ocultando u obviando (por dar por presupuestos), son los radicales cambios que dicha tecnologías (entendidas como tecnologías de la memoria), habían provocado previamente a diferentes niveles de la ontología social (la alteración, puesta en crisis y transformación de los conceptos de memoria social y colectiva).

Más allá del factor de la obsolescencia, Blom parte de una concepción estrictamente técnica de la tecnología del vídeo, la cual entiende como un agente que cuenta con sus propias temporalidades de registro o contención (que opera a velocidades mucho mayores que la percepción humana), las cuales se corresponden con procesos o ciclos de escaneo basados en flujos intermitentes de señal. En este punto, Blom toma el concepto de “micro-temporalidad” introducido por Wolfgang Ernst en su “arqueología de los medios radical”, el cual hace referencia a la forma temporal de existencia bajo la cual necesariamente se da cualquier evento de medios electrónicos. Básicamente, lo que viene a significar el concepto de eventos “micro-temporales” es que, como en el caso del vídeo analógico, la representación física de un mensaje y su información se da a través de una periodicidad discontinua de señales electromagnéticas. Según explica Blom:

[...] consideremos, por ejemplo, el estándar del sistema PAL para un frame de vídeo, que consiste en 625 líneas escaneadas por un haz de electrones. Lo que el ojo humano percibe como estable, se está moviendo, la imagen es en realidad la actividad de 25 frames o 15'625 líneas escaneadas por segundo. En este contexto, términos como "líneas" o "frames" son engañosos, por el hecho de que ellos simplemente indican las aperturas y clausuras de las ventanas temporales. Son puramente indicadores diferenciales que sirven para recordarnos sobre la no continuidad o periodicidad del flujo de electrones" (Blom 2016, 14)³³.

En este sentido, lo que sucede a nivel básico del funcionamiento de la máquina, la cual basa su actividad de registro en la apertura y clausura de eventos temporales, tiene implicaciones a nivel ontológico, como cuando se trata de replantear la entidad de un concepto como el de "memoria social" o "memoria colectiva". De esta manera, "el hecho de que el vídeo dependiera de una repetición constante de ciclos de escaneo desafió la idea de que la memoria cultural estaba basada en una forma de inscripción relativamente estable" (Blom 2016, 10)³⁴. La propia fenomenología del vídeo, su manera de operar a un nivel estrictamente técnico, pone en crisis el concepto de memoria social al reemplazar la noción de objetos estáticos de la memoria por un entendimiento de la misma como evento temporal, y por lo tanto inestable. De igual manera, las obras de arte, las cuales pueden ser entendidas como monumentos que persisten por encima del tiempo y que son instancias clave dentro de lo que se ha llamado "memoria

³³ Del texto original en inglés: "*Consider, for instance, the PAL standard for a video frame, which consists of 625 lines scanned by an electron beam. What the human eye perceives as a stable, if moving, image is actually the activity of 25 frames or 15,625 lines being scanned each second. In this context, terms like "lines" and "frames" are deceptive, since they only indicate the opening and closing of time windows. They are purely differential indicators that serve to remind us about the non-continuity or periodicity of the flow of electrons*". Cita traducida por el autor de la presente tesis.

³⁴ Del texto original en inglés: "*[...] video's reliance on constantly repeated cycles of scanning challenged the idea that cultural memory was based on relatively stable forms of inscription*". Cita traducida por el autor de la presente tesis.

cultural”, se tornan entidades volátiles, imposibles de localizar en tal y cual objeto, rompiendo así el vídeo con la orientación hacia la formación y conservación de un pasado histórico-artístico.

Volviendo a Sturken, para la autora estadounidense este factor tecnológico tuvo el mismo nivel de importancia que el mencionado factor institucional a la hora de animar y condicionar las primeras versiones de la historia del videoarte estadounidense. Detrás de la urgencia por articular una historia, por lo tanto, no debía situarse solamente el deseo por parte de algunos agentes institucionales relacionados con el vídeo por inscribir la práctica dentro de los contextos de representación de arte, sino que fue en base a este “marco temporal nuevo, acelerado”, en el que una innovación técnica sustituía rápidamente a la anterior, condenando a la obsolescencia y al rápido deterioro a una multiplicidad de obras con pocos años de vida, como podía explicarse la elaboración de una historia “express” que diera cuenta de los logros alcanzados hacía no tanto tiempo. Por lo tanto, no sería desviado concluir que uno de los motivos que llevaron a la elaboración de una historia del vídeo de manera tan acelerada fue el miedo a la pérdida y al desgaste irremediable de la información; es decir, el factor de la obsolescencia tecnológica. Para Sturken, la conciencia en torno a la propia condición efímera del vídeo es lo que explicaba que este fuera tan consciente de su propia historia desde tan temprano:

Nos encontramos, pues, ante un marco temporal nuevo, acelerado, para aprehender una forma artística y su desarrollo, un marco temporal que ha tenido un efecto inmediato en la aparente necesidad del vídeo de tener una historia. En apenas veinte años, las transformaciones técnicas y estéticas en el vídeo se nos antojan equivalentes a décadas de desarrollo en fotografía y pintura, provocando de este modo la sensación de que hay que hacer su historia rápidamente. La necesidad de una historia se ve

reforzada cuando la información comienza a desgastarse y llega a ser irrecuperable
(Sturken 1989, 69).

Por otro lado, es importante llamar la atención sobre las consecuencias que tuvo la interrelación entre los factores tecnológico e institucional a la hora de condicionar la supervivencia de un vasto número de obras concebidas en soportes electromagnéticos. Como hemos visto, la urgencia por elaborar una historia del videoarte tuvo mucho que ver, también, con este factor tecnológico, el cual contribuyó a que se diera un solapamiento (o una apariencia de simultaneidad) entre los primeros abordajes teórico e historiográficos realizados al vídeo y el primer desarrollo de la práctica.

El problema de que la historia del vídeo se articulara con tanta rapidez (echando mano de un tipo de discurso teórico que pronto se vería como algo desfasado), es que esta condicionó o sirvió en buena medida como base para la confección de las colecciones y exhibiciones de vídeo dentro de los museos y centros de arte. Teoría e historia, que en esta primera etapa avanzaron de la mano, funcionaron como instancias reguladoras para determinar qué tipo de trabajos merecían ser elevados a la categoría de obras de arte y, por lo tanto, entrar dentro de los contextos de representación y legitimación de las instituciones artísticas, entendidos como trabajos más representativos de una forma de arte por derecho propio.

El problema es que este aparato discursivo (teórico, crítico, historiográfico) funcionó como un filtro discriminatorio, el cual condujo a las instituciones que coleccionaban vídeo a aplicar una “criba museística”; es decir, a dar preferencia a un tipo determinado de obras que se ajustaban mejor a los parámetros discursivos y analíticos establecidos. Estas últimas, por lo tanto, gozaron no solamente de la visibilidad y posibilidad de ser difundidas dentro de estos contextos, sino que tuvieron el privilegio de poder acogerse a las políticas de preservación que estas instituciones se verían en la necesidad de desarrollar para este tipo de medios a partir de los noventa.

A pesar de que durante los primeros años de desarrollo de la práctica muchos artistas y colectivos no se preocuparon demasiado por los aspectos técnicos implicados en la tarea de conservar un tipo de soporte como el vídeo (llegando a pensar, en algunos casos, que este presentaba incluso una mayor “resistencia” al paso del tiempo que las obras tradicionales)³⁵, lo cierto es que para principios de los noventa los retos que planteaba la preservación del vídeo y la urgencia por tomar en serio esta cuestión se empezaron a hacer evidentes.

Esta creciente preocupación por la conservación de videoarte condujo a la celebración de un simposio dedicado a la materia en el Museum of Modern Art of New York en 1991, el *Video Preservation Symposium*³⁶, el cual constituyó un importante hito que consiguió reunir por primera vez a un gran número de agentes sensibilizados con esta problemática (artistas, activistas, curadores, catalogadores, distribuidores, etc.). En esa ocasión, gracias en gran parte a la iniciativa de una asociación sin ánimo de lucro como Media Alliance, pudieron discutirse en profundidad aspectos relacionados con formas de catalogación, técnicas de archivado, prioridades a la hora de confeccionar fondos y prestar servicios, etc.

Resulta interesante observar que durante el simposio ya se llamó la atención sobre un aspecto clave para esta tesis, como supone la problemática de las colecciones y fondos que habían quedado excluidas de las políticas de archivo de las grandes instituciones. Durante el evento, Kate Horsfield, representante de la distribuidora Video Data Bank, planteaba la cuestión de que los trabajos que formaban parte de las instituciones que coleccionaban y difundían

³⁵ Según relata Laura Baigorri, algunos artistas como Nam June Paik defendían la tesis de que una escultura era en realidad mucho más “frágil” y perecedera que la imagen videográfica. Para Paik resultaba mucho más complicado conservar una escultura, por ejemplo, debido principalmente a la escasez de espacios de almacenaje. Por el contrario, la imagen videográfica se encontraba alojada en un tipo de soporte que podía sobrevivir durante años en base a un correcto almacenamiento. Posteriormente, sin embargo, el tiempo demostró que el material magnético es altamente inestable (Baigorri 2004, 160).

³⁶ Celebrado el 14 de junio de 1991 en el Museum of Modern Art de Nueva York, la iniciativa fue llevada a cabo gracias a la colaboración entre el New York State Council on the Arts, Electronic Media and Film Program y Media Alliance, una asociación sin ánimo de lucro dedicada a promocionar el desarrollo de las artes realizadas mediante nuevas tecnologías.

videoarte tenían mayores posibilidades de ser preservados, pero se preguntaba por el destino de aquellas otras obras que no habían conseguido transitar hacia estos contextos de representación y legitimación. De esta manera, Horsfield advertía a los presentes que, “lo que estamos haciendo es determinar la historia basándonos en factores que estamos viviendo en este momento. Pero la historia es más larga que eso...” (Boyle 1993, 20)³⁷.

En ese mismo sentido, otro de los participantes en el evento como Jaime Davidovich, apuntaba que “cuando estamos archivando materiales, estamos haciendo valoraciones/juicios. Estamos preservando algunos trabajos y desechando otros”, preguntándose por validez de estos procesos de selección y la responsabilidad de aquellos encargados de realizar ese tipo de cribas. Para Davidovich, en ese sentido, el peso que caía sobre los agentes que cumplían con el papel de custodios (*gatekeepers*) resultaba clave. En definitiva, lo que estaba en juego era la desaparición de una buena parte de la historia del vídeo independiente, amenazada por una serie de intereses políticos y económicos y una notable desidia o desinterés institucionales (Boyle 1993, 20)³⁸.

Lo cierto es que el vídeo generó un intenso debate en el seno de los departamentos de conservación de los museos debido a la materialidad de un tipo de obra que escapaba a los criterios tradicionalmente utilizados en la práctica de la conservación y restauración de arte. Las instituciones de arte se vieron en la obligación de hacer cualquier esfuerzo para preservar un tipo de obra efímera como el vídeo, pero los problemas que presentaba un objeto vinculado intrínsecamente a la lógica de la “obsolescencia planificada” (propia del tipo de relaciones de producción de las sociedades de consumo actuales), planteó una serie de dilemas en las

³⁷ Del original en inglés: “*What we’re doing is deciding history based on factors we’re living in this minute. But history is larger than that...*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

³⁸ Del original en inglés: “*When we’re archiving materials, we are making judgments. We are preserving some works and disregarding others. Who is responsible? Who are the gatekeepers to be?*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

metodologías, posibilidades, e incluso en la ética (en los códigos deontológicos) de conservadores y restauradores de arte moderno y contemporáneo.

Teniendo en cuenta que para muchos de los primeros practicantes del vídeo el carácter efímero y reproducible del medio representaba una negación del arte como objetopreciado y fue utilizado precisamente para desafiar a las instituciones que pretendían proteger y exhibir objetos únicos, lo cierto es que los criterios empleados en la conservación de videoarte ha sido la mayoría de las veces contradictoria con la propia fenomenología del medio, así como con la dimensión conceptual de muchas obras. Trabajos que en origen estaban concebidos para poner en crisis al sistema del arte al estar constituidos por unos componentes difícilmente comercializables, fueron promocionados por ese mismo sistema, y conservados bajo unos criterios de perdurabilidad que el medio en esencia no poseía. Dentro de los contextos de representación de arte, el vídeo fue dotado de un valor simbólico que no se ajustaba a su propia naturaleza reproducible y efímera, ni tampoco a las intenciones subversivas con las que el medio fue empleado por muchos artistas. Según Sturken,

[...] la mayoría de cintas de vídeo que entran dentro de la categorización de “videoarte” o vídeo independiente habitualmente son entendidas no como interrupciones en el “flow” televisivo, sino como eventos únicos [...] La mayoría de cintas de vídeo independiente aspiran a ser exhibidas en contextos que las separan o aíslan del flujo informativo de la televisión (Sturken 1995, 2)³⁹.

De esta manera, la “museización” del vídeo anulaba algunas de las potencialidades políticas inherentes del medio, tales como la reproductibilidad, a través de estrategias como la

³⁹ Del original en inglés: “[...] most videotapes that fall under the rubric of video art or independent video are meant to be seen not as interruptions in the flow but as unique events [...] most independent videotapes aspire to be seen in contexts that separate them from the ongoing information flow of TV”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

de serializar un número limitado de copias. Dentro de los marcos codificados de las instituciones artísticas, el vídeo fue equiparado a otro tipo de objetos artísticos considerados como únicos e irrepetibles (obra gráfica, escultura, etc.), llegando incluso a plantearse la destrucción del original o copia master una vez realizada la serie limitada (Bonet 1987, 16).

Para autores como Mikel Rotaache, los problemas que la práctica de la conservación de arte contemporáneo ha tenido que enfrentar en relación a un objeto como el vídeo, tienen mucho que ver con la inadecuación de su sistema de valores tradicional respecto a un medio reproducible, inestable y efímero. Según Rotaache, las teorías de la conservación tempranas fueron desarrolladas en un contexto en el que las obras de arte eran entendidas como objetos únicos a menudo concebidas en un medio singular, existía el culto a la figura del artista entendido como genio, e imperaba una noción de intencionalidad o “toque personal” en las creaciones (esto es, las bases del discurso del formalismo moderno) (Rotaache 2010). A partir de ahí, el tipo de discusiones en torno a la conservación de los originales, la pérdida del valor aurático o “autenticidad” de las obras videográficas cuando su señal es transferida (migrada) a otro tipo de formatos, o cuando debe procederse a la sustitución de algunos de sus componentes o piezas cuando estos han devenido obsoletos, en el caso de que estos cumplan una función estética en el conjunto de la obra (sobre todo en las videoesculturas y vídeoinstalaciones), están lastradas por una concepción del objeto artístico como un evento único e irrepetible.

En este sentido, se encuentra aquí contenida una importante paradoja entre la naturaleza del medio entendido como un objeto/entidad fluyente y contingente y la pretensión de artistas e instituciones por revestir a las obras concebidas en vídeo de una “retórica de unicidad” que “ha determinado durante mucho tiempo el discurso tradicional de la historia del arte” (Groys 2002, 31-32).

Para Mikel Rotaache, una buena parte del arte generado durante los siglos XX y XXI, como puede ser el caso del videoarte, no posee ese “valor de cambio” que se materializa en la posesión y comercialización del objeto artístico, sino que desdeñan ese tipo de valores y “se

entregan al nihilismo artístico con todas las consecuencias que eso conlleva” (Rotaèche 2010, 12). Es en ese momento donde se genera la paradoja entre la dimensión conceptual de algunas obras y la necesidad del mundo del arte (galerías, coleccionistas, museos, etc.) de aprehender esas obras, a fin de rentabilizarlas. Para Rotaèche, es precisamente a causa de este poderoso mecanismo que la práctica de la conservación de arte tiene que hacer frente a algunos dilemas:

[...] la práctica de la conservación y la restauración se encuentra distorsionada y es necesario reordenar el terreno antes de seguir aplicando tratamientos que puedan estar perjudicando obras que, por otra parte, quizás deban desaparecer ya que nunca fueron creadas para perdurar (Rotaèche 2010, 12-13).

Tal y como veníamos apuntando, el aparato discursivo (teorético, crítico, historiográfico) que fue elaborado a la par que el proceso de institucionalización museística de la práctica del vídeo, funcionó así mismo como una instancia reguladora para la confección de las colecciones y exhibiciones de vídeo por parte de museos y centros de arte. Al mismo tiempo, esas obras que habían sido elevadas a la categoría de arte, lograron el privilegio de acogerse a las políticas de archivo y preservación desarrolladas por este tipo de instituciones. El problema, sin embargo, es que este tipo de discurso, al establecer unos parámetros que determinaban qué tipo de obras eran dignas de entrar tanto en las narrativas históricas del arte, así como en los marcos de representación y planes de conservación de los museos, marginalizaba inevitablemente otra serie de obras que no se ajustaban a esos criterios de significatividad. De esta manera, “los trabajos que encajan en los planes y discursos de las instituciones artísticas son preservados y se convierten en el foco de análisis mientras que otros trabajos son marginalizados” (Hall y Jo Fifer 1990, 16)⁴⁰.

⁴⁰ Del texto original en inglés: “[...] works that meet an institutional agenda for connoisseurship are preserved and become the focus of analysis in art history while other works are marginalized”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

En este sentido, los planes desarrollados por las instituciones de arte a la hora de dotar de valor histórico y artístico a un número determinado de obras, se encontraba en disonancia con lo que hubiera podido ser la labor de preservar un amplio abanico de propuestas videográficas. Estas últimas, en definitiva, hubieran dado una visión más comprensiva en torno a la serie de inquietudes, preocupaciones, puestas en juego por la gran variedad de practicantes del vídeo durante su primera etapa de desarrollo. Tal y como hemos visto, las instituciones de arte dieron preferencia a una línea más expresionista, trabajos que se ajustaban mejor a los parámetros de análisis y significatividad establecidos, o que eran más fácilmente “museizables” (como el caso de las video-instalaciones o vídeo-esculturas)⁴¹, marginalizando otra serie de propuestas que incidieron más en el aspecto comunicativo del medio. De esta manera, “el patrimonio institucionalizado es inseparable de la parte ideológica de los museos donde los objetos son almacenados, mediatizados, conservados y donde son dotados, por lo tanto, de significado” (Hölling 2017, 7)⁴².

En el plano de la pura hipótesis, esta estrategia según la cual las instituciones de arte, de acuerdo a determinados presupuestos ideológicos, determinan lo que es coleccionable y merece ser inscrito dentro de las narrativas de arte (dotándolo de un valor simbólico, social y cultural), al mismo tiempo que determinan lo que es descartable, nos conduce necesariamente a la generación de un excedente. O, tal y como aquí se propone, un *limbo de la obsolescencia*: esto es, la existencia de una serie de obras que, por no haberse ajustado a los parámetros de

⁴¹ Tal y como han apuntado autoras como Carlota Álvarez Basso, la videoescultura y la videoinstalación han sido los formatos más difundidos dentro de los circuitos de arte contemporáneo. Su carácter tridimensional, que lo aproxima formalmente a la escultura, favoreció su presencia en el discurso artístico contemporáneo (Álvarez Basso 1995, 53). También Arturo/fito Rodríguez y Gabriel Villota, hablando sobre los procesos de institucionalización del vídeo en el País Vasco, llamaron la atención sobre el hecho de que “la instalación admitía el formato audiovisual sin salirse del ámbito espacial que se identificaba como propio de la escultura, y esta circunstancia encajaba en las formas de exhibición al uso” de las instituciones de arte contemporáneo (Rodríguez y Villota 2018, 51).

⁴² Del original en inglés: “*Institutional heritage is inseparable from the ideological site of the museum where objects housed, mediated and conserved and where, by these very means, meaning is conferred upon them*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis. La página citada (7) se corresponde con la numeración del documento PDF que se ha consultado para esta tesis y no con la numeración de la revista oficial que se referencia en la bibliografía general.

significatividad adoptados por las instituciones que se dedican a salvaguardar el patrimonio artístico y cultural, quedaron excluidas de sus políticas de archivo y preservación.

Consecuentemente, debido a la propia fenomenología del vídeo, las obras que no han sido coleccionadas y archivadas, que yacen en ese *limbo de la obsolescencia*, corren un mayor riesgo de perderse. Una vez más, “solamente un número limitado de piezas logran el privilegio de ser revividas y archivadas por las instituciones. Las obras restantes se perderán una vez sean omitidas de la selección institucional” (Hall y Jo Fifer 1990, 15)⁴³.

Según se desprende de esta argumentación, si por otro lado se acepta que un buen número de esos trabajos excluidos constituyen así mismo un campo de la memoria cultural, el hecho de que hayan quedado atrapadas en ese *limbo de la obsolescencia* debe conducirnos de igual manera a una suerte de proceso de desmemoria cultural. En ese sentido, habría que pensar en la entidad de ese *limbo de la obsolescencia* como constituido por una serie de imágenes y sonidos que son testimonio y memoria de una serie de procesos culturales desarrollados al margen de las historiografías oficiales, pero que, al permanecer atrapados en sus dispositivos de captura originales –los cuales están sometidos a un proceso de deterioro constante a lo largo del tiempo- se encuentran sometidos a un progresivo proceso de desvanecimiento; un proceso que habría que entender inexorablemente unido al desgaste que el tiempo inflige en este tipo de dispositivos de almacenamiento y reproducción.

Ante esta situación, algunas autoras han planteado que el registro historiográfico pudiera ser la única solución posible a la hora de dar cuenta de esta serie de obras que yacen en ese *limbo de la obsolescencia*. Para Sturken, por ejemplo, “a medida que la historia electrónica se difumina, su historia escrita crece en importancia. Cuando las cintas sean ya indescifrables aún habrá textos interpretativos” (Sturken 1989, 69). Otras autoras han apuntado a la importancia de la documentación (diagramas, descripciones, artículos, catálogos), que permitirían evocar las

⁴³ Del original en inglés: “[...] only a few tapes can be afforded the privilege of being revived and archived by the institutions. Countless tapes will be lost once they are omitted from institutional selection”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

obras, pero que el espectador ya no podrá nunca volver a vivir. Así, para Baigorri, “la percepción de estas obras solo será posible gracias a la documentación acumulada, antes que a la presencia de la obra en un espacio determinado; es decir, a su existencia real” (Baigorri 2004, 160). Sin embargo, ninguno de estos documentos tiene mucho significado en comparación a la vivencia de las obras tal y como fueron concebidas; es decir, tal y como existieron.

Otros autores como Chris Meigh-Andrews también asumieron las tremendas dificultades a la hora de tratar de reelaborar las historias del videoarte (en este caso, él se sitúa en el contexto británico) cuando, a diferencia con lo que sucede en otras disciplinas clásicas como la pintura o la escultura, muchos de los trabajos que podrían ser considerados como seminales han desaparecido. Es más, el problema a la hora de tratar de reconstruir este tipo de historias no vendría solamente de la ausencia de aquellos trabajos valorados como de “referencia”, sino que también habría que tener en cuenta el descarte de todo un cúmulo de obras que, al no ser consideradas como “significativas”, no fueron susceptibles de entrar en las políticas de archivo, colección y conservación de los museos (Meigh-Andrews 2014).

En resumen, la interrelación entre los factores tecnológico e institucional ha ido a generar lo que aquí se denomina como un *limbo de la obsolescencia*: un corpus indeterminado de obras que yace fuera de las políticas de archivo y preservación de las llamadas instituciones de la memoria. El establecimiento de un aparato discursivo que ha funcionado como una instancia reguladora para determinar qué tipo de obras merecían el reconocimiento de las instituciones de arte, pudiendo acogerse así a sus políticas de preservación, ha conllevado el descarte o la exclusión de otra serie de obras importantes que no solamente han quedado al margen de las narrativas de arte oficiales, sino de las políticas y planes de preservación desarrolladas por estas instituciones. Dada la materialidad obsolescente de la tecnología de la que dependen este tipo de trabajos, el cúmulo de obras que se ubican fuera de los planes de archivo de las instituciones de la memoria corren un mayor riesgo de perderse, haciendo

imposible su posterior recuperación y evaluación; esto es, su restitución dentro las narrativas históricas del videoarte. Tal y como ya atisbaban Hall y Jo Fifer:

Si las cintas de vídeo actuales dejan de existir, el registro histórico permanece congelado en el tiempo, haciendo de las evaluaciones posteriores de esas obras un trabajo imposible. Como consecuencia, las obras perdidas en su propia época no tienen oportunidad de reemerger para su evaluación en un período posterior (Hall y Jo Fifer 1990, 15)⁴⁴.

En ese sentido, una cuestión como el tiempo, más allá de ser uno de los temas clave que ha obsesionado a muchos de los artistas que han trabajado en vídeo, resulta ser un factor determinante que juega en contra de la supervivencia de un vasto corpus de obras amenazado por el factor de la obsolescencia tecnológica y por el cúmulo de agentes de deterioro que afectan a este tipo de formatos. Esta carrera contra el tiempo hace que la tarea del conservador de vídeo se encuentre condicionada por la urgencia; esto es, sea una carrera contra-reloj en la que su labor puede ser entendida, así mismo, como un trabajo de arqueología. Para autores como Hans Belting, “el vídeo es un medio transitorio y en la medida en la que está sujeto a una acelerada decadencia pronto cae víctima del tiempo, lo que nos ha llevado ya a una arqueología del videoarte” (Belting 2010, 112).

Así, esta concepción de la figura del conservador de videoarte entendido casi como un arqueólogo puede ser entendida en dos sentidos: 1) como alguien preocupado en la búsqueda de un número indeterminado de obras que, por los motivos antes descritos, permanecen en estado de dispersión ubicadas en fondos, archivos, colecciones, tanto públicos como privados, pero

⁴⁴ Del original en inglés: “*If the actual videotape no longer exists, the historical record remains frozen in time, making later evaluations of that work impossible. As a result, work lost in its own time has no chance of emerging for reevaluation in the later one*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

fuera de cualquier tipo de estrategia de conservación (aunque habría que matizar que esta labor no solamente implica la búsqueda de las cintas de vídeo, sino también de los equipamientos necesarios para su lectura y reproducción); 2) desde una perspectiva marcadamente técnica, como alguien que entiende que la recuperación de las grabaciones en vídeo tiene que ver con un proceso de “re-presencia” o “reemergencia” de la señal electrónica; es decir, con hacer “reemerger” la información incrustada en los dispositivos de captura rescatados a través de un trabajo de migración y trasvase de esa información a otro tipo de formatos o dispositivos de almacenamiento más estables.

Esta cualidad del vídeo como objeto arqueológico, por otro lado, bebe de la línea de investigación de la “arqueología medial” tal y como la concibe Wolfgang Ernst, quien entiende las “acciones” u operatividad de la tecnología del vídeo como técnicas de archivo contemporáneas (es decir, como formas de memoria). Según esta perspectiva de la “arqueología medial”, la esperanza de vida cultural de un medio no es la misma que su esperanza de vida operacional. En el caso del vídeo analógico, el cual se concibe como una tecnología de almacenaje de la información culturalmente obsoleta, puede procederse aún, sin embargo, a una “relectura” o “rescritura” de su “mundo interior” temporal, pues como objeto medial que es, todavía es operativo (aunque no por mucho más tiempo). Sin embargo, este tipo de “re-presencia” de las señales (las cuales constituyen las representaciones físicas de los mensajes y su información) solamente pueden darse a través de actos de inducción tecnológica en sí mismos. Esto quiere decir que la “relectura” de los eventos electrónicos –que se basan en formas “micro-temporales” de existencia- únicamente puede suceder gracias a operaciones tecno-matemáticas propiciadas por la tecnología informática, donde lo que finalmente se reproduce no es la grabación original sino una “recreación” de la misma. En última instancia, tal y como apunta Ernst, son los propios medios técnicos, entendidos como formas de inscripción activas, los que se convierten en los arqueólogos de su propio contenido o conocimiento (Ernst, 2018).

Por último, resignarse a que el registro historiográfico o escrito (textos, documentos, catálogos) pueda constituir la única vía posible para dar cuenta de una serie de obras que han sido apartadas de las políticas de archivo y conservación de las instituciones de la memoria, puede resultar insatisfactorio si, como Wolfgang Ernst, se piensa que el registro escrito siempre se muestra insuficiente ante la complejidad de los eventos de señal electromagnética; o si, como Hans Belting, se piensa que el vídeo es un tipo de obra que, al no prestarse fácilmente a la descripción, solamente puede ser capturada o “vívida” en su propio medio (es decir, el propio vídeo).

En ese sentido, sería necesario desarrollar un tipo de metodología de investigación que no recayera únicamente en el plano discursivo, sino que apelara directamente al objeto y fuera operacional; esto es, que estuviera dirigida a tratar de hacer “reemerger” un cúmulo de imágenes y sonidos atrapados en dispositivos de almacenamiento fabricados con fecha de caducidad, víctimas del paso del tiempo, y cuya posibilidad de ser “recuperadas” depende, así mismo, de un tipo de “hardware” o equipo de lectura condenado a la obsolescencia. Tal y como han apuntado autoras como Ina Blom, el período de vida útil del vídeo dejó “muchos restos materiales a los que todavía se puede acceder hoy” (textos, hardware, software, producciones de vídeo en una asombrosa variedad de cintas). Simplemente se trataría de entender esta tarea como la del “arqueólogo que intenta re-ensamblar estos rastros desde el punto de vista de ciertas preocupaciones contemporáneas sobre la relación entre la memoria, tecnología y lo social” (Blom 2016, 23)⁴⁵.

⁴⁵ Del original en inglés: “*For the autobiographical operations of video –video’s acts of technical individuation- took place decades ago and left plenty of material traces that can still be accessed today: video productions and texts, hardware and software. My task has rather been that of the archaeologist who tries to reassemble these traces from the point of view of certain contemporary concerns with the relation between memory, technology, and the social*”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

2. El modelo de construcción de la historia del videoarte en España como un proceso dialéctico entre *historias* y *contra-historias*

2.1. El ¿momento utópico? del vídeo en España

Se pretende centrar la atención a lo largo de este capítulo en el carácter del vídeo desarrollado en España durante la década de los setenta, apuntando principalmente a su vocación político-social. Si bien en los Estados Unidos el vídeo pasó de vivir un “momento utópico” en el cual la herramienta videográfica fue pensada y utilizada (tanto por artistas como por activistas sociales ligados a la Guerrilla Televisiva) como capaz de desestabilizar las esferas del arte y de la comunicación, a ser sometido a un proceso de institucionalización “museístico” mediante el cual pasó a quedar integrado de manera natural en los contextos de representación de arte (logrando un estatus como forma de arte consolidada), en España, por el contrario, las manifestaciones videográficas serían más bien “esporádicas y discontinuas” durante este mismo período, haciendo del medio más bien una “curiosidad un tanto exótica” durante el tardofranquismo y la transición a la democracia después de la muerte de Franco (Bonet 2007, 176)⁴⁶.

Siguiendo a autoras como Laura Baigorri y Eugeni Bonet, dos pudieron ser los grandes condicionantes para el desarrollo del vídeo durante los setenta en el contexto español. En primer lugar, la situación política, social y cultural marcada de la dictadura, la cual dificultó el desarrollo y el calado de la práctica videográfica dentro del mundo del arte español. En segundo lugar, la inexistencia de una infraestructura mínima (esto es, el desinterés institucional por sostener unas plataformas de producción, difusión, exhibición y reflexión estables), lo cual se tradujo, en buena medida, en una muy difícil accesibilidad al medio (Bonet 2007; Baigorri 2011).

⁴⁶ Las referencias a este artículo de Bonet están extraídas de una reedición que se hizo para el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* en 2007. El artículo fue publicado originalmente en 1992 en el catálogo *Televisión y vídeo en la comunidad Europea*, editado por José Ramón Pérez Ornia. Indicamos las dos referencias en la bibliografía general.

Sin embargo, tal y como aquí proponemos, algunas de las propuestas videográficas desarrolladas por parte de algunos “pioneros” españoles, así como la incipiente reflexión teórica y crítica iniciada en este momento (donde las posibilidades creativas, comunicativas, sociales y políticas del medio empezaron a ser debatidas), serían de gran importancia para un núcleo de agentes que se aglutinó políticamente alrededor de la práctica una vez llegó la década de los noventa.

Para lo que hemos denominado como una línea *contra-histórica*, en su vertiente de “crítica ideológica”, la cual hizo su eclosión a principios de los noventa, pero cuyo origen puede ser rastreado hasta finales de los ochenta (concretamente hasta el *Festival de Vídeo de Tolosa* o *Bideoaldia* de Tolosa), el carácter contestatario, política y socialmente comprometido, que adquirió la herramienta videográfica en manos de algunos de estos “pioneros” (con quienes reconectarían incluso a nivel afectivo), sería de vital importancia.

Para entender la vocación política y social de algunas de las propuestas videográficas realizadas en los setenta en España, quizás pueda resultar de utilidad volver a remitirnos a los diversos factores que condujeron, de manera prácticamente sincrónica, a que el vídeo en el contexto estadounidense se definiera como una herramienta propicia para la articulación de este tipo de discursos. A pesar de la gran diferencia entre los contextos español y estadounidense, en los que las condiciones infraestructurales fueron clave a la hora de determinar el desarrollo de la práctica (sobre todo a nivel productivo), existen algunos paralelismos que pueden explicar ciertas concomitancias entre el tipo de discursos videográficos articulados en uno y otro contexto.

Ya se ha llamado la atención de que el carácter subversivo que adquirió el vídeo en los Estados Unidos (en lo que fue llamado su “momento utópico”) vino determinado por una serie de factores. En primer lugar, el convulso clima político, social y cultural, marcado por las reivindicaciones y luchas sociales, el auge de la izquierda radical, los movimientos de contra-

cultura, etc. En segundo lugar, la importancia de algunas teorías de la comunicación, del arte y de la cultura, que desplegaron una crítica dirigida, en buena medida, contra los peligros del avance científico y tecnológico en las sociedades capitalistas en pleno desarrollo. En tercer lugar, la influencia de otras manifestaciones y tendencias artísticas y culturales que, dentro de un clima cultural de profunda transformación, establecieron una ruptura con el sistema del arte tradicional, reclamando una mayor incidencia del arte en el plano de la praxis social.

Como veíamos en capítulos anteriores, el vídeo irrumpió o se introdujo en el mundo del arte vinculado a esta última serie de nuevas manifestaciones “anti-objeto” (*Land Art*, performance, *Body Art*, conceptualismos, Fluxus, etc.), todas las cuales compartían una serie de características: eran formas de arte que incidían en el carácter procesual del acto creativo, planteaban formas de arte público o efímero, tendían a la hibridación de medios y disciplinas, se mostraban reacias a la mercantilización del objeto artístico y, sobre todo, planteaban la necesidad de una mayor vinculación del arte con su contexto social específico, una mayor relación del “Arte” con la “Vida”. En este sentido, puede que el caso de Fluxus fuera uno de los que mejor ejemplificaban esa vocación a fusionar la práctica artística con el plano de la vida cotidiana. Retomando algunos de los presupuestos y objetivos de las vanguardias históricas, su objetivo de arremeter contra el sistema del arte tradicional se basó en muchas ocasiones en plantear acciones de carácter público, desarrollando sus acciones fuera de los marcos limitadores y restrictivos de las instituciones artísticas.

Ahora bien, lo fundamental en ese giro hacia el plano social radicaba en que, al menos en el caso estadounidense, estas nuevas tendencias artísticas no podían sustraerse a la creciente presencia del progreso científico y tecnológico (predominancia de los medios de comunicación de masas, tecnificación de la vida cotidiana, etc.), el cual precisamente se encontraba afectando a amplios espectros de la vida social y cultural norteamericana. Desde determinadas teorías de la cultura que fueron ampliamente difundidas en el contexto estadounidense, autores como Herbert Marcuse ya habían dado cuenta, desde una perspectiva histórico-materialista heredera

de la Escuela de Frankfurt, de la ideología que subyacía al avance implacable de este progreso científico-tecnológico. Estos autores habían planteado la tesis de que era el propio progreso científico y técnico, más bien, el que había devenido en sí mismo un tipo de ideología (una “ideología tecnocrática”), la cual conducía, en última instancia, a la anulación de las luchas y reivindicaciones colectivas y sociales (Marcuse 2016; Habermas 2009).

El abandono de los medios tradicionales por la preferencia a echar mano de los llamados “nuevos medios” tecnológicos, tal y como demostraron esta serie de nuevas tendencias artísticas (las cuales incorporaron el film, fotocopiadora, fotografía, vídeo, etc., como nuevas “herramientas” dentro de sus procesos de trabajo), se entiende precisamente por la creciente importancia o presencia que estos dispositivos habían cobrado en el plano de lo social. Sin embargo, siendo conscientes de tipo de ideología que subyacía a la creación y desarrollo de este tipo de tecnologías, el uso de las mismas no se realizaría de manera acrítica o despolitizada, sino que en muchas ocasiones (como en el caso del vídeo), su utilización se planteó de manera subversiva: es decir, como una manera de interrogar o interpelar al propio medio y al tipo de ideología que animaba su desarrollo.

Es decir, la ideologización y politización de la propia práctica artística acontecida en estos movimientos conceptualistas, la cual vino determinada por la influencia de lecturas como las del propio Marcuse, pero también otras como las de Marshall McLuhan -quien otorgaban un potencial liberador y emancipador a los medios productivos y de comunicación, sobre todo en manos de los artistas- (McLuhan 1996; McLuhan y Fiore 1988), animó a algunos artistas conceptuales a hacer un uso subversivo de los mismos; es decir, a utilizar los mismos medios productivos que el Sistema empleaba para la diseminación y perpetuación de una ideología debilitante y el control social, con el objetivo de desvelar, y en ocasiones desviar, esa misma ideología. En este sentido, parte del componente crítico y subversivo que podía atribuírsele al vídeo, debía vincularse a su uso dentro de esta serie de movimientos artísticos (Fluxus, conceptualismos), los cuales, en su giro hacia el plano de la praxis social, se mostraron

ideologizados y politizados por el clima político, social y cultural de su propia época. Es decir, no pudieron obviar ni abstraerse de su contexto socio-político específico, por el cual se vieron afectados y en el cual trataron de incidir al mismo tiempo.

En el Estado español, a pesar de que el factor infraestructural (la difícil accesibilidad al medio) puede explicar en buena medida el subdesarrollo de la práctica videográfica durante los setenta, creemos que la vocación política y social que algunos autores y colectivos (Baigorri 2011; Villota 1995; Bosgarren Kolektiboa 1989) han reclamado para determinadas prácticas videográficas “pioneras”, puede explicarse en base a dos factores de tipo contextual. En primer lugar, el clima político, social y cultural condicionado por el tardofranquismo y la transición hacia la democracia después de la muerte de Franco, el cual fue un factor clave para el surgimiento de una contra-cultura contestataria. En segundo lugar, la difusión de las corrientes conceptualistas, cuyo desarrollo y carácter se vio condicionado por ese mismo contexto político-social específico.

La década de los setenta vio florecer en España lo que teóricos del arte como Simón Marchán Fiz acuñaron como “Nuevos comportamientos artísticos”, un sintagma que pretendía servir de paraguas para identificar a una serie de manifestaciones que guardaban un alto grado de relación con el arte experimental o de vanguardia desarrollado en otros contextos. Estas eran igualmente prácticas con una clara vocación experimental, se mostraban propensas a la hibridación de medios y disciplinas, rechazaban el objeto artístico tradicional y planteaban formas de arte públicas o efímeras. Tiempo después, autoras como Pilar Parcerisas se han referido a esta serie de manifestaciones como “Conceptualismo(s)”⁴⁷, un término que igualmente trata de englobar a aquellas manifestaciones, entonces desconcertantes, que en ese momento desbordaron los límites del arte tradicional y se adentraron en terrenos poco explorados:

⁴⁷ En adelante, para esta tesis, “conceptualismos”.

Minimalismo, *Land Art*, Accionismo, Arte Objetual y, por supuesto, Videoarte (en sus interconexiones con el cine y la poesía experimental) (Parcerisas 2007).

La historiografía del arte español ha solido fechar la celebración de la llamada *Muestra de Arte Joven de Granollers* en 1971 como el punto de inicio del arte conceptual español, contexto en el que ya se pudo apreciar la tendencia de determinados artistas nacionales a trabajar con materiales pobre o efímeros, o lo que fue denominado por la crítica internacional como un arte “desmaterializado” (Combalía 2005, 21)⁴⁸. Tras otras serie de experiencias como las celebradas en Vilanova de la Roca ese mismo 1971 (donde Muntadas comenzaría sus exploraciones en torno a los “subsentidos”), sería en los *Encuentros de Pamplona* de 1972, sin embargo, donde se produciría el acontecimiento más importante para la introducción del arte conceptual en España; un evento “excéntrico” para la época que consiguió reunir a unos 350 artistas nacionales e internacionales adscritos a algunas de las corrientes experimentales que más abogaban por la disolución de los límites entre los medios (Marzo y Mayayo 2015, 331).

Precisamente sería en este contexto donde, por primera vez en el contexto español, pudo verse la primera muestra de videoarte. En esa ocasión, además de una instalación realizada con televisores de Muntadas titulada *Polución audiovisual*, pudo verse una de las primeras proyecciones de *videotapes* realizadas *ex profeso* para los *Encuentros*. El ciclo titulado *This is your roof*, organizado por Willoughby Sharp en colaboración con el grupo Alea (cuyo director era Luis de Pablo), consistía en una serie de acciones/intervenciones realizadas en la azotea del estudio de Dennis Oppenheim, en Nueva York. Actualmente este conjunto de cintas (entre las que había cintas de Acconci, Matta-Clark, Nancy Holt, Muntadas o el propio Oppenheim, entre otros), se encuentra en paradero desconocido⁴⁹.

⁴⁸ Marzo y Mayayo se refieren a este evento como “*Primer Concurso de Arte Joven de Granollers*” (Marzo y Mayayo 2015, 330).

⁴⁹ Según José Luis Alexanco (grupo Alea), después de los *Encuentros* de 1972 el ciclo *This is your roof* solamente se vio una vez en junio de 1973 en la Galería Vandrés de Madrid. Posteriormente, todos los encuentros de recuperación de las cintas han fracasado (entrevista por correo electrónico con José Luis Alexanco, 3/01/2020). En junio de 2021, José Díaz Cuyás pretendió poner en marcha un pequeño proyecto de investigación para tratar de seguir la pista de este grupo de cintas, del cual no hemos vuelto a saber (entrevista por correo electrónico con José

En cualquier caso, tal y como ya reflejaba Marchán Fiz a mediados de los setenta, esta serie de manifestaciones tuvieron difícil encaje dentro del restrictivo marco del arte español. Debido precisamente a su carácter subversivo, el calado y el grado de influencia de este tipo de prácticas, llamadas a poner en crisis el sistema del arte tradicional, se encontrarían minimizadas por el propio contexto social y cultural en el que se desarrollaron. Tal y como explicaba Marchán Fiz:

Conocido el contexto inmovilista, reaccionario definatorio de nuestra vida política-social, el peso de nuestra tradición y normatividad artísticas, así como los intereses puestos en juego en los círculos más directamente afectados, no debe sorprender la falta de interés [...]. Se aprecia una hostilidad a las formas artísticas que instauran una transgresión de los contenidos normativos, estilísticos o ideológicos, en sentido amplio. Y aún más, los que se atreven a cuestionar su valor de cambio en un intento de recuperación del valor de uso específico de la obra de arte (Marchán Fiz 1994, 273-275).

Partiendo de unas premisas similares a las establecidas en otras geografías, el arte conceptual español también incorporó la utilización de los entonces llamados “nuevos medios” o “medios alternativos”, aunque en un principio su utilización estaba desprovista de un componente crítico y social evidente, sino que su utilización estuvo más dirigida a servir como herramienta de registro documental para una serie de acciones de carácter efímero.

Las primeras manifestaciones videográficas ligadas a los movimientos o acciones de los conceptualistas se dieron desde primeros de los setenta en esa línea. La historiografía del vídeo española ha solido fechar la primera obra videográfica o el primer *videotape* como resultado de

Díaz Cuyás, 1/06/2021). Para más información sobre los *Encuentros de Pamplona* y, concretamente, sobre la presencia del audiovisual experimental en dicho contexto, consultar el artículo de Vicente J. Benet, “Imágenes/revueltas: el cine en los Encuentros de Pamplona” (J. Benet 2010, 174-183), incluido en el libro editado por José Díaz Cuyás en torno a los *Encuentros de Pamplona* de 1972. Referenciamos en la bibliografía general.

la acción realizada por el grupo conceptual formado por Angel Jové, Silvia Gubern, Jordi Galí y Antoni Llena en 1969-1970, *Primera Muerte*⁵⁰, la cual consistía en el registro de la vida cotidiana de los artistas compartiendo un mismo domicilio, rodado sin guion ni más intención que el propio afán de experimentar con el medio.

Por esas fechas, otros autores como Antoni Muntadas también comenzaban a utilizar el medio para documentar sus acciones o realizaciones efímeras, al igual que lo harían otras autoras como Francesc Torres y Angels Ribé, ya desde el “exilio” en Estados Unidos (Bonet 2010, 242). Tal y como decíamos, en ese contexto de hibridación medial, en estas propuestas iniciáticas el vídeo serviría principalmente como herramienta de registro o documentación para una serie de “acciones efímeras”, cuyos resultados en ocasiones eran posteriormente dispuestos junto a otra serie de materiales (films, *cassettes*, documentos, etc.).

En la búsqueda de los motivos o factores que llevaron a redireccionar la utilización del vídeo como una herramienta de crítica política y social (dentro de las corrientes conceptualistas), algunos autores han llamado la atención de la importancia que un contexto como *Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles*, celebrado en Banyoles (Gerona) en 1973, tuvo para que los incipientes movimientos conceptualistas se cuestionaran sus propios objetivos e hicieran autocrítica, tratando de definir más claramente sus posturas políticas e ideológicas. Según Marchán Fiz, este evento sirvió principalmente para cuestionar el papel y la idiosincrasia del conceptualismo en su contexto de desarrollo específico, apuntando ya hacia la necesidad de que la práctica artística tuviera una mayor incidencia o se insertara/vinculara más

⁵⁰ *Primera muerte* (1969) es considerada como la primera pieza de videoarte realizada en España que se conserva. El grupo conceptual formado por Silvia Gubern, Jordi Galí, Ángel Jové y Antoni Llena había sido invitado por el Colegio de Arquitectos a realizar una exposición, para la cual decidieron hacer un vídeo en un momento en el que el medio era aún desconocido en España. Ignorando los cuidados técnicos que estos soportes necesitan, el grupo dio por perdida la cinta durante largo tiempo. Sin embargo, en el año 2010 y como resultado de la investigación llevada a cabo por Blanca de la Torre e Inma Prieto para la exposición *Video(S)torias*, celebrada en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria, se rescató una copia en muy mal estado de los archivos de TV3 (“Primera muerte, 1969”, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/llena-antoni-gubern-silvia-jove-angel-gali-jordi/primera-muerte-o> (accedido el 24 de octubre de 2023)).

profundamente en el plano de la praxis social más amplia (Marchá Fiz 1994, 282). En esa misma línea, Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo han apuntado que en eventos como el de Bañoles quedarían establecidas algunas importantes cuestiones a debatir en futuros encuentros, tales como las del papel social del artista o la de la relación entre el arte y la sociedad, las cuales serían más tarde recogidas y desarrolladas por grupos como el Grup de Treball (Marzo y Mayayo 2015, 401).

Constituyéndose como el grupo más numeroso y activo del conceptualismo español, el Grup de Treball⁵¹ se caracterizaría por reclamar una mayor incidencia del arte en el plano o entorno social y cultural específico, demostrando una mayor conciencia y compromiso político y planteando su práctica como explícitamente politizada e ideologizada. Adscritos a la línea conceptualista más ligada a la vía “empírico-medial” (aquella que depositaba un mayor interés en el empleo de los “nuevos medios” o “medios alternativos”), el grupo catalán se caracterizó por librar una lucha contra la comercialización del arte y la valoración económica de la tarea del artista, abogando por la suspensión del objeto artístico entendido como mercancía. En este sentido, una buena parte de sus planteamientos entroncaban con el programa de acción y las actitudes del panorama utópico de las vanguardias históricas y las neovanguardias, para quienes el Arte Conceptual podía ser entendido como una herramienta de transformación social, una vía para abordar críticamente la realidad circundante (Parcerisas 2007, 238-239).

En este punto es importante hacer notar que, esta vertiente o rama del conceptualismo español, en su deliberado giro hacia el plano de la praxis social (voluntad que certificó en otro de los grandes focos de discusión dedicados al conceptualismo, como fue el evento *Nuevos comportamientos artísticos* celebrado en 1974)⁵², debió atender en primer lugar a su contexto

⁵¹ Colectivo de vida efímera (1973-1975) que contó entre sus filas con gente procedente de diversas disciplinas, los cuales entraban y salían del grupo de manera intermitente. Algunos de sus integrantes más activos fueron Francesc Abad, Jordi Benito, Hernández Mor, Mercader, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Angels Ribé, Rovira, Santos, Selz y Francesc Torres (Parcerisas 2007, 234).

⁵² Celebrado entre febrero y abril de 1974 entre Madrid y Barcelona, el ciclo fue organizado por los Institutos Alemán, Británico e Italiano de Madrid y Barcelona bajo la dirección de Simón Marchán Fiz. Con ocasión de este evento, el Grup de Treball se autoafirmó en su misión de poner

político, social y cultural específico, marcado por la represión franquista. Ese giro hacia el plano de lo social les condujo a interpelar, cuestionar, hacer frente, desde un activismo y compromiso políticos, a su realidad más acuciante e inmediata. Tal y como apunta Pilar Parcerisas:

El Grup de Treball nació y se manifestó como un grupo “heterogéneo” de creación, opinión y acción, que se rebeló contra el sistema artístico establecido y reivindicó la función social del arte [...] Asimismo, buscó un compromiso mutuo entre artista y sociedad teniendo en cuenta las particularidades de la situación política, social y cultural del contexto catalán en el marco del Estado español de los últimos años del franquismo (Parcerisas 2007, 233).

Probablemente sea el caso de la práctica artística/videográfica de Muntadas la que mejor ejemplifique esa creciente implicación política y social que fueron adquiriendo algunos discursos videográficos bajo el influjo de las corrientes conceptualistas. Si bien Muntadas empezó a utilizar el vídeo como una forma de registrar o documentar sus “acciones efímeras” vinculadas a la exploración de los “subsentidos” o formas de percepción subjetivas (tacto, olfato, gusto), su práctica fue expandiéndose progresivamente desde mediados de los setenta hacia terrenos más amplios como el de la intervención social y los medios de comunicación de masas.

Desde principios de la década de los setenta, Muntadas utilizó su Portapak para el registro de sus “acciones subsensoriales”, cuyos resultados formaron parte de exposiciones en la que las grabaciones en vídeo se mezclaban con otra serie de medios como la fotografía, el film, las cintas de *cassette*, documentos, etc. (principalmente visible en sus exhibiciones en Galería

en crisis el hecho artístico y la obra de arte, reclamando la necesidad de un mayor criticismo dirigido contra un tipo de arte y de cultura idealista y burguesa. Sin embargo, también fue la ocasión para la autocrítica, debido al hecho de las contradicciones existente entre un discurso teórico que pretendía insertar la práctica artística como un elemento de lucha revolucionaria, y la vacuidad y formalismo latente en la serie de propuestas artísticas realizadas por una parte de algunos de los artistas vinculados al grupo (Parcerisas 2007, 250).

Vandrés). Sin embargo, para 1974 algunas de las características técnicas específicas del Portapak le permitieron poner en marcha procesos de trabajo colaborativos que trataban de incidir en ámbitos de intervención específicos. Si bien sus primeras “acciones” ya demostraban ser procesos de trabajo colaborativos, en los que los participantes tomaban parte activa de los entornos preparados por Muntadas, ese giro hacia el plano de lo social acontecido a partir de 1974, palpable en sus proyectos de televisión local o comunitaria como *Cadaqués, canal local* (1974) o *Barcelona, distrito uno* (1976), aumentaron la dimensión social de sus propuestas, así como demostraban un mayor grado de crítica social y compromiso político, perfilando una crítica *mass*-mediática que se convertiría en un elemento característico a lo largo de su obra. Para Laura Baigorri, sendas experiencias “establecieron un pulso –desigual en medios pero no en intensidad- al poder acaparador y dogmático de la televisión oficial y a sus rígidas opciones de programación, convirtiéndose, además, en pioneras de una nueva concepción informativa y comunicacional en España” (Baigorri 2011, 45-46).

Al mismo tiempo, algunas de sus propuestas correspondientes a este período comenzaron a interrogar explícitamente a los medios de comunicación de masas. Muntadas empezó a hacer un uso subversivo del medio como una manera de apuntar o desvelar la ideología subyacente según la cual los medios de comunicación elaboraban y difundían la información, utilizando el medio para interrogar al propio medio (*media-about-media*). Tal y como se ha destacado en posteriores estudios que han tratado de apuntar hacia este giro perceptible en las tempranas propuestas de Muntadas, esta reorientación de su práctica en este momento determinado, este “ensanchamiento” de su interés hacia los procesos de información y comunicación, por un lado, y hacia el ámbito de la vida social, por otro, guardaba una cierta vinculación con algunos de los temas debatidos en las reuniones celebradas en el entorno de la difusión del arte conceptual, como las celebradas en Banyoles, Terrassa o Madrid-Barcelona (Carrillo, Estella y García-Merás 2005).

Resulta interesante observar que, si bien en un principio las potencialidades para la crítica política y social de los llamados “nuevos medios” fueron objeto de debate dentro de un contexto más amplio ligado a la difusión de los conceptualismos, para mediados de los setenta el vídeo comenzó a recibir una atención teórica y crítica particularizada, logrando cierta autonomía como medio de creación y objeto de reflexión⁵³. Tal y como han apuntado autores como Ignacio Estella, el evento que marcó un punto de inflexión hacia un abordaje teórico más específico vinculado al medio videográfico se dio en 1974, en el contexto de una mesa redonda organizada con ocasión de la celebración de una exposición de Muntadas en Galería Vandrés: un evento que llevó el título de *El vídeo como medio de expresión, comunicación e información*⁵⁴. Según Estella, la transcripción del debate realizada por Eugeni Bonet (el cual giró en torno a un texto escrito por René Berger basado en su teoría sobre –micro, -macro y –meso televisión), ha llegado a funcionar como un “texto marco” capaz de dar cuenta de la necesidad, en ese momento, de desarrollar reflexión particularizada dedicada a repensar las posibilidades creativas, comunicativas, políticas y sociales que el medio ofrecía, el cual comenzaba a suponer un reto teórico sin precedentes (Estella 2007, 101).

A partir de este año (curiosamente el mismo en el que el vídeo en los Estados Unidos comenzaba su peregrinaje institucional) empezaron a proliferar una pequeña cantidad de eventos/momentos/contextos en los que pudo empezar a articularse una incipiente reflexión en torno a las posibilidades del vídeo en cuanto herramienta de creación/comunicación desde determinados presupuestos políticos. Gracias sobre todo al trabajo desempeñado por personas

⁵³ En este punto es necesario llamar la atención sobre un hecho a tener en cuenta: quienes comenzaron a lo largo de la década de los setenta a elaborar una reflexión más específica sobre el medio videográfico fueron, precisamente, aquellos mismos implicados anteriormente en la generación de focos de reflexión y difusión en torno a los conceptualismos, tales como Simón Marchán Fiz, pero, sobre todo, Antoni Mercader. En el caso de este último, ciertamente, quien fuera una de las personas más implicadas en la difusión del “conceptualismo catalán” (siendo miembro muy activo del Grup de Treball), se convertiría posteriormente en una de los agentes más relevantes a la hora de proponer y generar contextos de reflexión, difusión, exhibición, etc., específicos dedicados al campo del vídeo.

⁵⁴ Esta mesa redonda se realizó como una actividad paralela a la muestra *Muntadas. Films, Videotapes, Videocassettes* celebrada en Galería Vandrés en diciembre de 1974 (Santa Olalla 2020, 281).

como Eugeni Bonet, Antoni Muntadas, Joaquim Dols o Antoni Mercader, en convergencia con la implicación/disposición de instituciones como el Institut del Teatre o el Instituto Alemán de Barcelona a la hora de acoger y promocionar estas propuestas⁵⁵, empezaron organizarse talleres, sesiones de trabajo colaborativas, ciclos y exhibiciones periódicas que esbozaron un incipiente modelo de institucionalización para el vídeo, basado en la participación colectiva y al que subyacía una reflexión sobre su potencialidad para la crítica e intervención política y social, así como sobre su potencialidad contra-informativa o anti-televisiva⁵⁶. Ciertamente, este era un momento en el que, desde estos contextos, brotaba una incipiente reflexión no solamente dirigida a pensar las capacidades formales y expresivas del medio, sino también la dimensión social y el papel democratizador que esta tecnología podía llegar a cobrar en el entorno cultural español; algo que, en una España en la que el vídeo hacía su irrupción con cuentagotas, estaba todavía por calibrar (Estella 2007, 99).

Por otro lado, tal y como se desprende de algunos textos y documentos elaborados por parte de algunos de los miembros del grupo al hilo de la celebración de algunos de estos eventos, existía una conciencia en torno a la capacidad del sistema del arte para asimilar formas/manifestaciones potencialmente subversivas como el vídeo, las cuales se habían desarrollado originalmente en contextos que habían buscado poner en crisis el objeto artístico

⁵⁵ Un relato detallado sobre la forja de la relación entre esta serie de agentes y sobre la importancia que adquirieron en ese momento instituciones como el Instituto Alemán y el Institut del Teatre de Barcelona puede encontrarse en la entrevista a Eugeni Bonet realizada por Ignacio Estella en *Desacuerdos 4* (Estella 2007, 204-205). Tal y como destaca Estella, en este punto habría que tener en cuenta, también, la “enorme labor como desarrolladores de público” que tanto Bonet como otros miembros del grupo Film Video Informació (Manuel Huerga, Eugènia Balcells, Antoni Mercader o Joaquim Dols) habían realizado durante este período de los setenta en Barcelona (Estella 2007, 101).

⁵⁶ Una cronología detallada de estos eventos debería incluir: *Taller de trabajos con videotapes en grupos* (celebrado en Sala Vincon de Barcelona, 1974); *El vídeo como medio de expresión, comunicación e información* (Galería Vandrés, 1974), *Video-art* (Instituto Alemán de Barcelona en 1976); *Sessions informatives i de treball a l'entorn del video* (Institut del Teatre, 1976); *Vídeo entre l'art i la comunicació. Sèries informatives I* (Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1978); *Vídeo. El Temps i l'espai. Sèries informatives II* (Colegio de Arquitectos de Barcelona, 1980); Y ya fuera del área de Barcelona pero organizados por el mismo grupo de agentes: *El vídeo y sus posibilidades expresivas en la comunicación humana* (Sala de la Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, 1981), *Videoarte (¿?)* (Sala de la Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, 1981). Existen documentos digitalizados (fotos, folletines, librillos, etc.) de la mayoría de estos eventos en: Loop-Barcelona, “35 ítems per documentar la irrupció del videoart a Espanya: 1974-1990”, <https://loop-barcelona.com/documents/> (accedido el 25/10/2023).

tradicional y el mundo del arte institucionalizado. Los talleres y debates animados por Dols, Muntadas, Bonet y Mercader, en ese sentido, partían desde una cierta reticencia en relación a la manera en la que el mundo del arte institucionalizado había sido (o estaba siendo) capaz de convertir el vídeo en una forma de arte autónoma, en un “-ismo”, a través de una simple operación terminológica, como era la de añadir el sufijo “-arte” a un medio en principio no-artístico. Para Joaquim Dols, “el uso del término compuesto “vídeo-arte”, refleja una voluntad calificable de alternativa, y artíficadora; por lo tanto, asimiladora” (Dols 1976, 12)⁵⁷.

En definitiva, la celebración de esta serie de eventos, talleres, etc., en los que se fue articulando una cada vez más rica reflexión en torno al medio videográfico como potencial herramienta de transformación político-social, desembocó en 1980 en la publicación de *En torno al Vídeo* (Bonet, Dols, Mercader, Muntadas 2010), momento que ha sido considerado clave o punto de inflexión dentro de la historiografía del vídeo español, o incluso dentro de la historia de los procesos de institucionalización del vídeo español. Según Ignacio Estella, la publicación de *En torno al Vídeo* supondría un “salto cualitativo” en la bibliografía existente y una “referencia básica” para posteriores investigaciones sobre el tema, dando a conocer una serie de prácticas que hasta entonces habían quedado marginalizadas en nichos y entornos muy concretos, vinculados principalmente al área de Barcelona (o al entorno de Galería Vandrés en Madrid) (Estella 2007, 103). Ciertamente, este trabajo se convertiría en un libro de cabecera, una especie de “manual de uso”, para toda una generación de artistas que iniciaban sus andanzas en el soporte audiovisual, aportando toda una serie de datos imprescindibles para entender las relaciones que venían forjándose entre el mundo del arte y el mundo de la comunicación. Tal y como han apuntado los miembros de Fundación Rodríguez (Natxo Rodríguez y Arturo/*fito* Rodríguez) los presupuestos establecidos en *En torno al vídeo* (que en buena medida bebía de las teorías de la comunicación de los setenta que habían levantado al

⁵⁷ Del texto original en catalán: “[...] l’ús del terme compost “video-art”, reflexa una voluntat qualificable d’alternativa, i artíficadora; Per tant, assimiladora”. Cita traducida por el autor de la presente tesis.

vídeo como una herramienta con potencial para la transformación social) serían el “germen” de posteriores proyectos asociativos desarrollados a lo largo de las siguientes décadas en el contexto español, los cuales trabajaron igualmente desde posiciones en los que la experimentación formal y el compromiso político no estaban de ninguna manera reñidos, sino que iban de la mano (Fundación Rodríguez 2010, 11).

Tal y como se ha apuntado antes, la proliferación de este tipo de pequeños contextos dio lugar a la formación de un incipiente modelo de institucionalización, el cual se basaba en el desarrollo de formas de socialización que trataban de suscitar la participación y reflexión crítica de los participantes. Sin embargo, frente a esta labor constante y exenta de grandes medios por parte de los Bonet, Dols, Mercader y compañía, otros modelos de institucionalización irrumpirían en escena, implantando formas de socialización totalmente contrapuestas que pronto se convertirían en objeto de una crítica particular, debido principalmente a la manera en la que enmarcaban la práctica videográfica y suspendían la dimensión crítica de los participantes.

Un caso paradigmático lo representa el *VII Encuentro Internacional Abierto de Vídeo* organizado por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Argentina y celebrado en la Fundació Joan Miró en 1977, el cual, según Bonet, pasaría a la historia por sus “resultados absolutamente penosos” (Bonet 2010, 246). Este evento, que se enmarcaba dentro de una serie de encuentros de vídeo organizados por la CAYC de Jorge Glusberg celebrados a nivel internacional, supondría una enorme decepción para aquellos agentes que se había dedicado a la creación –lenta pero constante- de un público en el área de Barcelona, al presentar una muestra completamente desorganizada que, a fin de cuentas, repercutía negativamente en una recepción más amplia del fenómeno. Tal y como ha referenciado Ignacio Estella, magnos eventos como este, en el que el vídeo pasaba a convertirse prácticamente un objeto mercantilizado y el espectador un “simple selector” de la oferta videográfica existente, darían lugar a las primeras

críticas a este tipo de modelos expositivos/institucionalizadores de carácter más espectacularizante (Estella 2007, 102)⁵⁸, iniciando una cierta tradición crítica/discursiva que, según planteamos en esta tesis, sería reactivada a finales de los ochenta y desplegada a lo largo de los noventa y dos mil por una línea *contra-histórica*.

Precisamente, debido a rechazo y malestar que en ya en su día generó un evento como el *VII Encuentro de Internacional Abierto de Vídeo*, resulta paradójico que fuera en un contexto semejante en el que surgiera el que ha sido considerado como uno de los grupos de vídeo independiente socialmente más comprometidos a nivel estatal: Video-Nou. Tal y como relata Eugeni Bonet, debido a la decepción que había ocasionado el *VII Encuentro*, algunos asistentes como los realizadores venezolanos Margarita D'Amico y Manuel Manzano decidirían “aprovechar mejor su tiempo” improvisando unas sesiones de trabajo a las que se sumó un grupo de participantes que inmediatamente adquirió el nombre de Video-Nou (Bonet 2010, 246). Tras unos inicios un tanto ambiguos, en los que la identidad del grupo osciló entre la de un colectivo independiente y la de una empresa de producción audiovisual al uso, el colectivo tomó conciencia sobre la capacidad de los medios electrónicos para generar procesos de democratización en sectores o comunidades marginales, pasando a inscribir su práctica en la línea de la “animación socio-cultural” o como un servicio social a la comunidad.

Tiempo después, autoras como Laura Baigorri han establecido una línea genealógica entre grupos como el Grup de Treball y colectivos de vídeo independiente como Video-Nou/Servei de Vídeo Comunitari⁵⁹. Según Baigorri, cuando el Grup de Treball (1973-1975) se disolvió después de la muerte de Franco, su relevo lo retomó Video-Nou, pero desde una línea

⁵⁸ Estella se refiere a un texto seminal en este sentido, como fue “En torno al vídeo” de Eugeni Bonet, publicado en *El Viejo Topo* en 1977. Referenciamos en la bibliografía general.

⁵⁹ Sus miembros empezaron a trabajar primero como un grupo informal con el nombre de Vídeo-Nou (de 1977 a 1979) y, después, hasta 1983, como una asociación civil con el nombre de Servei de Vídeo Comunitari (SVC), trabajando para la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.

de actuación centrada ya específicamente en el uso de la herramienta videográfica, y no tan politizada ni ideologizada. Para Baigorri, el colectivo se definió más bien por tratar de ofrecer un servicio a la comunidad, emulando así a algunos sectores de la Guerrilla Televisiva que basaron su actividad no tanto en la radicalidad de la lucha anti-televisiva, sino en el propósito de cooperar con diversos sectores y agentes sociales, generando redes de trabajo horizontales (Baigorri 2011, 46-47).

En ese sentido, Video-Nou encarnó en el contexto español el espíritu utópico que definió a algunos de los movimientos de la Guerrilla Televisiva en los Estados Unidos, Canadá. etc., quienes pensaron que las potencialidades del medio podían redundar en procesos de democratización y transformación social, así como en el empoderamiento de capas sociales desfavorecidas o marginadas, etc. De esta manera, planteando formas de trabajo colaborativas que se ajustaban a los ámbitos de intervención específicos, los implicados pasaban de ser “mero objeto documentable a ser sujeto agente de sus propias representaciones” (Carrillo, Estella y García-Merás 2005, 167). Ciertamente, estas experiencias o metodologías de trabajo desarrolladas por Video-Nou, venían también a continuar de alguna manera la línea de trabajo ya planteada por Muntadas en sus proyectos de televisión alternativa de 1974 y 1976. En definitiva, el carácter político de estas propuestas radicaba en ofrecer versiones alternativas y desafiar el discurso homogeneizador de la televisión que, en el caso español, era difundido además a través de un solo órgano emisor.

Al mismo tiempo, en conjunción a su actividad de producción audiovisual, Video-Nou también ejerció labores y actividades de divulgación, como fueron las *Jornades de Vídeo Comunitari* celebradas en 1979 en Barcelona, justamente en un momento previo a su conversión en Servei de Vídeo Comunitari. En este mismo año, aconteció un episodio que resulta especialmente interesante en el contexto de esta investigación de tesis, como fue la participación del colectivo en la *Primera Semana de Información Sobre Vídeo de la CAMB* (Caja de Ahorros Municipal de Bilbao), celebrada del 18 al 23 de junio y organizada por el artista bilbaíno José

Ramón Sáinz Morquillas. Constituyendo un hito para la irrupción del vídeo en el contexto del País Vasco, la *Primera Semana* estuvo dedicada a dar a conocer las posibilidades expresivas y comunicativas del vídeo, así como a realizar una introducción práctica a los rudimentos de la tecnología, constandingo para tal fin de prácticas diarias, conferencias, seminarios teóricos y visionado de cintas, muy en la línea del modelo de exhibición que se venía desarrollando en Barcelona desde 1974⁶⁰.

Sin embargo, y a pesar del carácter de un colectivo como Video-Nou, el cual planteaba la práctica del vídeo desde presupuestos participativos y con fines democratizadores encaminados a la “intervención socio-cultural”, resulta interesante observar que las prácticas de vídeo comunitario o televisión alternativa, salvo contadas excepciones, no parecieron ser la principal línea de trabajo adoptada por los participantes vascos que continuaron trabajando con el medio durante los siguientes años. Ciertamente, la mayoría de los artistas vascos que prolongaron brevemente su actividad videográfica, lo hicieron principalmente tomando la herramienta como un complemento para expandir sus propuestas plásticas, como el caso del propio Morquillas, Txupi Sanz o Iñaki Bilbao, pero sin una mayor continuidad entrada la década de los ochenta.

⁶⁰ Sin duda, una de las acciones más interesantes llevadas a cabo en el contexto de este evento/taller, sería la intervención en vídeo realizada en el parque Doña Casilda de Bilbao, en la que participaron Emilio Ramón Goitiandia, Txupi Sanz, Joseba Arnaiz, Susana Fariña y Sara Suescun, consistente en una instalación en circuito cerrado con monitores y altavoces repartidos por el parque, en los que se reproducían imágenes y sonidos previamente grabados más imágenes en directo (González Antona 1995, 76; Bonet 2010, 252).

Respecto a la organización de la *Primera Semana*, podemos encontrar información adicional en un *post* de Mikel Arce colgado en Facebook, en el que el artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU compartía un registro grabado en vídeo de la intervención realizada en el Parque Doña Casilda de Bilbao. En un comentario realizado al *post*, Morquillas se refería a que en un primer momento intentó canalizar el evento a través de Eugeni Bonet, con quien no llegaría a un acuerdo debido a cuestiones económicas. Tras un primer intento frustrado, el evento se llevaría a cabo con la participación de Video-Nou: “[...] fui a Barcelona y contacté primero con Eugeni Bonet. Hablamos de pasta y no se pudo llegar a ningún acuerdo. Otro grupo previsto que me interesaba por la incidencia social de sus trabajos era Video-Nou (mi idea inicial no eran conferencias sino un cursillo práctico de introducción al medio). Estos abrazaron entusiasmados desde el inicio el proyecto y se trasladaron a Bilbao con numerosos equipos portátiles [...] y así pudimos visionar una extensa producción de cintas que abarcaba una parte importante de la producción americana y europea [...]”; Sáinz Morquillas, José Ramón. (7 de octubre de 2015) *EL PARQUE de Doña Casilda Iturrizar, Bilbao, 1978. Intervención Vídeo*. Facebook.

https://www.facebook.com/mikel.arcesagarduy/posts/10208154440847585?locale=es_ES

A lo largo de este capítulo se ha pretendido insistir en la vocación político y social del vídeo “pionero” español durante los setenta. Recapitulando, el carácter crítico de determinados discursos videográficos pudo encontrar su fundamento en la interrelación de dos factores. En primer lugar, el propio carácter de las corrientes conceptualistas, las cuales replantearon la necesidad de una mayor intervención del arte en su contexto socio-cultural específico, y a las cuales se asocia algunos de los primeros usos del vídeo. En segundo lugar, al propio clima político, social y cultural de los setenta (condicionado por la represión de la dictadura franquista) en el que estos movimientos se difundieron y desarrollaron, lo cual confirió a algunas de las ramas ligados estos movimientos un marcado carácter político y social, en ocasiones radicalizado. Consecuentemente, algunas de las prácticas videográficas de algunos autores ligados a estos movimientos conceptualistas (Muntadas y Torres, sobre todo), demostraron una mayor implicación política y social en relación a su contexto de intervención específico.

En ese sentido, es necesario insistir en que el vídeo compartió objetivos y formas con otros medios y manifestaciones artísticas vinculadas a los conceptualismos y otros movimientos de la contra-cultura, las cuales demostraron igualmente una vocación por interrogar o establecer un discurso crítico con el estado dominante de las cosas; un afán compartido por interrogar el arte, el cine y los lenguajes establecidos; o al propio sistema, en definitiva. Ese clima de experimentación dio lugar a una serie de manifestaciones diversas, heterogéneas, multidisciplinares, que habría que englobar dentro de una categoría más amplia, como podría ser la del “arte alternativo” o “medios alternativos”, en la cual el vídeo quedaría integrado. Sin embargo, es necesario matizar igualmente que no todos los discursos videográficos plantearon cuestionar la realidad socio-cultural circundante, sino que muchas otras propuestas se abstraían voluntariamente de esa “siniestra contextura sociopolítica” (Bonet 1995, 27).

Los intentos posteriores por reclamar la voluntad socio-política del vídeo “pionero” español por parte de algunos autores vinculados a posiciones *contra-históricas* se ha basado en destacar la influencia que ejerció el contexto político, social y cultural de la España franquista. De esta manera, para Laura Baigorri, la situación represiva que se vivía en España “marcó irremediablemente la obra de los pioneros que comenzaron a interesarse por el nuevo medio”, convirtiéndose el vídeo en una herramienta para combatir “no ya al genérico sistema, sino al gobierno del Estado español” (Baigorri 2011, 44). De igual manera, para Gabriel Villota, el carácter crítico que puede atribuírsele a parte del vídeo español de esta primera etapa, se debía principalmente al propio condicionante contextual, el cual fue una de las razones principales que explican que una buena parte del vídeo de este período se realizara desde un “exilio profesional”, desde el cual era posible acentuar una relación de pugna y oposición respecto a las estructuras y complejidades socio-culturales patrias (siendo el caso de Muntadas o Torres los más notables) (Villota 1995).

Sin embargo, la insistencia en este carácter politizado del vídeo “pionero” español (perceptible, cierto es, en la obra de algunos artistas), debería complementarse con la necesaria referencia (aunque anecdótica en muchos casos) a otra serie de propuestas, experimentos, ensayos, etc., realizados por otra serie de “pioneros” que también trabajaron con el medio (ya fuera desde el extranjero o desde territorio nacional). En este caso, una versión verdaderamente incluyente de la historia del videoarte español debería dar cuenta, también, de aquellos otros “pioneros” que utilizaron el vídeo con otras finalidades, como pudieran ser la de expandir los planteamientos de su obra plástica (Carles Pujol, Ramón de Vargas), emular corrientes vanguardistas foráneas (como las primeras propuestas videográficas de Muntadas), o explorar las capacidades perceptuales del medio, sin necesariamente tratar de incidir desde una perspectiva crítica en su contexto socio-cultural específico.

A pesar de que este pasado promiscuo y contestatario del vídeo pionero español ha sido posteriormente restablecido en abordajes *contra-históricos*, una idea clave para esta tesis es que hubo un momento en el que dicho pasado fue sepultado y difuminado dentro de las primeras narrativas históricas del videoarte español elaboradas a finales de los ochenta⁶¹. Articuladas al son del proceso de institucionalización que el vídeo vivió durante esta década, estas narrativas pasarían muy de soslayo por la influencia que los diversos factores socio-culturales tuvieron a la hora de definir la primera identidad del fenómeno, tales como el contexto de represión franquista o la difusión de los conceptualismos en España. Al mismo tiempo, también eran versiones que omitían el amplio abanico de interconexiones que el vídeo compartía con otra serie de manifestaciones y disciplinas artísticas (como el caso del cine independiente o experimental)⁶², muchas de las cuales compartían un afán rupturista y de experimentación formal no exento de un marcado compromiso político.

Si bien es justo reconocer que relatos como el de Palacio sí que vincularían los primeros usos del vídeo a los contextos experimentales y conceptualistas de los años setenta, destacando de igual manera la importancia del factor contextual de la represión franquista en las posibilidades de crecimiento de la práctica, tampoco deja de ser cierto que eran versiones que pasaban por alto el hecho de que una parte de los artistas que hicieron un uso pionero del vídeo dentro de aquellas corrientes, tales como Muntadas o Torres (este último excluido del relato, por

⁶¹ Nos referimos, sobre todo, al texto elaborado por Manuel Palacio, “Un acercamiento al vídeo de creación en España”, publicado originalmente en el número 9 de la revista *Telos* de la Fundación Telefónica en 1987. Las referencias a este artículo en sucesivos capítulos, sin embargo, provienen de su reedición para *Desacuerdos 4* (Palacio 2007). Referenciamos ambas publicaciones en la bibliografía general.

⁶² En este punto habría que replantear seriamente la interconexión del vídeo con medios audiovisuales afines, como el caso del cine independiente o experimental. Tal y como han desarrollado Marzo y Mayayo, algunas propuestas vinculadas al cine independiente o de vanguardia (como algunas películas realizadas por Pere Portabella, Carles Santos, Joan Rabascall, Antoni Miralda o Benet Rossell, entre otros), demostraron, al igual que el vídeo, un componente de crítica analítica dirigida hacia la situación de la España franquista, o se articularon como ejercicios reflexivos que trataban de desenmascarar los procedimientos y clichés del cine comercial y la publicidad. En estos casos, es importante dar cuenta de que algunos de los cineastas/artistas mencionados, quienes también partían desde un posicionamiento político e ideológico en relación a una manera de entender la función social del arte, se encontraban igualmente bajo el influjo de las corrientes conceptualistas y formaron parte activa de colectivos como el Grup de Treball, llegando a convertirse en personajes centrales del conceptualismo catalán, como los casos de Portabella y Santos (Marzo y Mayayo 2015, 326-328).

cierto), se encontraban aglutinados en grupos de trabajo politizados e ideologizados como era el caso del Grup de Treball. La omisión de este tipo de influencias y conexiones, las cuales podían llegar a explicar, en parte, que algunas de las propuestas videográficas de estos autores demostraran un marcado componente de crítica política y social respecto a su contexto de intervención inmediato, no hacía sino ocultar una faceta relevante de la identidad originaria del fenómeno.

Algunos autores como Eugeni Bonet o grupos como el Bosgarren Kolektiboa, coincidieron en señalar que el proceso de institucionalización que el vídeo vivió durante los ochenta (el cual dio lugar a una aparente “edad de oro” del vídeo español) condujo a un “arrinconamiento” y creación de una “imagen borrosa” de este período de los setenta, el cual necesitó ser revisado y reivindicado a finales de los ochenta y principios de los noventa (Bonet 1995, 27; Bosgarren Kolektiboa 1989). En ese sentido, el “redescubrimiento” de un pasado en el que el vídeo había demostrado ser una herramienta capaz de articular discursos de carácter crítico con la realidad político-social inmediata, poner en cuestión el sistema del arte dominante, o desafiar los discursos monolíticos de la televisión, etc., fue uno de los motivos que permitió a un grupo de jóvenes agentes (artistas, críticos, teóricos), reconectar política, ideológica, intelectual y afectivamente con aquellos primeros practicantes del vídeo, los cuales habían desarrollado su actividad artística/videográfica desde un marcado afán experimental, pero también desde una sólida dimensión y compromiso político y social.

Ante una *historia* del vídeo que demostró un olvido y letargo respecto a este espíritu utópico del vídeo de los setenta, una *contra-historia* del vídeo aparecía con dos claros objetivos. El primero, realizar una relectura crítica del proceso de institucionalización llevado a cabo durante los ochenta, así como un desmontaje de las narrativas históricas que dicho proceso había aparejado (proponiendo consecuentemente nuevas lecturas historiográficas). El segundo, reclamar la necesidad de reestructurar el sector videográfico de acuerdo a las potencialidades de

crítica política y social que se le suponían de manera inherente al medio (las cuales se habían visto anuladas o neutralizadas durante ese período de los ochenta).

Como veremos, la “crítica ideológica” desplegada en contra de los procesos de institucionalización del vídeo (así como la “crítica” o “revisión historiográfica” acometida contra las narrativas históricas que aquellos aparejaban), no podrían desvincularse desde ese momento del intento de creación de un “sector del vídeo independiente” o *esfera pública del vídeo independiente*.

2.2. La década de los ochenta: festivalización de la cultura del vídeo y primeras tentativas historiográficas para un “vídeo español”

Después de un período en el que el vídeo se había desarrollado de manera esporádica y discontinua, gracias principalmente al esfuerzo de unos pocos agentes que venían organizando diversas muestras y focos de difusión, exhibición, reflexión y debate (principalmente en el área de Barcelona), la década de los ochenta vio transformarse radicalmente el paradigma institucional en el que el vídeo iba a desarrollarse. Desde principios de los ochenta el vídeo empezó a vivir un momento de promoción institucional gracias al cual se fue consolidando progresivamente como una forma de arte emergente; una nueva forma de creación sobre la que se depositaron grandes expectativas. En este contexto, el modelo del festival de vídeo (el cual se reprodujo a lo largo y ancho del país en la segunda mitad de los ochenta), se convirtió en el marco de difusión y exhibición hegemónico para la práctica, lo cual motivó un mayor conocimiento del fenómeno, así como un aumento notable de la producción nacional.

Al mismo tiempo, la creciente importancia que la práctica fue cobrando gracias al apoyo institucional que fue recibiendo, desembocó a finales de la década en la aparición de las primeras tentativas historiográficas para el videoarte español, una vez se hizo posible hablar de unas mínimas estructuras de producción, difusión, exhibición, etc. (esto es, de la existencia de un cierto “sector videográfico”). Si bien este entramado institucional llevó a pensar en un estado aparentemente ideal de la situación del vídeo, en una especie de “edad dorada” (Bonet 1995, 29) o “década prodigiosa” (Bosgarren Kolektiboa 1989, 98), a finales de los ochenta un conjunto de agentes aglutinados alrededor de un grupo como el Bosgarren Kolektiboa⁶³, se mostraría muy

⁶³ Sobre los orígenes del Bosgarren Kolektiboa podemos encontrar alguna referencia en el catálogo del *I Festival de Vídeo de Canarias*, celebrado del 9 al 21 de mayo de 1988. En una nota que firma el propio Bosgarren Kolektiboa, cuyo núcleo original lo constituían los tolosarras Xabier González y Marian Ortega, se apunta que el colectivo “nace en 1985 tras encuentros entre personas que venidos de diversas actividades artísticas y culturales deciden difundir y promover aquellas expresiones artístico/culturales de nuestro tiempo” (Bosgarren Kolektiboa 1988). Después de organizar un evento llamado *ROCK UHOLA* en enero de 1986, del 8 al 14 de septiembre de ese mismo año el Bosgarren Kolektiboa organizaba la *Primera Muestra de Vídeo de Tolosa* (aún no

crítico con este proceso parejo de institucionalización/historización del vídeo español. En base a un creciente descontento que se basaba en la sensación de que la práctica se había ido alejando progresivamente de sus capacidades de crítica política y social, así como de la radicalidad por la que se había caracterizado, el Bosgarren Kolektiboa propuso una mirada atrás poco piadosa respecto a este pasado “glorioso” del vídeo, sentando las bases para la emergencia de lo que aquí hemos denominado como una línea *contra-histórica*.

En 1989 un grupo como el Bosgarren Kolektiboa demostraba su desconcierto al echar la vista atrás y comprobar la manera en la que la práctica del vídeo había ido perdiendo una buena parte de sus capacidades y potencialidades críticas y subversivas, características por las cuales se había definido durante los setenta:

Resulta confusa la circunstancia interior en que el vídeo ha vivido en estos tiempos (1984-89), donde las tentativas estéticas han estado en exceso pendientes de la paulatina introducción de tecnología imaginica [...], y con frecuencia han sido amnésicas en lo referente a las prácticas radicales y críticas que también en el incipiente ámbito videográfico ocurrieron en los 70 (Bosgarren Kolektiboa, 1989, 97).

Posteriormente, a lo largo de la literatura que ha generado el vídeo, han sido varios los autores que, desde una perspectiva crítica, han llamado la atención sobre este mismo proceso de “despolitización” de la práctica acontecido durante los ochenta. Arturo/*fito* Rodríguez ha llegado a hablar de un proceso de “evacuación de lo político”, en referencia al desapego que demostró el

Bideoaldia), mostrando trabajos de autores del Estado español como internacionales. Solamente un año después, en 1987, el Bosgarren Kolektiboa daba inicio al ya mítico *Festival de Vídeo de Tolosa* o *Bideoaldia* de Tolosa, el cual se prolongaría a lo largo de cuatro ediciones (1987-1990). Según planteamos en esta tesis, la importancia del Bosgarren Kolektiboa y del *Bideoaldia de Tolosa* dentro del proceso histórico del vídeo español es fundamental y debe ser convenientemente reclamada, algo que solamente se ha hecho de manera tardía, pero sin terminar de extraer todas las consecuencias.

grueso de la producción videográfica española de este período a la hora de incidir en su contexto político y social específico. Una desvinculación que, en última instancia, quedó asociada a un momento de “banalización” de la práctica. Para Rodríguez:

De aquel momento nos quedan momentos de una escalofriante banalidad en la programación televisiva y en la pujante industria del videoclip, pero también en los primeros filtros con la “tecnología vídeo” por parte de los artistas. Momentos [...] que son bien elocuentes desde la perspectiva de lo político y su evacuación (Rodríguez 2016, 23).

Tal y como hemos podido ver siguiendo a autoras como Martha Rosler o Laura Baigorri, el carácter crítico y subversivo por el cual el vídeo se definió en su primera etapa, debía ser entendido en vinculación intrínseca a los contextos políticos, sociales, culturales, en los que aquel fue utilizado y se desarrolló. De esta manera, en los EEUU de finales de los sesenta y principios de los setenta (en lo que fue llamado por Rosler el “momento utópico” del vídeo), la influencia de la contracultura americana, el auge de la izquierda radical, las luchas y reivindicaciones sociales, así como el carácter de determinadas corrientes artísticas en las que el medio empezó a ser utilizado, fue lo que pudo definir el componente radical de la práctica. Es decir, fueron los factores contextuales, el marco histórico específico en el que la práctica se desarrolló, los que determinaron en buena medida el carácter crítico y anti-institucional que adoptó el vídeo en sus primeros días.

En la España de los setenta, de manera similar, el influjo de los conceptualismos/vanguardismos, en su giro característico hacia el plano de la praxis social (en un contexto represivo condicionado por la dictadura franquista), también pudo resultar un condicionante que influyó en que determinados discursos videográficos demostraran una mayor intención de incidir o intervenir de manera crítica en su propio contexto socio-cultural. En ese

sentido, si el carácter crítico y subversivo del vídeo ha sido a menudo explicado en base a los factores socio-políticos y culturales en los que aquel se ha desarrollado, cabe ahora preguntarse si estos pudieron determinar o conducir, así mismo, a ese proceso de “despolitización” y “desideologización” que la práctica vivió en la España de los ochenta.

Ha sido precisamente Arturo/*fito* Rodríguez quien ha dado algunas pistas para entender este proceso de “despolitización” del vídeo en necesaria vinculación con un paradigma más amplio definido por la Transición política, económica y social en la que España se vio inmersa después de la muerte de Franco. Siguiendo a la crítica cultural Teresa M. Vilarós, Rodríguez parece apuntar a que las raíces de esa “evacuación de lo político” latente en gran parte de los discursos videográficos producidos en los ochenta, podrían encontrarse en el marcado proceso de “despolitización” y “desutopización” en el que se basó la Transición española, el cual inevitablemente tuvo resonancias en los ámbitos del arte y de la cultura.

Para Rodríguez, las políticas culturales desplegadas por el gobierno socialista de Felipe González a principios de los ochenta (diseñadas para relanzar, de cara al exterior, una imagen de España renovada y “modernizada”), se encontraban en consonancia con el espíritu que guio el proceso transicional español; un momento de profunda reestructuración y reforma a varios niveles que se basó, en buena medida, en una voluntad de ruptura con el pasado inmediato y en la urgencia por diseñar un proyecto a futuro en el que adjetivos como los de “joven”, “nuevo” o “moderno”, empezaron a configurar un nuevo sistema de valores. Según ha desarrollado Rodríguez:

Las políticas culturales de los años ochenta se encargaron de dar un eufórico carpetazo al gran pacto del olvido en el que se basó la Transición, gracias en gran medida a la fuerza motriz de la juventud entendida como un valor, y a sus nuevas formas de expresión artística, como la música y el audiovisual (Rodríguez 2016, 22).

De acuerdo a una manera habitual de interpretar el período de la Transición, desde 1975 y tras la muerte de Franco, España había entrado en una fase de profunda y apremiante reestructuración y reforma a varios niveles (geopolítica, económica, tecnológico, cultural, etc.). Esta era una agenda marcada por varias cuestiones: la legitimación de una pluralidad de partidos políticos en las estructuras de un nuevo Estado que estaba reconfigurándose como “Estado de las autonomías”, la urgente renovación comunicativa y tecnológica, la necesidad de diseñar estrategias para relanzar y promocionar el capital cultural nacional, etc. Tal y como apunta Vilarós, sin embargo, y a pesar de esta batería de urgencias, el término que mejor ha calificado este período ha sido el de “euforia” y “celebración”; una “euforia” provocada por la aparente certificación del fin de un régimen autoritario y la ansiada llegada de la democracia a España, tras un largo y oscuro período de represión política e ideológica.

Tras una primera etapa transicional propiamente dicha (1975-1982), el triunfo electoral del gobierno socialista de Felipe González en 1982 afianzó el proceso democrático y ratificó definitivamente el proyecto de integración –hasta entonces frustrado- de España en el mapa político y económico europeo, dando lugar a los “peculiares y posmodernos” años que caracterizaron el segundo tramo de la Transición (1982-1993) (Vilarós 1998, 5-7).

Para Vilarós, sin embargo, esta versión de la historiografía correspondiente a la etapa de la Transición ha sido tradicionalmente elaborada de manera lineal; una versión en la que el paso del tardofranquismo al período de la democracia ha tendido a narrarse de manera desproblematizada, asumiendo que durante el fin del régimen dictatorial estaban incubándose ya las bases ideológicas, económicas y sociales que permitieron un feliz y coherente tránsito hacia la etapa socialista. Vilarós, por el contrario, centra su atención en las “disrupciones”, “fisuras” o “agujeros” narrativos de este tipo de versiones historiográficas, proponiendo una lectura de la Transición que apunta a algunas de las cuestiones “omitidas” o “reprimidas” que han permanecido en los márgenes de este tipo de relatos oficiales.

La relectura que Vilarós realiza de la Transición, por lo tanto, pone el foco en algunos de esos “lapsus sintácticos”, como son los que se refieren al rechazo que la sociedad española manifestó a los presupuestos ideológicos, utópicos y de transformación social sobre los que se estructuró el pensamiento de izquierdas durante la dictadura; un rechazo que hay que entender, según la autora, en relación intrínseca al apasionado esfuerzo por borrar, a su vez, el pasado reciente del franquismo:

El colapso de los grandes proyectos utópicos de izquierda forma parte del gran pacto del olvido, siendo el momento de la muerte de Franco el que inicia de forma radical un presente nuevo: después del 75, españolas y españoles nos dedicamos con pasión desesperada a borrar, a no mencionar. Por consiguiente, en el período de la transición política de la dictadura a la democracia la sociedad española, aun votando masivamente al partido socialista rechazó los presupuestos ideológicos dolorosa y pacientemente incubados en la era franquista por los sectores de izquierdas (Vilarós, 1998, 8).

Es decir, en la voluntad manifiesta por reprimir un pasado traumático (esto es, la memoria del franquismo, la guerra civil, la miseria de la posguerra, etc.), la “memoria histórica” también quedó suspendida: “A un lado quisimos dejar la memoria del franquismo y con ella, incómoda, la memoria de la guerra civil que a su vez borraría, en caída de dominó, la memoria de las dos Españas siempre antagónicas”. (Vilarós 1998, 9). Consecuentemente, las políticas de reestructuración y reforma que desplegaron los gobiernos postfranquistas al inicio de la democracia (especialmente el gobierno socialista a partir de 1982) se basaron en una “política de la borradura”, en la que la “memoria histórica” se vio resentida en pos de un consenso nacional al que tanto partidos de izquierdas como de derechas se entregaron con ahínco. Sin embargo, tal y como argumenta Vilarós, semejante pasado quedaría “enquistado”, “encriptado”, en el

inconsciente colectivo de la sociedad española, imposible de reprimir o de ser ocultado del todo, a la espera de retornar y tornarse objeto de nuevos debates y reflexiones.

Por otro lado, Vilarós subraya una cuestión determinante, como es el hecho de que el proceso transicional no solamente estuvo marcado por esa necesidad de aliviar o disolver tensiones internas después de la muerte de Franco (apelando a una “retórica del olvido”), sino también y, en buena medida, por las propias exigencias que imponía el mercado globalizado del capitalismo tardío en el que España estaba abocada a integrarse. En ese sentido, el gran “pacto del olvido” no obedeció tanto a una estrategia socio-política interna, como a un gesto “a la vez visceral y necesario” que, en último término, había de posibilitar la homologación de España en el –característicamente posmoderno- circuito político, económico y cultural occidental (Vilarós 1998, 16).

El ejercicio de desmemoria que condujo a la disipación de los conflictos internos que la dictadura había alimentado durante largo tiempo, confluyó entonces con otra necesidad no menos urgente como fue la legitimación de España en el marco –simbólico- europeo, lo cual fue clave para que ese momento de reforma que fue la Transición española fuera percibida por el inconsciente colectivo español no tanto como un proceso de “reforma” en sí, sino más bien como un momento de “fisura” o “escisión”; como un momento de “definitivo punto y final, como total ruptura y fin de camino” (Vilarós 1998, 17).

La clave para entender ese proceso de “desideologización” y “despolitización” del pensamiento cultural español en el período transicional de los ochenta se encontraría, precisamente, en la convergencia de estos dos factores. Es decir, según Vilarós, lo que realmente conllevó este “pacto del olvido” en el que se basó la Transición, fue la posibilidad de transitar repentinamente desde un contexto delimitado por la dictadura (en el que todo pensamiento y proyecto utópico de izquierdas se había desarrollado de manera lateral, articulado alrededor y en contraposición a la figura de Franco y el franquismo), a otro contexto muy diferente en el que toda ideología de izquierdas, proyecto utópico, vanguardia militante, etc., quedaron

desacreditadas, suspendidas, desbordadas o canceladas. Entonces, uno de los factores clave que caracterizó el proceso transicional español es que España abrazara la posmodernidad inmediatamente después de la muerte de Franco, haciendo inviable la realización de cualquier tipo de proyecto utópico que había permanecido congelado durante la dictadura, a la espera de una posible realización en tiempos más propicios.

Si al final del período tardo-franquista la inminente muerte del dictador alimentó las esperanzas de determinados sectores de izquierdas de reformular un proyecto de transformación social, el cual había quedado suspendido durante el régimen, el momento de “desencanto” o “desengaño” se hizo evidente cuando España se reafirmó como plena y alegremente posmoderna:

En España, el pasaje en que la modernidad se torna posmodernidad se abre en el momento de la decadencia, agonía y muerte de Francisco Franco. Es un momento de intervalo, un espacio transicional que tiene sentido celebratorio porque todavía se creía entonces en la inmediata posibilidad de una práctica utópica, pero que no contiene la celebración como sentimiento único. Los años del tardofranquismo fueron para la izquierda democrática años estructurados tanto alrededor de una esperanza de muerte –la de Franco- como de una vida –una nueva organización social de factura más o menos marxista que sería la que nos hubiera permitido la realización utópica. Como bien sabemos ahora, ésta no ocurrió. El tiempo de las utopías se desmoronó, herido él mismo de muerte, una vez desaparecido Franco (Vilarós, 1998, 18-19).

Para Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, la posmodernidad también delimitó el terreno en el que poder superar definitivamente los grandes proyectos utópicos de la modernidad, así como soterrar los traumas del pasado reciente de la dictadura. En ese contexto, la vía para la creación de una nueva imagen de España quedaría des-obstaculizada. En un momento en el que

el país había recuperado la democracia y se encontraba en fase de consolidar su posición en el marco económico occidental, la posibilidad de retomar proyectos de transformación social no realizados, o de ajustar cuentas con un pasado reciente, no fue algo realmente contemplado por un amplio sector de la sociedad. Más bien, ante los males y heridas que habían ocasionado las ideologías, el sentimiento general fue el de que, ante la nueva perspectiva que se le presentaba al país, “no había mucho tiempo que perder y sí mucho que olvidar y reescribir”:

Las ideologías, que tantas cicatrices habían dejado en la piel de la nación durante todo el siglo, se revelaron para muchos como obstáculos en ese proceso de homologación internacional y de construcción de consensos nacionales [...] Fue opinión generalizada que la posmodernidad servía como vehículo para deshacerse de la vanguardia, de su fracaso como fuente y motor de transformación social, y de los rígidos esquemas políticos y sociales propios de la época de la dictadura (Marzo y Mayayo, 2015, 506).

En ese proceso de reestructuración y reforma a varios niveles (política, social, económica, etc.), el recurso del arte y de la cultura se convirtió en la principal herramienta para la construcción y promoción de una nueva imagen de España. El gobierno socialista de Felipe González, en su apelación a la “modernización” de España a partir de 1982, encontró en el arte y a cultura los vehículos a través de los cuales ofrecer, de cara al exterior, una imagen completamente renovada del país. En ese sentido, el arte y la cultura iban a convertirse en el reflejo de una España que había sido capaz de dar un carpetazo a un pasado conflictivo y traumático; un tipo de arte que iba a promulgar una serie de valores que poco tendrían que ver con el criticismo, la denuncia social y el compromiso político, sino más bien con el ensalzamiento de otros valores muy distintos como los de la “juventud”, lo “nuevo”, el “individualismo”, lo “moderno”, etc.

Las políticas culturales desarrolladas por el gobierno socialista se dirigieron hacia la promoción institucionalizada de un tipo de arte que se reafirmó en su condición “despolitizada” y “desideologizada”, en consonancia con el carácter del proceso transicional en el que España estaba inmersa. El arte español, que durante la dictadura se había visto “obligado” a politizarse, se liberaba así de cualquier lastre ideológico y político, lo cual fue visto como algo que favorecía su presentación como producto a cotizar dentro del mercado del arte globalizado, deseoso de acoger cualquier tipo de manifestación novedosa.

Sin embargo, este proceso también demostró algunas paradojas. Tal y como han señalado Marzo y Mayayo, este tipo de políticas culturales aparentemente “desideologizadas” condujeron finalmente al desarrollo de una “profunda ideología culturalista” en la España democrática. Es decir, en este contexto de promoción institucionalizada del arte y de la cultura, estas se convertirían prácticamente en un objeto de culto, de las cuales se esperaba extraer rentabilidad política e ideológica de cara al fortalecimiento y legitimación de la renovada “marca España” en el marco –simbólico- europeo y occidental (Marzo y Mayayo 2015, 513).

De esta manera, la escultura y sobre todo la pintura, pasaron a convertirse en las formas visibles y representativas del arte contemporáneo español. En lo que fue una vuelta nostálgica y romántica a visitar algunos de los estilos clásicos de la pintura española, una multitud de artistas y críticos encontraron en el barroco una fuente de inspiración a principios de los ochenta; un estilo que, enclavado dentro de una genealogía tradicionalista y característicamente española, fue capaz de nutrir a una joven generación de pintores de referencias historicistas y nacionalistas. Las políticas culturales desarrolladas durante los ochenta encontraron en la recuperación y promoción de esta tradición artística –arraigada, así mismo, en el culto a la figura individual del artista-, una base para la construcción de una nueva identidad icónica; una imagen de marca la cual poder exportar a un mercado internacional “anhelante de autenticidad, originalidad y desmemoria” (Marzo y Mayayo 2015, 511).

De esta manera, la “Joven pintura española” se convirtió en el paradigma de arte a celebrar: un arte “exento ya de compromisos de transformación radical, que se mostraba como centro comunicacional y expresivo de la nación a través de su más conspicuo representante, el artista, libre de cualquier atadura” (Marzo y Mayayo, 2015, 512). El arte y, sobre todo, la figura del artista (la cual quedaría asociada a adjetivos como los de “joven” y “rebelde”), se convirtieron en el terreno donde la imagen de España mejor iba a definirse.

Ahora bien, llegada la década de los noventa, este proceso de institucionalización del arte y de la cultura mediante el cual se celebraba la cancelación de todo tipo de utopía cultural, artística y social, sería visto con escepticismo y rechazo por parte de varios sectores críticos. Frente a un estado de “euforia” que festejaba un arte exento de memoria reciente y desvinculado de la realidad política y social inmediata, un sentimiento de “desencanto” y “sospecha” también se fue haciendo evidente en determinados medios especializados. A la vista del desplazamiento o arrinconamiento que habían vivido muchos de los movimientos artísticos y culturales que, especialmente durante la dictadura, habían estructurado sus discursos y líneas de trabajo en base a una voluntad de transformación social, algunos críticos culturales como Jorge Luis Marzo arremeterían duramente contra el carácter de esa “joven pintura española”. En buena medida, porque esta era un tipo de práctica artística que se presentaba, en palabra del propio Marzo, como “desfuncionalizada de su entramado social, desideologizada, despolitizada y ejercida por un artista sin pretensiones de crítica social o cultural, individualista (y emblemática en los adjetivos “joven” y “rebelde”), voluntariamente sometida a las directrices del mercado, acrítica estéticamente” (Marzo y Mayayo 2015, 509)⁶⁴.

Tal y como se verá en el siguiente capítulo, la crítica del Bosgarren Kolektiboa dirigida en contra del conjunto de autores y obras paradigmáticas que quedaron asociadas a lo que, en su

⁶⁴ Esta cita puede encontrarse originalmente en un artículo escrito por Jorge Luis Marzo titulado “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, incluido en la publicación de 1995 *Toma de Partido. Desplazamientos*. Referenciamos en la bibliografía general.

momento, fue llamado como “nuevo vídeo español”, partió de un posicionamiento parecido al de Marzo y se basó en el despliegue de argumentos muy similares. En ese sentido, en 1989 el BK ya establecía las coordenadas para una revisión sobre el devenir histórico/institucional del vídeo atendiendo a un contexto más amplio, definido por la promoción institucional de un tipo de arte y de cultura que se celebraban a sí mismas como despolitizadas y desideologizadas. Tal y como apuntó Marcelo Expósito, tratar de entender el auge y la evolución del “sector videográfico” en relación a su marco histórico específico, no parecía una idea tan desatinada dadas las concomitancias (banalidad, superficialidad, falta de espíritu crítico) que, en retrospectiva, podían establecerse entre algunos de los productos paradigmáticos de ese “nuevo vídeo español” y el conjunto de obras que se vincularon a la “joven pintura española” y/o “joven escultura española” (Expósito 1992, 22).

Por lo tanto, en primer lugar, se trataría de entender la formación y el desarrollo del sector videográfico de los ochenta, como enmarcado dentro de un contexto más amplio definido por el despliegue de un tipo de políticas culturales encaminadas hacia la promoción de un arte y una cultura acríicas, despolitizadas, desideologizadas, desutopizadas, etc. En este momento en el que lo “nuevo”, lo “joven”, comenzaban a ser valores diferenciales de un tipo de arte a promocionar, el vídeo pasó a convertirse, precisamente, en sinónimo o epítome de lo moderno, reclamando y logrando la atención de las instituciones culturales y con ello un gran impulso para su desarrollo. Tal y como han apuntado autores como Ander González Antona, “el vídeo de los ochenta, se desarrolla en el Estado, como sinónimo de lo moderno” (González Antona 1995, 47). Igualmente, para Eugeni Bonet:

Entrados en los ochenta, o ya algo antes, a todo se le empezó a anteponer un neo o un post-: en las artes plásticas, triunfaba el neoexpresionismo, un cierto regreso al orden figurativo y la reivindicación de los placeres de la pintura y del glamour bohemio en el

mundillo y mercadillo artístico [...] Por fin éramos modernos, o quizá ya postmodernos, y estallaban las movidas: la laica comunión del arte joven, la música pop, el diseño, la moda, el estilismo, la imagen, las luces de la noche, etc. [...] (Bonet 1995, 28).

En ese proceso de ir reclamando la atención de las instituciones culturales, el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián* (1982-1984)⁶⁵, celebrado como apéndice del *Festival Internacional de Cine de San Sebastián* (el *Zinemaldia*), jugaría un papel crucial al sentar las bases para la transformación sustancial del paradigma en el que el medio iba a desarrollarse.

En primer lugar, según Manuel Palacio, la repercusión en prensa que logró el evento donostiarra, tuvo el efecto de llamar la atención de los responsables políticos, quienes vieron en el “nuevo” medio un sinónimo de modernidad⁶⁶. A corto plazo, según Palacio, esto condujo a la popularización de la práctica y, consecuentemente, a la proliferación de una multiplicidad de diversas muestras y festivales (de mayor o menor relevancia) a lo largo y ancho de todo el territorio nacional, dando un espaldarazo definitivo a la producción autóctona de cintas, pero también aumentando la dependencia institucional de la práctica (Palacio 1987, 167).

En segundo lugar, el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián* sería de vital importancia al plantear por primera vez la modalidad del concurso como eje alrededor del cual se empezarían a organizarse este tipo de manifestaciones. Tal y como han apuntado autores

⁶⁵ Tal y como ha relatado Ander González Antona, el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián* surgió a partir de una iniciativa personal de Guadalupe Echevarría, quien mantenía relaciones cercanas con diferentes personalidades del panorama internacional de vídeo. Tras presentar una propuesta de proyecto a la dirección del *Festival Internacional de Cine de San Sebastián*, esta decidía respaldar la iniciativa. Sin embargo, tras la celebración de la tercera edición en 1984, el patronato y la dirección del Festival de Cine comenzarían a poner ciertas trabas a la organización liderada por Guadalupe Echevarría, principalmente debido al reparto del dinero público que provenía de Gobierno Vasco y Diputación Foral de Guipúzcoa. Para un relato más detallado sobre la intrahistoria del *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián*, consultar (González Antona 1995, 258-265).

⁶⁶ También Estella alude al “gran despliegue de medios informativos” que el Festival adoptó como estrategia de cara a generar un público objetivo, con varios periódicos vascos (*Diario Vasco*, *La Voz de Euskadi*) publicando suplementos específicos dedicados al Festival de Vídeo (Estella 2007, 104). Palacio, por su parte, se refiere a la importante cobertura que ofreció un periódico como *El País* (Palacio 1987, 167).

como Juan Crego, el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián* sentó el precedente para una transformación radical en el modelo de visibilización y difusión del vídeo, el cual hasta entonces se había basado en pequeñas muestras (casi de carácter marginal) organizadas por unos pocos interesados en el medio, principalmente en el área de Barcelona.

En ese sentido, Crego ha llamado la atención sobre la notable diferencia existente entre las muestras organizadas en Barcelona por Bonet, Mercader, Dols y Muntadas, durante los setenta y principios de los ochenta (las cuales encontrarían cierta continuidad en algunos eventos celebrados en Zaragoza)⁶⁷ y otras que empezaron a surgir a lo largo de los ochenta a la estela del *Festival de Donostia/San Sebastián*. Estas últimas, según Crego, “irían desarrollando diferentes alternativas, alterando la temática, el enfoque, la envergadura o el esquema organizativo”, conllevando profundas consecuencias para el tipo de vídeo que iba a empezar a producirse, como fue “el progresivo abandono de los postulados heredados del arte conceptual y tendencias afines [...]” (Crego 1995, 174).

Para Crego, el formato del Festival, en su objetivo de alcanzar un mayor número de asistentes y dar a conocer ampliamente el fenómeno, necesitó incorporar actos de carácter vistoso, “lo que suele conocerse como parafernalia [...]”, lo cual incluía actos protocolarios organizados alrededor de la modalidad del concurso, tales como las entregas de premios, la presencia de autoridades políticas, etc. Al fin y al cabo, este tipo de actos de carácter cuasi-propagandístico, estaban principalmente dirigidos a la atención de los medios de comunicación, buscando “un efecto espectacular y llamativo, resultar atractivo para el público” (Crego 1995, 179). De esta manera, a pesar de que festivales como el de Donostia/San Sebastián incorporaron

⁶⁷ Creemos que Crego se refiere aquí a las equivalencias que podían establecerse entre programas de vídeo estables como *Els Dilluns Video*, coordinado por Antoni Mercader y Eugeni Bonet desde 1984 a 1989, celebrado en el Palau de la Virreina de Barcelona, y propuestas de programación semanales (en este caso a lo largo de dos meses de duración) como *Vídeo en el Palacio* de 1986, el cual era una continuación de las muestras, celebradas una vez al año, comisariadas por el propio Bonet bajo el título *Vanguardias y últimas tendencias*, organizadas por la Escuela de Artes y el Colegio de Arquitectos entre 1983 y 1986-87(¿). Para más información sobre el desarrollo del vídeo en Zaragoza consultar la publicación de Victoria Calavia y Alfredo Romero, *Travesía, el Audiovisual Aragonés*. Referenciamos en bibliografía general.

diversos actos de carácter divulgativo y, en parte, dirigidos a especialistas (tales como mesas redondas, sesiones de debate, charlas, espacios de reflexión, etc.), el lado popularizador del evento empezó a orbitar alrededor del concurso, una modalidad heredada de un contexto afín como era el festival cinematográfico⁶⁸.

Consecuentemente, la creciente popularización del vídeo iba a conducir a la incipiente creación de un público objetivo. Sin embargo, para Crego, “con el público viene también el concepto de espectador y, por ende, de espectáculo” (Crego 1995, 172). En última instancia, este proceso de “espectacularización” propiciado por la manera en la que vídeo empezaba a ser enmarcado contextos como el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián*, conllevaría que la práctica fuera alejándose progresivamente de los presupuestos de crítica política, social y radicalidad por los que se había definido poco tiempo atrás. Para Crego, la aparición de la modalidad de concurso supuso para el devenir de la práctica, “un cambio cualitativo importante, puesto que indica un alejamiento desde las propuestas más vanguardistas a otras más formalizadas. Un concurso supone, más que cualquier otra actividad, la imposición de unas normativas sobre el vídeo como forma artística” (Crego 1995, 202).

De igual manera, según Marzo y Mayayo, el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián*, “reflejó ya en su día las tensiones creadas por un medio que se alejaba a toda velocidad de sus presupuestos críticos iniciales para configurarse como uno de los troncos del espectáculo audiovisual” (Marzo y Mayayo 2015, 601). En este caso, las autoras se refieren a la polémica que envolvió a organización de la primera edición del Festival, debido principalmente a la actitud de exclusión por parte del comité organizador (al frente del cual se encontraba

⁶⁸ Tras el éxito y la repercusión en prensa conseguidos en la primera edición del festival en 1982 (en la cual, sin embargo, no pudo organizarse un pretendido concurso de vídeo vasco debido a desavenencias con algunos de los máximos representantes del entorno videográfico vasco en ese momento, tal y como era Jon Intxaustegui), en el segundo *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián* celebrado en 1983 pudo al fin incorporarse el Primer Concurso de Vídeo Vasco y un Concurso Internacional. Ander González Antona recoge en su tesis las declaraciones de Guadalupe Echevarría, impulsora del evento, en relación a la línea de trabajo planteada en esta edición, dirigida a “potenciar el vídeo en Euskadi, no es España”; algo que, según Echevarría, no obedecía a intereses políticos o ideológicos, sino simplemente a motivos geográficos (González Antona 1995, 263).

Guadalupe Echevarría) hacia algunos de los núcleos que, desde hacía tiempo, venían trabajando por la teorización y difusión del medio desde determinadas posiciones más políticamente comprometidas, o más vinculadas o conscientes respecto al carácter “experimental” o “vanguardista” del medio⁶⁹.

Si bien el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián* ha quedado establecido como el hito que dio pie a ese proceso de institucionalización/espectacularización de la práctica vía política cultural, algunos autores como Bonet han puntualizado que, realmente, no fue hasta la celebración del *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* (1984-1986), celebrado en el Círculo de Bellas Artes, cuando el vídeo se dio a conocer por todo el territorio nacional y terminó por establecerse la modalidad del concurso como elemento principal alrededor del cual se empezaron a organizar este tipo de manifestaciones (Bonet 1995, 28-29).

El *Festival Nacional de Vídeo de Madrid*⁷⁰, cuya primera edición se celebró el mismo año que la última de San Sebastián (1984), replicó el esquema competitivo como eje central alrededor del cual se organizó el evento, pero con la particularidad de que –en contraste al localismo que había demostrado Donostia/San Sebastián– planteó su concurso como de alcance “nacional”. Esto obedeció, según Crego, a la escasa producción existente en ese momento y a la

⁶⁹ Esta polémica ha sido referenciada por Ander González Antona en su tesis. De acuerdo a González Antona, la organización de la primera edición del *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián* en seguida encontró dos núcleos de disensión: el primero, en el entorno videográfico del País Vasco, cuyo representante en ese momento era Jon Intxaustegui, profesor de la Especialidad de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. El segundo, el entorno de vídeo catalán que venía trabajando por la creación de unas estructuras mínimas para el vídeo desde mediados de los setenta (Bonet, Muntadas, Mercader, etc.). En este caso, la ingenuidad de Guadalupe Echevarría por lo que se estaba desarrollando en el ámbito del vídeo en el Estado español condujo a excluir a esta serie de agentes de la elaboración y la defensa del plan inicial. Finalmente, sin embargo, los malentendidos fueron resueltos y el grupo catalán entró a formar parte activa de la organización del Festival. No así el entorno de Jon Intxaustegui, quien se mantuvo al margen de la organización de la primera edición de 1982. Para más información sobre esta polémica: (González Antona 1995, 259; Estella 2007, 103-104).

⁷⁰ Bonet puntualiza en que las ediciones de 1984 y 1986 (organizadas por Paloma Navares y la junta directiva del Círculo de Bellas Artes) estuvieron intercaladas por la celebración de unos “encuentros de transición en el intervalo”: los llamados *Encuentros en Torno al Vídeo* celebrados en 1985 (Bonet 1995, 28). Crego coincide en apuntar que la celebración de las dos ediciones del *Festival Nacional de Vídeo* y la de los *Encuentros en Torno al Vídeo* marcaron un punto de inflexión en el desarrollo del vídeo en España, constituyendo un “momento de cambio en la situación del vídeo que afectó a todo el país” (Crego 1995, 112).

necesidad de aglutinarla para calibrar el estado del panorama videográfico español. Para Crego, “la necesidad de concursos nacionales respondía también en alto grado al hecho de una escasa producción, por lo que convenía que pudieran presentarse obras de todo el país” (Crego, 1994, 112).

El caso es que, el alcance y la repercusión que lograría esta primera edición de 1984, tendría el efecto de dar a conocer el vídeo en territorios a los que este aún no había conseguido llegar, así como el de dar lugar a la eclosión de una multiplicidad de muestras, festivales/concurso, etc., que emergieron en todo el país en la segunda mitad de los ochenta: Zaragoza, Vitoria, Gijón, O Carballiño, A Coruña, Cádiz, Granada, Sevilla, Las Palmas de Gran Canaria, Valladolid, Valencia, etc. De acuerdo a Crego:

Por el eco que tuvo el festival, y muy especialmente por el Concurso Nacional de vídeo incluido en él, empezó a hablarse de vídeo en zonas del país en que había sido desconocido hasta el momento [...] A partir del mismo se produce una eclosión de actividades repartidas por todo el país [...] Los festivales, concursos y muestras florecen en casi todas las ciudades importantes, en una efervescencia que caracterizará a partir de la segunda mitad de la década (Crego, 1994, 111).

A pesar de que el *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* parecía marcar el punto de inflexión para que el formato de festival -con concurso- se convirtiera en el modelo de institucionalización hegemónico en los siguientes años, lo cierto es que de manera paralela y desde hacía ya algunos años otras instancias como las instituciones Arte y TV también venían mostrando cierto interés por integrar paulatinamente al vídeo dentro de sus respectivos marcos de representación. Tal y como ha señalado Ignacio Estella, esto nos lleva a pensar más bien en varios procesos de institucionalización desarrollándose en paralelo o solapándose, algunos en connivencia y otros en una relación de cierta pugna; un paradigma institucional híbrido en el

que la identidad del vídeo, dependiendo del contexto o modelo en el que iba siendo enmarcado, se encontraba en fase de (in)definición. De esta manera, según Estella, en el caso del Estado español “no es conveniente pensar en un único proceso de institucionalización sino en varios procesos de institucionalización que se contraponen y que obviamente están marcados por las luchas propias presentes en el camino hacia la hegemonía cultural” (Estella 2007, 99).

En primer lugar, más allá de las muestras puntuales celebradas en algunos contextos de representación de arte⁷¹, no sería hasta la celebración de la exposición *Procesos. Cultura y Nuevas Tecnologías*, celebrado en el por entonces recién inaugurado Centro de Arte Reina Sofía (CARS) en 1986, cuando pudo empezar a percibirse un mayor interés por parte de las grandes instituciones de arte a la hora de acoger creaciones en vídeo⁷². Este tipo de reconocimientos se daban en un contexto en el que el vídeo iba reclamando la atención del mundo del arte contemporáneo español, como lo demuestra el hecho de que la feria de arte contemporáneo ARCO incluyera en su edición de 1987 una sección dedicada al vídeo denominada VideoArco⁷³.

Sin embargo, tal y como se han encargado de establecer autores como Bonet o Estella, sería la celebración de *La Imagen Sublime* en el CARS la que marcaría un verdadero punto de inflexión en el reconocimiento del vídeo como una forma de arte por derecho propio⁷⁴. Según

⁷¹ Una cronología de este incipiente proceso de institucionalización del vídeo dentro del mundo del arte tendría que tener en cuenta las actividades desarrolladas por el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) ya desde finales de los setenta, las diversas actividades llevadas a cabo en el Palau de la Virreina (centro cultural dependiente del Ayuntamiento de Barcelona donde se llevaría a cabo *Els Dilluns Video*), algunas más puntuales celebradas en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, o en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla; pero, sobre todo, las actividades llevadas a cabo en el CARS (Centro de Arte Reina Sofía). Para un repaso más detallado consultar la tesis de Juan Crego, *La Institucionalización del Videoarte en España* (Crego 1995, 211-228).

⁷² Según relata Crego, en dicha exposición se presentaron diversos medios tecnológicos empleados como herramientas de creación artística, entre ellos el vídeo. En esta muestra, Paloma Navares y Antoni Muntadas presentarían varios programas de vídeo, como los titulados *Circuito cerrado*, *circuito infinito* y *Haute Culture*, respectivamente. Este fue el contexto, también, en el que se presentó la obra en vídeo producida por Fundesco, *Menina* (1986), realizada por Juan Carlos Eguillor, una de las primeras creaciones en vídeo realizadas íntegramente por ordenador (Crego 1995, 218).

⁷³ A partir de 1987 y en sucesivas ediciones, en VideoArco se darían cita tanto las escasas distribuidoras nacionales existentes en España como diversos organismos públicos vinculados al campo del vídeo. Con una naturaleza “netamente ferial”, VideoArco se presentaba al mismo tiempo como un foro de encuentro y un contexto generador de transacciones económicas, en ese momento “no demasiado abundantes” (Crego 1995, 113-114).

⁷⁴ *La Imagen Sublime. Video de Creación en España 1970/1987*, muestra de carácter antológico celebrada en el entonces CARS (Centro de Arte Reina Sofía), de la cual sería comisario

Bonet, la celebración de un acontecimiento tan emblemático como este era un claro indicio de que la aparente “edad dorada” del vídeo había llegado a su fin (Bonet 1995, 29). Igualmente, para Estella, esta exposición de carácter antológico “hacía suponer que los años de rebelde adolescencia del vídeo habían pasado y que una nueva etapa comenzaba a vislumbrarse para el medio” (Estella 2007, 105).

Otros autores como Crego, también, llamaron la atención de que la progresiva integración del vídeo dentro de los marcos –simbólicos y económicos- de los museos, galerías, ferias de arte, etc., conllevó un reforzamiento, alteración o transformación de sus estatus como forma o disciplina artística, demostrando también que era una forma de arte susceptible de ser comercializada dentro del mercado del arte contemporáneo. Según Crego:

[...] el vídeo se verá ayudado de este modo doblemente en su trato con los museos: en tanto que una parte de las actividades de estas instituciones le son dedicadas y porque además este hecho supone un refuerzo muy positivo a su imagen como medio artístico (Crego 1995, 212).

En segundo lugar, tampoco se puede olvidar que, al menos desde 1984, el vídeo (entendido como una forma de creación al alza) había comenzado a formar parte de la oferta televisiva dentro de algunos programas culturales emitidos cadenas generalistas como Televisión Española (TVE), como el caso de *El Ojo del Vídeo*, *La Edad de Oro* o *Metrópolis*, pero

Manuel Palacio. Las principales líneas que guiaron la confección de la muestra fueron las de, por un lado, tratar de trazar una cronología de hitos o acontecimientos videográficos más relevantes sucedidos hasta la fecha (lo cual demostraba una clara pretensión historiográfica) y, por otro lado, tratar de aglutinar y visibilizar las obras más significativas realizadas por los autores que más reconocimiento habían logrado hasta ese momento. Sin embargo, siendo una muestra a la que subyacía una clara labor de comisariado, los criterios empleados a la hora de seleccionar las obras más representativas serían también cuestionados por determinados sectores críticos (Crego 1995, 113).

también a ocupar espacios dentro de programas culturales de televisiones autonómicas, como en la Televisión Pública Vasca (ETB)⁷⁵ o la Televisión de Cataluña (TV3)⁷⁶.

En ese sentido, el desarrollo del videoarte en este momento no puede desvincularse de un contexto en el que la consolidación de las televisiones autonómicas en España, la diversificación de la oferta televisiva (vía satélite) y el augurio de la llegada de la televisión privada (algo que no sucedió hasta principios de los noventa) iban a empezar a alimentar un tipo de discurso que pretendía situar el futuro del videoarte dentro de los contextos de la televisión comercial. Esta creencia, alimentada en buena medida por la introducción de las teorías de Jean Paul Fargier en España, quien planteaba que la televisión iba a terminar por erigirse como la principal plataforma de difusión para el videoarte (llegando a condicionar incluso la forma y el contenido de estas creaciones), llegaría a calar en el imaginario de algunos dirigentes y empresarios vinculados al mundo de la telecomunicación española, quienes empezarían a argumentar a favor de la posible reconversión del vídeo en una de las ramas del espectáculo televisivo/audiovisual. De esta manera, el incipiente interés que la industria de la televisión empezaba a demostrar en este momento por el videoarte, también sería un acicate para que una camada de nuevos realizadores que se habían formado principalmente en el contexto de los festivales de vídeo, depositaran esperanzas de ver su talento remunerado dentro las estructuras de la industria televisiva, ávida de captar jóvenes talentos.

⁷⁵ En lo que respecta a esta tesis, habría que revisar la cobertura que ETB pudo ofrecer al vídeo a lo largo de los ochenta y noventa, pues la cadena pública vasca constituye un “foco de prospección” en el que puede llegar a encontrarse material videográfico vasco perdido. Ya en 1984 ETB colaboraba de manera muy activa cubriendo el *III Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián*, emitiendo en horarios de sobremesa una selección de obras que habían participado en el Festival. También hay que mencionar la cobertura que ofrecería a la *Tercera Muestra Internacional de Vídeo de Getxo* en 1990, organizada por el Taller de Imagen de Algorta de Antonio Herranz, con ocasión del cual se emitió una abundante selección de trabajos exhibidos durante el evento. Ciertamente, el videoarte producido en el País Vasco se fue colando puntualmente en programas culturales como *Fahrenheit* o *Hit Parade*, siendo el caso más significativo la emisión en 1990-1991 del programa *Begi Anitza-El Ojo Plural*, un programa conjunto realizado por alumnos de cinco centros de enseñanza audiovisual diferentes. Sin embargo, a pesar de este inicial interés, a finales de los ochenta miembros del B.K. como Xabier González lamentaban que “el paralelo edificación de un canal de TV autonómico” no hubiera revertido en “el fortalecimiento también de un sector videográfico que por aquel entonces conocía un momento crucial [...]” (González 1988, s/n). En cualquier caso, la presencia del videoarte dentro de un organismo como ETB es una vía de investigación aun por recorrer.

⁷⁶ Mención especial merece el programa *Arsenal* (1985-1987), dirigido por Manuel Huerga.

Así las cosas, con tres (o cuatro) modelos de institucionalización para el vídeo desarrollándose/solapándose en paralelo, y ante la evidencia de que el vídeo español necesitaba un abordaje historiográfico específico debido su renovado estatus como forma de arte, aparecía una de las primeras versiones historiográficas articuladas para el vídeo español: “Un acercamiento al vídeo de creación en España”, de Manuel Palacio.

En buena medida, creemos que la elaboración de esta narrativa debe ser vinculada al interés que tanto la institución Arte como TV habían depositado a la hora de enmarcar el vídeo dentro de sus respectivos marcos de representación. Es decir, si en los EEUU la legitimación artística del vídeo se había visto reforzada por la temprana elaboración de una narrativa histórica (recordemos que, para Sturken, “formular una historia es sentar legitimidad”) (Sturken 1989, 69), en el caso español, la paulatina presencia del vídeo dentro de los contextos de Arte y TV se vería igualmente reforzada por la elaboración de un tipo de relato que iba a ajustarse a la perfección a las necesidades de estas instituciones. En este sentido, no creemos que sea una coincidencia que la primera versión histórica del videoarte apareciera justamente el mismo año que *La Imagen Sublime* marcaba un punto de inflexión para el reconocimiento del videoarte como una forma de arte por derecho propio; ni tampoco creemos que sea casualidad que el texto de Palacio se enmarcara dentro de una revista como *Telos*, editada por Fundación Fundesco, un organismo desde el cual empezaban a emerger voces con un claro interés por vincular el desarrollo del videoarte dentro del espectáculo televisivo más amplio⁷⁷.

⁷⁷ En 1985 aparecía la revista *Telos. Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, publicación pionera dedicada al análisis de la convergencia entre las nuevas tecnologías y la cultura desde diferentes perspectivas, tanto tecnológica como social. En el número 9 publicado en 1987, *Telos* dedicaba una edición especial al ámbito del videoarte, *El Vídeo. Arte, Lenguaje y Comunicación*, precisamente en un momento de enorme transformación para el vídeo epitomizado por la celebración de *La Imagen Sublime*. Según Estella, la aceptación masiva a la que se estaba acercando el vídeo en el Estado español quedaría ejemplificada en el prólogo a la edición escrito por Enrique Bustamante, el frecuentemente citado “El pariente pobre del audiovisual”, en el que se exponía que el debate acerca del potencial político, comunicativo y revolucionario del vídeo había sido desplazado por una reflexión sobre la convergencia del medio con los dispositivos videográficos y el espectáculo televisivo más amplio. De acuerdo a Estella, además, la revista contenía una importante lista de textos que incidían en la dimensión narrativa del vídeo, un tipo de

Como en seguida veremos, el hecho de que Palacio basara una de las patas estructurales de su relato en el ensalzamiento de una “nueva generación” de realizadores que se caracterizaba por su vocación filo-televisiva y su falta de criticismo y compromiso político, da cuenta de que este era un tipo de narrativa que dejaba el terreno preparado para una anunciada (¿deseada?) asimilación y definitiva neutralización del vídeo dentro de los marcos codificados de las instituciones Arte y TV. En definitiva, si bien no pretendemos insinuar aquí que existieran intereses de ningún tipo por parte de Palacio más allá de los de abordar una realidad que, ciertamente, había llegado el momento y la necesidad de cartografiar, sí que se pretende llamar la atención de que este tipo de procesos de institucionalización/historización del vídeo serían profundamente criticados muy poco tiempo después por parte de esa línea *contra-histórica*.

Yendo ya al centro de la cuestión, las reticencias que el relato de Palacio iba a provocar en determinados sectores críticos muy poco tiempo después de su aparición, se basaban en la manera en la que este desarrollaba o abordaba tres puntos clave. El primer de ellos, la cuestión en torno a la influencia que algunas de las ramas de los conceptualismos habían podido tener a la hora de determinar el carácter crítico y político de parte del vídeo español, algo que Palacio directamente omitía de su relato. El segundo, el grado de distinción y reconocimiento que atribuía a una “nueva generación” del vídeo español, la cual había logrado un alto nivel de relevancia dentro del contexto de los festivales de vídeo. El tercero, la manera en la que iba a presentar la realidad videográfica española como un fenómeno completamente homogéneo, anulando un debate en torno a las posibles diferencias formales/estilísticas del vídeo producido según regiones.

abordaje teórico que ayudaba a justificar la presencia del vídeo dentro de los marcos de representación de la televisión convencional (Estella 2007, 104-105).

Respecto al primer punto, ya hemos apuntado en el capítulo anterior la manera en la que el texto de Palacio pasaba de soslayo por la influencia que determinadas ramas de los conceptualismos, en su característico giro hacia el plano de la praxis social, habían podido tener en el carácter crítico y político de determinados discursos videográficos. A pesar de que Palacio vinculaba los primeros usos del vídeo a grupos conceptualistas como ZAJ (dentro del cual, por ejemplo, artistas como Esther Ferrer utilizaron el medio con asiduidad para el registro de sus performances), otras posibles influencias como la del Grup de Treball, por ejemplo, eran directamente omitidas. Al mismo tiempo, la interconexión del vídeo con otro tipo de manifestaciones y disciplinas (como el caso del cine independiente) que igualmente mostraban un afán por la experimentación formal, sin dejar de lado el compromiso político y social, era algo eludido en la narrativa de Palacio.

Respecto al segundo punto, es necesario volver a remitirnos al paradigma institucional de los Festivales de Vídeo y más concretamente a la importancia de un festival como el *Festival Nacional de Vídeo de Madrid*, cuna de lo que Manuel Palacio bautizaría como “nuevo vídeo español”⁷⁸. En un momento dado de su texto, Palacio reservaba unos párrafos para celebrar el surgimiento de una “nueva generación”, la de un grupo de jóvenes realizadores que, vinculados en ocasiones al mundo de la industria audiovisual profesional, había logrado un notable grado de reconocimiento y visibilidad a partir de la primera edición del *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* en 1984⁷⁹.

Ensalzada por Palacio por preconizar “valores radicales y ultracríticos”, esta “nueva generación” se había caracterizado por demostrar una notable “insatisfacción” respecto a los

⁷⁸ Es Bonet quien ha atribuido la creación de este sintagma a Manuel Palacio (Bonet 1995, 28).

⁷⁹ Los autores que sobresalieron en el *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* de 1984, repartiéndose el premio *ex aequo* entre seis obras (más dos menciones de mérito) fueron: Xabier Fernández Villaverde con *Veneno Puro*; el colectivo Vídeo Doméstico con *Pasiones digestivas* y *El fin del Verano*; Antonio F. Cano con *ET-Apa*; José Ramón Da Cruz con *Of-tal*; Aurora Corominas con *Catul* y Gerardo Armesto con *La elección del soporte*.

restringidos canales de difusión y exhibición de los museos y galerías, buscando consecuentemente hacer circular sus productos a través de nuevas plataformas/estructuras/circuitos. Avezados en el manejo técnico del instrumental/maquinaria videográfica y provenientes del consumo de los “mass-media”, este “nuevo vídeo español” había marcado un punto de ruptura radical con la generación anterior de los setenta (la cual había quedado ligada al mundo de las artes plásticas), demostrando, para Palacio, una capacidad para abordar casi todas las posibilidades de la creación en vídeo, “desde el videoarte propiamente dicho, hasta el análisis de las relaciones de este medio con el cine y la televisión; desde el llamado vídeo de ficción o narrativo, hasta el musical y el documental” (Palacio 1987, 168).

Ahora bien, a pesar de la polivalencia y gran dosis de creatividad/originalidad que Palacio pretendió atribuir a esta generación del “nuevo vídeo español”, críticos como Eugeni Bonet ofrecerían posteriormente una perspectiva bastante menos entusiasta de este momento. Para Bonet, el período de los ochenta en el que este “nuevo vídeo español” vivió su auge, estuvo caracterizado por la proliferación de un tipo de obra videográfica que principalmente se adscribió a lo que fue denominado como “ficción vídeo”; una “regresión” hacia la utilización de estructuras de tipo narrativo en la articulación de los discursos videográficos, con tendencia a la explotación excesivamente formalista de los recursos técnicos que la maquinaria videográfica ofertaba (algo que, por otro lado, se encontraba en consonancia con la estética del “videoclip” que por entonces pujaba en el incipiente “sector”). Según Bonet, muchos de los productos que quedaron asociados a ese “nuevo vídeo español”, pecarían de un “cierto manierismo” y harían un uso indiscriminado de efectos, trucajes, aparejos, etc., en la búsqueda de una “inmediata aureola videográfica” en el resultado final de los productos; un tipo de “estética formalista” que, a ojos de Bonet, resultaba “contemporizadora” y, en definitiva, “banalizadora” (Bonet 1995, 30).

En cualquier caso, lo que nos interesa destacar aquí es que, situados en el contexto de 1984-1986, esta serie de obras serían las que lograrían obtener el reconocimiento de la crítica, sobresaliendo en eventos de gran repercusión como el de Madrid (concretamente en su edición

de 1984), logrando fijar una serie de criterios/referencias estilísticas que tendrían una gran influencia en la formación de una idea sobre lo que el “vídeo de creación” pudiera o debiera ser.

Cuando el *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* desapareció en 1986, fruto de sus propias contradicciones o deficiencias⁸⁰, el motor que seguiría alimentando a ese “nuevo vídeo español” se encontraría en la prolija red de festivales que habían brotado por todo el territorio nacional, la mayoría de los cuales replicaron el esquema festivo/competitivo heredado de Donostia/San Sebastián y Madrid. En este nuevo contexto, muchos de los autores que habían quedado asociados a ese “nuevo vídeo español”, aprovechando quizás el impulso logrado a partir del éxito cosechado en Madrid, seguirían copando los puestos de visibilidad y llenando los programas –así como los palmareses- de estos festivales con la producción de nuevas obras.

Según Bonet, en el peor de los casos, esto pudo conducir a una especie de homogeneización o estandarización de la producción videográfica: a la creación de modas estilísticas. Los festivales empezaron a adoptar criterios de “significatividad” a la hora de seleccionar, valorar y premiar los trabajos; criterios que se habían formado, precisamente, en base a aquellas obras que habían logrado reconocimiento en eventos de gran repercusión como el de Madrid. De esta manera, se fueron creando tendencias o modas estilísticas en cuanto a lo que por “vídeo de creación” se entendía. La modalidad de concurso empezó a fijar unos criterios a la hora de premiar un tipo de obras, delineó unos parámetros de “significatividad” o valoración, dibujando un corolario de referencias estilísticas o formales que resultarían un gran condicionante para el tipo de producción que empezaría a proliferar en aquel momento. Según Crego, en el marco de los festivales y los concursos, el vídeo iría “adoptando progresivamente una mayor entidad como forma de creación, aunque lo hará a costa de tender hacia una convencionalización, alejándose de sus posturas más experimentales” (Crego 1995, 202).

⁸⁰ Sobre el deterioro del *Festival Nacional de Video de Madrid* que llevó al distanciamiento de una buena parte de los realizadores que, en la edición precedente, habían logrado asentarse como cabezas visibles del “nuevo vídeo español”, puede consultarse: (Palacio, 1987, 169; Hergueta, 1989, 101-102).

Al mismo tiempo, esto haría aumentar la dependencia institucional de la práctica. Muchos de los autores asociados a ese “nuevo vídeo español” parecieron encontrar su motivación “creativa” en la oportunidad de optar a premios económicos, a fin de costear sus producciones o seguir granjeándose cierto reconocimiento personal. De igual manera, otros autores nóveles que empezaron a producir obra en aquel momento, encontraron una motivación en la oportunidad de obtener premios, trofeos o igualmente reclamar cierto reconocimiento en un “sector” que se encontraba al alza, encontrando referencias estilísticas precisamente en aquellas obras y autores que habían logrado consolidarse en el circuito institucionalizado de los festivales. Para Crego:

Los premios son, sin duda, el atractivo principal para todos los que participan en el concurso, en especial para los que ya tienen cierto prestigio, que ven posibilidad de obtener con el premio una compensación, total o parcial, de los costes de su trabajo. Los que no son tan conocidos pueden tentar a la suerte, pues un premio, además del valor económico, puede representar el reconocimiento tanto de la obra como de su autor (Crego, 1995, 190).

En definitiva, esto vino a generar una situación en la que la razón de ser de muchos trabajos parecía encontrarse en tratar de ajustarse al esquema festivo/competitivo que terminó por imponerse y hacerse hegemónico, influyendo notablemente en el desarrollo de la práctica. Igualmente, para Bonet, esto “dibujó un círculo vicioso en el cual la motivación creativa y su recepción pública se agotaban en un reducido circuito de pequeñas competiciones y antologías, y, en último término, contribuyó a una dependencia institucional del vídeo” (Bonet 1995, 29).

Las consecuencias de este diverso paradigma ya han sido remarcadas a lo largo del texto: este proceso de institucionalización conllevó un proceso de “banalización” de la práctica, un alejamiento progresivo del medio de los presupuestos de crítica política y social por los que se

había definido durante los setenta, una pérdida de su componente “experimental” o “vanguardista”, una “evacuación de lo político” notable en el grueso de las producciones, etc. Crego ya apuntaba la relación directa existente entre “el modelo del festival [...] y el alejamiento del vídeo de sus orígenes y propuestas más experimentales” (Crego, 1995, 168). Un alejamiento que dio a parar –según la línea *contra-histórica*- en propuestas de corte más narrativo y en la explotación “contemporizadora” de los recursos técnico/imagínicos que el medio posibilitaba (Bosgarren Kolektiboa 1989). También, según ha apuntado Amparo Lozano Cercós referenciando a Josu Rekalde, “lo que hasta ese momento había sido una constante revisión de conceptos y situaciones políticas, culturales y sociales, además de mediáticas, pasó a ser una experimentación con el propio medio, con su propia tecnología” (Lozano 2013, 183).

Por último, otra de las particularidades del texto de Palacio es que este trataría de ofrecer una visión de conjunto sobre el panorama videográfico español desde una perspectiva nacional, lo cual se encontraba en consonancia con el carácter que había adquirido un evento como el *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* (cuya principal idea subyacente era, precisamente, la de reconocer la entidad y existencia de un “vídeo español”). Si bien Palacio trataba de ser exhaustivo en su objetivo de intentar cartografiar el sector videográfico español (inventariando productoras, distribuidoras, obras y autores), la manera en la que iba a suspender un potencial debate en torno a la cuestión de la posible existencia de diferentes escuelas o estilos nacionales en los primeros párrafos de su texto (aludiendo a la imposibilidad de encontrar “diferencias insalvables” entre el vídeo producido en las distintas comunidades autónomas) iba a resultar bastante problemática (Palacio 2007, 164) .

En ese sentido, la determinación con la que Palacio anulaba esta cuestión para abordar el desarrollo del vídeo en España desde un enfoque nacional –en cierto modo totalizador- sería motivo de disensión en un momento en el que, como veremos, se empezaban a hacer patentes diferentes iniciativas dirigidas a aglutinar y dar cierta entidad a la producción generada en

determinados contextos periféricos, como era el caso del País Vasco (pero también Galicia o Cataluña).

Tal y como han apuntado autores como Juan Crego, es importante tener en cuenta que esta situación de promoción institucional del vídeo se estaba dando en un momento de profunda reestructuración territorial y administrativa a nivel nacional; un momento en el que España se estaba reconfigurando como un “Estado de las autonomías” y en el que los diferentes gobiernos autonómicos –y sus correspondientes departamentos de cultura- iban logrando mayores competencias. Es pues de gran importancia comprender que la actividad videográfica, sobre todo en la segunda mitad de los ochenta, se sostuvo en gran medida gracias a este tipo de políticas culturales descentralizadas. Según Carlos Ameller:

En su mayor parte, el vídeo español es el surgido de las condiciones políticas, económicas y culturales producidas en España, lo que incluye la consideración de las peculiaridades territoriales determinadas por la creación del Estado de las Autonomías. Entonces, y visto desde una perspectiva internacional, el vídeo español es por definición “dependiente” de dichas estructuras” (Ameller 2007, 199).

Para Crego, esta compleja situación de reestructuración territorial y administrativa, podía llegar a explicar el diferente crecimiento que la práctica vivió según las regiones o zonas en las que se desarrolló. De esta manera, Crego hace notar que aquellas comunidades autónomas con un mayor sentido de la identidad cultural o tradición “nacionalista” (como Catalunya, País Vasco o Galicia) fueron las primeras en respaldar el vídeo a nivel institucional (Crego 1995, 87); lo cual, por otro lado, podía no estar exento de determinados intereses políticos o ideológicos.

Esto condujo a una situación en la que muchos de los festivales que brotaron en territorios como el País Vasco, por ejemplo, empezaron a dedicar una atención especial al vídeo producido a nivel local, organizando sus secciones competitivas atendiendo a esta realidad; en

consecuencia, impulsando o animando enormemente la producción “autóctona” de cintas. Al mismo tiempo, surgirían diversos focos de reflexión y debate en torno al fenómeno del vídeo que empezaron a particularizar en su desarrollo dentro de su contexto socio-cultural específico. Esto llevaría también a determinados grupos (como fue el caso del Bosgarren Kolektiboa) a plantear algunas de sus líneas de trabajo desde la premisa de la existencia de un “vídeo vasco” o, al menos, de un corpus suficientemente rico y complejo como para plantear la entidad, alcance y posibilidades de un panorama videográfico específicamente vasco (en este caso, no necesariamente desde una perspectiva “nacionalista”).

En definitiva, un enfoque homogeneizador y totalizador como el que Palacio pretendía aplicar a la realidad videográfica estatal, aludiendo a la consistencia de un “vídeo español” o incluso un “nuevo vídeo español”, solapaba o tergiversaba la existencia de una compleja realidad socio-cultural en fase de reestructuración integral, en la que el desarrollo de un posible “vídeo nacional” o “plurinacional” debía ser realmente analizado.

Analizado en retrospectiva, autores como Ignacio Estella han apuntado que el texto de Palacio, a pesar de ser suficientemente meritorio para su momento debido a su propósito de ofrecer una visión de conjunto del panorama videográfico español, terminaba resultando de una “enorme rigidez”, probablemente por tratar de ajustarse a las necesidades de las instituciones culturales y de la historiografía oficial. Es precisamente por estos motivos por los que, en clave de réplica, solamente dos años después de que el texto de Palacio se publicara, emergieron una serie de voces disonantes dirigidas a ofrecer una relectura, una visión alternativa, a un relato que se había presentado como tremendamente homogéneo, “sin ningún tipo de descabalamiento ni personal ni comunitario” (Estella, 2007, 105), el cual era consecuencia directa de un proceso parejo de institucionalización/historización de la práctica del vídeo que ha tendido, también en otros contextos, a la elaboración de relatos o narrativas excluyentes; en definitiva, parciales e insuficientes.

Tal y como veremos en las siguientes páginas, fue en la edición del *Bideoaldia* de 1989 cuando un grupo de agentes políticamente agrupados alrededor del Bosgarren Kolektiboa, propuso una mirada atrás poco complaciente y marcadamente crítica respecto a ese proceso de institucionalización/historización de la práctica, el cual había cristalizado en un texto como el de Palacio. De acuerdo con la lectura que proponemos sobre el devenir del videoarte español, este momento supuso un punto clave dentro del proceso o devenir histórico del vídeo, ya que fue el momento en el que se sentaron las bases para la emergencia de lo que aquí denominamos como una línea *contra-histórica*: una vertiente (discursiva y de trabajo) con tres claros objetivos. El primero de ellos, denunciar la influencia negativa de determinadas fuerzas y condicionantes institucionales en el potencial vanguardista, experimental y subversivo del medio. El segundo de ellos, desmontar y reformular, ofreciendo versiones alternativas, el tipo de narrativas históricas que aquellos procesos de institucionalización habían aparejado. El tercero de ellos, trabajar por la reformulación de unas bases estructurales que condujeran a la formación de un “sector del vídeo independiente” o una *esfera pública del vídeo independiente*.

Por último, la inmediatez con la que estas primeras versiones historiográficas encontraron una réplica y/o versión alternativa, es lo que nos conduce a pensar que en el caso del devenir del videoarte español es posible referirnos a la articulación de una serie de *historias* y *contra-historias* que, prácticamente en paralelo o de manera sincrónica, fueron elaboradas en relación a los diferentes procesos de institucionalización de vídeo. Esta especie de dinámica/disputa dialéctica, la cual se desplegaría a lo largo de los noventa y los dos mil, habría terminado por conformar una maraña discursiva, una *discursividad*, idiosincrática en el caso español, la cual encuentra de base una serie de posicionamientos políticos e ideológicos contrapuestos a la hora de entender la verdadera naturaleza del vídeo.

2.2.1. El Bosgarren Kolektiboa y el Bideoaldia de Tolosa: bases para la emergencia de una línea “contra-histórica”

Si bien la emergencia explícita de una línea *contra-histórica* se dio en 1992 a través de la publicación de dos textos que aludieron directamente a la misma (Bonet 1992; Expósito 1992), creemos que su origen puede rastrearse hasta el contexto del *Festival de Vídeo de Tolosa* o *Bideoaldia de Tolosa*, organizado por el Bosgarren Kolektiboa. Concretamente en la edición de 1989, por primera vez, se procedió a realizar un desmontaje a los procesos parejos de institucionalización/historización del vídeo español, desde una perspectiva marcadamente crítica y en cierto modo revisionista.

Básicamente, lo que aquí planteamos es que el *Bideoaldia* de Tolosa supuso un momento clave dentro del devenir histórico del videoarte en el Estado español, ya que fue en el contexto crítico y reflexivo que posibilitó este evento, donde se sentaron las bases para el posterior despliegue de una crítica sistemática en contra de posteriores procesos de institucionalización/historización del vídeo español, tal y como sucedería a lo largo de las siguientes dos décadas. En ese sentido, es ya desde finales de los ochenta cuando el proceso de historización del vídeo español empieza a configurarse en clave de pugna dialéctica; una contraposición entre *historias* y *contra-historias* articuladas al son del propio proceso de formación de las bases estructurales del sector.

Al mismo tiempo, creemos que la importancia de un evento como el *Bideoaldia* de Tolosa debe cifrarse también en base a la capacidad que tuvo el evento de aglutinar política e ideológicamente a una serie de agentes vinculados a la práctica del vídeo. Tal y como han apuntado autores como Arturo/*fito* Rodríguez, el evento tolosarra “tuvo la capacidad de aglutinar a un grupo bastante homogéneo de creadores conscientes del necesario abordaje político de sus herramientas creativas, a la luz del panorama artístico que comenzaba a diseñar las políticas culturales del momento” (Rodríguez 2011, 92). Comprometidos en la tarea de

revertir el proceso de despolitización y desideologización al que había conducido el paradigma institucional descrito en el capítulo anterior, esta serie de agentes/creadores trabajó por el establecimiento de unas bases estructurales que posibilitaran la creación de un sector del vídeo verdaderamente independiente y/o alternativo; una red o plataforma de producción, difusión/exhibición, capaz de operar en clave de oposición crítica en relación a los diversos aparatos institucionales que en ese momento pretendían asimilar a la práctica dentro de sus respectivos marcos de representación.

En resumen, a partir del *Bideoaldia* de Tolosa, la crítica sistemática acometida en contra de los diversos procesos de institucionalización/historización del vídeo, estaría intrínsecamente vinculada al intento de creación de un sector del vídeo independiente; o lo que Marcelo Expósito y Gabriel Villota conceptualizaron más tarde como una *esfera pública del vídeo independiente* o una “esfera pública de oposición” (Expósito 1992; Villota 1995).

El origen del Bosgarren Kolektiboa/*Bideoaldia* de Tolosa debe ser directamente vinculado con el proceso de descentralización política y administrativa que caracterizó al período transicional español hacia la democracia. En un momento en el que los organismos públicos de carácter autonómico lograban cada vez mayores competencias en materia de política cultural, algunos segmentos de la geografía videográfica estatal iban a sufrir un cierto desarrollo hipertrofiado, propiciado por un excesivo entusiasmo depositado en la promoción institucionalizada de un nuevo lenguaje/medio artístico. En el caso específico del País Vasco, y sobre todo a partir del impacto que había ocasionado el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián*, la segunda mitad de los ochenta se convirtió en un hervidero de pequeñas muestras y festivales de vídeo; un modelo impulsado, entre otros, por un organismo como Diputación Foral

de Guipúzcoa del que también, en buena medida, iba a beneficiarse un grupo como el Bosgarren Kolektiboa⁸¹.

Ahora bien, si bien muchas veces se ha apuntado a ese factor de descentralización institucional como capaz de explicar el notable crecimiento y sostenimiento de un mínimo sector videográfico en el contexto del País Vasco, también es necesario apuntar a otro factor a veces omitido, y otras veces considerado como circunstancial, como es el contexto de conflicto político y lucha armada que enfrentaba a ETA (Euskadi Ta Askatasuna) con el Gobierno del Estado español. Es decir, la existencia de un clima en el que el “nacionalismo vasco”, ya fuera en su articulación vía institucional, o en su manifestación más radicalizada y beligerante, impregnaba el ambiente político, social y cultural de la realidad cotidiana del pueblo vasco; en definitiva, el día a día en el que el Bosgarren Kolektiboa surgió y se vio obligado a operar.

El Bosgarren Kolektiboa surgía en la localidad guipuzcoana de Tolosa después de que un grupo de amigos y vecinos del pueblo decidieran juntarse para organizar diversos eventos y actividades culturales de carácter contemporáneo. Activos al menos desde 1985, el colectivo formado por Jose Mari Arin, Armando Dolader, Itziar Arratibel, Marian Ortega y Xabier González (al que en 1986 se sumaría Marcelo Expósito), podía parecer a simple vista el de un grupo de amigos que, ante un cierto hartazgo con el clima asfixiante de ese momento, decidía poner en marcha una asociación cultural independiente, en la idea de promocionar y difundir manifestaciones artísticas y culturales de su interés (música electrónica, videoarte...)⁸². Tras un

⁸¹ Tal y como ha relatado Ander González Antona, el programa cultural de Diputación Foral de Guipúzcoa desde mediados de los ochenta estuvo especialmente dedicado a la promoción de la creación en vídeo y se basó de manera simultánea en dos líneas de actuación: por una parte, concediendo desde 1985 una serie de subvenciones, becas y ayudas destinadas a la producción individual y formación de determinados autores; por otra parte, a través de la creación de un proyecto/estructura de (in)formación y producción estable como Arteleku, el cual iba a acoger diversas actividades relacionadas con el mundo del vídeo. Al mismo tiempo, Diputación Foral de Guipúzcoa financiaría todas las ediciones del *Bideoaldia* de Tolosa (González Antona 1995, 248-249).

⁸² Según se refleja en el “II Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa/Manual de Instrucciones”, en 1988 se sumaban al colectivo Jokin Aizpurua y Xabier Lozano (Bosgarren Kolektiboa 1988, 80).

primer evento llamado *ROCK UHOLA* celebrado en enero de 1986, en septiembre de ese mismo año ponían en marcha la *I. Semana del Vídeo de Tolosa (I. Bideo Astea Tolosa)*, aún no *Bideoaldia*, sentando las bases para lo que solamente un año después se configuró como el ya mítico *Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia (1987-1990)*. Tal y como ha recordado Xabier González:

Los estatutos del Bosgarren K. eran copia de una asociación de vecinos. Eso éramos, vecinos, que para saber de ciertas cosas montábamos el Bideoaldia con dinero público y apoyo industrial gratuito a cambio de publicidad: pantallas, reproductores, montaje, transporte... por otro lado, introducíamos la crítica cultural en un ambiente político súper tóxico, con “banda armada” en el vecindario. De hecho [...] el “Quinto Colectivo”, que eso era Bosgarren Kolektiboa, proviene del concepto Quinta Columna, la de los traidores en aquel contexto híper nacionalista, etc., una “columna” que no era ni la de Durruti, sino la de los “cobardes” contra aquella asfixia. Después de Eskorbuto...(todavía los escucho) nos iba otro rollo aunque no viviéramos en la Margen Izquierda [...] detrás de la apariencia vanguardista había esta otra veta camuflada [...] contra todo nacionalismo... y antinacionalismo [...] ⁸³.

Si bien el *Bideoaldia* (y el de su precedente *I. Semana del Vídeo*) pueden ser enmarcados dentro de la constelación de festivales que surgió en la segunda mitad de los ochenta, al amparo de las políticas culturales del momento, desde muy temprano el *Bideoaldia* iba a diferenciarse del resto de festivales de la época. En primer lugar, porque si bien el medio videográfico iba a tomarse como elemento central alrededor del cual se organizaban los eventos, este iba a verse interrelacionado con otra serie de manifestaciones “anti-objeto” (música electrónica, vídeo-

⁸³ González, Xabier. 2023. “Comunicación sobre el Bosgarren Kolektiboa/*Bideoaldia* de Tolosa”. Mensaje de WhatsApp a Pablo Maraví, 2 de febrero de 2023.

instalaciones, video-esculturas, intervencionismo urbano, performance, etc.), sacando al medio del aislamiento al que había sido relegado en otros marcos institucionalizadores⁸⁴. En segundo lugar, porque al primar la presencia de los directamente implicados en la manifestación (artistas, músicos, críticos, etc.), el *Bideoaldia* iba a generar un contexto/clima de colaboración, efervescencia creativa y reflexiva, que iba a conducir al entretrejimiento de una incipiente red de relaciones, un entramado contra-cultural en el que iba a replantearse seriamente la dimensión social y política de los instrumentos creativos utilizados (vídeo, música...). Según Xabier González:

Para la época, nuestro montaje era potente, por encima de lo que en Euskadi podía programar la institución sobre arte contemporáneo. Por eso hay que entender que además del B.K. los artistas y músicos se implicaban muchísimo, era trabajar codo con codo [...], hubo una determinada proyección y, lo más importante, una ubicación horizontal respecto a la gente, sin jerarquías, y los artistas. Siempre he pensado que no hay distinción, hay sinergia; porque nos ponía mucho experimentar, fuese trabajar las obras, exponerlas, conversar, diseñar estructuras, escribir... (González 2023).

Tal y como han apuntado autoras como María Pallier, de todos los festivales de la época, “solo el Bideoaldia de Tolosa promovió una aproximación teórica y un debate crítico en torno al

⁸⁴ Según Bonet, una de las particularidades del *Bideoaldia* de Tolosa fue la de abarcar otra serie de manifestaciones alternativas tales como la música experimental, poniendo también especial atención en las video-instalaciones, una modalidad que cuya representación se había difuminado en otro tipo de muestras y festivales de la época (Bonet 1995, 31-32). Para el B.K. “resultaba obvio interesarse por aquellos otros medios electrónicos de la producción artística que habían nacido casi al mismo tiempo que el vídeo” (Bosgarren Kolektiboa 1988, 68), algo que se hizo evidente sobre todo en la segunda edición del *Bideoaldia* en 1988, el cual realmente llevó el nombre de *Bideoaldia eta Muzak-Crash*. En este caso, *Muzak-Crash* estaba pensado como un festival de música que venía a complementar y a cerrar la oferta de programaciones planteadas por el B.K., una actividad paralela organizada por “4 Sellos” (Guillém Castaño, Anton Ignorant, Félix Menkar y Víctor Nubla) pensada también como un espacio de debate y de difusión de publicaciones tipo fanzines, cintas, revistas, discos, hojas informativas, etc. Al mismo tiempo, como apéndice o reducto de este evento complementario se encontraba *Off-Muzak-Crash*, una serie de improvisaciones y performances celebradas de madrugada en el Café Iruña de Tolosa en las que llegarían a participar Juan Crek, Victor Nubla y Anton Ignorant (Macromassa).

medio” (Pallier 2011, 112). Sin embargo, seguramente haya sido Marcelo Expósito el que mejor haya retratado la formación de esta incipiente red políticamente activa y consciente. Expósito, quien se había integrado al colectivo tolosarra de manera completamente fortuita después de que Xabier González le contactara tras escuchar una entrevista que le habían realizado en el programa *Discópolis* de Radio 3 en 1986, se ha referido al momento del *Bideoaldia* no solo como un momento clave dentro de la articulación de tramados contraculturales desde la práctica artística multidisciplinar, sino como un punto de inflexión dentro de su vida personal/profesional:

[...] todo en conjunto consistió en un gran intento de construir un dispositivo de convivencialidad alrededor de la experimentación artística multidisciplinar que tuviera no meramente objetos estéticos, sino que sobre todo se planteara una transformación de los modos de vida. Digamos que, gracias al mérito que tuvieron sobre todo Xabi y Marian fundando el colectivo Bosgarren, el Bideoaldia potenció a una escala mucho mayor ese prototipo de articulación que yo había intentado en Madrid entre redes o escenas que funcionaban en varios lugares sin conexión entre sí. Eso diferenciaba yo creo al Bideoaldia de otros formatos de festivales o encuentros videográficos o artísticos del tipo que fuera: no solamente la compleja diversidad de su contenido [...] sino también la intención explícita de construir una esfera pública donde las experimentaciones estéticas y culturales estuvieran dirigidas a producir nuevas maneras de estar en común (Expósito 2020, 66-67).

Ahora bien, a pesar de que las labores del Bosgarren Kolektiboa sobre todo cristalizaban y se hacían visibles en el contexto de la celebración anual del *Bideoaldia*, lo cierto es que su actividad, fruto de un marcado voluntarismo, era constante a lo largo de todo el año. En ese sentido, es importante dejar bien establecido que la continua labor del B.K. estaba dirigida a

mantener vivas y operativas unas estructuras de producción, difusión/exhibición y reflexión en torno al vídeo de las que, sobre todo, iban a beneficiarse una serie de jóvenes realizadores/videoartistas ligados al contexto vasco. Ciertamente, en las escasas referencias realizadas al B.K. en la literatura del vídeo español, a menudo se ha pasado por alto que una de las principales líneas de trabajo del colectivo fue la de promocionar o dar impulso a una realidad videográfica vasca (una “escena” videográfica específicamente vasca), en un intento de dar continuidad a algunos de los presupuestos que habían sido establecidos en el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián*, antes de su “desguazamiento” (Bosgarren Kolektiboa 1988, s/n).

De esta manera, la aparición del Bosgarren Kolektiboa/*Bideoaldia de Tolosa* a mediados de los ochenta había servido para “incidir definitivamente, por medio del tratamiento de “shock” a la difusión del material videocreativo vasco existente”, en un momento en el que el desarrollo de un sector videográfico vasco no había superado aun los “márgenes del pionerismo” (Bosgarren Kolektiboa 1988, s/n). Tal y como llegaron a manifestar en varias ocasiones tanto Xabier González como Marian Ortega, gran parte de la labor del B.K. a finales de los ochenta estuvo dedicada al “apoyo, seguimiento, difusión y colaboración con autores de vídeo del País Vasco y Navarra” (González Antona 1995, 295), un trabajo que implicaba una relación cercana con las autoras (a veces incluso personal), así como el conocimiento de la trayectoria videográfica de cada una. De hecho, fruto de esa cercanía, el Bosgarren Kolektiboa se implicó en la confección de diversos programas, selecciones de “paquetes” de “vídeo vasco”, que hicieron circular en eventos organizados tanto a nivel nacional como internacional, al mismo tiempo que alimentaban una incipiente reflexión sobre la entidad de un posible “vídeo vasco”⁸⁵.

⁸⁵ Según Crego, una de las improntas características del B.K. era la de “seguir una política en la que es una cuestión fundamental la idea de la existencia de un vídeo vasco” (Crego 1995, 106). A este respecto, uno de los abordajes más interesantes a la posible consistencia de dicha categoría, se daría en la sección *Euskadi 87-88* incluida en el catálogo del *Bideoaldia 89*, con la publicación de tres textos que abordaban esta problemática: “Cartografía videográfica de Euskadi”, de Ander González Antona (González Antona 1989, 107-109); “Preguntas ante un monitor de vídeo”, de Josu Rekalde (Rekalde 1989, 110-111); y “Una década de actividad videográfica en Euskadi”, de Juan Crego (Crego 1989, 112-113).

Sin embargo, huyendo de cualquier tipo de sesgo ideológico de corte nacionalista, la promoción de un sector videográfico específicamente vasco debe ser convenientemente contextualizada en relación al tipo de crítica cultural que el B.K. ejerció a lo largo de sus años de actividad; una crítica dirigida en contra del modelo de institucionalización imperante y que, consecuentemente, estuvo intrínsecamente acompañada de un intento de reestructuración de unas bases mínimas/estables para el sector. Bajo el convencimiento de que la red de festivales a nivel contexto vasco resultaba un modelo completamente insuficiente debido al carácter puntual y aislado de estos eventos, el B.K. reclamaría desde muy temprano la necesidad de “cimentar una estructura [...] en unas esquinas, regiones y naciones peninsulares en abierta incomunicación o cuya comunicación es todavía radial” (González 1988, s/n)⁸⁶. Así, pretendiendo desmarcarse de un circuito “todavía devoto de una cierta espectacularidad y fascinación del medio vídeo”, el B.K. apuntaba hacia una innovación en los modelos de funcionamiento del sector en el ámbito de Euskal Herria, una innovación que pasaba por el establecimiento y mantenimiento de una (infra)estructura básica y de carácter permanente en el ámbito más inmediato (creación de salas y locales de visionado estables, plataformas de intercambio y difusión de material videográfico, puesta en marcha de talleres de formación teórica y adiestramiento técnico, etc.).

En ese sentido, es importante tener en cuenta que la promoción y defensa de un vídeo específicamente vasco se enmarcaba dentro de ese intento de mantener activa una micro-red o micro-tejido asociativo a nivel local/autóctono, un micro-modelo de “esfera pública” en acto/funcionamiento cuya máxima expresión acontecía en el contexto del *Bideoaldia*, pero que pretendía mantenerse operante a lo largo de todo el año. Ahora bien, este micro-modelo de “esfera pública”, hecho posible en gran medida por las condiciones específicas del País Vasco

⁸⁶ Del original en catalán: “[...] cimentar una estructura que suporti la creació videogràfica, musical... en uns cantons, regions i nacions peninsulars en oberta comunicació o la comunicació de les quals és avui encara radial”. Traducción realizada por el autor de la presente tesis.

(principalmente, por su programa de ayudas públicas al desarrollo del vídeo), no era sino algo que pretendía ser redimensionado y expandido a nivel estatal, a través de la articulación de un eje que pretendía aunar ámbitos o centros periféricos de producción y/o realidades videográficas alternativas y descentralizadas, como era el caso de Galicia, Cataluña o el País Vasco.

Tal y como apuntaba Marian Ortega en una entrevista realizada por Nekane Aramburu para su proyecto de *Caras B*, el B.K. “trabajaba a partir de una visión local con sentido global apoyando el tejido próximo” (Aramburu y Trigueros 2011, 28), lo cual da una idea de que su modelo de funcionamiento/institucional, ensayado a nivel del País Vasco, pretendía realmente ser replicado a un nivel más amplio, apuntando ya desde ese momento a la creación de una *esfera pública del vídeo independiente* en el Estado español.

En definitiva, es importante que quede claro que la estrategia cultural del B.K. se basó en el sostenimiento táctico de un evento de carácter festivo como fue el *Bideoaldia* (imprescindible para la recepción más amplia de los productos), pero que su modelo/programa de acción estaba realmente dirigido al fortalecimiento de unas estructuras estables y apuntaba hacia la profesionalización de los agentes directamente implicados en la confección de dichos fenómenos de visibilización⁸⁷. El B.K. pretendía constituirse, así, como una especie de cédula activa a lo largo del tiempo, un dispositivo capaz de mantener una relación de semi-independencia con las instituciones, pero también capaz de interceder en el diseño de las políticas públicas desde las que se asignaban las partidas presupuestarias. En ese sentido, la capacidad del B.K para ejercer

⁸⁷ De hecho, a partir de su tercera edición en 1989 el *Bideoaldia* dejaría de contar con una sección competitiva, ya que el formato de concurso no se ajustaba a la estrategia cultural del B.K., encaminada a la generación de unas estructuras sólidas y permanentes (González Antona 1995, 297). En 1990, el B.K. aducía algunas razones al respecto: “*Observado el actual estado de las cosas hemos considerado la necesidad de un alto en el camino, más si cabe teniendo en cuenta la escasa trascendencia y el parcheo meramente publicitario, tanto para el festival como para el autor, que este tipo de formas de funcionar implica. Cualquier iniciativa que pretenda un mínimo saneamiento de las condiciones de acceso teórico y técnico-material a las formas audiovisuales que de algún modo se enfrentan a los modos dominantes de los medios supone tener una visión menos restringida, marginal y liliputiense de la escena videográfica y/o artística*”. Bosgarren Kolektiboa. 1990 (20 de agosto). “Comunicación sobre la eliminación de la modalidad de concurso en el *Bideoaldia*”. Comunicación. Bosgarren Kolektiboa.

de “lobby” institucional, para mantener un alto grado de autonomía en la gestión, al mismo tiempo que se aprovechaba de los resortes y estructuras institucionales para llevar a cabo su proyecto cultural, resulta un caso de estudio paradigmático de un dispositivo capaz de conectar el ámbito de la sociedad civil, las instituciones públicas y la vanguardia artística y creativa del momento.

Seguramente, de entre todas las actividades desarrolladas por parte del B.K. en esa relación de semi-independencia con las instituciones públicas, una de las más importantes sea su alto grado de responsabilidad en la creación de la Videoteca de Arteleku. Tal y como ha apuntado Eugeni Bonet, la creación de la Videoteca de Arteleku ha de ser entendida como un “pequeño hito” dentro de la historia del vídeo español, al erigirse como la única plataforma de consulta permanente que apostó por el vídeo(arte) en un momento en el que este tipo de resortes eran inexistentes en España (Bonet 1995, 29). Sin embargo, yendo un poco más allá, creemos que la importancia de la Videoteca de Arteleku debe calibrarse no solamente en base a su capacidad para albergar parte de la producción videográfica más representativa realizada en el contexto internacional, español y vasco, sino sobre todo por la manera en la que el vídeo iba a ser enmarcado en dicho contexto. A nuestro entender, la Videoteca de Arteleku funcionó (sobre todo en sus primeros años) como una extensión del modelo de gestión del B.K. adaptado a un enclave plenamente institucional, convirtiéndose en una potencial “vía alternativa” a los diferentes modelos de institucionalización que, en ese *impasse* que va desde finales de los ochenta a principios de los noventa, se estaban solapando o desarrollando en paralelo en el contexto español.

En primer lugar, el surgimiento de la Videoteca de Arteleku debe ser enmarcado dentro de un contexto más amplio como es el de la creación del centro de producción artística Arteleku, un espacio diseñado para dar impulso al desarrollo del arte contemporáneo en Euskadi. En ese sentido, en un momento en el que el vídeo había recibido un alto grado de reconocimiento en

cuanto nueva forma de creación artística (epitomizado por la celebración de *La Imagen Sublime* en el CARS), y teniendo en cuenta el rol de “lobby” institucional ejercido por el colectivo de Tolosa, la creación de un centro de las características de Arteleku iba a suponer una ocasión ineludible para que el B.K. intentara ensayar un modelo de institucionalización adaptado a los presupuestos y objetivos desde los que venía trabajando.

En esta perfecta convergencia de circunstancias, por lo tanto, el 26 de noviembre de 1987 (solamente un mes después de la celebración de la primera edición del *Bideoaldia* de Tolosa), se estipulaba un convenio entre la Diputación Foral de Guipúzcoa y Xabier González Jauregui, director del Bosgarren Kolektiboa, para “la creación y puesta en marcha de un Fondo de Producciones sobre soporte audiovisual (video-arte), respondiendo a la vigencia y valoración de estas creaciones artísticas”⁸⁸.

Ahora bien, el hecho de que el proyecto de Videoteca ideado por el B.K. se materializara en el seno de un centro como Arteleku, no puede entenderse sin tener en cuenta la relación que los miembros del B.K habían establecido previamente con quien fuera el director del centro durante varios años: Santiago Eraso. La relación entre el B.K y Eraso se había fraguado ya desde la organización de las primeras actividades por parte del colectivo tolosarra, las cuales habían encontrado soporte y financiación de la Comisión de Juventud del Ayuntamiento de Tolosa, de la cual Eraso era técnico responsable. En ese sentido, cuando el B.K. dio inicio en 1987 a su frenético período de actividades, entre las cuales se encontraba el proyecto de Videoteca, Santi Eraso (quien de manera prácticamente simultánea había ganado la convocatoria pública para ser director de la recién creada Arteleku), era quien iba a intermediar para que el proyecto del

⁸⁸ “Dado que el Bosgarren Kolektiboa destaca por sus labores de organización, seguimiento y conocimiento de la producción audiovisual actual, el Departamento de Cultura consideró idóneo convenir con el mismo su colaboración, asesoramiento y gestión técnica. Se estipuló que el Bosgarren Kolektiboa asumiera el compromiso de realizar la selección, gestión de compra y entrega a este Departamento de 130 producciones de Video-Arte, de interés, calidad y representativas de las producciones audiovisuales actuales”. Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa y Bosgarren Kolektiboa. 1987 (26 de noviembre). “Convenio para la realización de la selección y compra de 130 producciones de video-art”. Convenio oficial. Diputación Foral de Guipúzcoa y Bosgarren Kolektiboa.

B.K. (que en un principio pretendía ubicarse en el Koldo Mitxelena) recayera finalmente en Arteleku.

Respecto a la manera en la que el B.K. había diseñado la Videoteca de Arteleku, por lo tanto, hay que decir que esta entroncaba perfectamente con las líneas programáticas del colectivo, dirigidas al fortalecimiento de una (infra)estructura videográfica estable en el ámbito del País Vasco. En primer lugar, es necesario entender que la Videoteca no fue concebida simplemente como un centro de consulta de carácter estanco, sino como un nodo más que, más allá de permitir una mínima alfabetización en materia de videoarte, debía potenciar el despliegue de una línea de trabajo/investigación en torno al medio. Así, desde sus primeros días, y a lo largo de los siguientes años, Arteleku acogió diversos talleres, encuentros y seminarios (algunos de los cuales orbitaron alrededor de los contenidos de la Videoteca), convirtiéndose en uno de los escasos espacios dedicados a la reflexión y al debate sobre el medio de carácter más o menos permanente⁸⁹. Con ello, el B.K. avanzaba en su objetivo de trabajar por el fortalecimiento de un sector videográfico desde el ámbito del País Vasco, convirtiendo a Arteleku en un enclave estratégico en el que terminar de aglutinar políticamente a una serie de agentes que venía orbitando de forma más intermitente alrededor del *Bideoaldia de Tolosa*.

A este respecto, quizás pueda ser de cierta ayuda entender que uno de los modelos estructurales en los que el B.K. pudo inspirarse a la hora de diseñar las bases de funcionamiento de la Videoteca de Arteleku, fuera el del centro especializado en vídeo Time Based Arts, ubicado en Amsterdam⁹⁰. Tal y como explicaba Ulises Carrión (representante del centro holandés) con motivo de la inauguración de la Videoteca de Arteleku en 1988, el modelo de gestión de Time Based Arts partía desde presupuestos asociacionistas y sindicalistas (Carrión llegaba a hablar de

⁸⁹ Un listado de estas actividades puede encontrarse en el artículo “Entre la historia y el mito. Arteleku y la difuminación de su memoria audiovisual”, escrito por el autor de la presente tesis. Referenciamos en la bibliografía general.

⁹⁰ Con Art van Barneveld como director, Time Based Arts fue uno de los centros europeos más importantes de producción, documentación, distribución, presentación, promoción y edición de artes basadas en el tiempo, sostenido íntegramente con financiación pública. En este caso, el B.K. negociaría con Time Based Arts la adquisición y compra de parte de las producciones correspondientes a la sección de vídeo internacional.

“sindicato de artistas”) y tenía como uno de sus principales objetivos el de definir los derechos de los artistas que trabajaban en el campo del “arte medial”. En ese sentido, Time Based Arts no solamente se encargaba de ofrecer ayuda a los artistas para el acceso a equipamiento técnico, sino sobre todo de definir el lado jurídico de la distribución de las obras videográficas (estableciendo determinadas tarifas de alquiler) en un momento en el que esta cuestión no estaba del todo bien definida en el ámbito europeo. De esta manera, que el B.K. tuviera como referencia a un organismo como Time Based Arts a la hora de diseñar la Videoteca de Arteleku, debe ser entendido como una verdadera toma de posición en relación a una manera de entender la difusión y distribución del material videográfico, ya que Time Based Arts operaba además bajo una premisa muy clara: “no funcionar como una galería, justamente porque estos medios no se adaptan al concepto tradicional de galería o museo” (Carrión 1988).

En ese sentido, en las escasas referencias realizadas al B.K. a lo largo de la literatura del vídeo, casi siempre se ha pasado por alto que el colectivo tuvo la intención de convertir o utilizar la plataforma de la Videoteca de Arteleku como un centro de distribución estable para una cartera de artistas representados, tratando también de velar por sus derechos y que aquellos fueran remunerados por la distribución de sus trabajos. De esta manera, la Videoteca se confeccionó originalmente a partir de la adquisición de dos copias por cada obra seleccionada. Una de esas copias estaba destinada a formar parte de los fondos de consulta públicos y permanentes situados en el mismo centro donostiarra; sin embargo, la otra copia pretendía ser destinada a circular por diferentes eventos, festivales, programas, etc., en régimen de alquiler, a demanda de aquellos organismos o instituciones que las solicitaran. Finalmente, sin embargo, el convenio establecido entre los diferentes agentes implicados en el modelo de funcionamiento de la Videoteca, definió que solamente algunas obras pudieran exhibirse en centros dependientes

de la Diputación Foral de Guipúzcoa (Casas de Cultura, por ejemplo), estableciendo ciertos límites para la circulación de determinadas piezas⁹¹.

Ahora bien, muy poco tiempo después de la creación de la Videoteca de Arteleku, el B.K. iba a demostrar un cierto desasosiego y malestar por las circunstancias y trabas institucionales que impedían que su proyecto cultural se materializara como ellos pretendían. A la vista de las raquíticas estructuras sobre las que se cimentaba el sector videográfico español, excesivamente dependiente de una financiación pública que reincidía en fomentar el formato de festival “concurso”, el Bosgarren Kolektiboa consideraba que seguir alimentando ambiciosos proyecto como el de la creación de Videotecas podía resultar un “espejismo”. Es decir, ante la imposibilidad de afianzar lazos conectivos, plataformas de movilidad e intercambio permanentes a nivel estatal, proyectos como el de la Videoteca de Arteleku corrían el riesgo de ser “conocidos por drugstores de video-tapes o convertirse en promotores de invisibles circuitos que no reportan nada a autores y no se conocen si verdaderamente han recalado donde dicen (algo así como ocurría con los paradores nacionales hace tiempo) (Bosgarren Kolektiboa 1986, 6).

Con este pesimismo de base, en 1989 el B.K. iba a redimensionar su crítica institucional al conjunto del Estado español. Si bien hasta 1988 su análisis se había circunscrito mayormente al ámbito del País Vasco (donde incluso existía un cierto margen de maniobra a la hora de interceder en el diseño de las bases estructurales del sector), la edición del *Bideoaldia* de 1989 iba a centrarse en la situación del panorama videográfico nacional, haciendo hincapié en su devenir institucional. Al hilo de una muestra con claras pretensiones antológicas⁹², el diseño

⁹¹ Bosgarren Kolektiboa. 1988 (10 de febrero). “Balance convenio 26.11.87 para la realización de la selección y compra de 130 producciones de video-art”. Balance convenio. Bosgarren Kolektiboa.

⁹² Según Gabriel Villota, a través de la recopilación exhaustiva de cintas de todo el Estado, el *Bideoaldia* 89’ sirvió para consolidar a un importante núcleo de jóvenes autores españoles que hasta ese momento habían tenido un peso específico dentro de la escena estatal, pero que todavía no habían logrado una mínima proyección: Hergueta, Expósito, Corchero, Utray-Lamadrid, Reixa, Villaverde, Pardo o Segade, La Turka del Vídeo (Confusión Española), Álvarez, Ninou, Macromassa, Gringos, Milián, 3TT, Rodríguez, Codesal, Salaberria, Herguera, Angulo, Herranz, etc. (Villota 1992, 2).

editorial del catálogo correspondiente se basó en la articulación de una crítica y desmontaje a los procesos parejos de institucionalización/historización del vídeo español, tal y como habían sucedido hasta la fecha. Con ello, el B.K. iba a opositar como un agente activo dentro del devenir histórico de la práctica, capaz no solamente de revisar y rescribir un pasado inmediato, sino de proponer alternativas estructurales a futuro.

Una idea clave para esta tesis es la siguiente: si los procesos de institucionalización del vídeo han aparejado normalmente la elaboración de determinadas narrativas históricas, una crítica a dichos procesos de institucionalización debe aparejar, consecuentemente, un desmontaje de aquellas narrativas o, al menos, una propuesta de lectura alternativa a las mismas.

Tal y como hemos visto, las primeras narrativas históricas del vídeo español encontraron un importante punto de anclaje en el ensalzamiento de un conjunto de autores que logró consolidarse en la prolija red de festivales que surgió a partir del *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* (lo que fue llamado por Palacio como “nuevo vídeo español”). Consecuentemente, la crítica que el B.K. dirigió en contra de dicho paradigma institucional, iba a conllevar el ataque y derribo a este conjunto de autores y obras paradigmáticas. La línea editorial del catálogo del *Bideoaldia* de 1989, por lo tanto, perfilaba ya la elaboración de una versión alternativa, un contra-relato o *contra-historia*, al tipo de narrativas que se habían sostenido sobre la “glorificación” de este conjunto de autores y obras (una “nueva generación”) cuyo peso y relevancia iba a ser profundamente cuestionada.

Al mismo tiempo, conscientes de que el modelo del festival había entrado en una fase de agotamiento, y ante la evidencia del peso que empezaban a cobrar otro tipo de fuerzas institucionalizadoras (principalmente la Televisión), el B.K. iba a dejar establecidos los mecanismos que iban a permitir la posterior redirección de su crítica institucional. En ese sentido, situados ante el fin de un periodo y el inicio de otro, en ese momento de solapamiento

entre diferentes modelos institucionales, el B.K. sentaba las bases, ideológicas y argumentales, para el posterior despliegue de una crítica sistemática en contra de cualquier ulterior proceso de institucionalización/historización del vídeo español. En este preciso momento, por lo tanto, y en plena fase de transformación de las bases estructurales del sector, es cuando la historia del vídeo español puede empezar a configurarse en clave de pugna dialéctica. Un momento, en definitiva, en el que lo que estaba en juego era la propia identidad del fenómeno, pero también el establecimiento de su relato histórico.

Para situar la crítica desplegada por el B.K. en primer lugar, lo que hay que entender es que este era un colectivo que cerraba filas, entre otros, con el conjunto de agentes que había operado en Barcelona a lo largo de los setenta (Bonet, Muntadas, Mercader, etc.). Si bien Palacio había ensalzado a ese grupo de autores vinculados al “nuevo vídeo español” por establecer un punto de ruptura radical con la generación de pioneros de los setenta, muy al contrario, el conjunto de agentes que se aglutinó alrededor del *Bideoaldia/Bosgarren Kolektiboa* lo que buscó fue precisamente reconectar con esa primera generación de pioneros. Estos últimos, como ya hemos explicado, habían tratado de desarrollar formas de socialización en torno al vídeo que partían de tener en cuenta la dimensión social, política y democrática del medio; un modelo de generación de público (basado en el sostenimiento de estructuras de socialización permanentes) que se vio debilitado a lo largo de los ochenta. En ese sentido, que el B.K. intentara “recuperar” este tipo de modelos/esquemas de institucionalización, da cuenta de que existía un factor ideológico, una toma de posición política, vinculado directamente no solamente a las formas de hacer, sino también al despliegue de su crítica institucional (y por lo tanto a la conformación de su relato *contra-histórico*).

Conscientes, por lo tanto, de que el tipo de paradigma institucional al que se había sujeto el desarrollo del vídeo a lo largo de los ochenta había conducido a un proceso de despolitización y desideologización de la práctica, el B.K. iba a plantear la necesidad de contextualizar y

confrontar el corpus general de vídeo español producido hasta la fecha, con su correspondiente marco político, institucional, cultural y social.

Bajo este prisma, el grueso de la producción videográfica española no iba a escapar fácilmente de la severa crítica del B.K. Siendo perceptibles en la mayoría de los productos una serie de vicios comunes, tales como una tendencia generalizada a la articulación de propuestas de corte narrativo (lo que Bonet llamaría “neo-ficción”), o a la sobreexplotación de los recursos técnicos/estilísticos que la “nueva” herramienta ofertaba (apuntando hacia un determinismo tecnológico), el B.K. denunciaba que, bajo la apariencia de producto artístico formalmente acabado, se escondía en realidad una falta de contenido, significado y, sobre todo, “memoria cultural” (Bosgarren Kolektiboa 1989, 97).

Particularizando en casos concretos, el gran peso de la crítica del B.K., como ya anunciábamos antes, iba a recaer en el conjunto de autores y obras paradigmáticas que quedaron englobadas bajo el sintagma de “nuevo vídeo español”. Especialmente estos últimos, habiendo conseguido envolver sus productos bajo un halo de artisticidad y pulcritud técnica/formal (gracias a su pericia como profesionales de la industria audiovisual), habían conseguido inducir a error a quien los contemplaba, consiguiendo ocultar su verdadero carácter banal y despolitizado. Para el B.K., muy al contrario que para Palacio, el conjunto de obras que quedaron vinculadas al “nuevo vídeo español”, se caracterizó por una falta de criticismo y por un alejamiento de los presupuestos subversivos por los que la práctica se había caracterizado en origen. De esta manera, si bien Palacio había ensalzado a este conjunto de jóvenes vídeo-creadores por preconizar “valores radicales y ultracríticos” (Palacio 2007, 168), el B.K. añadía más que unas simples pinceladas a la versión histórica de Palacio, ofreciendo una lectura alternativa mucho menos complaciente sobre esta realidad.

En una línea muy similar, en su texto incluido en el catálogo del *Bideoaldia* 89', Bonet se referiría a las deficiencias que mostraban el conjunto de productos paradigmáticos, “media docena de piezas de recambio”, asociadas a la categoría de “nuevo vídeo español”. Desde un tono

marcadamente irónico, Bonet vinculaba el surgimiento y consolidación de este grupo de autores con el paradigma institucional tramado a partir del *Festival Nacional de Vídeo de Madrid*, verdadero motor para la producción de un conjunto de obras que, en la mayoría de los casos, no iban sino “de lo discreto a lo ínfimo” (Bonet 1989, 100). El gran problema para Bonet, ya apuntado en el capítulo anterior, consistía en que la continua presencia de este tipo de productos dentro del sistema de festivales, había podido conducir a la imposición indeseada de determinados estilos y estilemas; es decir, a la creación de modas estilísticas que, en último término, alejaban al vídeo cada vez más de sus presupuestos de trabajo originarios. Ante esta situación, Bonet apelaba a la necesidad de no mostrar compasión alguna y agudizar el sentido crítico. Así, una de las vías para la posible regeneración y revolución del panorama videográfico español pasaba por la necesidad de desacreditar y “vapulear [...] la imagen global del ¿nuevo? vídeo español”, con la finalidad de purgar y reorientar una realidad sobredimensionada (Bonet 1989, 100-101).

Ciertamente, la inoperatividad de una categoría como la de “nuevo vídeo español” se había empezado a hacer evidente muy poco tiempo después de que esta fuera acuñada por Palacio. Según José Antonio Hergueta, la credibilidad de un sintagma como el de “vídeo español” se había empezado a resquebrajar en el momento en el que el propio *Festival Nacional de Vídeo de Madrid*, en su segunda edición, había sido incapaz de dar continuidad a los mismos presupuestos bajo los que se había organizado⁹³, pero también ante la repentina volatilización de la gran mayoría de autores que se habían vinculado a dicha categoría (Hergueta 1989, 101-102). En ese sentido, es necesario insistir en que la crítica del B.K. se enmarca en un momento en el que se empezaba a hacer evidente que el sistema de ayudas públicas destinadas al vídeo comenzaba a “hacer aguas” (Estella 2007, 105), en el que la gran mayoría de festivales y

⁹³ Palacio también apuntaba a estas circunstancias de deterioro en su texto de 1987, aludiendo al “trato discriminatorio” que, por parte de la organización, habían recibido los autores españoles que más éxito habían cosechado en la primera edición del *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* (Palacio 2007, 169).

certámenes estaban siendo desmantelados, y en el que las “condiciones de subsistencia de la práctica del vídeo” se endurecían de manera drástica (Bosgarren Kolektiboa 1989, 98). En ese contexto, y ante la desbandada general que había protagonizado el conjunto de autores vinculados a ese “nuevo vídeo español” hacia terrenos más prósperos vinculados a la industria audiovisual (cine, publicidad, televisión), el B.K. opositaba como la verdadera alternativa para la reestructuración del sector de la videocreación española. Una alternativa que no olvidaba los orígenes contestatarios y subversivos del vídeo, que partía desde posicionamientos políticos e ideológicos concretos, y que pretendía plantarse en clave de oposición crítica contra todo nuevo proceso de institucionalización/historización de la práctica.

En ese sentido, no se trataba de volver, desde una cierta nostalgia o ingenuidad, a un “momento utópico” del vídeo, sino de no olvidar el carácter y la identidad originaria de la práctica y de operar en coherencia al reconocimiento de semejantes presupuestos. Tal y como concluía el B.K.:

No se trata de una reposición en diferido de las prácticas y compromisos conceptuales y de su poética, más bien se reargumenta que uno de los principales legados de aquellos fue dejar al aire la tramoya de una economía del arte con su sistema de signos y convenciones, parafernalia, mercado, relación con otros ámbitos económicos, sociales, políticos, además de otras cuestiones referentes a la obra como mercancía y valor de cambio (Bosgarren Kolektiboa 1989, 99).

Por otro lado, una de las cosas más interesantes de la manera en la que el B.K. operaba era el carácter inclusivo tanto de sus abordajes discursivos como de sus propuestas de programación. Es decir, a pesar de la rigurosa crítica articulada contra los productos estrella de ese “nuevo vídeo español”, es necesario decir que estos igualmente formaban parte de las propuestas de programación antológicas confeccionadas por el B.K. De igual manera, a pesar de

que una buena parte de su abordaje teórico-crítico se había basado en un desmontaje del tipo de narrativas históricas articuladas hasta la fecha, el catálogo del *Bideoaldia 89'* también iba a contar con la participación de aquellos autores contra los que el B.K. en principio había polemizado. En ese sentido, la capacidad del B.K./*Bideoaldia* para reunir a un cúmulo de voces contrapuestas debe ser convenientemente reivindicada, ya que, es precisamente en la generación de este tipo de contextos de fricción dialógica, en los que el propio proceso de elaboración de la historia del vídeo español pudo devenir un problema u objeto de debate en sí mismo.

A este respecto, quien iba a representar un punto disonante dentro de la línea editorial del catálogo del *Bideoaldia 89'*, iba a ser precisamente Manuel Palacio. Cambiando completamente de “sofismas” y desmarcándose de la “cultura de la queja” latente en el cúmulo de abordajes de los B.K., Bonet y Hergueta, Palacio iba a reivindicar, muy al contrario, que el “vídeo español es el mejor del mundo”, dadas las sólidas estructuras que había sido capaz de generar a lo largo de los ochenta. Para Palacio, el entramado (infra)estructural formado por festivales de vídeo, organismos/instituciones públicas y privadas, incluso institución televisiva (Palacio hablaba de una situación de “privilegio” del vídeo dentro de este contexto), eran factores suficientes como para celebrar con optimismo el buen estado de salud del sector, cuya vigorosidad se encontraba incluso sobredimensionada (Palacio 1989, 115-116).

Ahora bien, seguramente interpelado por el desmontaje y severa crítica que había sido articulada en contra de su “nuevo vídeo español”, Palacio iba a realizar una interesante reflexión en torno a los factores implicados en la elaboración de las primeras versiones historiográficas para el vídeo español, las cuales él mismo se había encargado de confeccionar. Pareciendo querer justificar el tipo de relato elaborado dos años atrás (o siendo consciente de las insuficiencias y carácter sesgado del mismo), Palacio se refería fugazmente a que, evidentemente, “la notoriedad de los videoastas va exclusivamente en relación con el aparato crítico que sean capaces de armar” (Palacio 1989, 115), un argumento encaminado a justificar el

entusiasmo que había manifestado (y plasmado sobre el papel) ante la irrupción de una “nueva generación” de videoartistas en un contexto espectacular y mediático como fue el *Festival Nacional de Vídeo de Madrid*. Con ello, Palacio demostraba ser consciente sobre los peligros que conllevaba el hecho de que los relatos históricos del videoarte se desprendieran de los procesos institucionalizadores que afectaban a la práctica. En el caso español, el paradigma del Festival, al establecer ciertos cánones o parámetros de significatividad a la hora de valorar y premiar ciertas obras, podía haber condicionado a la postre, también, abordajes historiográficos como el suyo propio, dando lugar a relatos excluyentes, “historias esquemáticas y logocentristas” (Palacio 1989, 115), en los que una buena cantidad de autores y obras habían sido omitidas.

Como puede verse, el *Bideoaldia* de Tolosa se convirtió en el foro en el que poder reflexionar sobre el devenir histórico/institucional de la práctica del vídeo (sobre su pasado y su futuro), pero también desde el que pudo empezar a reformularse la historia del vídeo español elaborada hasta la fecha. Años después, tanto Eugeni Bonet como Manuel Palacio se referirían al catálogo del *Bideoaldia 89'* como un valioso instrumento capaz de ofrecer una “visión caleidoscópica” acerca de la realidad videográfica española; un texto de gran riqueza y complejidad dialógica que terminó por convertirse, en palabras del propio Palacio, en uno de los “acercamientos más completos al vídeo español contemporáneo” realizados hasta ese momento (Palacio 1995, 16).

Sería Marcelo Expósito, sin embargo, quien en 1992 iba a reclamar la importancia de un evento como el *Bideoaldia 89'* a la hora de establecer las bases para la emergencia de una línea *contra-histórica*. Para Expósito, el principal motivo que podía explicar el surgimiento de este tipo de contra-narrativas o contra-relatos, se encontraba precisamente en las afirmaciones

“excesivamente reduccionistas” latentes en los acercamientos historiográficos al vídeo español realizados por Manuel Palacio en varios de sus textos (Expósito 1992, 19-20)⁹⁴.

Según Expósito, el problema radicaba en que Palacio, a la hora de referirse a las diferentes “generaciones” que se encontraban protagonizando el devenir histórico del vídeo español, había mostrado demasiadas reticencias a la hora de reconocer la entidad de una supuesta “segunda generación” que había venido, en cierto modo, a relevar a aquella “primera generación” que él mismo se había encargado de bautizar bajo el sintagma de “nuevo vídeo español”. En ese sentido, los argumentos aducidos por Palacio en contra de la existencia de esta “segunda generación”, se referían básicamente a una falta de “uniformidad” por parte de sus miembros, así como a la disparidad de objetivos y formas en el conjunto de su producción videográfica, todo lo cual dificultaba hablar propiamente de una “generación”.

Sin embargo, Expósito ofrecería una lectura alternativa, otra posible perspectiva llena de matices, a un tipo de relato que consideraba totalmente insuficiente. En ese sentido, si bien Expósito se mostraba de acuerdo con Palacio en el hecho de que resultaba difícil hablar de una cierta “uniformidad” en los intereses y formas de esta “segunda generación”, quizás Palacio estuviera pasando por alto que dicha “uniformidad” pudiera venir dada por un cierto “consenso [...]”, una confluencia de opiniones disconformes respecto a la generación establecida desde años atrás y su cierta institucionalización (festivales, producciones y demás parafernalia)” (Expósito 1992, 20). Es decir, que la “uniformidad” que había de dar consistencia a una supuesta “segunda generación” del vídeo español, se basaba para Expósito en una toma de posición, política e ideológica a tiempos iguales, en contra de los procesos parejos de institucionalización/historización del vídeo, por los cuales una serie de autores y obras había

⁹⁴ Además del texto de 1987 “Un acercamiento al vídeo de creación en España”, Expósito se refería a otros dos textos de Palacio: “Video in Spain”, un texto realizado para acompañar su selección de vídeo español incluida en el *4th Australian Video Festival*, celebrado en Sidney en 1989 (Palacio 1989, 33-35); y “Los ojos sucios”, un texto sobre Joseantonio Hergueta incluido en el catálogo de la exposición *Última visión. España: Cuatro jóvenes artistas* (Palacio 1991-1992, s/n). A pesar de haberlo intentado, ha sido imposible encontrar ejemplares de estos catálogos, por lo que no los incluimos en la bibliografía general y nos limitamos a reproducir las referencias apuntadas por Expósito.

logrado un alto grado de reconocimiento dentro del sistema institucionalizador del momento, y un puesto privilegiado dentro de las narrativas históricas del videoarte.

El *Bideoaldia* de Tolosa, en definitiva, fue el contexto desde el que una serie de agentes políticamente agrupados alrededor del Bosgarren Kolektiboa, vislumbró o imaginó la posibilidad de redefinir, subvertir o transformar las estructuras institucionales que venían afectado al desarrollo de la práctica del vídeo; o, al menos, se creyeron capaces de proponer estructuras alternativas e independientes (o semi-independientes) a las establecidas por los organismos o aparatos de poder. Este resulta, por lo tanto, un momento clave dentro del proceso histórico del videoarte español, ya que constituye la aparición o irrupción de un grupo de agentes activo dentro de dicho proceso histórico, el cual tendrá un peso notable no solamente en el devenir histórico/institucional de la práctica, sino en los procesos de escritura, revisión y reelaboración, de los relatos históricos del videoarte.

Habría que pensar, en ese sentido, hasta qué punto, a esta crítica articulada en contra del conjunto de productos paradigmáticos de la “primera generación” del vídeo español, a ese “vapuleo” y desmontaje del “nuevo vídeo español”, no le subyacía, por otro lado, el intento de esta serie de agentes políticamente aglutinados (esta autodenominada “segunda generación”) por inscribirse dentro de las narrativas históricas del videoarte; esto es, de reclamar su presencia, peso y protagonismo dentro de la “escena” vídeo-artística española. No se puede perder de vista que quienes articulan semejante crítica son una serie de autores que habían sido excluidos (o cuyo protagonismo había sido minimizado) de la serie de relatos historiográficos “oficiales” elaborados hasta ese momento. En clave de respuesta y oposición, esta serie de agentes reclamaría su inscripción dentro del devenir histórico del videoarte, elaborando para tal fin sus propias narrativas (o, en este caso, “contra-narrativas”), pero al mismo tiempo proponiendo alternativas estructurales pretendidamente independientes a las oficiales o hegemónicas.

Ahora bien, lo realmente fascinante de semejante proceso es que, en conjunto, este puede ser leído o interpretado como una especie de pugna por la elaboración/articulación de un relato histórico para el vídeo español, pero con la particularidad de que esta se desencadenaría (se libraría) en el mismo momento, o en paralelo, al devenir de los acontecimientos propiamente historiables (es decir, prácticamente si una distancia crítica). Es decir, esta especie de pugna por la elaboración de un relato histórico (en la que los diferentes agentes/protagonistas reclamaron su presencia, peso y protagonismo dentro del devenir histórico del videoarte), se libró en un momento en el que las propias bases estructurales del sector estaban en fase de formación o transformación; esto es, en el mismo momento el que los diferentes modelos de institucionalización para el vídeo entraron en conflicto o empezaron a solaparse. De esta manera, el conjunto de este proceso habría de ser interpretado no solamente como una pugna librada en relación a la construcción del relato histórico, sino como una pugna librada en el terreno de lo estructural/institucional (al cual le subyacía un importante componente político e ideológico); un terreno determinante a la hora de condicionar o definir lo que el videoarte pudiera ser en un momento de incertidumbre o indefinición.

La irrupción de un sector o aparato crítico dedicado a revisar, desmontar y reformular los procesos de institucionalización/historización del vídeo español (desde una perspectiva revisionista), proponiendo al mismo tiempo alternativas estructurales que partían de posicionamientos políticos/ideológicos concretos, constituye un hecho histórico en sí mismo. Dicho aparato o sector crítico, al plantear a un mismo tiempo una revisión crítica a un pasado reciente, pero también al imaginar y proponer una alternativa posible para el devenir del vídeo español, en un momento de incertidumbre en el proceso de formación del sector, operó como un agente activo dentro de dicho proceso histórico. Se trata, de alguna manera, de una operación – más o menos consciente- de auto-inscripción dentro del proceso histórico del videoarte español.

Más allá de que esta serie de alternativas independientes o semi-independientes fracasaran con el tiempo (es decir, no se lograran erigir las estructuras base para poder hablar

de lo que Marcelo Expósito denominó como una *esfera pública del vídeo independiente* español), lo que aquí planteamos es que el peso y relevancia que adquirió dicho sector crítico (en su vertiente discursiva) a lo largo de las dos siguientes décadas, ha resultado fundamental para las más recientes revisiones históricas/historicistas realizadas al vídeo español, las cuales han puesto el foco o se han estructurado, en buena medida, sobre los procesos institucionales subyacentes al desarrollo de la práctica.

Una de las claves de esta tesis se encuentra precisamente en este punto. Este tipo de relatos elaborados con posterioridad y desde una necesaria distancia crítica, parecen haber encontrado como líneas maestras del discurso, precisamente, factores/procesos institucionales a los que subyacen posicionamientos políticos e ideológicos adoptados por los diferentes agentes/protagonistas en el devenir histórico del videoarte. Son un tipo de relato que se desprenden, o son consecuencia directa, de un aparato crítico/teórico previo dedicado sustancialmente a revisar los procesos de institucionalización/historización del vídeo desde una perspectiva política. En buena medida, son relatos que heredan y destilan muchos de los puntos clave del aparato crítico/teórico sobre el que se fundamentan.

Ahora bien, el problema con este tipo de narrativas es que, si bien son capaces de sintetizar el proceso histórico, se “agotan” en el plano de lo discursivo, perdiendo de vista una problemática grave como es el de la conservación material de videoarte. Si bien son relatos capaces de alumbrar la serie de disensiones y factores implicados en el devenir histórico/institucional del videoarte español desde un prisma político, son relatos que se desligan, desmarcan, de los objetos artísticos, es decir, de las obras-vídeo propiamente dichas.

Las actuales narrativas del videoarte que han devenido hegemónicas (integradas dentro de las narrativas históricas del arte contemporáneo) pecan, al menos en el caso español, de haberse estructurado principalmente sobre factores de tipo político-ideológico-institucionales que pertenecen o recaen en el plano de lo discursivo, obviando o dejando de lado el hecho de que una cantidad importante de obras yacen (en un estado marginal o de exclusión) atrapadas en

sus dispositivos de almacenamiento originales. Lógicamente, esto tiene profundas consecuencias para los actuales proyectos de reelaboración de las historias de videoarte: si las obras, a consecuencia de su carácter efímero u obsolecente, no pueden ser recuperadas, su posible restitución e inscripción dentro de dichas narrativas se convierte en una tarea imposible. De esta manera, esta tesis apunta en cierto modo hacia una teoría del videoarte, en la cual el problema de la obsolescencia tecnológica debe ser incluido como un factor determinante que afecta a los procesos de (re)elaboración de este tipo de narrativas históricas.

2.3. La década de los noventa: la institucionalización museística y televisiva del vídeo y el despliegue de una línea *contra-histórica*

Si bien en 1989 las bases para la emergencia de una línea *contra-histórica* habían quedado establecidas en un contexto como el del *Bideoaldia* de Tolosa, esta no se desplegaría de manera explícita hasta 1992. En el lapso o *impasse* que va de 1989 a 1993, los diversos procesos de institucionalización/historización que afectaron a la práctica del vídeo, fueron alimentando un creciente malestar y sospecha en un grupúsculo de agentes que se había aglutinado políticamente alrededor de la órbita del B.K./*Bideoaldia*. Agotado el proyecto del colectivo tolosarra⁹⁵, algunas de las voces críticas que más fuerza habían cobrado en el contexto del *Bideoaldia*, continuarían con su proceso de análisis y desmontaje en contra de la manera en la que la práctica del vídeo pretendía ser asimilada dentro de los marcos de representación/legitimación de determinados aparatos/organismos de poder.

En ese momento de 1992, por lo tanto, creemos que la línea *contra-histórica* se haría explícita y se bifurcaría en dos: primero, como una “crítica historiográfica” (dedicada a revisar y reformular las narrativas históricas del videoarte que seguían presentando importantes fallas y omisiones); segundo, como una “crítica ideológica” (más interesada en denunciar los fundamentos ideológicos e intereses económicos subyacentes a los diversos procesos de institucionalización/historización del vídeo). En cualquier caso, y en cualquiera de sus dos vertientes, el despliegue de esa línea *contra-histórica* seguiría estando intrínsecamente

⁹⁵ Tal y como ha relatado Gabriel Villota, tras cubrir una etapa que no debía verse “artificialmente prolongada”, el Bosgarren Kolektiboa consideraría “necesaria” la culminación del proyecto del *Bideoaldia* de Tolosa, que celebraría su última edición en 1990 (Villota 1992, 4). Sin embargo, los propios miembros del B.K. se han referido a la dificultad de mantener una actividad constante a lo largo del tiempo, a pesar de haber sido uno de sus objetivos fundamentales. Según ha recogido Aramburu en su entrevista realizada a Marian Ortega, tras el “boom” inicial, a partir de 1988 el audiovisual experimental español entraría en “fase de deserción masiva”, alterando completamente el “ecosistema” del vídeo y dificultando la maduración de proyectos como el del *Bideoaldia* (Aramburu y Trigueros 2011, 28). En relación al texto de Villota citado en primer lugar, manejamos una versión más amplia -facilitada por el autor- que la versión editada para su publicación en la revista *Cinevideo 20*. De ahí la posible confusión con la paginación. Referenciamos ambas versiones en la bibliografía general.

vinculada a la propuesta de una (infra)estructura sólida e independiente para el vídeo, entendida como un “sector del vídeo independiente” o una “esfera pública de oposición” (Villota 1995).

Entre 1990 y 1991 se celebraban dos eventos clave dentro del proceso de institucionalización del videoarte español: la *I Bienal de la Imagen en Movimiento* (1990), en el Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía (MNCARS), y la emisión del programa televisivo *El Arte del Vídeo* (1991), en Televisión Española (TVE). Después de la *Imagen Sublime* (1987), la celebración de estos dos eventos, respaldados/promovidos por las instituciones Arte y TV, respectivamente, suponía uno de los mayores intentos por legitimar al vídeo como una forma de arte por derecho propio; un intento por colocar a la práctica al mismo nivel que otras disciplinas artísticas.

Más allá de que estos procesos de legitimación del vídeo se fundamentaran sobre la necesidad de dotar a la práctica de un alto grado de autonomía artística, lo realmente relevante sería la manera en la que estos nuevos procesos de institucionalización iban a aparejar, de nuevo, la elaboración de un tipo de relato histórico que iba a ofrecer una versión increíblemente sesgada sobre de la realidad videográfica española. Es decir, tras los esfuerzos realizados en el contexto del *Bideoaldia* por ofrecer una visión mucho más comprehensiva e incluyente acerca del panorama videoartístico español, todos los avances realizados desde este tipo de posiciones *contra-históricas* iban a ser reseteados o echados por tierra, alimentando, en consecuencia, un profundo malestar que no tardaría en hacer erupción.

En primer lugar, la pretensión o línea fundamental de una exposición como la *I Bienal de la Imagen en Movimiento*, comisariada por José Ramón Pérez Ornia⁹⁶, iba a ser bastante

⁹⁶ Según Estella, “[...] una de las personalidades más influyentes en el proceso de institucionalización del vídeo, operando desde los aparatos de poder [...]” (Estella 2007, 104).

clara: otorgarle al vídeo el estatus de disciplina artística consolidada y normalizar su presencia dentro del entramado museístico y televisivo español. Apelando al proceso de institucionalización/legitimación museística del vídeo llevado a cabo con éxito en el contexto estadounidense, según Pérez Ornia, ya no había dudas ni posibles reticencias:

Primero se le reconoce al cine su estatuto de soporte artístico y después a la imagen electrónica, tanto en los formatos televisivos como en las producciones independientes. El cine y la televisión forman parte ya de las actividades de los museos de arte contemporáneo (Pérez Ornia 1990, 13).

En segundo lugar, el concepto principal subyacente a la exposición se basó en insistir en la inespecificidad y pluralidad medial asociadas a un sintagma como el de “Imagen en Movimiento”, paraguas conceptual bajo el que pretendía agruparse una serie de distintos medios audiovisuales (cine/fotoquímico, vídeo/electromagnético, ordenador/digital-virtual) utilizados como herramientas de expresión artísticas en la historia del arte reciente. Con ello, Pérez Ornia trataba de trazar una “Historia del Arte” en la que los diferentes dispositivos tecnológicos se habían ido sucediendo unos a otros en una especie de progreso o devenir teleológico, el cual había terminado por dar lugar a un paradigma de hibridación y contaminación entre diferentes soportes y estilos.

La extensa acepción de un concepto como el de “Imagen en Movimiento”, por lo tanto, iba a propiciar una muestra en la que iban a verse representados, indistintamente, una serie de grandes nombres asociados tanto al mundo de la experimentación cinematográfica como videoartística. Si bien algunos de ellos habían podido caracterizarse por su práctica “multimedia”, la hermandad a la que la línea editorial de la exposición pretendía someter a los artistas representados, iba a dificultar una posible reflexión en torno a la especificidad de un medio que en España venía protagonizando un interesante desarrollo. Además, uno de los

mayores problemas la *I Bienal* iba a radicar, precisamente, en la escasa representación española dentro del apartado de videocreación. De entre los sesenta artistas y colectivos representados, solamente se encontraban tres nombres vinculados al panorama videoartístico nacional: Julián Álvarez, Eugènia Balcells y Francesc Torres.

Ahora bien, lo que realmente latía en el discurso teórico subyacente a la *I Bienal*, era un deseo de presentar al ente televisivo como receptáculo y difusor último de toda forma de creación audiovisual. Así, para Pérez Ornia, el “mejor aliado” para un estado de promiscuidad y convergencia medial semejante, lógicamente, era la industria de la televisión, “medio al que acaba por afluir casi toda la información y creatividad audiovisual” (Pérez Ornia 1990, 15).

No debe sorprender, por lo tanto, que fuera el mismo Pérez Ornia el que se encargara de confeccionar y dirigir la serie de televisión *El Arte del Vídeo*, un producto estructurado en catorce producciones/capítulos especiales de media hora de duración pensado para adaptarse a los tiempos y espacios de la programación televisiva. Concebida con pretensiones antológicas y con la idea de elaborar una “historia del videoarte” universal, la serie abordaba veinticinco años de creación en soporte electromagnético, siendo uno de sus puntos fuertes el que cada episodio culminara con una producción realizada *ex profeso* por parte de algún autor/videoartista representativo y/o reconocible dentro del sistema del arte⁹⁷.

Ahora bien, a pesar de sus pretensiones antológicas, uno de los principales problemas con el artefacto de Pérez Ornia iba a radicar en la manera residual en la que iba a abordar la realidad videográfica española en el último capítulo de la serie (el número catorce), ofreciendo una visión completamente limitada en la que solamente unos pocos autores iban a ser representados/reconocidos⁹⁸. De igual manera, la publicación de título homónimo, editada en

⁹⁷ Según Pérez Ornia, las catorce piezas podían “constituir por sí mismas una antología, un compendio de la historia del medio, una recopilación de algunos de los más relevantes estilos, formatos, géneros y prácticas artísticas [...]” (Pérez Ornia 1990, 170).

⁹⁸ Bajo el epígrafe de “Veinte autores españoles”, los autores representados fueron: Antoni Muntadas, Francesc Torres, Eugenia Balcells, Julián Álvarez, Remo Balcells, Ruth Turner, Antonio

1991, la cual serviría como una especie de extensión o anexo de la serie televisiva, iba a relegar a una parcela marginal el abordaje de la realidad videográfica española, la cual quedaría encajonada en el epílogo titulado “Aproximación al vídeo español” (Pérez Ornia 1991, 169-181).

En dicho epílogo, Pérez Ornia bebía en buena medida de anteriores acercamientos historiográficos realizados al vídeo español que se habían desprendido de procesos de institucionalización análogos. Partiendo de una compartimentación que pretendía distinguir entre dos épocas y generaciones claramente diferenciadas (la de los “pioneros” de los setenta vinculada al mundo de las artes plásticas y la de los jóvenes videocreadores adscritos a lo que Palacio bautizó como “nuevo vídeo español”), la particularidad del relato de Pérez Ornia radicaba en la manera en la que iba a insistir en destacar la afinidad de esa “segunda generación” con el mundo de la industria audiovisual. Así, para Pérez Ornia, “el destino final y deseado” de muchos de los jóvenes que se habían formado y consolidado dentro del paradigma o red de los festivales de vídeo de los ochenta, era indudablemente el de la televisión (Pérez Ornia 1991, 170).

Siguiendo a Palacio en casi toda su argumentación, Pérez Ornia no tendría problema en reconocer los orígenes bastardos y mestizos del vídeo pionero español, así como parte de su carácter crítico y subversivo fundacional, pero estaría sobre todo interesado en destacar la irrupción y relevancia de ese conjunto de autores acunados a la vera de los grandes procesos institucionalizadores de los ochenta. En ese sentido, el relato de Pérez Ornia, si bien venía a enriquecer en cierto modo la versión historiográfica de Palacio, iba a caer en los mismos defectos que este último, al estructurarse fundamentalmente sobre el reconocimiento de algunos pocos nombres que habían logrado destacarse dentro de los contextos mediáticos y espectaculares de la década anterior.

Cano, José Ramón Da Cruz, Juan Carlos Eguillor, Pedro Gahrel, Antonio Herranz, El Hortelano, Manuel Muntaner, Carles Pujol, Antón Reixa, Raúl Rodríguez, Javier Codesal, Domingo Sarrey, Xavier F. Villaverde.

Además, resultaba evidente que el relato de Pérez Ornia, en gran medida, estaba dirigido a destacar el papel decisivo que estaban destinados a adquirir instituciones como el MNCARS (reinaugurado entonces como Museo Nacional) o la institución Televisiva en cuanto productores y difusores de vídeo experimental (Pérez Ornia hablaba de la importancia de programas como *Metrópolis* de TVE, pero también de canales autonómicos como TV3, ETB o TeleMadrid). Tal y como veremos a continuación, entre otros factores, sería la manera desproblematizada en la que se venía argumentando a favor de la integración y naturalización del vídeo dentro de las ondas televisivas, así como la insistencia en reproducir una versión historiográfica excesivamente reduccionista (adaptada a los intereses de este tipo de instituciones), lo que terminaría por agotar la paciencia de un segmento crítico que se había desprendido de la órbita del Bosgarren Kolektiboa/*Bideoaldia*.

Así las cosas, la primera erupción *contra-histórica* se daría en la publicación del fanzine *Ars Video Especial N°1: Videcombate*, publicado y coordinado en mayo de 1992 por Gabriel Villota y Marcelo Expósito (Expósito y Villota 1992). En esta publicación especial, la cual es necesario ubicar dentro de la serie de publicaciones periódicas del fanzine *Ars Video*⁹⁹, tanto Villota como Expósito iban a estructurar un tipo de crítica institucional (adaptada al contexto español) que encontraba un importante punto de anclaje en algunos de los textos que, dos años atrás, habían sido publicados en *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*.

⁹⁹ La importancia de una revista/fanzine como *Ars Video* (1988-1992) va mucho más allá de haber sido la única publicación dedicada exclusivamente al mundo de la videoocreación en España. Editada por Iñaki Izar en su primera etapa, a partir de la incorporación de Gabriel Villota el proyecto fue derivando desde una función más informativa hacia la generación de un importante aparato crítico-teórico que, en cierto modo, mantendría vivo el espíritu combativo del B.K. Precisamente, en 1990, surgido de las cenizas de la experiencia de difusión ensayada por el colectivo tolosarra, *Ars Video* se rearticulaba como plataforma de distribución de vídeo regulada, incorporando a su catálogo, entre otros, a una buena nómina de artistas antes vinculados a la órbita del *Bideoaldia*/B.K. (Villota 1992, 3). Según Arturo/*fito* Rodríguez, “es a partir de este momento cuando el proyecto de distribución y revista funcionan como una turbina de reflexión y de divulgación en un nivel de activismo (¿cara B?), fundamentales para la dinamización de una nueva hornada de artistas” en el contexto español (Rodríguez 2011, 93).

Tomando como referencia la crítica acometida por autoras como Martha Rosler y Marita Sturken a los procesos parejos de institucionalización/historización del vídeo en los EEUU, Villota y Expósito iban a alertar sobre el riesgo de que en España, también, se estuvieran “dando los pasos necesarios para la definitiva institucionalización, museística y bibliográfica, del Videoarte”, en un sentido no muy diferente al caso norteamericano (Villota 1992, 5).

Los dos hitos que, en cierta connivencia, habían puesto en marcha ese proceso parejo de institucionalización/historización del videoarte español eran, lógicamente, la *I Bienal de la Imagen en Movimiento* y la serie televisiva *El Arte del Vídeo*. En este momento, Villota se refería ya a las omisiones latentes en las narrativas históricas que habían acompañado a sendos eventos, producto de una serie de operaciones de exclusión de las que era necesario sospechar. Así, “[...] en todas estas publicaciones faltan una serie de nombres, cuya ausencia no puede –al menos en todos los casos- considerarse anecdótica ni casual [...]” (Villota 1992, 6). Sobre todo, en el caso de la publicación/catálogo publicado a razón de la *I Bienal de la Imagen en Movimiento*, la ausencia de la mayoría de autores que habían logrado un cierto nivel de relevancia a lo largo de los ochenta era inexplicable.

En un contexto semejante, y teniendo en cuenta que foros de revisión crítica como el que había representado el *Bideoaldia* se habían volatilizado, seguir manteniendo activas y operativas plataformas de reflexión que permitieran ejercer un desmontaje a este tipo de “versiones tendenciosas, manipuladoras y domesticadoras” de la historia del vídeo español, era un imperativo (Villota 1992, 7). Una plataforma como *Ars Video*, en ese sentido, representaba uno de los escasos bastiones desde los que mantener activa una crítica institucional/ideológica heredada en buena medida del B.K./*Bideoaldia*, pero redirigida en este caso en contra de los nuevos procesos de institucionalización/historización del vídeo. Según Villota:

Hay que empezar a sospechar de este tipo de magnos sucesos y cuestionarlos, pues en definitiva lo que hacen es establecer, al amparo de su grandiosidad y de la escasez

general, una versión de la Historia –en este caso del Videoarte- que puede quedar fácilmente consolidadas si no estamos alerta para puntualizar y si no buscamos las herramientas adecuadas y los cauces para hacerlo (Villota 1992, 11).

Sin embargo, tampoco puede olvidarse que lo que estaba en juego a principios de los noventa, de nuevo, no era solamente cuestionar y reformular aquellos relatos que pretendían imponerse como “historias oficiales”, sino seguir planteando alternativas estructurales (en forma de creación de redes de difusión y debate permanentes e independientes) en un momento clave para el crecimiento y maduración de la práctica. En ese sentido, la insistencia en este tipo de esquemas/modelos de socialización, los cuales partían de una comprensión acerca de la dimensión social y política del medio, seguiría planteándose como una opción ideológicamente opuesta a la planteada por esta serie de nuevos procesos institucionalizadores. Una alternativa a estos otros modelos que, especialmente en el caso de la “fagocitación” televisiva del vídeo, corrían el riesgo de minar definitivamente la identidad originaria de la práctica (Villota 1992, 13).

Desde este renovado afán crítico y revisionista, por lo tanto, es como puede ser entendido el texto de Marcelo Expósito titulado “Vídeo español: del autor insatisfecho a la televisión neoliberal” (Expósito 1992), el cual, en palabras de Arturo/fito Rodríguez, constituiría un “texto definitivo para comprender el momento del vídeo de creación, sus fricciones políticas y su resistencia a una institucionalización que venía siendo anunciada por otra serie de “movidas” (Rodríguez 2011, 93)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Originalmente se trataba de un texto inédito (entregado en mano a los asistentes) cuyo origen se correspondía con una ponencia presentada por Expósito en el evento *Videoweeek, Videocombate. La Semana de la actualidad de la Videocreación*, celebrado en Arteleku en 1992. Para ser más exactos, este último se trataba de un programa conjunto cuyo título completo era *Bodies Parade (Estíbaliz Sádaba & Gabriel Villota) + Videoweeek, Videocombate, Bideobultza*.

Estructurado en dos partes, el texto de Expósito estaba sustancialmente dedicado, en su primer apartado, a reclamar el peso y la influencia de ese conjunto de agentes que, aglutinados políticamente en la órbita del B.K./*Bideoaldia* de Tolosa, había sido sin embargo directamente omitido dentro de los nuevos procesos de institucionalización/historización a los que acabamos de referirnos. Replanteando seriamente la necesidad de reformular una historia del vídeo español que se sostenía sobre la existencia de dos generaciones claramente diferenciadas, Expósito llamaría a reconocer la consistencia y entidad de un tercer grupo o subgrupo de agentes que, a pesar de la divergencia y heterogeneidad de sus propuestas videográficas, había opositado como un verdadero núcleo de influencia dentro del devenir histórico del videoarte estatal.

Recordemos que, en contra de los argumentos que negaban la falta de consistencia o “uniformidad” de esa autoproclamada “segunda generación” del vídeo español, Expósito aducía que dicha “uniformidad” se había podido basar en una toma de posición, política e ideológica a tiempos iguales, en contra de ese conjunto de autores y obras que Palacio había englobado bajo el sintagma de “nuevo vídeo español”. Precisamente, al plantear una revisión crítica del paradigma institucional por el cual este último grupo de autores y obras habían sido ensalzados (proceso que aparejaba, al mismo tiempo, una reformulación o propuesta de lectura alternativa a los relatos históricos elaborados hasta ese momento), la “generación” de agentes aglutinados alrededor del B.K. debía ser necesariamente tenida en cuenta como un agente activo dentro del proceso histórico del vídeo español; algo que, evidentemente, no había sido recogido/abordado convenientemente en los relatos históricos más recientes. En definitiva, en palabras de Expósito, aún estaba por calibrar “en toda su importancia el aspecto aglutinador y de toma de posición que el Bideoaldia podría haber supuesto en su momento” (Expósito 1992, 21).

Ahora bien, más allá del reajuste historiográfico (*contra-histórico*) realizado en la primera parte de su texto, la reactivación de la crítica institucional formulada en el contexto del *Bideoaldia 89'*, le serviría a Expósito para reflexionar sobre el nuevo paradigma institucional en

el que, ya de manera evidente, un ente como la Televisión había logrado copar el centro del debate concerniente al sector de la videocreación. Ciertamente, y desde hacía tiempo, eran varias las voces que venían argumentando acerca del papel predominante que estaba destinado a adoptar la Televisión como principal plataforma de difusión para el audiovisual experimental; un tipo de discurso que, como ya apuntáramos en capítulos previos, entroncaba con las teorías de Jean Paul Fargier acerca de la tendencia natural del vídeo a terminar abrazando a su progenitor televisivo.

Sin embargo, para Expósito, este tipo de argumentaciones terminaban rebelándose como un conjunto de “sofismas”, al sostenerse sobre una versión de la “historia del vídeo” en la que el tránsito o la asimilación de la práctica del vídeo por parte de la industria televisiva se había dado de manera natural y desproblematizada. Olvidando, de esta manera, que muchos de los primeros usos del vídeo se había fundamentado en un intento de desestructurar y atacar a la institución televisiva, la reformulación de esta serie de relatos o versiones en el contexto español, obedecía a los intereses particulares de una serie de agentes (vinculados al sector público/privado de la industria audiovisual) interesados en la “vampirización” y “deglución” del capital creativo vinculado previamente al ámbito de la videocreación independiente.

Consecuentemente, este proceso de institucionalización televisiva del vídeo iba a aparejar, de nuevo, la elaboración de un relato plagado de omisiones; un proceso de “objetivación, reducción y exclusión” en el que se iba a acentuar la importancia de una serie de nombres por encima de otros, de acuerdo a determinados intereses y conveniencias (Expósito 1992, 27). Ciertamente, desde este tipo de instancias institucionalizadoras, según Expósito, se había tratado de dar la sensación de que, en ese *impasse* que iba de 1989 a 1992, la producción en vídeo había descendido notablemente, cuando la realidad era que esa percepción tenía más que ver con un “sospechoso desinterés en la búsqueda de nuevas obras y nombres” (Expósito 1992, 30). En ese sentido, al igual que para Villota, cabía preguntarse el porqué de una *I Bienal de la Imagen en Movimiento* sin apenas representación española, o el porqué de un *El Arte del*

Vídeo que “bien podría haberse llamado El Arte de escribir la historia del vídeo con una historiografía del vídeo absolutamente enquistada” (Expósito 1992, 30).

La insistencia en relatos como los de Pérez Ornia a la hora de destacar una serie limitada de nombres, obviando a muchos otros que se habían aglutinado alrededor de la órbita del B.K./*Bideoaldia*, por ejemplo, tenía que ver con el interés por elaborar un tipo de relato histórico que se ajustara a un determinado proceso de institucionalización en marcha y cuya imposición, a principios de los noventa, parecía inminente. En definitiva, resultaba mucho más sencillo volver a reincidir sobre aquellas figuras que habían mostrado una mayor tendencia a ser asimiladas dentro de la industria audiovisual, que reconocer la influencia de otro grupo que, intencionadamente, venía articulado su práctica en clave de oposición crítica contra todo (nuevo y viejo) proceso de institucionalización del vídeo.

En este punto, en un contexto en el que la (re)adaptación de los modelos de exhibición y difusión para el vídeo parecían abocados a privilegiar un determinado producto videoartístico/televisual, la reaparición del conjunto de autores que anteriormente se había vinculado al supuestamente extinto “nuevo vídeo español”, no hacía sino confirmar las sospechas de Expósito respecto al verdadero carácter (despolitizado/desideologizado) de sus componentes, a quienes directamente tacharía de “tránsfugas” (Expósito 1992, 22). Animados por un nuevo paradigma institucional en el que había depositadas renovadas expectativas para la reestructuración del sector, este conjunto de autores, ahora vinculados al grupo *La Confusión Española*¹⁰¹, iba a reclamar su pequeña cuota de participación dentro de la industria televisiva, enarbolando un tipo de discurso acerca de la intervención (“democrática”) de grupos de vídeo

¹⁰¹ Organización resultante de la antigua *La Turkia del Vídeo*, *La Confusión Española* estaba principalmente dedicada a la producción para televisión y vídeo corporativo, aunque también contemplaba la distribución como una de sus actividades complementarias (Ohlenschläger 1992, 46). Iniciada en 1989, *La Confusión Española* daría cobertura, entre otros, a autores como José Ramón da Cruz, quienes desarrollaban una línea narrativa más próxima al cine experimental o al propio formato televisivo (Aramburu y Trigueros 2011, 85). Al mismo tiempo, también editaban el magazine *Jacqueline*, plataforma desde la cual daban a conocer su ideario.

independiente dentro de un espectro audiovisual, para Expósito, con un claro sesgo “neoliberal” (Expósito 1992, 34).

En ese sentido, si bien para Expósito resultaba cierto que el inminente paradigma al que parecía estar abocado el sector de la videocreación abría inevitablemente el debate en torno a la relación entre producción independiente y televisión, los términos en los que dicho debate debía desarrollarse no podían contemplar solamente discursos cómplices y característicamente acrílicos con dicho proceso, sino que era necesario, también, reconocer a “todas aquellas voces nuevas, diferentes, disconformes” respecto a la imposición de ese nuevo marco institucional (Expósito 1992, 35). En definitiva, en un momento en el que la Televisión parecía que iba a erigirse como principal estructura de difusión para la producción de vídeo independiente, lo que estaba en juego, para Expósito, era la posibilidad de trabajar en la producción de una verdadera “esfera pública” (no un “sucedáneo neoliberal de esfera pública”), entendida como base o premisa fundamental para un proceso de cambio y de transformación social más amplios (Expósito 1992, 34).

En este momento en el que ya se había hecho evidente que el desarrollo de una pugna o confrontación entre los diferentes modelos de institucionalización para el vídeo español aparejaba, de manera sincrónica, una pugna por el establecimiento su relato histórico, es donde habría que situar un texto como “Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español”, de Eugeni Bonet.

Tal y como planteamos en esta tesis, este podría ser considerado el momento en el que se hizo explícita la aparición de una línea *contra-histórica*, la cual, paradójicamente, encontraría su plataforma de enunciación en la celebración de unos eventos diseñados al servicio del proceso

institucionalizador oficial del momento, como fueron las exposiciones *Panorama Europeo del Videoarte y Palmarés TV*, comisariadas por el mismísimo José Ramón Pérez Ornia¹⁰².

Si bien estos marcos parecían pensados para propiciar reflexiones y discursos de carácter filotelevisivo (dando lugar, como ya hemos visto, a la elaboración de relatos históricos interesados), Bonet abriría desde el mismo seno de un contexto plenamente institucionalizador como este una línea de interpretación alternativa, una vertiente *contra-histórica* entendida como una brecha historiográfica. En ese sentido, resulta fundamental matizar que lo que venimos llamado *contra-historia* (en su doble variante como “crítica historiográfica” y como “crítica ideológica”) no se iba a articular únicamente desde posiciones antagónicas o externas a los aparatos de institucionalización hegemónicos, sino que, en ocasiones, esta se desplegaría desde el mismo seno de este tipo de organismos, deviniendo por lo tanto versiones o relatos de carácter “oficial”.

Esta vez, con ocasión de tener que volver a “antologizar” una nueva muestra de vídeo español, Bonet pretendía desviarse de ciertos esquematismos preestablecidos que él mismo reconocía haber ayudado a instaurar:

Una vez más se trata de reescribir, muy sintética y subjetivamente, una historia, aunque no una con mayúscula. De ahí, la idea de contrahistoria, como si la historia fuera una norma canónica a la que resistirse, o bien un brevariario poco práctico y, menos aún, fiable (Bonet 2007, 174).

¹⁰² Estos eventos formaban parte de las múltiples actividades relacionadas con el audiovisual, llevadas a cabo por el *Consortio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992*. El texto de Bonet fue publicado originalmente en el catálogo (*Televisión y vídeo en la Comunidad Europea*) publicado a raíz de la celebración de las exposiciones mencionadas. Sin embargo, las referencias a dicho artículo están extraídas de su reedición para el proyecto *Desacuerdos 4*. Referenciamos ambas fuentes en la bibliografía general.

El texto de Bonet, desde esos presupuestos, iba a enriquecer sustancialmente los abordajes historiográficos realizados al vídeo español hasta la fecha, no solamente ampliando una línea genealógica que trataba de vincular los orígenes del vídeo con los del cine experimental/independiente, por ejemplo, sino sobre todo proponiendo un esquema alternativo en el que la problemática cuestión de las “generaciones” (elemento alrededor del cual se había estructurado en parte el debate historiográfico) iba a quedar aparentemente resuelta. En ese sentido, frente al concepto estanco de “generaciones”, Bonet iba a proponer una clasificación en la que los diferentes agentes/autores del vídeo iban a quedar agrupados bajo la categoría de “olas”, un concepto que hacía referencia al ámbito o conjunto de influencias (artísticas, audiovisuales...) identificables en las prácticas videográficas correspondientes a cada grupo¹⁰³. A través de esta clasificación, mucho más flexible e inclusiva, Bonet aparcaba la “crítica ideológica” en pro de un mayor objetivismo, reconociendo al mismo tiempo la existencia de una tercera “ola” de autores que, en su mayoría, se correspondía con ese grupo aglutinado alrededor del B.K./*Bideoaldia*, hasta entonces excluido de los grandes focos y procesos de visibilización e historización.

Ahora bien, retomando en cierto modo su idiosincrática veta crítica, Bonet iba a referirse a lo que él consideraba una de las mayores o más flagrantes omisiones latentes en abordajes historiográficos previos: la cuestión de las estructuras y resortes para la posibilidad de un sector videográfico español verdaderamente independiente. Consciente de que uno de los mayores fracasos del vídeo español hasta la fecha había sido el de la incapacidad de los directamente implicados a la hora de generar unas infraestructuras de producción, difusión/exhibición y

¹⁰³ Esquema de clasificación inicialmente planteado en el texto “Barres de Color. Una selecció retrospectiva de vídeo catalán”, publicado en el catálogo correspondiente a la edición del *Bideoaldia* de 1988 (Bonet 1988, 28-33). En este momento, Bonet ya introducía una diferenciación entre dos tipos de “olas”: el “vídeo de los artistas” y el “vídeo de los audiovisualistas”. Posteriormente, Bonet introducía una tercera “ola”: la del “vídeo de los artistas-audiovisualistas”. A pesar de estar adaptada inicialmente al contexto catalán, según Expósito, esta era una clasificación “perfectamente extensible al resto del Estado español” (Expósito 1992, 18).

reflexión “sólidas, perseverantes y operativas” (Bonet 2007, 176), Bonet apuntaba a una de las cuestiones que se iban a convertir, o se habían convertido ya, en objeto de debate fundamental dentro del discurso crítico y reflexivo articulado por ese grupo (auto)consciente del vídeo español.

Asumiendo una importante carga de responsabilidad al respecto, Bonet sería incapaz de encontrar justificación para la “poca solidaridad y capacidad de organización por parte del colectivo” (Bonet 2007, 176), incapaz de entretejer una red de intercambio y colaboración permanente que trascendiera el restringido localismo y sectarismo demostrado hasta la fecha. Desde un característico tono desencantado y pesimista, el discurso de Bonet, en este punto, iba a contrastar con la beligerancia y el entusiasmo que iba a demostrar una segunda generación de críticos del vídeo, una segunda vertiente *contra-histórica* representada por Expósito y Villota, mucho más optimista/incisiva respecto a las posibilidades de un sector cuya condición de posibilidad iba a pasar por una repolitización de los discursos videográficos/audiovisuales.

Hilvanando en clave de continuidad con esa “posible contrahistoria” planteada por Bonet, en 1992 la revista *Cinevideo 20*, en su monográfico dedicado al mundo de la videocreación española¹⁰⁴, iba a publicar otro texto de Marcelo Expósito que en buena medida prolongaba su análisis sobre los nuevos procesos de institucionalización/historización del vídeo, en este caso rubricados por el peso que parecía destinado a adquirir la institución televisiva¹⁰⁵.

Retomando las argumentaciones ya desplegadas en su texto publicado en *Ars Video*, Expósito volvería a incidir en las consecuencias que el “reajuste general” en las condiciones de

¹⁰⁴ Según Arturo/*fito* Rodríguez, este trabajo, coordinado por Karin Olenschläger, buscaría “a toda costa un relato más certero del medio-vídeo”, tratando de identificar y dar voz a la gran mayoría de protagonistas implicados en el desarrollo de la práctica hasta ese momento. Sin embargo, la inestabilidad que empezaba a caracterizar al sector, plenamente inserto en esa fase de “deserción masiva” apuntada por Marian Ortega, iba a dificultar completar el “listado definitivo, la foto de grupo, el who is who del vídeo” (Rodríguez 2011, 91).

¹⁰⁵ De acuerdo a Eugeni Bonet, este texto de Expósito llevaba el título original de “Apuntes actualizados para una contrahistoria”, y fue publicado de manera “muy mutilada” y con otro título (“Reajuste General”) en este número del *Cinevideo 20* (Bonet, 1995, 32).

producción, difusión y exhibición del vídeo independiente, rediseñadas para adecuarse a las exigencias de un mercado audiovisual/televisual al alza, podía tener en la imagen final de un sector en plena fase de reestructuración. Para Expósito, los grandes eventos institucionalizadores de principios de los noventa (*I Bienal de la Imagen en Movimiento, El Arte del Video, etc.*) habían funcionado como instancias reguladoras que habían privilegiado la visibilidad de determinados productos más fácilmente asimilables por la industria audiovisual; sin embargo, en dicho proceso, habían terminado “dando la espalda a todo un posible panorama de prácticas independientes no estandarizadas, no aptas para el consumo industrial, pero sin duda más abiertamente renovadoras, inquietas, clasificables (sic)” (Expósito 1992, 74).

Este nuevo proceso de exclusión, en el que esa “primera generación” del vídeo español que se suponía desaparecida, además, volvía a cobrar un peso específico como cabeza visible de un supuesto proceso de “regeneración” del sector, podía ser percibido como una especie de rearticulación de la pugna librada a finales de los ochenta. En este caso, Expósito, redirigiendo la crítica institucional/ideológica originalmente articulada en el contexto del *Bideoaldia* de Tolosa, volvía a situar su relato en “claro conflicto con la historia oficial del vídeo independiente que se estaba elaborando en España” (Expósito 1992, 74), una suerte de versión manipulada que obedecía a los intereses particulares de un pequeño grupo que pretendía hacerse con los mandos del territorio de la videocreación.

De esta manera, el texto de Expósito apuntaba hacia el despliegue explícito de una *contra-historia* en su vertiente de “crítica ideológica”; una *contra-historia* que no apuntaba solamente a la necesidad de reformular/remendar, una vez más, las narrativas históricas elaboradas hasta la fecha, sino que tenía una clara intencionalidad propositiva, dirigida a reclamar un profundo cambio en las condiciones estructurales del sector. Según Expósito:

[...] el trabajo para el desarrollo y afianzamiento de un posible nuevo espíritu generacional pasa no sólo por la renovación de los contenidos o las formas de los

productos y los nombres, sino aún más lejos, por el cambio en las condiciones estructurales. Cualquier posible acomodo temporal a la situación incipiente no será más que un espejismo tramposo y mortal para algunos (Expósito 1992, 74).

En un momento en el que ese proceso de “reajuste general”, (infra)estructural e historiográfico, continuaba siendo sometido a un agudo análisis y desmontaje por parte de una línea *contra-histórica* ya hecha explícita, iba a celebrarse, de nuevo en el MNCARS, la *II Bienal de la Imagen en Movimiento*, la cual llevaría el subtítulo de “Visionarios Españoles”.

Comisariada por Carlota Álvarez Basso (directora del recién creado “Departamento del Obras Audiovisuales” del MNCARS) y Joseba M. Lopezortega, y contando en el consejo de asesores con Eugeni Bonet, Manuel Palacio y José Ramón Pérez Ornia, entre otros, la principal característica de la muestra es que esta vez iba a estar dedicada de manera monográfica a autores españoles, ante su casi completa ausencia en la edición de 1990. Con ello, en palabras de los comisarios, la exposición venía a “saldar una deuda con respecto a aquellos creadores de cine, televisión, vídeo e imagen de síntesis que, con una actitud visionaria y en muchos casos muy arriesgada, han investigado y trabajado con estos lenguajes” (Álvarez Basso y M. Lopezortega 1992, 13). En ese ejercicio de subsanación, de hecho, la muestra pretendía dedicar una especial atención al ámbito de la videocreación española, la cual iba a contar con la representación de un buen número de autores que previamente se habían vinculado a la órbita del B.K./*Bideoaldia*¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Realmente, la *II Bienal de la Imagen en Movimiento* estaba concebida como una especie de revisitación de la exposición antológica de 1987 celebrada en el entonces CARS, *La Imagen Sublime*, planteándose como una muestra “extensiva” a esta última (Álvarez Basso y M. Lopezortega 1992, 18). Ahora bien, a pesar de tratar de subsanar las flagrantes omisiones de la *I Bienal*, esta volvería a resultar en una muestra muy sesgada en la que solamente doce artistas españoles iban a estar representados dentro del apartado de “Videocreación”. En cualquier caso, ante la escasez de propuestas en formato de vídeo-instalación y las dificultades para su exhibición en el contexto español, es necesario apuntar que la *II Bienal de la Imagen en Movimiento* iba a dedicar un foco específico a esta “modalidad”, exhibiendo cinco proyectos inéditos de autores como Javier Codesal, Gabriel Corchero, Marcelo Expósito, Joseantonio Hergueta y Francisco Ruiz de Infante, quienes en su mayoría provenían directamente del ámbito de influencia del B.K./*Bideoaldia* de Tolosa.

Ahora bien, al igual que en la *I Bienal*, uno de los principales problemas iba a radicar en la línea editorial o en el discurso teórico con el que se iba a tratar de dar coherencia expositiva a la muestra. En primer lugar, y a fin de justificar la mezcla de formatos incluidos en la exposición (cine, vídeo, televisión, ordenador), el discurso teórico articulado por Álvarez Basso y M. Lopezortega iba a insistir en la vigencia de ese proceso/paradigma de integración técnico/medial de acuerdo al cual la clásica distinción entre soportes y medios había caído en completo desuso, tornándose innecesaria (Álvarez Basso y M. Lopezortega 1992, 16). Encontrando directamente con el tipo de discurso teórico utilizado previamente por Pérez Ornia en el catálogo de la *I Bienal*, el empleo de un sintagma indeterminado como el de “Imagen en Movimiento” (paraguas conceptual previamente utilizado para respaldar la afluencia/convergencia de toda forma de creación audiovisual dentro de la industria televisiva), iba a toparse, sin embargo, con las reticencias y sospechas de esa línea *contra-histórica* que, en su vertiente de “crítica ideológica”, se encontraba en plena fase de despliegue.

En segundo lugar, otra de las cuestiones que iba a encontrar un alto grado de escepticismo iba a radicar en el empleo de un sintagma como el de “Visionarios Españoles”. Empleado originalmente con la intención de resignificar la figura, escasamente reconocida, del conjunto de autores que activamente había participado en la evolución del audiovisual experimental en España, la fuerte carga simbólica ligada a un concepto como el de “Visionarios” resultaría enormemente problemática para un conjunto de agentes reacio a este tipo de categorizaciones. Como en seguida veremos, el empleo de un concepto trasnochado a través del cual se pretendía destacar el carácter marginal, maldito, genial, incomprendido del, por otro lado, conjunto de Artistas/Autores representados en la muestra, iba a chirriar en el imaginario de esa línea *contra-histórica* que había conceptualizado y llevado a cabo su práctica (vídeo)artística desde presupuestos colectivos y asociativos, así como desde una conciencia histórica respecto a los problemas que habían acarreado este tipo de procesos de institucionalización museística del vídeo.

Así las cosas, en noviembre de 1993 se publicaba *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, coordinada por Gabriel Villota y Marcelo Expósito y editada por Sala Rekalde de Bilbao. Tal y como han apuntado autores como Ignacio Estella, la aparición de este texto, que en gran medida seguía la estela *contra-histórica* iniciada por Bonet, se daba en un momento en el que, a pesar de los parcheos de urgencia realizados en la *II Bienal de la Imagen en Movimiento*, la “ilusión de una historia del videoarte español” se había “resquebrajado definitivamente” (Estella 2007, 105). A la luz de la manera en la que las instituciones Arte y TV se habían confabulado para tratar de asimilar a la práctica del vídeo desde un cierto afán rentabilista, promoviendo para tal fin “acercamientos historiográficos autocomplacientes y ostentadores de una visión orgánica” que falseaban lo que había sido una historia repleta de dislocaciones y encontronazos a diferentes niveles, no era de extrañar -para Estella- que finalmente terminara por saltar la crisis (Estella 2007, 106).

De esta manera, y ya desde la introducción a su pequeño manifiesto, quedaba bastante claro que el objetivo de Villota y Expósito se iba a centrar en tratar de desvelar/desmontar, de manera definitiva, los intereses/fundamentos ideológicos, políticos y económicos, subyacentes a esos nuevos procesos de institucionalización/historización del vídeo español.

Una buena parte de la crítica de Villota y Expósito, por lo tanto, se iba a dirigir a contrarrestar la validez de esa corriente de pensamiento que, a través del empleo de un concepto como el de “Imagen en Movimiento”, insistía en argumentar a favor de la convergencia/indiferenciación de un conjunto de prácticas mediales que, tradicionalmente y desde un prisma político/ideológico, se habían llegado a contraponer unas a otras, hasta el punto de resultar excluyentes. En ese sentido, cabría recordar el uso que del medio videográfico se había hecho dentro de los movimientos feministas de los sesenta y setenta en los EEUU, por ejemplo, a cuya utilización subyacía un importante componente ideológico y crítico, al ser entendido como un medio sin una carga o bagaje patriarcal tan marcado como el cine.

Para Expósito y Villota, el empleo de un discurso globalizador y uniformador que sumergía a la práctica del vídeo dentro de un “pool indiscriminado” de medios y soportes (Estella 2007, 106), se encontraba en la base del desarrollo de un tipo de política cultural interesada en hacer converger toda forma de creación audiovisual dentro de la macroestructura de la Televisión. A través de la suspensión de un posible debate en torno a las capacidades o potencialidades políticas/subversivas asociadas a la especificidad medial del vídeo, en definitiva, se conseguía prolongar ese proceso de institucionalización ya iniciado a mediados de los ochenta, el cual apuntaba a la reconversión de la práctica en una rama o producto más del espectáculo audiovisual/televisual.

Ahora bien, uno de los problemas principales de la vigencia que pretendían cobrar este tipo de abordajes teóricos, era el tipo de narrativas históricas que suscitaban. Es decir, este tipo de abordajes teóricos enarbolados por los organismos institucionalizadores de poder, al establecer determinados parámetros de significatividad y relevancia que privilegiaban la visibilización de determinados trabajos (más fácilmente adaptables a los marcos de validación/representación establecidos), se desdoblaban en relatos históricos inevitablemente excluyentes.

Encontrando un importante punto de anclaje en la deconstrucción realizada por Martha Rosler y Marita Sturken a los procesos de institucionalización/historización del vídeo en los EEUU, Expósito y Villota pretendían readaptar la crítica de las autoras estadounidenses al contexto español, con la gran diferencia de que el análisis de la corriente *contra-histórica* iba a desplegarse de manera inmediata, prácticamente sincrónica (o incluso anticipada), al desenvolvimiento de dicho proceso institucionalizador. Conscientes de que la institucionalización museística del vídeo en los Estados Unidos se había sostenido sobre la construcción de una prematura historia (o, más bien, sobre un doble proceso de teorización e historización de la práctica que había desembocado en un relato sesgado y excluyente), Villota y

Expósito alertaban sobre las consecuencias de un proceso que también corría el riesgo de replicarse en España, pero con diferentes antagonistas.

Ahora bien, una de las cosas más interesantes de los desmontajes de los procesos de institucionalización/historización del vídeo, para Expósito y Villota, es que estos eran capaces de hacer supurar, por un lado, el cúmulo de intereses particulares, así como el tipo de mecanismos narrativos, puestos en juego por aquellos interesados en la institucionalización de la práctica, pero por otro, también, el conjunto de ideologías, cosmovisiones, sistemas de valores, característicos del paradigma histórico y cultural en el que la práctica trataba de ser “aprehendida” (teórica e historiográficamente).

Siguiendo a la dupla Rosler/Sturken, por ejemplo, el desmembramiento de la historia del vídeo estadounidense no solamente había sido capaz de poner en evidencia el cúmulo de estrategias narrativas empleadas por parte de los interesados de cara a facilitar la institucionalización museística de la práctica (creación de un sistema de mitos con Paik y Vostell a la cabeza, “retórica” dirigida a destacar las cualidades esenciales del medio, etc.), sino que, en un paso más allá, lo que realmente desvelaba era el tipo de paradigma cultural/esquema de pensamiento o ideología que se encontraba en la base del empleo de semejantes maniobras discursivas (y que tenía que ver, directamente, con la percepción cultural de un medio – vinculado originalmente a la industria de las telecomunicaciones y del entretenimiento- que hacía difícil su integración dentro de los marcos codificados de la institución Arte).

De manera similar, en el caso español, el desmontaje de las narrativas históricas de reciente elaboración que, a nivel teórico, se estructuraban sobre un tipo de discurso favorable a la disolución de toda forma de creación audiovisual dentro de la macroestructura televisiva, era capaz de desvelar, para la dupla Expósito/Villota, no solamente el cúmulo de intereses particulares y estratagemas narrativas empleadas por aquellos interesados en la institucionalización museística/televisiva de la práctica, sino también el tipo de

ideología/paradigma de pensamiento que se encontraba en el origen de la articulación de semejantes discursos.

A principios de los noventa, los discursos filotelevisivos articulados por personajes como Pérez Ornia, Carlota Álvarez Basso, etc. (en tanto que representantes de los organismos de poder), iban a encontrar un nexo de continuidad en otro tipo de discursos afines que se fundamentaron en “glorificar” la irrupción de las televisiones privadas como un momento clave para la historia del videoarte estatal¹⁰⁷. Es decir, si relatos como el de Pérez Ornia, etc., habían preparado el terreno para la progresiva institucionalización televisiva del vídeo, el desembarco de las cadenas de pago, con su promesa de diversificación de la oferta y su deseo manifiesto de incorporar jóvenes talentos a sus filas (quienes, además, estaban deseosos de hacerlo), iba a ser tomado como un argumento definitivo para consecución de dicho proceso de institucionalización. Dentro de este entramado discursivo, por lo tanto, la llegada del sector privado de la industria audiovisual a España, después de largo tiempo del monopolio ejercido por una cadena única, iba a ser narrada como un momento de liberación y de apertura del espectro de participación democrática.

Tomado en su conjunto, sin embargo, el desmontaje de este aparato discursivo filotelevisivo, iba a ofrecer profundas introspecciones sobre el proceso de transformación económica y social en el que España se venía viendo inmersa a lo largo de la última década. Bajo la mirada analítica de Villota y Expósito, lo que realmente subyacía a este conjunto de relatos/argumentaciones, era un tipo de ideología o de paradigma de pensamiento que había conducido a confundir o mistificar el proceso de privatización de la esfera cultural/sector

¹⁰⁷ Según Manuel Palacio, el hecho más decisivo de la etapa de los noventa dentro del mercado televisivo español fue la aparición de tres televisiones privadas de cobertura estatal, dos de ellas en abierto (Antena 3 y Tele 5) y una tercera de pago (Canal +) (Palacio 2001, 165). En este punto, es necesario destacar que aquel con quien Expósito y Villota volverían a polemizar iba a ser, una vez más, Manuel Palacio, quien en 1992 había publicado *Una historia de la televisión en España. Arqueología y modernidad*. En buena medida, la “crítica ideológica”/institucional desplegada por la dupla *contra-histórica*, iba a basarse en un desmontaje de las argumentaciones de Palacio en torno a la importancia que el surgimiento de las televisiones privadas en España había tenido para el sector de la videocreación española. Referenciamos en la bibliografía general.

público con un proceso de aperturismo democrático. En ese sentido, a través de la mitigación de la tradicional oposición político/ideológica que daba sentido a la máxima “*video is not tv*”, este tipo de relatos, en definitiva, ocultaban los verdaderos engranajes/mecanismos economicistas que subyacían a un proceso de institucionalización (sostenido por un doble proceso de teorización/historización del vídeo) directamente vinculado al momento político y social de la España de los noventa, encauzada irremediabilmente hacia un paradigma económico característicamente neoliberal y expansionista.

Así, lo que la *historia* oficial pretendía presentar como un momento clave en el devenir histórico del videoarte español, la *contra-historia* (en su vertiente de “crítica ideológica”) lo desvelaba como una consecuencia ligada a las inercias de un sistema capitalista que se encontraba afectando, entre otros, al terreno de las artes (audio)visuales. Bajo ese prisma, inevitablemente, lo que unos entendían como un aperturismo hacia la democracia y el pluralismo, otros lo percibían como un proceso de reconversión de la “imagen” en objeto de mercado, dos maneras muy diferentes de entender un mismo proceso cuya oposición radicaba en factores de carácter ideológico.

Desde este tipo de posicionamientos, igualmente, las modificaciones que la irrupción del sector privado había provocado en el concepto tradicional de televisión, alterando las formas de producción y de consumo (gracias, en buena medida, a la incorporación del capital creativo – antes independiente- a sus propias estructuras), iban a ser “enjuicadas” de muy distinta manera. Es decir, mientras que para una lectura “optimista”, la alteración de los sistemas de representación –inducida por la transformación de las condiciones de producción y recepción televisuales- se correspondía con el surgimiento de un tipo de estética alternativa y visionaria que, por ejemplo, autores como Manuel Palacio conceptualizaron bajo el término de “neotelevisión” (Expósito y Villota 1993, 63), para una lectura “negativa” resultaba categórico no perder de vista la lógica economicista que subyacía a la imposición de estos nuevos modelos perceptuales, los cuales corrían el riesgo de devenir hegemónicos.

Por último, si bien una buena parte del análisis realizado por Expósito y Villota en *Plusvalías de la Imagen* estaba centrada en el desmontaje de la institucionalización televisiva del vídeo, la vertiente ideológica de la línea *contra-histórica* tampoco perdería de vista otro tipo de procesos institucionalizadores que, en paralelo y en cierta relación de connivencia con los primeros, estaban contribuyendo a pervertir la identidad originaria del fenómeno, así como ayudando a implantar un determinado relato histórico adaptado a los intereses de este tipo de organismos. De esta manera, como epílogo a la crítica institucional ejercida contra la asimilación del vídeo por parte de la industria de la televisión (privada), Expósito y Villota iban a arremeter, también, contra las bases teóricas que habían sostenido una muestra como la de la *II Bienal de la Imagen en Movimiento*.

En este caso, serían las connotaciones de un concepto como el de “Visionarios” lo que levantaría las sospechas acerca de un posible repliegue, por parte de la institución Arte española, hacia un tipo de discurso teórico/estético ya utilizado previamente en intentos foráneos de institucionalización museística del vídeo. Empleado con la intencionalidad de dotar de un alto grado de valor simbólico al conjunto de artistas y obras representadas en la muestra, la obstinación en una retórica que insistía en la centralidad de la figura del Autor, así como en una concepción de la obra de arte entendida objeto único e irrepetible, iba a resonar como una cantinela desfasada para los oídos afinados de un sector *contra-histórico*, plenamente consciente de que el vídeo, originalmente, había sido empleado con la intencionalidad de dinamitar dichos axiomas.

En un momento, además, en el que este tipo de abordajes teóricos ya habían sido invalidados debido a su inadecuación a la hora de aprehender un fenómeno como el vídeo, la readaptación o el reciclaje al contexto español de una prédica como esta, a lo sumo, lo que conseguía era desvelar la posición conservadora y autoritaria desde la que la institución museística emitía su discurso, tratando de restablecer jerarquías para la recepción/distribución

de un objeto que, hacía largo tiempo, había subvertido semejantes esquemas de ordenación. De esta manera, la línea *contra-histórica* atajaba/cercenaba desde su misma raíz la posibilidad de que un discurso teórico semejante cristalizara en un relato histórico pretendidamente hegemónico. Es decir, al debilitar las bases teóricas que sustentaban esta vía de institucionalización/legitimación del vídeo dentro del mundo del arte español, la credibilidad del relato histórico resultante también quedaba en entredicho.

En cualquiera de sus dos vertientes, el aparato *contra-histórico* da cuenta de la existencia de un sector, un grupo de agentes, en profundo desacuerdo con la dirección y la forma que, a principios de los noventa, pretendía cobrar el relato histórico pretendidamente oficial/hegemónico para el vídeo español. Ya fuera realizando pequeños reajustes a dichos relatos desde una posición más inclusiva y conciliadora (“crítica historiográfica”), o deslegitimando completamente la validez de los mismos, por excluyentes (“crítica ideológica”), la capacidad de la *contra-historia* para cortocircuitar y puentear, en el mismo momento de su concepción, el proceso de elaboración del relato histórico para el vídeo español debe ser convenientemente analizada.

En el caso de la vertiente ideológica de la línea *contra-histórica*, por ejemplo, creemos que uno de sus grandes triunfos se basó en socavar los fundamentos teóricos que sostenían a los procesos parejos de institucionalización/historización de la práctica, imposibilitando la cristalización de un relato único. Es decir, al desvelar el sustrato ideológico que subyacía al argumentario teórico que potenciaba el desarrollo de estos procesos institucionalizadores, la *contra-historia* deslegitimaba, al mismo tiempo, la validez de los relatos históricos que estos aparejaban, dejando en suspenso el proyecto de articular una Historia del vídeo español en mayúscula.

Ahora bien, como ya se ha dicho, lo fundamental es entender que ese desmontaje y anulación de los procesos de institucionalización/historización del vídeo se dieron con muy poco

delay, o prácticamente en paralelo, al desenvolvimiento de los mismos, lo cual equivale a problematizar el propio proceso de elaboración de la historia del vídeo español desde el mismo momento de su concepción. Es decir que, en retrospectiva, es la problematización del proceso de elaboración de la historia del vídeo lo que se convierte en un hecho histórico en sí mismo, planteando un problema de orden teórico: Lo que debe historizarse es la propia pugna por el relato histórico.

Si bien este giro meta-narrativo (meta-histórico) puede parecer rebuscado, realmente obedece a los cánones de los procesos de elaboración de las historias del videoarte, las cuales han tendido a ser elaboradas por aquellos agentes que han actuado de manera activa en el devenir histórico de la práctica, ejerciendo, a un mismo tiempo, como teóricos, cronistas y revisionistas de un proceso que ellos mismos han protagonizado. En ese sentido, lo característico en el caso español, es que uno de esos grupos activos en el propio devenir histórico de la práctica (la línea *contra-histórica*), partía de una profunda conciencia en torno a los problemas que habían demostrado los procesos de institucionalización/historización del vídeo en otros contextos, lo cual les permitió problematizar, desde la misma raíz, la legitimidad de los mismos.

Como complejidad añadida, al plantearse como un tipo de abordaje/asalto a la historia que se situaba en pleno devenir histórico, y que partía desde posicionamientos políticos/ideológicos concretos, la línea *contra-histórica* sería capaz no solamente de resetear o restablecer un nuevo orden del discurso, sino de reclamar un viraje en la formación de las condiciones estructurales del sector. Es decir, al estar imbricada directamente en la lucha por la hegemonía de este pequeño “territorio estratégico” en el ámbito de la cultura (Rodríguez 2011, 93), la *contra-historia* no se iba a limitar simplemente a desmontar/reformular versiones históricas de reciente elaboración (reclamando su propio peso e influencia en relación a un pasado inmediato), sino que ejercería como un agente activo de carácter propositivo,

desplegando líneas de discurso dirigidas a repensar las posibilidades de transformación del sector de la videocreación española.

En definitiva, el gran logro de la *contra-historia* no solamente radicó en forzar el reinicio del proyecto de articulación de una historia para el vídeo español (la cual, en lo sucesivo, debería incorporar las principales líneas discursivas planteadas por el aparato *contra-histórico*), sino también en devolver la credibilidad a un planteamiento estructural alternativo que pudiera satisfacer, por fin, antiguas expectativas depositadas en el medio. Habiendo tomado cierta ventaja en el pulso historiográfico, el verdadero potencial de la *contra-historia*, con una década incierta por delante, iba a calibrarse en su capacidad para convertir en realidad lo que hasta entonces había sido un abstracto deseo de independencia.

2.3.1. Señales de vídeo: la contra-historia deviene historia

Tras la emergencia y despliegue de una línea *contra-histórica* a principios de los noventa, en 1995 se celebraba *Señales de Vídeo: Aspectos de la Videocreación española de los últimos años*, comisariada por Eugeni Bonet, una nueva exposición de carácter antológico organizada por el *Departamento de Obras de Arte Audiovisuales del MNCARS*. En esta ocasión, y después de las tensiones y diatribas surgidas con motivo de la línea editorial subyacente a las *Bienales de la Imagen en Movimiento* (1990 y 1992), *Señales de Vídeo* iba a tratar de reconectar con el espíritu de *La Imagen Sublime* (1987), la cual fue tomada como referencia y punto de partida, al menos en lo referente al intento de antologizar una producción videográfica que había ido aumentando considerablemente desde 1988. En ese sentido, *Señales de Vídeo* iba a propiciar, por fin, un ansiado abordaje centrado exclusivamente en el medio-vídeo, sin mezclarlo con otros medios, soportes, formatos, utilizados históricamente en el ámbito de la experimentación audiovisual.

Ahora bien, de acuerdo al esquema de interpretación que venimos aplicando sobre el proceso de elaboración de la historia del vídeo español, consideramos que *Señales de Vídeo* supuso un momento clave en el que, de alguna manera, la *contra-historia* devendría *historia*, al ser articulada desde un espacio de legitimación como el mismísimo MNCARS. Es decir, más allá de la muestra/repaso antológico confeccionado por Bonet desde, por otro lado, declarados criterios subjetivos, el catálogo que acompañaba a la exposición iba a caracterizarse por recoger y dar cuerda al despliegue de algunas de las principales líneas discursivas planteadas por el aparato *contra-histórico* poco tiempo atrás. Caracterizado por haber conseguido desmontar/remendar/reformular los relatos históricos articulados hasta ese momento, pero también por resetear un orden discursivo en el que la cuestión de las condiciones y posibilidades estructurales del sector o colectivo de la videocreación independiente había sido recolocada en

primera línea de debate, *Señales de Vídeo* iba a “oficializar”, de esta manera, la visión/versión *contra-histórica* de la historia del vídeo español¹⁰⁸.

En cierto sentido, la relectura que *Señales de Vídeo* planteaba sobre el devenir histórico del vídeo español, según aquí lo planteamos, estaría encaminada a hacer supurar, definitivamente, los problemas que se encontraban afectando al desarrollo de un sector o colectivo aún en fase de (mal)formación. De nuevo, conscientemente inserta en pleno devenir histórico, la *contra-historia* volvía a situarse en una encrucijada, pero esta vez encontrando su plataforma de enunciación en los propios aparatos/organismos de poder.

Siendo uno de los objetivos editoriales de *Señales de Vídeo* el de calibrar el estado de salud del potencial sector videográfico español, Bonet encargaría a Manuel Palacio (quien ya había abordado esta cuestión en anteriores ocasiones¹⁰⁹) que radiografiara el endeble cuerpo de la videografía española, el cual se había demostrado incapaz de sostenerse por sí mismo. De esta manera, el texto de Palacio¹¹⁰, el cual encabezaba el compendio de abordajes ensayístico-historiográficos incluidos en el catálogo¹¹¹, iba a subsanar lo que para Bonet había sido una de las omisiones más flagrantes en los abordajes histórico-críticos realizados hasta la fecha: la necesidad de repensar seriamente las posibilidades de un sector videográfico español (independiente o no).

Con ese objetivo de base, el escrito de Palacio se situaba en un momento en el que, tras los grandes procesos institucionalizadores acontecidos a lo largo de los ochenta y principios de

¹⁰⁸ Ha sido Marcelo Expósito quien posteriormente ha llamado la atención sobre el “salto generacional” que supuso una muestra/catálogo como la de *Señales de Vídeo* para un conjunto importante de autores que había permanecido fuera de los focos de visibilización y procesos de historización oficiales realizados hasta ese momento. Realmente, *Señales de Vídeo* se convertiría, según Expósito, en “la historia del vídeo en nuestro entorno”; de hecho, en “la única historia que hay de veras del vídeo independiente en España” (Expósito 2004, 1:47:50).

¹⁰⁹ Principalmente en su texto del catálogo del *Bideoaldia* 89’: “El vídeo español es el mejor del mundo” (Palacio 1989, 115-117).

¹¹⁰ El cual llevaba el ambiguo título de “Mercator Vídeo” (Palacio 1995, 15-22).

¹¹¹ De los cuatro incluidos en el catálogo, solamente abordamos el análisis de tres de ellos. Habría que mencionar también el texto escrito por Carlota Álvarez Basso: “Historial clínico de la videoinstalación en España” (Álvarez Basso 1995, 53,62).

los noventa, se había llegado a certificar la incapacidad de aquellos para terminar de asimilar a la práctica dentro de sus respectivos marcos de representación. Lejos de cumplirse algunos de los peores augurios de la línea *contra-histórica* (en su vertiente de “crítica ideológica”), los aparatos institucionalizadores de los ochenta y noventa, a lo sumo, habían servido para recalificar el estatus de la práctica dentro del conjunto de las manifestaciones artísticas contemporáneas, pero en ningún caso para determinar la dirección del sector ni, por lo tanto, terminar de definir la identidad o imagen-retrato del fenómeno de la videocreación española.

Al mismo tiempo, el hecho de que desde posiciones marginales o contrapuestas a las esferas del arte y de la televisión, aquellos sectores o grupúsculos que más habían hablado de las posibilidades de un sector de la videocreación independiente, tampoco hubieran terminado de definir sus propuestas de estructuración alternativas, devolvía a Palacio a una situación similar a la de finales de los ochenta. En aquella ocasión, recordemos, a pesar de las grandes expectativas que habían sido depositadas en el medio (ya fuera como una forma de arte por derecho propio, por un lado, o como un dispositivo capaz de generar modelos de convivencia alternativa, por otro), la cruda realidad se redujo a la incapacidad de los directamente implicados a la hora de generar y mantener unos resortes de producción, exhibición, difusión y pensamiento, mínimamente estables.

En definitiva, y teniendo en cuenta que, a pesar de sus deficiencias estructurales, el medio-vídeo continuaba siendo una opción al alza por parte de una multiplicidad de jóvenes artistas (hecho evidente por el aumento notable de la producción parcialmente recogida en la muestra confeccionada por Bonet), el estado de salubridad del sector iba a depender, como en el período del *Bideoaldia 89'*, del prisma con el que se abordara dicha realidad. Así, para Palacio, “la salud del vídeo en España es igual de robusta o enclenque de lo que era hace ocho años [...], el carácter parapléjico, alternativamente sano y enfermo, es el más adecuado diagnóstico de salud del vídeo español (Palacio 1995, 16).

Tratando de encontrar algunas razones que pudieran explicar la incapacidad de los interesados a la hora de generar unas mínimas bases estructurales, Palacio aludiría a la imbricación de una serie de factores “exógenos” (Palacio 1995, 16), mucho más decisivos que la eficiencia operativa de aquellos agentes que, como Bonet, venían lamentado su escasa capacidad de incidencia.

Por una parte, uno de los factores más incontrolables tenía que ver con la velocidad con la que los dispositivos tecnológicos/videográficos evolucionaban. Las rápidas transformaciones a las que estaban sometidos los instrumentos creativos utilizados por parte de los artistas, no solamente propiciaba una constante alteración de los modos y sistemas de representación (apuntando hacia una -siempre nueva- estética audiovisual), sino también de las condiciones y mecanismos de recepción por parte de los espectadores. En este sentido, la volatilidad inherente a los sistemas de producción y consumo del vídeo (experimental), hacía difícil el asentamiento de unos sistemas de producción y difusión estables, forzando a quienes pretendían generarlos a un ejercicio de actualización perpetuo en relación a un paradigma hipermedia constantemente mutable.

Más allá de la incertidumbre propiciada por una tecnología tan volátil como la del vídeo, Palacio se referiría a la inconsistencia de un sistema económico afianzado que regulara la actividad videográfica española, imposibilitando también la profesionalización de sus agentes protagonistas. Al margen de que muchos videoartistas, en un afán por mantener su independencia frente a la industria, se acercaran deliberadamente al medio desde una actitud “amateur” (dificultando así la fluctuación económica de sus productos), para Palacio, era la coexistencia de dos sistemas reguladores de la actividad económica (sistema de subvenciones públicas y alquiler por pase o proyección) lo que realmente lastraba la estabilización económica del sector. En este punto, la apuesta por la regularización de las transacciones, la monetización de la exhibición/difusión a través del establecimiento de tarifas fijas, etc., debía calibrarse a la

luz de la verdadera rentabilidad económica de las obra-vídeo, sujeta a los ciclos económicos de los diferentes contextos en los que pretendía fluctuar.

Ahora bien, pretendiendo superar una explicación estrictamente economicista, Palacio era de la opinión de que un debate teórico mucho más fructífero podía ser el de tratar de desentrañar los factores relacionales que vinculaban a un potencial espectador de obras-vídeo con los contextos de recepción diseñados para el consumo de este tipo de productos. De acuerdo a Palacio, era necesario reflexionar sobre la manera en la que los espacios de consumo de vídeo, entendidos como marcos capaces de generar unos determinados modelos de socialización e interacción entre “obra-texto” y “espectador-receptor”, habían podido llegar a definir la actitud del público respecto a este tipo de productos.

En ese sentido, quizás no se hubiera reflexionado suficientemente sobre las implicaciones que la importación de un determinado modelo de recepción/socialización, configurado a partir de la asimilación “originaria” del vídeo por parte de la institución Arte, había podido tener en la creación de un público objetivo en el contexto español. Según Palacio, este tipo de mecanismos de “fruición”, cultural y socialmente codificados, habían terminado estandarizando una diversidad de patrones de comportamiento que se vinculaban con el “ambiente distendido y desatendido” propio de las salas de los museos y galerías, determinando un tipo de interacción en la que la capacidad de atención de los espectadores quedaba resentida (Palacio 1995, 18)¹¹².

A pesar de que el vídeo no había terminado de completar su proceso de asimilación en el entramado museístico español, la convención cultural asociada al uso y consumo de material videoartístico era aquella heredada del contexto de la Bellas Artes (había quedado vinculada al terreno de la vanguardia creativa museizada), lo cual conducía a la atomización y fragmentación del público, y no a su unificación.

¹¹² De hecho, para Palacio, podía decirse que “la desatención ambiental en la percepción constituye lo más significativo de la recepción de las obras y ha sido el hecho de mayor trascendencia en toda la historia del vídeo de creación” (Palacio 1995, 19).

Por otro lado, habría que pensar si este tipo de modelos de socialización habían podido desplazar a otro tipo de propuestas que habían partido desde presupuestos muy distintos y que pretendían apelar a la reflexión y capacidad crítica de los espectadores. Proyectos como Ars Video o Trimarán¹¹³, por ejemplo, habían sido plataformas de distribución que habían combinado la difusión de un archivo limitado de obras-vídeo con la generación de un aparato crítico-teórico, en la idea de ir paulatinamente creando un público, una audiencia o, en palabras de Arturo/*fito* Rodríguez, “masa crítica” (Rodríguez 2011, 93). Tras un periplo demasiado corto, la volatilización de este tipo de iniciativas¹¹⁴, de acuerdo a ese cúmulo de factores “exógenos” apuntados por Palacio, podía deberse a la inadecuación de estos modelos a un contexto en el que la percepción cultural de la práctica (y con ella la actitud del espectador potencial) ya venían predeterminadas.

En definitiva, en cuanto primer abordaje a las condiciones de (im)posibilidad de un sector videográfico español en perpetuo estado de reformas, el texto de Palacio podía inscribirse dentro de la corriente *contra-histórica*, la cual venía reclamando desde hacía tiempo una reflexión particularizada sobre esta cuestión. En cierto modo, su análisis sobre la inadecuación de los sistemas de representación/recepción heredados del contexto de las Bellas Artes (incapaces de consolidar un público objetivo para el vídeo español), delegaba indirectamente la responsabilidad a un desmembrado colectivo cuya capacidad operativa/asociativa, tras varias tentativas frustradas, pronto volvería a ser testeada. Con ello, Palacio tocaba una tecla

¹¹³ Nacida prácticamente al mismo tiempo que Ars Video, Trimarán movía un catálogo de distribución compuesto por unos cien autores nacionales e internacionales. Según María Pallier, una de sus directoras, “Trimarán y Ars Video compartieron inquietudes y objetivos, sobre todo la lucha por paliar las carencias estructurales y organizativas que a todas luces padecía el vídeo arte en España”. Desde un marcado voluntarismo y siempre al borde de la quiebra, “insistimos en la necesidad de ayudas a la producción y difusión, la creación de un cuerpo teórico y la oferta de formación, y en una infraestructura basada en programaciones estables y remuneración de los artistas por pases de sus trabajos” (Pallier 2011, 113).

¹¹⁴ Entre ellas, también es necesario destacar las programaciones de carácter estable que entre 1992 y 1995 realizaría el propio Villota en la Sala Rekalde de Bilbao y en la Casa de Cultura Larrotxene en Donostia San/Sebastián, estas últimas acompañadas de una publicación: *Off Video*.

fundamental hacia una posible reformulación de modelos alternativos de socialización, perfilando los marcos de un renovado debate.

Precisamente, el texto de Bonet incluido en el catálogo¹¹⁵, comenzaba aludiendo al estado de desconexión de todas aquellas partes que, en potencia, estaban llamadas a constituir un supuesto colectivo, el cual había mostrado una incapacidad crónica para terminar de conformarse como tal. Fiel a su marcado tono (auto)crítico y desencantado, Bonet llegaría a referirse a la “tremenda atomización” de todos los segmentos implicados en la formación del mismo, los cuales habían demostrado un “autismo sectorial” y un “fuerte desarraigamiento” que había llevado, en definitiva, a la imposibilidad de entretejer una red conectiva entre las diferentes geografías videográficas (Bonet 1995, 23). Ahora bien, más allá de la tradición “despotricadora” que había marcado el tono discursivo de la línea *contra-histórica*, lo cierto es que, según Bonet, había llegado la hora de abandonar la “*contracultura de la queja*” para enfrentar definitivamente el problema:

Así, parece hoy existir un cierto consenso sobre la necesidad de intentar establecer unos cauces para el diálogo, el contraste de pareceres y una mínima entente entre los diversos implicados sobre aspectos que resultan básicos (desde un punto de vista gremial que dijéramos, pero que debería también ir más allá del mismo). Y ahora sería un buen momento para enfrentarse a este desafío –que lo es verdaderamente por una especie de pragmático escepticismo que hemos venido desarrollando-, y tratar de levantar los ánimos de una práctica y un ámbito creativo que se resienten de un cierto estado de abandono moral (Bonet 1995, 24).

¹¹⁵ “Medida vectorial de las formas de onda de sucesivas señales de vídeo y otras observaciones anexas para un libro-registro de herramientas, reparaciones y mantenimiento” (Bonet 1995, 23-41).

Con la intención de comprender cómo se había llegado hasta ese momento de “toma de conciencia” sobre la necesidad de replantear las verdaderas posibilidades un sector independiente, Bonet se disponía a repasar el devenir histórico del videoarte desde un enfoque *contra-histórico*; una *contra-historia* entendida como una historia subjetiva escrita en minúsculas, pero mucho más honesta y capaz de ofrecer una visión/versión matizada que no omitía dislocamientos, fracturas historiográficas, ni pugnas generacionales. A través de la activación de las principales líneas discursivas de la línea *contra-histórica*, por lo tanto, el texto de Bonet iba a “oficializar” una nueva versión/relato de la historia del vídeo español, una versión *contra-histórica*, solapando a todas aquellas otras versiones que se habían mostrado excesivamente rígidas, excluyentes o interesadas.

En buena medida, el texto de Bonet no era otra cosa sino una ampliación de lo bosquejado en su texto de 1992, “Notas para una contra-historia del vídeo independiente español” (Bonet 2007, 174-178). Partiendo de su esquema de clasificación “historicista”, el cual se basaba en la existencia de tres generaciones u “olas”, el abordaje de Bonet iba a constituir un auténtico reseteo al proyecto historiográfico del vídeo español.

Si ya en 1992, por ejemplo, Bonet había reclamado someramente la necesidad de ampliar el árbol genealógico de la práctica, ahora la enmarcaba en un contexto mucho más diverso y heterogéneo, trascendiendo definitivamente la lectura que pretendía vincular al vídeo casi exclusivamente con el terreno o ámbito de las artes plásticas. No solamente el cine experimental/independiente como posible ámbito de influencia, sino todo un cúmulo de manifestaciones alternativas y/o experimentales¹¹⁶ que, desde un obligado “voto de pobreza” impuesto por el condicionante socio-político del tardofranquismo, habían propiciado la conformación de pequeños grupúsculos, micro-redes colaborativas, capaces de auto-gestionar sus propias actividades/manifestaciones (Bonet 1995, 27).

¹¹⁶ “[...] Zaj, conceptualismo, arte de acción e implicación, arte por ordenador, poesía experimental, cine independiente, música minimalista, comics/comix, terrorismos sonoros y visuales... y, por en medio, también el vídeo [...]” (Bonet 1995, 26).

Para un segundo momento caracterizado por la volatilización o “arrinconamiento” de todas las buenas intenciones demostradas a finales de los setenta (en lo que respecta a la configuración de modelos de socialización/institucionalización que atendieran al potencial comunicativo, político y social del medio), Bonet iba a ofertar una versión que poco o nada tendría que ver con el optimismo con el que previamente se había retratado a este período de los ochenta.

Ahora bien, a pesar de insistir en que el diverso paradigma institucional vivido a lo largo de los ochenta había conducido a un proceso de “banalización” de la práctica, Bonet iba a desmarcarse en cierto modo de las revisiones/recapitulaciones excesivamente beligerantes que había caracterizado a los abordajes *contra-históricos* de aquel período. Si bien él mismo se había sumado a la tarea de desmontar y derrocar el peso e influencia que le había sido otorgada a ese grupo de autores vinculados al “nuevo vídeo español”, Bonet ahora suavizaba el tono desde la intención de conceder su correspondiente cupo de protagonismo y relevancia a todos aquellos agentes implicados en el desarrollo de la práctica lo largo de los ochenta; un ejercicio de inclusión mucho más honesto que el de sus predecesores.

Precisamente, en este punto, el reconocimiento de la erupción *contra-histórica* acontecida en el contexto del *Bideoaldia* de Tolosa (obviada en anteriores abordajes historiográficos) sería convenientemente reconocida en el escrito de Bonet. Consciente del revuelo que había generado la irrupción de este grupo de *enfant terribles*, Bonet se reafirmaría en cierto modo en las líneas discursivas que él mismo había contribuido a trazar en colaboración con los mismos, pero como contrapunto no reconocería la entidad de “generación” que, poco tiempo atrás, autores como Marcelo Expósito habían pretendido otorgarle a ese conjunto de autores políticamente aglutinados a la vera del evento tolosarra.

Ciertamente, el no reconocimiento de este grupo en cuanto “generación”, se razonaba para Bonet en base a la corta diferencia de edad que distanciaba a estos de aquellos otros a los que habían pretendido contraponerse (política, ideológica y poéticamente). Sin embargo, a

nuestro entender, si bien Expósito había aducido que la consistencia o uniformidad de la generación *contra-histórica*, debía calibrarse a la luz de su capacidad para terminar de aglutinarse políticamente (como condición de posibilidad para una transformación radical de las condiciones estructurales del sector y un definitivo “relevo generacional”) (Expósito 1992, 74), la disolución de los planteamientos originarios, la certificación de la insolidaridad entre los miembros, etc. (tal y como se había hecho evidente ya desde principios de los noventa), debía ser razón suficiente para desacreditar la fe depositada por Expósito en las posibilidades de este grupúsculo de agentes.

Entrada la década de los noventa, y echando un vistazo al presente del mundillo de la videocreación, dos eran las cuestiones que parecían que iban a configurar el orden del debate en un futuro inmediato. En primer lugar, la necesidad de resituar y de reenmarcar la evolución del medio/vídeo dentro de un paradigma medial tremendamente diversificado, heterogéneo, en el que el vídeo ya se hallaba irremisiblemente mezclado con otra serie de prácticas y disciplinas, “llámense alternativas, o multimedia, o como se quiera” (Bonet 1995, 33). La irrupción de toda una serie de nuevas tecnologías, empleadas diligentemente por una nueva casta de artistas “cibermedia”, había transformado tan repentinamente el terreno de las artes visuales que, ciertamente, el protagonismo y la vigencia del vídeo debían ser seriamente reconsideradas. Paradójicamente, tras los grandes esfuerzos dedicados a delimitar una pequeña parcela para el medio/vídeo (desde la cual poder rearticular un proyecto historiográfico, pero también propositivo), este volvía a verse amenazado por su posible disolución dentro de un *maremágnun* medial indiscriminado.

En segundo lugar, la eterna cuestión concerniente a las posibilidades de estructuración del sector videográfico español, “una pauta que cabría calificar de histórica sino fuera tan contrahistórica” (Bonet 1995, 34). De nuevo, todos aquellos resortes y elementos que debían sostener una actividad productiva y distributiva constante, volvían quedar retratados en su endeblez e inestabilidad. Pasada la gran era de los festivales de vídeo (a pesar de la permanencia

de unos pocos supervivientes¹¹⁷), y tras la nula repercusión de los grandes procesos institucionalizadores de principios de los noventa por parte de las instituciones Arte y TV, la pujanza de ese ente abstracto llamado “vídeo español” (Bonet 2007, 174), había quedado limitada a la calidad que habían demostrado una serie de manifestaciones tan aisladas como heterogéneas; en cualquier caso, incapaces de aglutinarse de manera coherente, si no era a través de agrupaciones subjetivas y más o menos forzadas.

Tal y como venimos insistiendo, *Señales de Vídeo* se caracterizaría por desplegar algunas de las principales líneas de discurso previamente planteadas por el aparato *contra-histórico*. Al menos desde 1989, uno de sus cometidos había sido el de desmontar y reformular las diferentes narrativas históricas del videoarte que se venían articulando al son de los diversos procesos de institucionalización del vídeo¹¹⁸. Más allá de eso, recordemos, al cortocircuitar toda tentativa de consolidación de un relato histórico desde el mismo momento de su concepción, la *contra-historia* llegaría a problematizar incluso el propio proyecto de elaboración de una historia del vídeo español. En sentido, el texto¹¹⁹ de Gabriel Villota incluido en el catálogo de *Señales de Vídeo*, al partir del cuestionamiento de la validez misma de un concepto como el de “vídeo español” o “vídeo nacional”, iba a acoplarse perfectamente a la secuencia lógica del aparato *contra-histórico*.

¹¹⁷ Normalmente la literatura del vídeo referencia los festivales de Cádiz, Vigo y Las Palmas como las manifestaciones más relevantes (Bonet 1995, 34; Expósito 1992, 23), a los cuales quizás habría que añadir el *Festival de Vídeo de Navarra*. Este último había surgido con el nombre de *Primera Muestra de Vídeo en Navarra* en 1992, pero pasaría a llamarse *Festival de Vídeo de Navarra* al año siguiente. A lo largo de sus primeros años de actividad, la importancia del *Festival de Vídeo de Navarra* radicaría en posibilitar la celebración de las dos ediciones de los *Encuentros de Vídeo/Altermedia en Pamplona*, en 1996 y 1998, las cuales abordaremos en el siguiente capítulo.

¹¹⁸ En el contexto del *Bideoaldia*, por ejemplo, el simple hecho de plantear un abordaje a la realidad videográfica española que atendiera de manera particularizada a su desarrollo “cantonal, regional o de las nacionalidades” (Bonet 1995, 25), constituía en sí misma una propuesta de lectura alternativa que ponía en cuestión la validez de los relatos históricos articulados hasta ese momento, los cuales partían de una perspectiva nacional y totalizadora.

¹¹⁹ “Saltando las fronteras (del Estado español)” (Villota 1995, 42-52).

El texto de Villota constituía una reacción contra todo intento de historización previo que había encontrado en la categoría totalizadora de un vídeo patrio un eje sobre el que estructurarse. Partiendo de la constatación de que una categoría como el “extranjero” había venido a sumarse a lo que, a lo largo de los setenta y –sobre todo- ochenta, se habían caracterizado como zonas de producción periféricas (tales como Cataluña o Euskadi, por ejemplo), Villota llamaba a reconocer el carácter descentralizado que había definido tradicionalmente el sistema de producción videográfico español. La idea de periferia o de plataforma de lanzamiento periférica, por lo tanto, debía ser reivindicada en primer lugar, atendiendo a las particularidades territoriales y administrativas de un contexto como el del Estado español, reestructurado definitivamente como el Estado de las Autonomías.

En ese sentido, bajo el convencimiento de que “lo que pueda ser hoy un vídeo nacional habría de partir de una conciencia local, o [...] regionalista” (Villota 1995, 44), Villota llamaba a no perder de vista las implicaciones político-ideológicas que podían desprenderse de la aceptación de una premisa semejante. Es decir, si el “regionalismo” se había podido entender, en un orden simbólico superior, como una manera de oponerse o de contrarrestar determinados procesos de homogeneización centralistas, el verdadero potencial de esas plataformas de producción periféricas podía radicar en su capacidad para articularse en clave de oposición crítica contra el tipo de estructuras simbólico-administrativas de las que en última instancia dependían. Para Villota, en ese sentido, lo que realmente daba sentido a la existencia de un “vídeo nacional”, radicaba en el poder de estos núcleos periféricos para, desde una posición marginal, mantener una conciencia eminentemente crítica contra el tipo de instancias/sistemas con las que indisolublemente estaban relacionadas.

De esta manera, ya fuera a través de un tipo de oposición que podía darse desde un plano geográfico, pero también simbólico o ideológico, lo que realmente podía otorgar cierta consistencia a un corpus/aparato/plataforma videográfico nacional, era la relación de dependencia crítica que sus productores/protagonistas podían mantener respecto al contexto

específico (español) en el que se situaban. Para Villota, la relación de conflicto respecto a las estructuras administrativas y condicionantes político-sociales, las cuales había abortado casi definitivamente la posibilidad de realización de un proyecto de resonancias utópicas articulado alrededor de un dispositivo como el vídeo, había terminado dirigiendo a un cúmulo de voces contrariadas hacia el camino o la senda del exilio; un exilio “no tanto físico como simbólico”, que también podía ser entendido como un repliegue interior, un rechazo frente a una realidad que se había tornado desfavorable, agobiante y desencantada (el definitivo “adiós a un paraíso perdido”) (Villota 1995, 51).

Así, para Villota, “[...] es con toda probabilidad alrededor de esos elementos de resistencia a los discursos homogeneizadores donde encontraremos la existencia –o su posibilidad- de un “vídeo nacional”: participando de una “esfera pública de oposición” [...], desde la cual pudiera plantearse “una intervención crítica respecto a la realidad en la que nos ha tocado vivir” (Villota 1995, 52).

En conclusión, *Señales de Vídeo* constituyó un abordaje historiográfico y crítico al devenir de la videografía española que funcionó en dos direcciones: por un lado, se “oficializaba” de alguna manera la perspectiva o lectura *contra-histórica*, en la que la propia “historia del vídeo español” era reformulada (incluso puesta en entredicho), atendiéndose a nombres y obras olvidadas, así como a contextos y genealogías dejadas de lado. Por otro lado, ese abordaje *contra-histórico* ponía definitivamente sobre la mesa de debate una de las grandes omisiones latentes en abordajes historiográficos y críticos previos, como era la cuestión de las verdaderas capacidades de organización de un supuesto sector/colectivo videográfico español. En ese sentido, creemos que es posible decir que, a la luz de lo que sucedería en años siguientes, *Señales de Vídeo* se situó en una especie de “encrucijada” (funcionó como “nexo” o “puente” hacia una nueva etapa dentro del particular devenir histórico/reflexivo del videoarte español)

Desde nuestro punto de vista, *Señales de Vídeo* funcionó entonces como ese momento en el que fue reclamada la necesidad de calibrar la verdadera fuerza de ese potencial sector, lo cual iba a desembocar en los *Encuentros Vídeo/Altermedia en Pamplona* de 1996 y 1998. En esta ocasión, como veremos a lo largo del siguiente capítulo, todo un cúmulo de viejas (y nuevas) voces que históricamente habían vuelto una y otra vez sobre la misma cuestión, se reuniría en los *Encuentros* posibilitados por el *Festival de Vídeo de Navarra*. Con la necesidad de valorar/calibrar la verdadera entidad del colectivo, en un contexto de hibridación medial que estaba transformando radicalmente el terreno de las artes visuales, los *Encuentros de Vídeo de Pamplona* iban a suponer un punto y aparte (o un punto y final, para algunos) dentro de la accidentada historia del vídeo español.

2.3.2. Encuentros Vídeo/Altermedia en Pamplona: ¡El vídeo ha muerto, viva el vídeo!

Después de que *Señales de Vídeo* se convirtiera en el evento en el que se “oficializaba” la lectura *contra-histórica* de la historia del vídeo español, y en el que se hizo evidente la necesidad de calibrar, de una vez por todas, las verdaderas posibilidades de estructuración de un sector del vídeo independiente, se celebraban los *Encuentros Vídeo/Altermedia en Pamplona* en la capital navarra, en sendas ediciones de 1996 y 1998. Gracias al soporte ofrecido por parte de una institución como el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra, y dentro del marco posibilitado por el *Festival de Vídeo de Navarra*, los *Encuentros* consiguieron aglutinar una serie de nuevas y viejas voces vinculadas históricamente a la creación experimental audiovisual (y multimedia) española.

Según el propio Bonet, los *Encuentros* significaron la “consecución de algo sobre lo que se había hablado durante años, sin que nunca antes llegara a convertirse en un logro efectivo”; es decir, la ocasión de poner sobre la mesa de debate una serie de cuestiones que venían afectando de manera endémica al pretendido sector del vídeo independiente español; la oportunidad de dirimir, por fin, los “diversos aspectos concernientes a la situación de la videocreación y otros ámbitos conexos en el disgregado conjunto del estado español” (Bonet 1996, 7).

Según la lectura que aquí realizamos, los *Encuentros* pudieron funcionar en una doble dirección. Por una parte, en una mirada hacia atrás, sirvieron para repasar cuestiones intrínsecas a la imposibilidad o dificultad de erigir unas estructuras y resortes (de producción, distribución, exhibición, reflexión, etc.) verdaderamente independientes con respecto a las instituciones; es decir, identificar fallas y problemas previos implicados en dicha tarea. Por otra parte, partiendo de una voluntad propositiva, sirvieron para realizar propuestas de intervención concretas, las cuales se resolvieron en buena medida en la incipiente creación de una red o tejido

asociativo entre diferentes colectivos de artistas y modestas organizaciones de trabajo de carácter horizontal, dentro de la cual el sector/colectivo del vídeo pretendía quedar integrado.

En este punto de la segunda mitad de los noventa, y después de la emergencia, despliegue y consolidación de una línea *contra-histórica*, los *Encuentros de Vídeo en Pamplona 1996*¹²⁰ y los *Encuentros de Vídeo/Altermedia en Pamplona 1998*¹²¹ supusieron (desde la lectura que realizamos en esta tesis) un momento de profunda autoconsciencia; un verdadero punto de inflexión (o quizás de punto y final) a una línea de pensamiento y de acción que se había gestado a finales de los ochenta en el contexto posibilitado por el Bosgarren Kolektiboa y el *Bideoaldia* de Tolosa, y que se había desplegado a lo largo de toda la década de los noventa.

En primer lugar, a fin de ofrecer un plano de situación que sirviera de introducción a los *EVP 96'*, Carlos Ameller realizaba un nuevo abordaje historiográfico¹²² sobre el devenir del videoarte español (él prefería denominarlo “creación videográfica”) que, a nuestro entender, replicaba una lectura o era heredera de lo ya establecido en esa línea *contra-histórica* que había conseguido imponerse solamente un año atrás, en el contexto de *Señales de Vídeo* de 1995.

Abarcando un período de iba desde 1969 a 1995, la investigación de Ameller (de la que el documento presentado en los *EVP 96'* era solamente un resumen), abordaba la situación del ámbito de la “creación videográfica” española no solamente desde un punto de vista cuantitativo (atendiendo a unos 450 autores de los cuales, en ese punto de 1996, solamente 50 habían conseguido dedicarse profesionalmente a la práctica), sino teniendo en cuenta, sobre todo, otra serie de cuestiones que descansaban en el plano de lo político, social e ideológico, pero que también habían de ser necesariamente tenidas en cuenta en cualquier abordaje de tipo historiográfico al vídeo español.

¹²⁰ A partir de ahora *EVP 96'*.

¹²¹ A partir de ahora *EVAMP 98'*.

¹²² “Creación videográfica en España (Una investigación en curso)” (Ameller 1996, 21-27).

La historia del vídeo español, tal y como se había configurado hasta ese momento, no podía ser solamente la *historia* de los diferentes hitos más significativos o relevantes acontecidos tiempo atrás (eventos, autores, obras, etc.), sino que tenía que ser la *historia*, también, de un cúmulo de ideas, opiniones, así como de intenciones y deseos articulados y llevados a cabo por un conjunto de agentes diversos (críticos, teóricos, artistas, etc.). La *historia*, también, de una imposibilidad y de una frustración. Esto era algo que, en la encrucijada en la que se encontraba ese pretendido sector del vídeo independiente español a mediados/finales de los noventa, poco a poco iba a ir constituyéndose como una de las líneas maestras del relato *contra-histórico*; es decir, la propia imposibilidad de articularse como tal sector independiente.

Por otro lado, en su recorrido por las casi tres décadas de “creación videográfica” en el Estado español, Ameller apuntaba a la necesidad de reivindicar y no perder de vista el carácter “cuestionador” y “experimental” de las manifestaciones videográficas a lo largo de su primera etapa de desarrollo, un momento en el que el vídeo había servido, junto a otras manifestaciones artísticas y/o contra-culturales, para “cuestionar la noción de obra de arte, la noción de artista y el funcionamiento del mercado del arte” (Ameller 1996, 26). En definitiva, una época “cargada de utopismo” que era necesario poner en su correcto lugar, sobre todo a la luz de que algunos de aquellos planteamientos e intenciones originarios estaban siendo retomadas por una nueva oleada de artistas, activistas sociales, teóricos de la cultura, vinculados al ámbito de la “creación videográfica”.

Siguiendo la lectura *contra-histórica*, una de las cosas más interesantes de la aportación de Ameller es que este se detenía, también, a reconocer la importancia de ese momento de 1987-1988 como un punto de inflexión en el que (en el contexto crítico-reflexivo posibilitado por el Bosgarren Kolektiboa y el *Bideoaldia* de Tolosa) había sido posible la “emergencia de nuevos planteamientos que dejan entrever cierta capacidad autocrítica del sector” (Ameller 1996, 27). Muy probablemente, Ameller se refería a ese “otro vídeo” (esa autoproclamada “segunda

generación del vídeo español”) que, a finales de los ochenta y desde un claro descontento respecto al devenir institucional del vídeo (es decir, la manera en la que los diversos procesos institucionalizadores habían condicionado el tipo de obras a producir, así como dado lugar a relatos históricos excluyentes), había sido capaz de reclamar, de manera beligerante en ciertos momentos, un cambio de dirección en la estructuración del sector, logrando una relevancia histórica que para mediados de los noventa se había hecho evidente.

Constatando el tremendo cambio de paradigma acontecido a lo largo de la década de los noventa, en la que se había hecho evidente la desaparición, deserción o huida, de una buena parte de los agentes/protagonistas de la década anterior¹²³, la versión historiográfica de Ameller se situaba, por último, en una encrucijada definida por la creciente presencia y predominancia de un contexto de hibridación medial (al que el vídeo debía hacer frente o en el que debía integrarse), así como por el renacer de los diferentes movimientos asociacionistas que, al menos en apariencia, se presentaban como la gran oportunidad del “sector vídeo” a la hora de terminar de articularse o eclosionar.

Precisamente, una de las líneas fuertes desarrolladas en los *EVP 96'*, fue la de reflexionar –desde un plano teórico/crítico– sobre las implicaciones que para el sector (y para el propio medio entendido como instrumento de creación), estaba teniendo la creciente predominancia de una serie de nuevos medios y tecnologías utilizadas como herramientas de creación artísticas, las cuales habían venido a transformar radicalmente el terreno de las artes visuales. En ese sentido, uno de los primeros autores en abordar esta cuestión iba a ser Juan Crego, quien, a través de un texto¹²⁴ que instaba a los participantes a reflexionar, manifestaba

¹²³ “Ya en los años 90, se constata que algunos de los autores destacables durante la década anterior han abandonado este tipo de práctica, dedicándose a los trabajos de encargo de la industria del vídeo, instalándose en la televisión, o intentando realizar su primera película [...]. Otros optan por expatriarse [...]. Los que se queda tendrán que repartirse la miseria de las ayudas a proyectos [...]” (Ameller 1996, 27).

¹²⁴ “El vídeo ya no es moderno” (Crego 1996, 57-61).

contundentemente que aquello que tradicionalmente había sido entendido como “vídeo”, “videoarte”, “videocreación”, “creación videográfica”, etc., había perdido vigencia y protagonismo (no solamente como herramienta artística, sino como medio en sí).

Según argumentaba Crego, aquello por lo que el medio-vídeo se había caracterizado en origen, pudiendo llegar hablarse de una cierta especificidad medial o autonomía, era precisamente una característica *a priori* negativa: “sus limitaciones y deficiencias respecto al cine y la televisión” (Crego 1996, 58), en base a las cuales habían terminado por definirse, paradójicamente, muchas de las mejores propuestas videográficas. Ahora bien, una vez el vídeo había perdido su carácter novedoso debido a los rápidos avances tecnológicos y a la digitalización (los cuales habían hecho desaparecer algunas de las características técnicas idiosincráticas o emblemáticas de los sistemas de los sistemas de grabación/reproducción analógicos, tales como la “pérdida de generación” en el proceso de copiado, el sistema de edición lineal, etc.), cabía preguntarse por la entidad, la evolución o la permanencia de dicho sistema de trabajo/creación (en definitiva, por la perdurabilidad o supervivencia del propio medio en sí).

A pesar de que el vídeo había podido tener más o menos presencia dentro de los circuitos artísticos precisamente debido a su carácter “vanguardista” y su “modernidad” (asociadas al propio carácter novedoso e innovador de su tecnología), para Crego resultaba más que evidente que las diversas formas de “arte electrónico” en auge (CD-ROMs de artista, obras interactivas y multimedia, dispositivos robóticos, knowbóticos y ciberespaciales) había convertido al medio/vídeo (analógico), a lo sumo, en un “venerable patriarca”, o en un objeto de museo “lo suficientemente obsoleto como para ser nostálgicamente atractivo” (Crego 1996, 60). En ese contexto, y aunque se estaba asistiendo a una especie de *revival* en el uso de esta tecnología por parte de algunos artistas sin conciencia o tradición videoartística, la perdurabilidad del medio debía ser seriamente cuestionada.

O quizás no, y lo que pudiera ser entendido por “videoarte” no debía quedar ligado tan estrechamente a “la tecnología inicial de su soporte”, tan determinada por las distinciones o

matices entre sistemas videográficos analógicos y digitales (Crego 1996, 60). Sea como fuera, y si bien el texto de Crego iba a plantear más preguntas que respuestas, sí que iba a representar una determinada línea de pensamiento compartida por otra serie de participantes a los *EVP 96'*, quienes se mostrarían igualmente convencidos de que el paradigma de las artes visuales se había visto transformado hasta tal punto, que seguir insistiendo en la supervivencia del medio se hacía tremendamente complicado, teniendo que declararse más bien su muerte o defunción.

Dentro de este nuevo paradigma de hibridación medial, tal y como apuntaba Josu Rekalde en su texto¹²⁵, el contexto de exhibición (por ejemplo, los festivales de vídeo) también se había visto en la necesidad de actualizarse radicalmente. Frente a la pérdida de vigencia del medio-vídeo, la “infografía” o el concepto de “*ciber*” habían terminado por englobar todo tipo de propuestas asociada al recurso de la interactividad, el uso de Internet, etc. Así, la vigencia estética de videoartistas, infografistas, era cada vez más corta (“los videoartistas estamos enterrados”), y las ayudas y subvenciones se supeditaban al ritmo que, dentro del ámbito de la creación audiovisual, imponía el avance de las “nuevas-nuevas tecnologías” (Rekalde 1996, 63).

La solución a este tipo de problemas pasaba, entonces, no por perpetuar las lamentaciones y quejas, sino por aprovechar dicho paradigma para “estructurar una red humana” a partir del uso subversivo de dichas tecnologías: esto es, “generar nuevos métodos de trabajo, de distribución, de exhibición e incluso de crear un marco de relación laboral y política” (Rekalde 1996, 64); eso sí, dentro de un paradigma mucho más amplio, que hiciera integrarse al “sector vídeo” dentro de un contexto relacional junto a otra serie de medios y disciplinas.

Como vemos, Rekalde apuntaba también a la necesidad de generar una red colaborativa, de definir mucho más detalladamente las condiciones de profesionalización del artista audiovisual, obligado a convivir con otra serie de medios y disciplinas al alza. En ese contexto, Internet ofrecía enormes posibilidades para transformar los modelos de difusión/distribución

¹²⁵ “Viejos problemas para nuevos tiempos” (Rekalde 1996, 63-66).

de la obra de arte medial, a pesar de la amenaza de la piratería. Quizás, en ese momento, era hora también de repensar la entidad de la propia obra de arte situada en un entorno *online*; un momento propicio para “debatir la autoría, la creación de obras que al distribuirse en la red se reelaboran y cambian de mano en mano como una bola de barro” (Rekalde 1996, 64); es decir, de repensar las obras de arte como “materia colectiva”.

Otras ponentes como Arantza Lauzirika¹²⁶ también se referían a cómo el auge de las nuevas tecnologías y medios habían transformado no solamente los contextos hegemónicos de difusión de vídeo (analógico), como los Festivales o la Televisión, sino los propios modos de producción, dejando al vídeo –tal y como se había entendido tradicionalmente- “aparcado en una vía muerta” (Lauzirika 1996, 67). Los recursos estéticos/estilísticos explotados haciendo uso de la tecnología del vídeo analógico habían sido agotados, llegando incluso a ponerse en crisis la entidad de la obra videográfica. En este punto, Lauzirika se mostraba tajante: “el medio vídeo, entendido como venía planteándose hasta el momento, está definitivamente muerto” (Lauzirika 1996, 68).

Ante esta situación, las posibilidades del vídeo pasaban por reinventarse, renovar sus planteamientos estéticos, conceptuales y de puesta en escena, debiendo integrarse en un contexto definido por la hibridez y la vigencia de nuevas formas de creación multidisciplinar. Para Lauzirika, las tecnologías de interactividad utilizadas en la creación artística, habían venido a modificar no solamente los espacios de recepción de dichas obras, así como a alterar radicalmente los modos de comunicación, sino a transformar el propio concepto/entidad de la obra de arte. Redefinida por ese nuevo espacio interactivo en proceso de devenir hegemónico, la obra de arte pasaba a ser un “espacio virtual”, algo abstracto e inmaterial, susceptible de ser alterado indefinidamente. Así, en ese “ciberespacio”, todos aquellos usuarios/participantes podían terminar siendo “autores”, lo cual significaba que nadie lo era, desapareciendo así la

¹²⁶ En su texto titulado “Nuevos territorios para el vídeo” (Lauzirika 1996, 67-70).

distinción básica entre “emisor/autor –receptor/espectador”, en la que se había basado el proceso comunicativo clásico y el sistema del arte tradicional (Lauzirika 1996, 69).

En definitiva, el incierto panorama que abría/planteaba el auge de estos nuevos medios y cómo el vídeo iba a ser absorbido por él (o la manera en la que debía de integrarse), se convertiría en uno de los principales temas de los *EVP 96*¹²⁷. En ese sentido, también Lourdes Cilleruelo¹²⁷ se refería al desplazamiento que la “imagen analógica” había sufrido frente al creciente dominio de la “imagen sintética” o la “imagen digital” (fruto, en definitiva, de una lucha acontecida por el control de las formas de producción audiovisual perpetrada por las grandes multinacionales del ramo). En ese proceso de digitalización de toda forma de creación audiovisual, por lo tanto, Cilleruelo apuntaba que hablar de soportes/medios perdería gran parte de su sentido original (la distinción entre “analógico” y “digital” devendría obsoleta) ya que en el “mundo digital” solamente existirían “datos procesados y visualizados”. Así, al hablar de imágenes, las posibilidades quedarían reducidas a dos grandes categorías: “imagen estática e imagen en movimiento” (Cilleruelo 1996, 77).

Como vemos, algunos de estos textos abordaban la situación/entidad del vídeo dentro de un terreno/momento tremendamente volátil, en el que las herramientas tecnológicas utilizadas en la creación audiovisual se habían diversificado enormemente, alterando formas de producción, distribución, etc., de los productos audiovisuales, e incluso provocando debates de corte estético/filosófico en torno a la entidad de las obras de arte mediales, de Internet como soporte para el arte o como plataforma artística en sí misma, etc. En este punto, la reflexión y el debate podían llegar a resultar esquizofrénicos, llegando a plantearse seriamente la posible defunción del medio (o, al menos, la de todo un sistema de producción, distribución, exhibición, basado en esa especificidad medial). El artista medial o videoartista debía adaptarse a esta serie

¹²⁷ En su texto “El vídeo entre bits” (Cilleruelo 1996, 75-78).

de veloces transformaciones si quería sobrevivir y que sus creaciones siguieran siendo pertinentes. Definitivamente, el medio-vídeo había perdido toda su actualidad y carácter novedoso: estaba deviniendo un medio obsoleto. En ese contexto, en definitiva, aquellos artistas vinculados más íntimamente al mundo de la videocreación “tradicional”, debían repensar su propia situación, en la idea de seguir buscando alternativas posibles para la generación de estructuras y resortes de producción y difusión de carácter independiente.

Precisamente, en relación directa a esta última cuestión, Gabriel Villota y Marcelo Expósito volverían a hacer un repaso sobre los fracasos de tentativas de distribución previas (de las cuales ellos mismos habían sido protagonistas), en la idea de proponer soluciones a futuro. En su repaso/revisión histórica a esta cuestión¹²⁸, los autores de *Plusvalías de la Imagen* apuntaban, en primer lugar, a la “responsabilidad de los que realizan, realizamos vídeo a la hora de afrontar la (im)posibilidad del desarrollo armónico de una red de distribución independiente en el Estado” (Expósito y Villota 1996, 112); lo cual suponía un gesto extremo de autoconciencia crítica. El problema principal identificado era la excesiva atomización y el individualismo en las formas y estrategias de producción de los artistas. Bajo una apariencia de independencia y autonomía, las formas de producción individualistas habían sido el primer y principal factor que había impedido establecer vínculos con el resto del colectivo. De esta manera, para la dupla *contra-histórica*:

Es necesario colaborar, aunar esfuerzos ya desde un primer estadio, al nivel de la producción. Sin la existencia previa de tejido asociativo es inconcebible poder incidir de manera constante, equilibrada y productiva en el ámbito público, pues el mero

¹²⁸ En su texto “Contribuciones a una crítica (y a una tentativa de reconstitución) de los modelos y las experiencias de distribución y exhibición del vídeo independiente en el Estado español” (Expósito y Villota 1996, 111-117).

agregado de individualidades no se traduce en nuestra existencia política en tanto que colectivo (Expósito y Villota 1996, 113).

Como vemos, los autores volvían de alguna manera sobre la idea o concepto ya trabajado de “esfera pública”; una “modesta esfera pública” del vídeo independiente, entendida como un colectivo, una red, desde la cual hacer frente, en clave de oposición y semi-independencia, a aquellas instituciones, políticas, etc., que delimitaban el marco en el que el vídeo había de desarrollarse. Creemos que, en este punto, uno de los objetivos manifestados por parte de esta línea *contra-histórica* desde principios de los noventa (aunque, de hecho, ya desde el contexto del *Bideoaldia*) se plantearía de forma explícita, conllevando incluso la formación del tan ansiado tejido asociativo.

En ese sentido, si bien Expósito y Villota trataban de apuntar a las causas que habían impedido la formación de semejante estructura asociativa que pudiera traducirse en una plataforma de distribución independiente (siendo el excesivo individualismo, o “la mezquindad de los ridículos intereses propios”, una de sus principales causas) (Expósito y Villota 1996, 113), también trataban de plantear soluciones a esta problemática, apelando precisamente a la necesidad de interlocución con las diversas experiencias asociativas vigentes en aquel momento, las cuales incluían a personas relacionadas históricamente con el mundo vídeo independiente, pero no necesariamente cerradas sobre ese ámbito en concreto.

Si bien el modelo de distribución de vídeo independiente ensayado años atrás (basado en un régimen de archivo limitado, catalogación y difusión como el de Ars Video o Trimarán) se había demostrado incapaz de adaptarse al contexto español (dada la escasa demanda de este tipo de productos por parte de las instituciones culturales y su reticencia a invertir a fondo perdido), la emergencia de nuevas fórmulas de exhibición y distribución puestas en marcha por una serie de pequeñas organizaciones, híbridas y de funcionamiento horizontal, tales como

BNV¹²⁹ en Sevilla, Carta Blanca en Madrid, Consonni¹³⁰ en Bilbao o Transforma¹³¹ en Vitoria-Gasteiz, suponía la posibilidad de repensar de nuevo una política de exhibición y distribución para el vídeo independiente.

En relación directa a esto último, uno de los grandes logros de los *EVP 96'* sería el de servir de contexto para la presentación de diferentes Asociaciones de Artistas, tales como la AAVC (Associació d'Artistes Visuals de Catalunya)¹³², AMAVI (Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes)¹³³ o MEDIAZ (Euskal Herriko Artista Elkartea/Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria)¹³⁴, las cuales habían surgido en respuesta directa a un problema que afectaba no solamente al ámbito de la videocreación, sino a una multitud de prácticas y disciplinas diversas: la desregulación económica de todo tipo de actividad artística y la consecuente precariedad a la que estaba condenado el artista.

Las *Asociaciones*, en este sentido, tratarían de dar un respaldo real a los artistas a través la organización de programaciones periódicas, actividades, etc., dirigidas a dar salida/difusión al trabajo de aquellos, mediar en la obtención de infraestructura para la producción y la distribución de sus proyectos, así como ofrecer asesoría en cuestiones legales ante los reiterados abusos y desconsideraciones para con la figura y el trabajo de los artistas. Con todo, uno de los objetivos principales de las *Asociaciones* pretendía ser el de incidir e influir en el diseño de las políticas culturales desarrolladas por parte de los respectivos equipos de Gobierno encargados de las mismas; ejercer de “lobby” institucional a través de la creación, para tal fin, de una

¹²⁹ Ver el texto de Joaquín Vázquez, “La Experiencia de BNV/Carta de Ajuste” (Vázquez 1996, 135-137).

¹³⁰ Ver el texto de Franck Larcade “La Experiencia de Carta Blanca y Consonni” (Larcade 1996, 129-133).

¹³¹ Ver el texto de Nekane Aramburu “La experiencia de Transforma” (Aramburu 1996, 139-142).

¹³² Pueden consultarse los objetivos y estatutos de la Asociación en “AAVC-Associació d'Artistes Visuals de Catalunya” (AAVC 1996, 165-167).

¹³³ Ver el texto correspondiente a la presentación de Francisco Felipe: “AMAVI. Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes” (Felipe 1996, 171-173).

¹³⁴ Pueden consultarse los objetivos de la Asociación Vasca en “MEDIAZ. Euskal Herriko Artista Elkartea/Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria” (MEDIAZ 1996, 169-170).

Federación Estatal de Asociaciones de Artistas llamada La Unión, capaz de entablar un diálogo (no más desde una posición subalterna) con Ministerios de Cultura, Gobiernos Autonómicos, Diputaciones, Ayuntamientos, etc.

Por otro lado, la creación de estas Asociaciones coincidiría también con la emergencia de esos colectivos y organizaciones independientes antes mencionados, los cuales también quedarían agrupados, en cierto modo, dentro de una organización más amplia como fue la Red de Colectivos Independientes para la Gestión y Difusión del Arte (formado por Transforma, L'Angelot, BNV y otros). En este punto, los vínculos establecidos entre el conjunto de las Asociaciones de Artistas (representados por La Unión) y la Red de Colectivos Independientes para la Gestión y Difusión del Arte, quienes habían logrado constituir una red de programación –para el vídeo y para otras manifestaciones “multimedia”- de gran potencial y alcance, suponía un paso enorme (al menos aparentemente) para el objetivo largamente buscado por parte de ese sector del vídeo independiente a la hora tratar de erigir unas plataformas de distribución/exhibición estables.

Lo cierto es que, para un sector como el de la videocreación, el cual a mediados/finales de los noventa estaba absolutamente desregularizado económicamente, la emergencia de una red asociativa de este tipo, que trascendía el cerrado marco al que había sido relegada la práctica (englobando a otra serie de prácticas y disciplinas, con las cuales el vídeo se reencontraba), suponía la posibilidad de elaborar un nuevo marco general de actuación, así como de dar un paso hacia la profesionalización de la actividad (vídeo)artística; y todo ello sin abandonar determinados presupuestos políticos e ideológicos que habían estado siempre en la base de la intenciones originarias. En este punto de finales de los noventa, por lo tanto, la emergencia de todos estos movimientos asociativos, con su voluntad de generar lazos, crear puentes, así como de corporativizar la producción artística en cuanto que actividad profesional, etc., suponía una gran oportunidad para el histórico sector del vídeo independiente, de cara a terminar de formarse o de eclosionar como tal.

Ciertamente, en los *EVAMP 98'*, Marcelo Expósito y Maite Ninou¹³⁵ llegarían a una conclusión similar a la hora de repensar las condiciones de exhibición/distribución del vídeo independiente: la de la necesidad o conveniencia de integrarse dentro de esta red de movimientos asociacionistas. Partiendo previamente de un repaso histórico a las condiciones materiales de producción de un vídeo independiente, Expósito y Ninou recordaban que uno de los modelos hegemónicos de financiación para la producción a lo largo de los ochenta había sido el un modelo de “subvencionismo puro y duro” (insuficiente y plagado de problemas burocráticos, falta de pagos, etc.), cuya principal consecuencia había sido el de marcar el “ritmo e incluso el carácter de la producción” (Expósito y Ninou 1998, 21).

Otras vías de financiación para la producción habían surgido de campos más o menos anexos a la actividad videográfica, como el mundo del arte contemporáneo o la industria cinematográfica. Sin embargo, tampoco podía olvidarse que las posibilidades producir en relación a estos contextos, estaban “ampliamente sobredeterminadas por el estado de legitimidad” del vídeo respecto a los mismos. A finales de los noventa, por ejemplo, el mundo del arte contemporáneo empezaba a mostrarse “especialmente receptivo” a la hora de promocionar y acoger este tipo de trabajos audiovisuales (Expósito y Ninou 1998, 22). Sin embargo, estos últimos contextos de “fruición” y recepción, social y culturalmente codificados, habían podido llegar incluso a condicionar el tipo de producto a realizar por parte de los artistas, quienes se veían forzados a adaptarse a los mecanismos/convencionalismos de interacción que este tipo de espacios traían sido preconfigurados¹³⁶.

¹³⁵ En su texto “Independencia, no intemperie. Prospecciones para un desarrollo de las bases materiales para la producción independiente del vídeo en el Estado español” (Expósito y Ninou 1998, 19-30)

¹³⁶ En ese sentido, cabría recordar las reflexiones de Manuel Palacio respecto a esta cuestión. En un momento en el que el mundo del arte contemporáneo empezaba a cobrar una importancia central como plataforma de difusión/exhibición para el vídeo, había que valorar si este factor podía estar influyendo o alterando, también, las formas de producción de los realizadores/videoartistas, quienes se veían impelidos a adaptar sus piezas (acortando la duración de las mismas, por ejemplo) a un tipo de contexto en el que la recepción de las obras se producía de manera desatendida (Palacio 1995).

Por otro lado, algunas otras fuentes de financiación importantes a lo largo de los ochenta, habían sido aquellas vinculadas a la modalidad concursística y competitiva alrededor de la cual se habían organizado una buena parte de los festivales de vídeo de la época. La motivación de optar a algún tipo de premio económico, en definitiva, había podido resultar un importante acicate para el incremento de una producción que, sin embargo, tal y como ya apuntaran autores como Bonet y Crego, entre otros, había conducido a la generación de una especie de canon indeseado; la implantación de una serie de estilos y estilemas contemporizadores y, en definitiva, banalizadores, poco satisfactorios para esa línea *contra-histórica* del vídeo español (Bonet 1995; Crego 1995).

Por último, otro tipo de producciones había encontrado su base material en el ámbito académico (es decir, eran producciones realizadas por alumnado de las facultades de Bellas Artes gracias a la posibilidad de utilizar el equipamiento técnico de la institución universitaria), o eran fruto directo de la autofinanciación, en cuyo caso sí podía hablarse de una total independencia, aunque sin llegar a ser un modelo realista, por inviable a largo plazo. En cualquier caso, Expósito y Ninou no pretendían simplemente enumerar las diferentes formas de producción/financiación ensayadas hasta ese momento para el vídeo independiente, sino calibrar la verdadera posibilidad de articular un sistema productivo novedoso y realista a partir de las condiciones materiales y humanas que el nuevo estado de las cosas disponía:

[...] de lo que ahora se quiere hablar no es de la diseminación de la producción audiovisual independiente en términos globales, sino de algo mucho más concreto: si es posible sistematizar de alguna forma un modelo de producción independiente del audiovisual caracterizado [...] por un mejor aprovechamiento de los recursos materiales de producción independiente realmente existentes, en el marco de un trabajo asociativo –sectorial o no- con voluntad de influir en las políticas de Administración pública que, se supone, nos afectan (Expósito y Ninou 1998, 23).

La propuesta concreta pasaba, en primer lugar, por abandonar las condiciones de precariedad a las que se había visto relegado históricamente el videoartista (salir de la “intemperie”). Sin necesariamente abandonar una estratégica posición de marginalidad respecto a las instituciones (verdadera condición de posibilidad que potenciaba el carácter cuestionador y transformador del vídeo), era necesario resituarse ahora en una relación de semi-independencia con las mismas (ya que el objetivo real debía ser el de influir en ellas). En definitiva, Expósito y Ninou apuntaba hacia una manera de conceptualizar un sistema de producción (una base material de producción independiente), que terminaba otorgando a las obras audiovisuales producidas a través de dicho sistema la categoría de “bienes culturales” (Expósito y Ninou 1998, 25).

Tratando de sacar a la práctica de su estado de “artesanía” (entendiendo artesanía como “antiprofesionalidad”), y aprovechando el aumento de la “autoconsciencia colectiva” (tal y como se había hecho evidente en los *EVP 96'* y *EVAMP 98'*), la idea era tratar de consolidar “una suerte de red de pequeñas unidades de producción independientes”, con equipos profesionales o semi-profesionales, dando lugar a la producción de obras que podían ser categorizadas como “bienes culturales”. En definitiva, dichas unidades de producción debían ser capaces de constituir una especie de tejido industrial dedicado a la producción de “bienes culturales”, un proceso o una manera de entender la producción audiovisual en la que los conceptos de obra, autor y producción independiente, iban a ser transformados radicalmente.

Frente a un tipo de subvencionismo que se basaba la mayoría de las veces en el prestigio o currículum del artista (del que era necesario alejarse sin llegar a prescindir), este sistema productivo pretendía entender las “modestas unidades de producción” como “sociedades civiles”, al “autor” como un “profesional de la cultura”, y a la “obra” como un “bien cultural”, quedando la figura del “productor”, también, asociada a la de “mediador” o “gestor” cultural, un

perfil que había que buscar en mediadores vinculados a plataformas de producción independientes como BNV, Consonni o Transforma (Expósito y Ninou 1998, 27-28).

En este punto, la integración dentro de un tejido asociativo más amplio cobraba sentido, ya que si bien esa plataforma de pequeñas productoras independientes podía ser fruto de un trabajo sectorial específicamente ligado al mundo del vídeo, su presencia debía ser visible dentro del marco de la Federación de Asociaciones de Artistas y de la Red de Colectivos Independientes, de cara a conseguir mayor peso y presencia como pretendido sector independiente. De esta manera, también, a través de la vinculación con la Federación de Asociaciones de Artistas (un organismo que del que se esperaba fuera capaz de “incidir críticamente [...] en las políticas de financiación de las artes visuales”, o incluso de transformarlas a lo largo de los próximos años), se esperaba también “influir en cierto marco político institucional de ayudas públicas a la producción de vídeo independiente” (Expósito y Ninou 1998, 29).

A priori, la emergencia de las Asociaciones de Artistas (tanto a nivel autonómico/local, como en su conglomeración a nivel estatal), así como la creación de los diferentes Colectivos Independientes de gestión de arte, etc., pareció que iba a ofrecer un “nicho” en el que el pretendido sector del vídeo independiente español iba a poner enraizar y terminar de constituirse como tal. Sin embargo, pocos años después, varios de los directamente implicados en la formación de este tipo de redes de colaboración, etc., hablarían del fracaso de este tipo de iniciativas.

En un debate planteado por Josu Rekalde dentro del libro-CD titulado *2001 Viaje a los Países Vascos... un viaje a través de los pensamientos, creaciones, opiniones, sueños, acciones, intenciones y deseos... de los artistas y colaboradores de MEDIAZ (Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria) 2001*, publicado a modo de despedida tras cuatro años de recorrido en el que, según Rekalde y Villota, las intenciones originarias de la asociación vasca habían

naufragado “una y otra vez en su propia condición contradictoria en la que conviven la creación más individualizada y su apuesta social” (Rekalde y Villota 2001, 8), algunos autores como el propio Gabriel Villota o Arturo/*fito* Rodríguez abordaron directamente esta cuestión.

A la pregunta planteada por Rekalde de cómo veían las redes o asociaciones de artistas ante el panorama artístico a principios del nuevo milenio, Gabriel Villota se mostraba “bastante escéptico respecto al trabajo en red” (Villota 2001, 9). Refiriéndose a las experiencias recientes de la propia MEDIAZ, así como de la Federación de Asociaciones de Artistas a nivel estatal llamada La Unión, Villota consideraba que sus respectivas estrategias habían fracasado.

En el primer caso, las causas de dicho fracaso había que buscarlas al desinterés y excesivo individualismo de una buena parte de los implicados, fuente de una falta de compromiso para organizarse mínimamente. En el segundo caso, la falta de decisión por parte de La Unión a la hora aplicar ciertas estrategias que repercutieran en una verdadera profesionalización de los artistas asociados, había llevado también a priorizar cuestiones como la de la legislación de los derechos de autor adaptada a los códigos de trabajo e intereses económicos de las galerías de arte, por ejemplo, “cuando la mayoría de los artistas asociados jamás han trabajado ni trabajarán con galerías, y basan su trabajo en buena medida en la apropiación y el desinterés absoluto por las normas que rigen el *copyright*” (Villota 2001, 10).

De igual manera, Arturo/*fito* Rodríguez no difería mucho de las críticas vertidas por Villota, advirtiendo en todas estas prácticas colectivas (tanto a nivel local como estatal) una “cierta falta de conciencia de grupo” (Rodríguez 2001, 10). Por lo general, las políticas subvencionistas había terminado por aislar a los artistas en un individualismo mezquino, haciendo dificultosas las adhesiones y, consecuentemente, minando su capacidad de incidir en el diseño de las políticas culturales a nivel local.

En lo respectivo al nivel estatal, por otro lado, Rodríguez veía en las dinámicas y prácticas de los colectivos y de La Unión, un “reflejo exacto de lo peor de la política al uso, con sus clientelismos, sus secretismos, su endogamia, sus intereses”; pero también, matizaba, con

“cierto nivel de intercambio y puesta en común”. En cualquier caso, el trabajo llevado a cabo con la Federación de Asociaciones y con las Red de Colectivos, había supuesto un baño de realidad, una ilustración de las “maquinaciones, manejos e intrigas” más propias de lo que parecía ser un juego de poderes entre entidades, asociaciones, administraciones, etc. (Rodríguez 2001, 11).

Con el cambio de siglo, se fue haciendo evidente que existía una incompatibilidad entre la manera en la que se había tratado de pensar/conceptualizar el sector del vídeo independiente español (como parte integrante de una Red de Colectivos y Asociaciones de Artistas más amplia) y las dinámicas y tipos de relaciones opacas que estos organismos habían terminado estableciendo con sus interlocutores institucionales. En ese sentido, si en un principio las Asociaciones de Artistas y la Red de Colectivos Independientes se habían presentado en los *EVP 96'* y los *EVAMP 98'* como el gran soporte al que el sector del vídeo español debía aferrarse de cara a afianzar su independencia, en un breve lapso de tiempo todos aquellos deseos e intenciones originarios parecieron desintegrarse ante la frustración de algunos de lo más ilustres representantes del aparato *contra-histórico*.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, resulta comprensible que años más tarde algunos críticos como Eugeni Bonet hablaran de lo “sonrojante” que fue para el sector del vídeo independiente las consecuencias que se desprendieron a partir de la “interrupción” de los *Encuentros de Vídeo/Altermedia en Pamplona* (Estella 2007, 215)¹³⁷. También otros autores como Gabriel Villota, llegarían a referirse a los *Encuentros* como una especie de definitivo punto y final a un proyecto de colectivización alrededor del dispositivo videográfico, el cual había dado sus últimos coletazos en el marco generado por las Asociaciones de Artistas. En ese sentido, realizando una lectura poética sobre el aciago proceso histórico del vídeo experimental español, Villota llegaría a entender los *Encuentros de Vídeo/Altermedia en Pamplona* como una especie

¹³⁷ Extraído de la entrevista a Eugeni Bonet realizada por Ignacio Estella en el marco del proyecto *Desacuerdos 4* (Estella 2007, 203-218).

de “acta de defunción, en perfecto y simétrico bucle, con unos *Encuentros de Pamplona* (1972) entendidos como partida de nacimiento” (Villota 2010, 85).

Por último, es posible que otro de los condicionantes que afectara a la formación de un sector del vídeo independiente español, tuviera que ver con un fenómeno más o menos inesperado: la creciente presencia que el audiovisual empezaría a cobrar dentro de los marcos codificados de las instituciones de arte contemporáneo españolas a finales de los noventa. En ese momento, mientras el desembrado colectivo del vídeo independiente estaba inmerso en un ejercicio de resituación ontológica, la institución Arte ponía en marcha un nuevo proceso de institucionalización/legitimación del vídeo que, en buena medida, se iba a fundamentar en ofrecer un importante foco de visibilidad a una serie de nuevos artistas que venía utilizando la herramienta videográfica al menos desde mediados de los noventa. Partiendo desde presupuestos de trabajo muy diferentes, la importancia que dentro del mundo del arte iba a cobrar lo que sería conceptualizada como una “nueva generación” del vídeo español, acabaría solapando los proyectos y tentativas asociacionistas que venían siendo planteados en el marco de las Asociaciones de Artistas.

En ese sentido, si precisamente uno de los presupuesto principales de la línea *contra-histórica* había sido el de mantener una posición de marginalidad estratégica respecto a las instituciones culturales, artísticas (sin llegar a renunciar a las mismas, pero siendo capaz de interpelarlas de manera crítica en la idea de influir en el desarrollo de sus políticas), la connivencia que demostraría toda una serie de nuevos (vídeo)artistas a la hora de asimilarse a las estructuras –simbólicas y económicas- de las instituciones artísticas, provocaría una escisión, un cisma, entre los diferentes usuarios de la herramienta videográfica. Tal y como veremos en el siguiente capítulo, la celebración de una nueva exposición de carácter antológico en el MNCARS en 2003, titulada *Monocanal*, aparejaría una nueva resignificación o recalificación de la práctica dentro del entramado del arte contemporáneo español, pero

también la puesta en marcha de un nuevo proceso de historización excluyente que desplazaría, sin miramientos, a todo un cúmulo de generaciones, grupos y subgrupos que tradicionalmente habían conformado el ámbito de la videocreación española.

Tal y como planteamos en esta tesis, con el cambio de siglo y a partir de la celebración de *Monocanal*, se daría una vuelta a lo que aquí denominamos como una dialéctica entre la articulación de *historias* y *contra-historias*, reflejo de una pugna acontecida no solamente en el proceso de elaboración e instauración de un relato histórico para el vídeo español, sino también en el terreno de la generación de unas estructuras y políticas de producción, difusión y exhibición para el vídeo experimental.

2.4. La década de los dos mil: nuevas formas excluyentes de historizar (o una vuelta a la dialéctica entre *historias* y *contra-historias*)

Después de los últimos y frustrantes intentos por dar forma a un sector del video independiente a la estela de lo dirimido en los *EVP '96* y *EVAMP 98'*, en 2003 se celebraba una nueva muestra de vídeo español de carácter antológico en el MNCARS, titulada *Monocanal*. En esta ocasión, este nuevo evento supondría el espaldarazo definitivo a la importancia que el audiovisual había cobrado dentro de la escena artística contemporánea española, en convergencia con la notable presencia que también estaba adquiriendo en muestras, ferias y eventos de carácter internacional. Ahora bien, a pesar de que *Monocanal* trataría de establecer una secuencia de continuidad con otras grandes retrospectivas dedicadas al vídeo español celebradas en el MNCARS, tales como *La Imagen Sublime* (1987) y *Señales de Vídeo* (1995), y que ciertamente parecía que podía representar una nueva oportunidad para terminar de conciliar las esferas del vídeo independiente y de la institución museística contemporánea, lo cierto es que el discurso editorial y la línea comisarial de la muestra volverían a reactivar las sospechas de la todavía activa línea *contra-histórica* del vídeo español.

Lejos de constituir un reconocimiento a todo el bagaje videoartístico anterior, el criterio de selección de la muestra iba a focalizar en el trabajo y la figura de una nueva hornada de artistas que se habían incorporado de manera tardía al ámbito de la producción videográfica española. Escindidos o desvinculados de proyectos de colectivización previos, el principal problema de este filtrado, más allá de las deliberadas exclusiones, iba a radicar en que el discurso de legitimación o justificación articulado por el comisariado, iba a equivaler a una desconfiguración de muchos de los reajustes que previamente Eugeni Bonet había realizado al relato historiográfico del vídeo español en *Señales de Vídeo*. En ese sentido, las rupturas y discontinuidades que el discurso del arte contemporáneo establecía con respecto a toda una tradición anterior, reformulando un relato ajustado a una serie de intereses que acercaban

progresivamente al vídeo al circuito del arte comercializado, iba a conducir inevitablemente a una rearticulación de lo que aquí venimos conceptualizando como una dialéctica entre *historias* y *contra-historias*.

Producida por el MNCARS y organizada desde el Departamento de Audiovisuales del Museo, *Monocanal* se presentaba en 2003 como lo que pretendía ser una revisión exhaustiva del vídeo español realizado desde 1996 hasta 2002. Los comisarios Juan Antonio Álvarez Reyes, Neus Miró y Berta Sichel (esta última como responsable del Departamento de Audiovisuales), se encargaron de seleccionar 46 piezas de entre unos 200 trabajos heterogéneos presentados en modalidad de convocatoria abierta (incluso a través de Internet). Tratando de demostrar el compromiso de una institución como el MNCARS con la creciente producción videográfica española, una de las particularidades de la muestra es que esta iba a ser exhibida en diferentes centros, museos, etc., nacionales e internacionales, de manera simultánea, gracias a la posibilidad de reunir todos los trabajos en una edición de siete DVDs.

Ya desde la introducción al catálogo¹³⁸, la comisaria Berta Sichel comenzaba refiriéndose al tremendo protagonismo que la “pantalla” (o el “audiovisual”) había ido cobrando desde finales de los sesenta en adelante como una forma hegemónica de percibir y de interpretar la realidad. Si bien desde determinados sectores del mundo del arte aún se mostraban ciertas reticencias para integrar el audiovisual dentro de los espacios codificados de museos, galerías, etc., la ubicuidad lograda por la “imagen en movimiento” (y acelerada por un proceso de digitalización que había llevado a alterar las formas de producción, difusión y exhibición, o incluso la propia economía del arte)¹³⁹ había conducido a un escenario en el que, según Sichel, el

¹³⁸ En su texto “Monocanal” (Sichel 2003, 13-21)

¹³⁹ Para Sichel, la digitalización de la imagen no solamente había contribuido a alterar y facilitar la integración del vídeo dentro de los contextos de representación de arte, sino que la aparición de la cámara de vídeo digital había supuesto una verdadera revolución capaz de transformar el sistema productivo del arte contemporáneo y los modelos y mecanismos de representación e interacción, conduciendo al surgimiento de una nueva estética audiovisual. Más concretamente, Sichel se refería a un fenómeno de “cinematización” del vídeo (Sichel 2003, 14).

vídeo “había dejado atrás y para siempre los márgenes para ocupar el centro de la creación artística contemporánea” (Sichel 2003, 13).

Por otro lado, Sichel justificaba la elección del formato “monocanal” (obras para ser visionadas en una pantalla/monitor, excluyendo el resto de manifestaciones que podían agruparse bajo el sintagma “videoarte”, tales como “vídeo-instalaciones”, obras “multi-pantalla”, etc.) atendiendo a dos razones. La primera, la de intentar establecer un nexo de continuidad con dos muestras antológicas anteriores, como habían sido *La Imagen Sublime* (1987) y *Señales de Vídeo* (1995), las cuales también se habían limitado a la presentación de obras pensadas para su exhibición unidireccional. La segunda, la imposibilidad de organizar exposiciones de carácter monumental que requirieran grandes despliegues a nivel técnico. Precisamente, era una cuestión económica/logística la que había llevado a concebir el formato de la exposición como “portátil”, pensada para caber en siete DVDs que permitía la exhibición de las 46 obras seleccionadas en distintos lugares de manera simultánea.

En buena medida, como decíamos, el relato de Sichel estaba diseñado para establecer un nexo de continuidad con las dos grandes retrospectivas celebradas anteriormente en el MNCARS: *La Imagen Sublime* (1987) y *Señales de Vídeo* (1995). Según Sichel, estos eventos habían conseguido generar un entusiasmo que había conducido a la proliferación de una multiplicidad de festivales y muestras que, prolongándose por más de diez años, se habían convertido en la cuna de formación de los artistas ahora representados en *Monocanal*. Así, según Sichel, a pesar de que con el nuevo milenio esta serie de manifestaciones habían escaseado, nadie podía negar “su influencia en la nueva hornada de artistas” (Sichel 2003, 16).

Ahora bien, respecto a la importancia que Sichel pretendía atribuir a eventos como *La Imagen Sublime* y *Señales de Vídeo* (en cuanto generadores de un cierto entusiasmo que había estado en la base del desarrollo del modelo de institucionalización hegemónico de los ochenta y noventa) cabe hacer algunas matizaciones. Según la lectura que realizamos en esta tesis, estos eventos (sobre todo *La Imagen Sublime*) habían sido más bien “consecuencia” (y no “causa”, tal

y como apuntaba Sichel) del entusiasmo que previamente habían podido suscitar dos eventos muy diferentes, como fueron el *Festivales de Vídeo de Donostia/San Sebastián* (1982-1984) y el *Festival Nacional de Vídeo de Madrid* (1984-1986). Ciertamente, tal y como ya hemos visto en capítulos anteriores¹⁴⁰, estos fueron los verdaderos hitos que condujeron a depositar en el medio grandes esperanzas en cuanto nueva forma de creación artística, así como a la proliferación de una importante cantidad de festivales y muestras a lo largo y ancho de la geografía española.

Por otro lado, establecer el contexto de los festivales de vídeo como la cuna de formación de esa nueva hornada de artistas representados en *Monocanal*, tampoco dejaba de resultar problemático¹⁴¹. En primer lugar, porque al ensalzar el carácter pedagógico de los festivales de vídeo, Sichel omitía el verdadero carácter espectacularizante y banalizador que la mayoría de estas manifestaciones habían adquirido a lo largo de los ochenta y noventa. En segundo lugar, porque al ocultar la cara negativa de este proceso de institucionalización, Sichel pasaba por alto también toda una serie de tentativas de estructuración alternativas que habían pretendido desarrollarse fuera o en los márgenes de los marcos establecidos por festivales de vídeo, instituciones artísticas o televisivas, etc. Este tipo de dislocamientos, los cuales encontraban un sustrato ideológico/político en la manera de entender la práctica y sus correspondientes modelos de socialización, no encontraban cabida dentro del relato de Sichel, mucho más interesada en conseguir encajar un evento como *Monocanal* dentro de una secuencia cronológica de carácter artístico-céntrico.

En ese sentido, el relato de Sichel estaba encaminado a ensalzar a una nueva hornada de (video)artistas, una “tercera generación” del vídeo que, habiendo desarrollado su práctica de

¹⁴⁰ Volver en este caso sobre el capítulo 2.2.: “La década de los ochenta: festivalización de la cultural del vídeo y primeras tentativas historiográficas para un vídeo español”.

¹⁴¹ Sichel se refería a los festivales de vídeo como “foro de debate para teóricos de los medios, historiadores del arte y artistas” (Sichel 2003, 16). Más allá de lo que apuntamos en el párrafo superior, la omisión al conjunto de agentes que se había aglutinado políticamente alrededor del *Bideoaldia* de Tolosa (uno de los pocos festivales, recordemos, que había propiciado un acercamiento crítico y teórico al mundo del vídeo) y que en cierto modo podía haber constituido una “generación” en sí misma (una generación *contra-histórica*), deslegitimaba completamente las argumentaciones de Sichel, quien parecía pretender suplantar a una generación por otra.

manera individual y sin grandes medios ni apoyos, necesitaba ahora ser reconocida/legitimada dentro del ambiente museístico español (Sichel 2003, 17). Lógicamente, la relación desproblematizada que estos autores supuestamente habían mantenido con el contexto de los festivales de vídeo, así como con los diversos aparatos y procesos institucionalizadores, facilitaba su asimilación/integración dentro de un renovado marco de legitimación establecido por la institución Arte. Sin embargo, el criterio de selección aplicado para la serie de artistas y obras que iban a ser representadas en *Monocanal*, volvería a desembocar en una muestra tremendamente sesgada, así como en una forma excluyente de historizar; en definitiva, en una manera de tergiversar y adaptar el devenir histórico-institucional de la práctica a los intereses particulares del comisariado de la exposición.

Precisamente, esta parecía ser la perspectiva desde la que otra de las comisarias de la exposición, Neus Miró¹⁴², abordaba la problemática de la difusión y exhibición del vídeo en el Estado español (a estas alturas, uno de los grandes temas dentro de la literatura crítica e historiográfica del vídeo español). Partiendo de la lectura clásica que incidía en acentuar la contraposición histórica del vídeo respecto a las instituciones de poder (mundo del Arte y de la Televisión), Miró en seguida redirigía su atención a considerar la traumática relación que el vídeo había mantenido con los contextos de exhibición de las instituciones artísticas, en los cuales había encontrado grandes dificultades para integrarse. Según Miró, una vez la TV había sido descartada como plataforma de difusión idónea¹⁴³, al vídeo no le había quedado más remedio que intentar adaptarse a los espacios -cultural y simbólicamente- codificados de

¹⁴² En su texto “De la difusión y promoción del vídeo: notas” (Miró 2003, 22-30).

¹⁴³ En este punto, Miró volvía sobre una lectura que insistía en considerar que el medio televisivo nunca había sido percibido por los artistas como un canal de difusión y distribución idóneo para los productos videoartísticos. A este respecto, y ofreciendo una perspectiva muy diferente, puede consultarse el texto de Arturo/*fito* Rodríguez que, a partir de otro texto de John Wyver, desmitifica lo que siempre fue presentado como una traumática relación entre el vídeo y la televisión: “Progenitores del vídeo. El arte del vídeo ante los fantasmas de su historia familiar” (Rodríguez 2020, 101-118). Referenciamos también el texto de Wyver en la bibliografía general (Wyver 1990, 1-24).

museos y galerías; un proceso de adaptación no exento de dificultades, entre otros factores¹⁴⁴, debido a la naturaleza y percepción cultural de una tecnología volátil y aparatosa que se mostraba reacia a ser integrada dentro del pulcro reino de las Bellas Artes.

En su repaso al devenir histórico del videoarte en el Estado español, y tras mencionar algún que otro hito fundacional vinculado a las esporádicas manifestaciones que se dieron principalmente en el área de Barcelona, Miró parecía seguir las directrices *contra-históricas* que habían llevado a desvelar la doble cara de ese proceso de festivalización de la cultura del vídeo acontecido a lo largo de los ochenta. Ahora bien, donde quizás hubiera podido detenerse a valorar las diferentes tentativas/iniciativas acometidas para redirigir el rumbo de la videocreación a través de creación de alternativas estructurales de carácter semi-independiente, Miró simplemente aludiría las mismas como un cúmulo de esfuerzos demasiado “tímidos” (Miró 2003, 26); en todo caso, totalmente insuficientes a la hora de apuntar a algo parecido a lo que en otros contextos geográficos había podido denominarse como un sector del vídeo independiente.

Mencionando solamente la creación de la Videoteca de Arteleku como hito más o menos relevante, así como la discontinuidad de algunos proyectos de distribución independientes (acompañados de sus correspondientes propuestas de programación)¹⁴⁵, Miró soterraría toda una cadena lógica de acontecimientos que daban cuenta/cuerpo a la existencia de un “otro vídeo”, un aparato *contra-histórico* que, tras haber emergido en el contexto del *Bideoaldia* de Tolosa, había ido protagonizando toda una serie de momentos y tentativas de colectivización alrededor del dispositivo videográfico, las cuales habían desembocado finalmente en una última intentona realizada en el marco de los *EVP96'* y *EVAMP 98'*. En ese sentido, a pesar de haber constituido una serie de momentos clave en el devenir histórico del vídeo (los cuales, entrado ya

¹⁴⁴ Miró coincidía aquí con autores como Manuel Palacio a la hora de destacar que, el hecho de que el vídeo fuese una forma de expresión que se inscribía temporalmente (contra poniéndose a los patrones de recepción y fruición clásicos y estandarizados para objetos estáticos dentro de los contextos de representación de arte) era un factor que repercutía tanto en su difícil adaptación a los espacios de interacción de museos y galerías, así como en la creación de un público objetivo.

¹⁴⁵ Sin llegar a nombrarlos explícitamente, es muy probable que Miró se refiriera a *Ars Video* y *Trimarán*, así como a las programaciones periódicas organizadas por Gabriel Villota en Sala Rekalde de Bilbao y la Casa de Cultura Larrotxene de Donostia/San Sebastián.

el siglo XXI, necesariamente debían ser tenidos en cuenta en cualquier abordaje de corte historiográfico), estos últimos serían incomprensiblemente omitidos tanto en el relato de Miró como en el de Sichel.

Ahora bien, según se desprendía del relato de Miró, el fracaso de todas estas iniciativas podía verse compensado por la irrupción de un evento como el de *Monocanal*, el cual se presentaba como la oportunidad de subsanar, hasta cierto punto, el cúmulo de fallas estructurales que habían asolado históricamente al desarrollo del sector. El texto de Miró, en definitiva, estaba diseñado para justificar plenamente la celebración de una muestra como la de *Monocanal*, la cual venía a poner sobre la mesa, una vez más, toda una serie de cuestiones que habían quedado sin resolver a lo largo de más de dos décadas de desarrollo de la práctica: la profesionalización de los agentes implicados en el ámbito de la videocreación, cuestiones relacionadas con los modos y formatos de exhibición y difusión de videoarte (aunque adaptadas casi exclusivamente a los contextos de representación de arte), etc.

En ese sentido, y al enmarcarse dentro de una cadena lógica de macro eventos de carácter institucional que tomaba a *La Imagen Sublime* y *Señales de Vídeo* como precedentes, la argumentación de Miró en torno a la importancia de *Monocanal* estaba claramente dirigida a destacar y salvaguardar el carácter artístico de la práctica del vídeo, la cual, tras largo tiempo vagando en tierra de nadie, podía finalmente descansar como forma/disciplina artística plenamente contemporánea y museizada. Había llegado la hora, por lo tanto, de que la institución Arte reconociera definitivamente el papel central que había cobrado el audiovisual dentro de la escena artística contemporánea; más aún, si cabe, atendiendo a un factor fundamental: el hecho de que el vídeo, finalmente, se había convertido en un medio adoptado por parte de una multiplicidad de artistas procedentes de todo tipo de ámbitos, siendo difícil, en el sistema productivo del arte contemporáneo a principios del siglo XXI, encontrar un artista contemporáneo que no contemplara el vídeo como una herramienta más dentro de su práctica multidisciplinar (Miró 2003, 29).

Ahora bien, frente a la puesta en marcha de lo que podía ser entendido como un nuevo proceso de institucionalización artística del vídeo (con sus correspondientes consecuencias a nivel historiográfico), desde algunos segmentos vinculados al aparato *contra-histórico* se apuntaría de manera inmediata al tipo de factores que podían subyacer a ese repentino (y masivo) uso del audiovisual por parte de una multiplicidad de artistas sin una reconocida tradición videoartística. En este punto, algunos autores como Gabriel Villota, vendrían a reactivar la vertiente de “crítica ideológica” vinculada a la línea *contra-histórica*, con el objetivo de denunciar un proceso que había que relacionar directamente con los intereses específicos de una industria emergente, la del espectáculo y el entretenimiento, que había sido capaz de afectar a amplios espectros de la vida social y cultural, entre ellos el mundo del arte contemporáneo.

En un texto clave¹⁴⁶ dentro de la literatura del vídeo español publicado poco antes de la celebración de *Monocanal*, Villota ya había llamado la atención de que, a consecuencia de la enorme presencia y hegemonía que estaba cobrando el audiovisual en cualquier plano de la vida cotidiana a principios de siglo XX, la esfera del arte contemporáneo también había acabado por verse afectada; es decir, se había “audiovisualizado” en sí misma (Villota 2003, 59). Ante el hecho manifiesto del uso masivo que una multiplicidad de artistas -reconocibles dentro del sistema del arte contemporáneo español- estaba haciendo de la herramienta videográfica, así como del evidente cambio de actitud por parte de comisarios, gestores, críticos, etc., hacia este tipo de creaciones, Villota se refería a la manera en la que el audiovisual había terminado “impregnando” lo que autores como Juan Millares habían denominado como la Institución del Arte Contemporáneo (I.A.C) y la Academia del Arte Actual (A.A.A)¹⁴⁷. Ahora bien, si desde una

¹⁴⁶ “Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea” (Villota 2003, 56-67).

¹⁴⁷ En su texto escrito en el contexto de los *EVP 96*, “tt.ee. vs. I.A.C./A.A.A.” (Millares 1996, 51-56), Millares ya se había referido a lo absurdo que era tratar de asimilar al vídeo dentro del sistema del arte contemporáneo, tergiversando su naturaleza original: “Se hace arte de lo que era negación del arte, del anti-arte. Se lleva al museo lo que se hizo contra el museo [...] En definitiva, se institucionaliza lo que era profundamente anti-institucional” (Millares 1996, 52). Con

perspectiva histórico-crítica era necesario recordar que toda una tradición vinculada al mundo de la “videocreación” o “videoarte” había sido históricamente repudiada por parte del restringido sistema del arte español, el repentino interés que este último había demostrado por asimilar este tipo de creaciones podía explicarse en base a otro tipo de factores/fenómenos de raigambre más profunda.

De esta manera, para Villota, lo que en buena medida podía explicar este súbito proceso de “audiovisualización del arte contemporáneo”, tenía que ver con la tecnificación de la vida cotidiana devenida en sí misma ideología; es decir, con la formación y desarrollo de las sociedades de consumo y de bienestar capitalistas en las que el progreso científico y tecnológico se había llegado a convertir en “ideología tecnocrática”. Echando mano de las teorías de Jürgen Habermas y Herbert Marcuse¹⁴⁸, para Villota, era la institucionalización del progreso o innovación tecnológica lo que podía llegar a explicar, en buena medida, la manera en la que la omnipresencia y hegemonía de las (nuevas) tecnologías de representación y comunicación de masas¹⁴⁹, habían terminado afectando/influyendo en las prácticas de los artistas contemporáneos (llegando a transformar el sistema productivo del arte contemporáneo en sí mismo).

En gran medida, para Villota, resultaba clave entender que los artistas contemporáneos, en su característico gesto naturalista a la hora tratar de aprehender o asir la realidad circundante, se habían tenido que enfrentar irremediabilmente a una enorme “tela de araña audiovisual” de la que era difícil escapar y cuyo entretejimiento no había sido inocente ni desinteresado (Villota 2003, 58). Sin embargo, lejos de desplegar estrategias de desviación para revertir el efecto negativo o desvelar la ideología subyacente a semejante estado de cosas (a

la Triple A, habría que matizar, Millares se refería a la nómina de artistas que formaban parte del circuito visible del arte.

¹⁴⁸ Principalmente en *Ciencia y Técnica como “Ideología”* (Habermas 2009) y en *El Hombre Unidimensional* (Marcuse 2016).

¹⁴⁹ Villota se refería a “la universalización de la televisión como medio hegemónico de formación de masas [...]”, pero también, a “la actual imposición masiva e igualmente universalizadora de Internet como medio digital de conocimiento y comunicación pretendidamente imprescindible [...]” (Villota 2003, 62).

través de un uso subversivo de las herramientas tecnológicas empleadas), lo característico en la actitud de estos artistas iba a radicar en su incapacidad o desinterés a la hora de entablar una reflexión crítica respecto al carácter dominante de los (nuevos) medios productivos de comunicación, dejándose atrapar por dicha maraña audiovisual.

De esta manera, lo interesante de la tesis de Villota es que este iba a atribuir un alto grado de responsabilidad (que no culpa) a la manera en la que los artistas contemporáneos habían contribuido, de manera un tanto complaciente, a un proceso de “audiovisualización” entendido como producto de los avances de una determinada “ideología tecnocrática”. En este punto, Villota ya iba perfilando su crítica cultural dirigida principalmente contra la connivencia que habían demostrado una multiplicidad de artistas sin conciencia ni tradición videoartística, quienes, siendo co-partícipes en ese proceso de dominación y hegemonía del audiovisual dentro de la escena artística contemporánea, habían terminado actuando “tanto como causa, correa de transmisión, así como producto, efecto y consecuencia de dicho estado de cosas” (Villota 2003, 62).

Ahora bien, en un paso más allá, si ese proceso de “audiovisualización” podía equivaler, siguiendo a Guy Debord, a un reforzamiento o persistencia de las “lógicas espectaculares” reformuladas/readaptadas al nuevo milenio (las cuales estaban llevando a un vaciamiento o pérdida progresiva del sentido en las sociedades espectaculares posmodernas), el hecho de que los artistas contemporáneos hubieran contribuido pasivamente al despliegue de dichas fuerzas debilitadoras en el seno de los contextos de representación de arte, debía situarlos “de pleno en la lógica del espectáculo y la ausencia de sentido, sin que se les pueda culpar de ello” (Villota 2003, 65). Atravesados por los efectos de un proceso de audiovisualización/espectacularización que había llegado a condicionar no solamente la forma y el contenido de sus productos, sino también la manera en la que la institución Arte promocionaba sus carreras¹⁵⁰, la crítica de

¹⁵⁰ Según Villota, “[...] cada vez cuesta más distinguir el desarrollo de la carrera de un artista visual de la de, pongamos el caso, una estrella pop, una vedette mediática o un divo del

Villota apuntaba directamente al carácter oportunista, complaciente, acrítico, despolitizado y desideologizado de este conjunto de nuevos artistas del audiovisual, los cuales pretendían ser ahora ensalzador por la crítica oficialista del arte.

Precisamente, uno de los aspectos más peligrosos/engañosos de este proceso tenía que ver con el tipo de discurso teórico-crítico desplegado con el que se pretendía caracterizar/conceptualizar el trabajo de estos artistas. Obviando el componente ideológico que subyacía al alunizaje del audiovisual dentro del entramado artístico contemporáneo, el discurso del arte contemporáneo estaría dirigido a ensalzar el componente crítico/político del que hacían gala muchos de los productos videográficos de esta “tercera generación” del vídeo español, plenamente inserta y reconocible dentro del sistema del arte. En ese sentido, habiendo asumido automáticamente el componente de criticismo tradicionalmente asignado al uso (subversivo) de los medios productivos de comunicación, era esta nueva generación de artistas, finalmente, la que estaba llamada a reactivar algunas de las potencialidades inherentes asociadas al medio. De esta manera, el despliegue de lo que pretendía ser conceptualizado como una repolitización de los instrumentos creativos/tecnológicos, se situaba ahora en relación directa a los marcos posibilitadores de los contextos de representación de arte.

Este tipo de discurso, en consecuencia, acarrea no solamente la omisión de las tentativas previas (y no tan lejanas) protagonizadas por una línea *contra-histórica* (cuyos intentos de colectivización desde presupuestos político/ideológicos concretos quedaban excluidas del relato oficial), sino que también tergiversaba todo un cúmulo de intenciones originarias vinculadas a una utilización subversiva y anti-institucional del medio (al presentar al vídeo como una práctica/medio naturalmente asimilable dentro del sistema del arte). Tal y como se desprende de las argumentaciones de Villota, por lo tanto, el gran logro estratégico del sistema/discurso del arte contemporáneo, en ese sentido, radicaría en conseguir “usurpar” tanto

celuloide, imponiéndose así una lógica del star system en ámbitos hasta hace poco totalmente diferenciados de aquellos” (Villota 2003, 63).

las herramientas creativas como el discurso (crítico-político) previamente abanderados por la línea *contra-histórica*, resignificado a la práctica y acomodándola a las conveniencias/parámetros de la institución artística. En definitiva, reseteando la historia del vídeo (una vez más) y adulterando la identidad originaria del fenómeno.

Aparte de *Monocanal*, otro de los mejores ejemplos capaces de dar cuenta de la presencia central que había cobrado el audiovisual/vídeográfico dentro de los contextos de representación de arte contemporáneo, así como del tipo de discurso teórico-crítico o retórica utilizada para conceptualizar y promocionar el trabajo videográfico de una serie de jóvenes artistas (reconocibles dentro del sistema no exclusivamente por el empleo de este tipo de medios), sería la muestra *Bad Boys*. Celebrada en junio de 2003 con motivo de la 50 edición de la *Bienal Internacional de Arte en Venecia*, la muestra comisariada por Agustín Pérez Rubio, iba a suponer un importante reconocimiento a nivel internacional de la notable relevancia que había cobrado el vídeo dentro del espacio artístico español, pero también una demostración sobre los términos en los que el trabajo y la figura de determinados artistas pretendía ser ensalzada en semejante escaparate de legitimación.

En primer lugar, de los siete artistas elegidos por Pérez Rubio para representar a España (Manu Arregui, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morey, Sergio Prego, Fernández Sánchez Castillo y Pepo Salazar), solamente el último de ellos no había estado representado en la muestra *Monocanal*, lo cual demostraba un criterio de selección que insistía en otorgar un alto grado de reconocimiento/legitimidad a una serie de artistas adscritos a esa “tercera generación” del vídeo español, tal y como había quedado categorizada por comisarias como Berta Sichel. Destacados tanto por su juventud como por el carácter marcadamente crítico de sus propuestas videográficas, Pérez Rubio se referiría a los mismos como unos rebeldes e irreverentes, “una

pandilla de muchachos inconformistas que expresan su rebeldía desde ámbitos políticos, sociales, genéricos, de identidad sexual o sobre su mismo medio audiovisual [...]”¹⁵¹.

Estos artistas, pertenecientes a una generación que se había caracterizado por ir “en contra de las corrientes, de lo socialmente establecido, de lo permitido”, habían quedado marginados del sistema del arte español precisamente debido a su actitud “irreverente”, a su condición de *out-siders*. Sin embargo, una vez el vídeo había logrado integrarse dentro de los parámetros y estéticas establecidas a nivel internacional, presentándose como una disciplina válida y pujante dentro del sistema del arte contemporáneo, había llegado el momento de reconocer el “compromiso serio, crítico, irónico y mordaz con la realidad del momento vivido” de esta serie de artistas (los cuales venían produciendo obra audiovisual más que relevante desde mediados de los noventa).

Precisamente, uno de los fenómenos que explicaba la creciente proliferación de propuestas de carácter audiovisual en los últimos años por parte de artistas españoles, según Pérez Rubio, era la idoneidad que demostraba el medio videográfico para “asir” algo a lo que el comisario de *Bad Boys* se refería como “lo real”, entendido esto último como una serie de “estados, problemáticas y representaciones del ser en todas sus vertientes” (Pérez Rubio 2003, 18). Es decir, que el incremento de la producción videográfica en los últimos años no solamente se explicaba en base al reconocimiento que el sistema del arte contemporáneo (nacional e internacional) le había otorgado a las propuestas de carácter audiovisual, sino también debido a que el vídeo era un tipo de herramienta que, dado su potencial político inherente, se adaptaba a la necesidad demostrada por los artistas contemporáneos de reflejar/expresar problemas, inquietudes, etc., propios de su tiempo.

¹⁵¹ Estas declaraciones de Pérez Rubio han sido extraídas de un artículo publicado por la agencia EFE. Referenciamos en la bibliografía general.
<https://www.elmundo.es/elmundo/2003/06/06/cultura/1054891767.html>

Por otro lado, en su acercamiento a la historia del videoarte español realizado en el catálogo de la muestra, Pérez Rubio se esforzaba por caracterizar al vídeo como una herramienta creativa más utilizada en la práctica multidisciplinar de los pioneros de los setenta y ochenta (escultores, pintores, fotógrafos, etc.), llegando a referirse a la histórica “mixtificación dentro del vídeo con otras propuestas artísticas” (Pérez Rubio 2003, 18). Por ese motivo, no debía resultar extraño que los artistas representados en la muestra de *Bad Boys*, trabajaran también en otras disciplinas, y que el vídeo fuera simplemente una herramienta más dentro de su práctica multidisciplinar.

Ahora bien, si bien podía resultar cierto que el vídeo (sobre todo en su primera etapa) se había visto entremezclado con otra serie de prácticas y manifestaciones, compartiendo con las mismas un afán por interrogar y subvertir lenguajes establecidos y convencionalismos (resultando acertado referirse así a su carácter “híbrido”), el relato de Pérez Rubio pasaba por alto que el vídeo no había sido solamente una “herramienta más” dentro de las prácticas multidisciplinarias de artistas (plásticos), normalmente integrados dentro del sistema del arte posmoderno/contemporáneo, sino que había existido (al menos en España) un proyecto real por tratar de articular un sector/plataforma independiente estructurada específicamente alrededor de la práctica del vídeo. Un proyecto, en definitiva, llevado a cabo por parte de un núcleo de agentes que había tomado el medio como su principal (y a veces único) modo de expresión (los cuales, además, se habían posicionado estratégicamente en los márgenes de las instituciones de arte).

Esforzándose en destacar el carácter “irreverente” y el componente crítico, social, político, de las propuestas videoartísticas de sus “elegidos”¹⁵², Pérez Rubio olvidaba también que

¹⁵² Para ser justos, quizás hubiera que matizar que la muestra *Bad Boys* era, según definía el propio Agustín Pérez Rubio, una “arriesgada apuesta temática” que pretendía hacerse preguntas sobre la manera en la que los hombres cuestionaban su propia masculinidad, se interesaban por la hibridación, articulaban discursos irreverentes, osados, traviesos, etc. (Pérez Rubio, 2003, 21). Obviando, por lo tanto, que su enfoque sobre el devenir de la práctica del vídeo en el Estado español era también “artístico-céntrica” (es decir, estaba centrada en ese vídeo desarrollado dentro, por y para el sistema del arte contemporáneo) y, por lo tanto, completamente sesgado,

esa manera de entender el medio (es decir, como dotado de un potencial político e ideológico inherente, capaz de ser utilizado para la crítica política y social) ya había sido reclamada (y puesta en práctica) por parte de esa línea *contra-histórica* del vídeo español, ahora impotente e inoperante, pero cuyo peso a lo largo del devenir histórico de la práctica había sido innegable.

Lo que aquí se pretende destacar, en definitiva, es que esa retórica mediante la cual agentes como Pérez Rubio trataban de acentuar la originalidad, radicalidad, singularidad, de las propuestas videográficas de esta serie de artistas (refiriéndose también a la gran fuerza visual y el carácter “espectacular”¹⁵³ de determinados trabajos), iba a empezar a dar forma a un determinado discurso de acomodación dirigido a naturalizar la presencia del vídeo dentro de las estructuras normativas de las instituciones de arte contemporáneo. Colisionando de frente con otro tipo de abordajes teórico-críticos que, tratando de extraer las mayores consecuencias posibles de un paradigma audiovisual atravesado por el concepto de lo “hipermedial”/“interactivo”, habían llegado a vaticinar la definitiva muerte del autor y la caída del objeto-artístico como entidad singular, la deificación de la figura del artista y su obra como recurso retórico en el discurso del arte contemporáneo, iba a poner en evidencia de nuevo el cúmulo de intereses económicos e ideológicos desde los cuales la institución Arte pretendía asimilar este tipo de productos.

En ese sentido, si autores como Jose Luis Brea¹⁵⁴ o Gabriel Villota¹⁵⁵ habían abogado por el derrocamiento o fin de una economía y sistema del arte basados en la posesión y transacción del objeto artístico dotado de “unicidad” (lo cual era perfectamente consecuente con la

estamos más interesados aquí en la retórica utilizada por Pérez Rubio a la hora de caracterizar la obra y la figura de sus artistas seleccionados.

¹⁵³ Poco tiempo después, Juan Vicente Aliaga se refería a la muestra *Bad Boys* como una muestra “[...] muy desideologizada, muy espectacular, muy artificial y bastante glamurosa [...]” (Aliaga 2004, 1:43:22). Igualmente, para María Ruido, *Bad Boys* había sido producto de “una serie de redes entre comisarios y artistas de unas cuotas de poder [...]” (Ruido 2004, 01:44:06), así como “un ejemplo muy claro de cómo banalizar todo el bagaje audiovisual de hace treinta años” (Ruido 2004, 01:45:15).

¹⁵⁴ En su texto publicado para *Monocanal*, “La obra de arte y el fin de la era de lo singular” (Brea 2003, 75-87).

¹⁵⁵ Ver su texto “Copyright y Anti/copyright: Cuestiones para un debate previo”, enmarcado dentro de los *EVAMP 98'* (Villota 1998, 65-69).

ubicuidad de la imagen-digital y su carácter desmaterializado), el retorno a discursos (y, sobre todo, prácticas) que a esas alturas podían ser consideradas como reaccionarias (tales como el “control de tiraje”), volvería a hacer saltar las alarmas en determinados sectores tradicionalmente vinculados a posiciones *contra-históricas*. Precisamente, si a partir de lo dirimido en los *EVP '96* y los *EVAMP 98'*, la *contra-historia* había entendido el fin de la Era del Vídeo como una vía abierta para, desde un renovado utopismo, ensayar nuevas formas de sociabilidad, nuevos formatos de trabajo colaborativo en red, etc., adaptados a un nuevo paradigma hipermedia (en definitiva, renegociar las posibilidades de construcción de una “esfera pública”), todo ello entraría en contradicción con la manera en la que el sistema del arte contemporáneo (en connivencia con una buena parte de esa “tercera generación” del vídeo español) iban a resignificar la práctica (artística) del vídeo y sus productos.

En este momento, uno de los casos que más claramente puso en evidencia las discordancias existentes entre esos nuevos planteamientos de trabajo colaborativos posibilitados por un nuevo entorno de hibridación medial, y la perpetuación de viejos modelos al servicio a los intereses del sistema y mercado del arte tradicionales, sería lo acontecido en el contexto del proyecto *Arte y Electricidad* (2001). Organizado desde Arteleku y producido por Fundación Rodríguez¹⁵⁶, *Arte y Electricidad* se planteaba a inicios de los dos mil como una nueva forma de trabajar en el campo del arte y de la cultura, la cual pretendía alejarse de modelos de organización prestablecidos; precisamente, tomando distancia de las imposiciones y retóricas de los comisarios de arte, una nueva figura al alza dentro de ese sistema del arte contemporáneo audiovisualizado/espectacularizado.

¹⁵⁶ Colectivo formado por los artistas y docentes Arturo/*fito* Rodríguez y Natxo Rodríguez, activo desde 1994. <http://www.fundacionrdz.com/>

Situándose conscientemente dentro ese paisaje hipermedia que había diversificado radicalmente el terreno de las artes visuales, *Arte y Electricidad* se basaba en una propuesta de trabajo lanzada a veinte autores para que, gracias al soporte económico logrado por la organización, produjeran trabajos “multiformes”, “híbridos”, tanto en su forma como en su contenido. Echando mano desde una filosofía *do it yourself* de las diferentes herramientas tecnológico-electrónicas de producción, los artistas podían resolver sus trabajos en forma de videoclips, vídeo experimental, música, CD-ROM art, o cualquiera de las “otras soluciones derivadas del multimedia, transmedia o altermedia” (Fundación Rodríguez 2001, s/n). Al mismo tiempo, de manera consecuente al carácter reproducible de los trabajos resultantes, *Arte y Electricidad* pretendía ensayar vías de distribución alternativas adecuadas a la naturaleza de estos medios, tratando de trascender de esta manera el cerrado círculo del mundo y mercado del arte contemporáneos.

Si bien, como puede verse, este era un modelo de trabajo que pretendía alejarse de las dinámicas mercantiles por la cuales el sistema del arte objetualizaba y reificaba (otorgando un valor simbólico y económico) un tipo de producto tremendamente volátil, reproducible, multiforme, como a esas altura era el “audiovisual electrónico”, las contradicciones emergieron cuando algunos de los artistas que formaron parte del proyecto planteado por Fundación Rodríguez buscaron posteriormente insertar sus trabajos dentro de dicho mercado del arte, atentando contra la filosofía y el espíritu de la propuesta original.

De esta manera, piezas que originalmente habían sido producidas con dinero público obtenido gracias al trabajo de Fundación Rodríguez a la hora de buscar financiación, fueron posteriormente convertidas en objetos con “valor de cambio” y comercializados dentro del mercado del arte. Tal sería el caso, por ejemplo, de la obra *Coreografía para cinco travestis* de Manu Arregui, la cual, tras producirse en el contexto de *Arte y Electricidad*, sería posteriormente comprada por la Galería Espacio Mínimo y presentada poco tiempo después en el contexto de la feria ARCO 02’, para sorpresa de algunos de los integrantes de Fundación

Rodríguez. Siendo este un caso flagrante de aprovechamiento de un modelo de trabajo/producción que bebía y dependía de un tipo de financiación pública para, posteriormente, privatizar y mercantilizar el producto artístico artístico-audiovisual resultante (en beneficio lucrativo de los intermediarios –galerías- y del propio autor), no sería el único.

Anteriormente, Arteleku también había vivido este tipo de contradicciones en la promoción/producción de proyectos videográfico/audiovisuales que, a pesar de haber sido financiados en coproducción y pensados para su difusión y exhibición en circuitos alejados de los contextos de representación de arte, terminarían posteriormente insertos dentro de las dinámicas de este tipo de mercados privados. Tal fue el caso, como ejemplo paradigmático, de la pieza realizada por Sergio Prego, *Tetsuo Bound to fail*. En este caso, la obra de Prego, que había sido en parte financiada con dinero público y cuyo canal de difusión iba a ser (y de hecho fue) una televisión pública (el extinto Canal Bizkaia), pasó a ser objeto del mercado del arte a través de su adquisición por parte de la Galería Soledad Lorenzo. Seriada en un número limitado de copias y convertida simbólicamente en objeto escaso, la reificación de la obra de Prego pervertía así la intención original de Arteleku y Consonni por trabajar en ámbitos de producción y difusión alejados de las lógicas mercantiles de los museos y del circuito artístico, sin que realmente pudieran hacer o reclamar nada al respecto.

En conclusión, a principios de los dos mil, a partir de la tremenda transformación que había sufrido el paisaje de las artes visuales, unido a la incapacidad del pretendido sector/colectivo del vídeo independiente a la hora terminar de integrarse de manera satisfactoria en el entramado de las Asociaciones de Artistas y la Red de Colectivos Independientes, parecía que la Era del Vídeo estaba llegando definitivamente a su fin. Con el medio-vídeo (electromagnético) tocado de muerte y en proceso de devenir un medio obsoleto, y ante la falta de continuidad de las buenas intenciones demostradas en el contexto de los *EVP 96'* y los *EVAMP 98'*, el gran proyecto de colectivización ideado alrededor del dispositivo

videográfico (tal y como había sido planteado en un plano demasiado abstracto por la línea *contra-histórica*, pero que había tenido sus pequeños hitos y propuestas concretas de materialización a lo largo de la década de los noventa), parecía con más pena que gloria.

Sorprendentemente, sin embargo, el inicio del siglo XXI comenzaba con un fenómeno inesperado para algunos: la presencia masiva y la importancia central que iba a empezar a cobrar el audiovisual dentro de los contextos de representación de arte contemporáneo. Este proceso de “audiovisualización” del arte y de la cultura, el cual podía ser entendido, para críticos como Villota, como un proceso de “espectacularización” de la escena artística contemporánea, se iba a ver reforzado gracias a la complacencia de una serie de nuevos artistas del audiovisual-multimedia que, habiendo desarrollado su actividad al menos desde mediados de los noventa, iban a ajustarse a la perfección a los discursos y prácticas de acomodación y adaptabilidad que, para este tipo de productos, habían sido reconfigurados por parte de la institución Arte. Dejando bastante claro que el medio-vídeo solamente era una herramienta más dentro de su práctica multidisciplinar, esta “tercera generación” del vídeo español iba a establecer un punto de ruptura definitivo con toda una tradición videoartística que había tratado de generar lazos conectivos/colaborativos y modelos de institucionalización/socialización alternativos, en muchos casos alejados de los contextos de representación de arte (aunque sin necesariamente renunciar a ellos).

Ahora bien, uno de las principales consecuencias de este proceso de “audiovisualización” (entendido como una nueva tentativa de institucionalización/espectacularización del vídeo dentro del mundo del arte contemporáneo español), iba cifrarse en la reformulación de discursos o acercamientos pseudo-historiográficos al vídeo español que volverían a mostrarse tremendamente excluyentes. Diseñados principalmente para facilitar y naturalizar la inserción de esta nueva hornada de artistas del audiovisual dentro de las estructuras normativas de la institución artística, sin embargo, estos relatos de carácter oficialista volverían a minimizar o anular la influencia y el peso histórico de la línea *contra-histórica*, consiguiendo mixtificar

algunas de sus líneas discursivas fundamentales. En ese sentido, si bien por momentos eran acercamientos que trataban de establecer una cierta lógica de continuidad con lo acontecido anteriormente, manteniendo así una cierta coherencia y solidez narrativas, resultaban en relatos de carácter artístico-céntrico dirigidos a presentar el mundo del arte institucionalizado como marco posibilitador para el futuro de la videocreación española.

Ante semejante retorno a lo que a todas luces eran nuevas formas excluyentes de historizar, solamente la crítica cultural desplegada por segmentos residuales del aparato *contra-histórico* sería capaz de desvelar los verdaderos fundamentos de este nuevo proceso de institucionalización/historización del vídeo. Al mismo tiempo, a estas alturas, y ante el inesperado reseteo acontecido a nivel historiográfico, una cosa se iba a hacer evidente: la necesidad de apuntalar los fundamentos para la reelaboración de una historia de vídeo español que atendiera a todas sus complejidades, dislocamientos, frustraciones, desde una perspectiva política y *contra-histórica*. Ante lo que podía ser entendido como el final de la Era del Vídeo, había llegado la hora de articular un proyecto historiográfico, no ya llevado a cabo al hilo o en paralelo al desarrollo de los propios procesos de institucionalización/historización del vídeo, como había sido hasta entonces el caso, sino desde una irremediable distancia crítica/reflexiva.

2.4.1. Dossier vídeo: bases para la reelaboración de una “historia del vídeo español” desde una perspectiva política (¿e igualmente excluyente?)

De acuerdo al modelo de lectura que venimos aplicando en esta tesis, con la llegada de la década de los dos mil, la progresiva asimilación del audiovisual por parte de la institución artística contemporánea española conllevaría principalmente dos cosas. La primera, el reconocimiento de la obra y figura de una “tercera generación” del vídeo español; en su mayoría, artistas reconocibles y/o asimilables dentro del mundo de arte institucionalizado que venían realizando obra en vídeo al menos desde mediados de los noventa. La segunda, la reelaboración de relatos de corte historiográfico que adaptarían el devenir histórico-institucional del vídeo a los intereses de la institución artística, tergiversando el carácter o identidad anti-institucional de la práctica y minimizando u omitiendo directamente el peso de lo que aquí venimos llamando una línea *contra-histórica* del vídeo español. En ese sentido, ante la evidencia de que los nuevos procesos de institucionalización del vídeo estaban aparejando la elaboración de nuevos relatos plagados de omisiones, esa línea *contra-histórica* se fijaría un nuevo objetivo: sentar las bases para la reelaboración de una historia del vídeo español desde una perspectiva política.

Ahora bien, la posibilidad de reelaborar una historia del vídeo español desde una perspectiva política no puede ser entendida sin la puesta en marcha de un proyecto como el de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*¹⁵⁷. Surgido con la intención o el espíritu de articularse como un contra-modelo historiográfico al tipo de narrativas hegemónicas elaboradas al son de los procesos de institucionalización del arte y de la cultura de

¹⁵⁷ Iniciativa emprendida en 2003 fruto de la colaboración entre instituciones de carácter descentralizado como Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y UNIA arteypensamiento. A partir del *Desacuerdos 3* se sumaría al equipo editorial el Centro José Guerrero-Diputación de Granada y a partir del *Desacuerdos 6* el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Todos los números se encuentran accesibles a través del siguiente enlace: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>

los ochenta, *Desacuerdos* se planteaba a inicios de los dos mil como la oportunidad de hacer emerger toda una serie de manifestaciones y prácticas de carácter alternativo que habían quedado sepultadas por la historiografía del arte oficial. Partiendo de un cierto afán revisionista, por lo tanto, *Desacuerdos* iba en la búsqueda de modelos y contra-modelos artísticos y culturales que habían tratado de articularse en complicidad con el ámbito público, y, en ocasiones, erigirse como “esferas públicas alternativas o de oposición desde el campo cultural”, encontrándose inscritas en muchas ocasiones en proyectos de transformación y democratización social más amplios (Carrillo y Estella 2003, 12).

Teniendo en cuenta el objetivo principal de un proyecto como *Desacuerdos*, por lo tanto, no es de extrañar que un fenómeno como el vídeo independiente se convirtiera en un caso de estudio específico dentro del mismo. Tal y como ya apuntaba el equipo de investigación coordinado por Marcelo Expósito en la primera entrega de la saga¹⁵⁸, el vídeo independiente debía ser situado junto a otra serie de manifestaciones de carácter aislado y alternativo (tales como las “músicas experimentales” o el “arte de acción”) que se habían definido principalmente por dos cuestiones. En primer lugar, por erigirse como plataformas desde las cuales se había articulado una crítica más amplia al tipo de modelos y estructuras institucionales, políticas culturales, etc., que habían afectado al desarrollo de las mismas. En segundo lugar, por poner en marcha modelos de trabajo colaborativos en los que la idea de generar “estructura” o “red” había sido uno de los objetivos principales de la actividad en cuestión (Expósito 2003, 120-121).

En ese sentido, gracias al enfoque *contra-histórico* o *contra-hegemónico* implícito en un proyecto como *Desacuerdos*, un fenómeno como el vídeo independiente iba a ver reforzado o destacado, también, su carácter *contra-histórico*. Primero, como un fenómeno que había dado lugar a la producción de un intenso aparato discursivo (corpus crítico, teórico, historiográfico) que había versado, en gran medida, en torno a los diferentes procesos de

¹⁵⁸ “1969-... Algunas hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España” (Expósito 2003, 111-167).

institucionalización/historización de la práctica, cuestionándolos sistemáticamente. Segundo, como un fenómeno en el que la generación de una estructuras y resortes de producción, exhibición, difusión, debate independientes (una red o *esfera pública del vídeo independiente*) se había convertido en una tarea al mismo nivel de importancia que la producción de obras individuales en sí¹⁵⁹.

Ahora bien, una de las cosas que esta tesis pretende plantear respecto al modelo historiográfico que para el vídeo independiente proponía un proyecto como *Desacuerdos*, se basa en averiguar si el foco que dicho modelo historiográfico ponía en factores de carácter político e institucional, no terminaba de alguna manera obviando o pasando por alto (inintencionadamente) otra serie de factores que normalmente han estado implicados de manera consustancial en los procesos de elaboración de las historias del videoarte, tales como el factor de la obsolescencia tecnológica que afecta a los dispositivos videográficos de tipo electromagnético¹⁶⁰. En este sentido, si bien *Desacuerdos* daba pie a la elaboración de un relato historiográfico para el vídeo español que ahondaba en su carácter *contra-histórico* o *contra-hegemónico*, haciendo cristalizar una versión/visión de la práctica tremendamente sólida y difícilmente rebatible, habría que calibrar si el hecho de pasar por alto esa otra serie de elementos cruciales en los procesos de elaboración de las historias del videoarte no desembocaba, de igual modo, en la construcción de un relato parcialmente excluyente.

Como decíamos, sería en la cuarta entrega de *Desacuerdos* donde el vídeo independiente se convertiría en un objeto de estudio específico. Publicada en 2007, *Desacuerdos 4* estaría dedicada a reivindicar la herencia de prácticas audiovisuales como el cine militante y/o

¹⁵⁹ Tal y como reflexionaba Villota a partir de las declaraciones de Expósito en la entrevista que le realizaba en el documental/informe *Devenir Vídeo: Adiós a todo eso*, se trataba de valorar hasta qué punto la generación de esa “esfera pública” o red de trabajo colaborativa pudo constituir “en sí misma realmente la “obra” colectiva de ese grupo de artistas y mediadores” (Villota 2005, 279).

¹⁶⁰ Algo a lo que ya había apuntado Marita Sturken en su texto “La elaboración de una Historia. Paradojas en la evolución del vídeo” (Sturken 1989). Consultar también a este respecto el capítulo 1.3. de esta tesis, “El factor tecnológico: la generación de un limbo de la obsolescencia”.

alternativo o el vídeo independiente, las cuales habían demostrado ser modos políticamente pertinentes de intervención en el ámbito social, pero cuya influencia había quedado dilapidada por la historiografía del arte tradicional. Con el objetivo de resituar y revalorizar un fenómeno como el vídeo independiente dentro de las historias de arte contemporáneo, dentro de *Desacuerdos 4* se presentaba *Dossier Vídeo: Documentos para una historia del videoarte en el Estado español*, una compilación de documentos y textos de carácter historiográfico y crítico que presentaba varios objetivos:

- 1) Reivindicar la existencia de modelos de institucionalización para el vídeo que se habían basado en una consciencia en torno a la potencialidad o dimensión política y social del medio videográfico;
- 2) Demostrar la existencia de una cierta pugna (estructural o sistemática) entre diferentes modelos institucionales que se había resuelto con la imposición de uno de ellos y la consecuente volatilización de los demás;
- 3) Apuntar a que la pugna entre modelos institucionales podía ser entendida, al mismo tiempo, como una pugna por la imposición de un determinado relato histórico para el vídeo español;
- 4) Reivindicar el uso de la herramienta videográfica por parte de mujeres artistas feministas sobre todo a partir de la década de los noventa¹⁶¹.

En este caso, aquí nos interesa centrarnos en el texto¹⁶² de Ignacio Estella que encabezaba el proyecto *Dossier Vídeo*, principalmente porque en él se hacía evidente esa lectura mediante la cual el proceso histórico del videoarte español podía ser entendido como animado

¹⁶¹ Algo de lo que se encargaría Susana Blas en su texto “Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español” (Blas 2007, 109-122).

¹⁶² En su texto constantemente referenciado en esta tesis: “Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español” (Estella 2007, 96-108).

por una cierta pugna o confrontación entre diferentes modelos institucionales a lo largo de prácticamente tres décadas. En ese sentido, es importante insistir en que esta era una relectura que bebía directamente del aparato *contra-histórico* previo, y que de alguna manera iba a terminar por instaurar las principales líneas discursivas desplegadas por la *contra-historia*, las cuales paradójicamente iban a terminar deviniendo hegemónicas.

Partiendo de la constatación sobre el proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo ya advertido por Villota, Estella comenzaba insistiendo sobre ese nuevo escenario en el cual las instituciones de arte españolas habían terminado por encontrar en la “imagen en movimiento” una de las herramientas más “fértil” y “rentables” a la hora de llenar sus salas y organizar sus programaciones (Estella 2007, 96). Gracias a un proceso de desmaterialización de la imagen (digital) que había abaratado enormemente la empresa de presentar vídeo dentro de los contextos de representación de arte, así como debido a la posibilidad de ajustar un cúmulo de propuestas videográficas heterogéneas a diferentes (y poco coherentes) epígrafes y categorizaciones, Estella levantaba acta sobre ese proceso mediante el cual museos y centros de arte españoles se había rendido definitivamente ante un medio que históricamente habían desdeñado.

Ahora bien, Estella llamaba la atención sobre cómo esa definitiva apuesta por el audiovisual por parte de las instituciones de arte contemporáneas (una apuesta basada en la reificación del objeto-videográfico y en la revalorización de la figura del artista) se había llevado a costa de sacrificar otro tipo de modelos que históricamente se habían inspirado en presupuestos y maneras muy diferentes de entender el vídeo. Así, modelos iniciados en los setenta (y replicados a lo largo de los ochenta y noventa) que se habían fundamentado en el intento de generar marcos de reflexión acerca de las potencialidades críticas y políticas del medio, estableciendo las bases para la construcción de un público objetivo o de “micro-comunidades” con una cierta dimensión crítica, se habían visto definitivamente solapados o volatilizados a principios de los dos mil (Estella 2007, 98).

El proceso histórico que Estella trazaba, por lo tanto, se veía estructurado o animado por una pugna o confrontación entre diferentes modelos institucionales a los que se habían adscrito, de acuerdo a diferentes posicionamientos ideológicos y políticos, una serie de agentes desde muy diferentes bagajes. Por un lado, aquellos que, conscientes de las potencialidades críticas, políticas y sociales implícitas en el uso de la herramienta videográfica, habían entendido esta última como un “dispositivo” a partir del cual poner en marcha formas y redes de trabajo colaborativas. Por otro lado, aquellos que, ajenos a los presupuestos o líneas de trabajo originarios que habían guiado los primeros usos del medio, habían buscado extraer algún tipo de rédito (económico, político, etc.) a partir del uso o promoción institucionalizada del mismo.

A lo largo de la historia del vídeo español varias veces había sucedido que los diversos intentos por dar forma a unas estructuras de producción, difusión, exhibición, y reflexión alternativas o independientes, se habían visto truncadas por la fuerza de otro tipo de instancias interesadas en extraer algún tipo de rédito de la promoción institucionalizada del medio. Así había sucedido en el tránsito de los setenta a los ochenta (cuando el proceso de festivalización de la cultura del vídeo condujo a un estado de “olvido” y “amnesia” sobre su originario potencial crítico y subversivo); y así volvía a suceder a principios de los dos mil, cuando el “nuevo” proceso de institucionalización artística de la práctica conducía a cortocircuitar todo intento de reconexión con ese pasado “rebelde”; o, peor aún, a la asimilación o cooptación de dicho componente crítico y subversivo.

Ahora bien, si Estella estructuraba su relato sobre un proceso marcado por determinadas “luchas [...] en el camino hacia la hegemonía cultural” (Estella 2007, 99), una de las cosas más interesantes de su aportación es que no pasaría por alto que los diferentes procesos de institucionalización del vídeo habían aparejado, al mismo tiempo, la elaboración de determinados relatos de corte historiográfico. Así, mientras que el proceso histórico del vídeo español estaba caracterizado por el desarrollo de una determinada pugna o confrontación entre diferentes modelos institucionales (la cual llevaría a la imposición de uno de ellos sobre los

demás), esta confrontación podía verse, también, como una pugna librada a la hora de tratar de imponer un determinado relato histórico.

En ese sentido, Estella recordaba cómo algunas de las primeras tentativas historiográficas para el vídeo español se habían desprendido precisamente a partir del interés que determinadas instituciones habían demostrado por el medio a finales de los ochenta y principios de los noventa (principalmente Arte y TV). Habiéndose mostrado, sin embargo, como versiones de una “enorme rigidez”, plagadas de múltiples fallas y omisiones (cuya función parecía agotarse en servir de respaldo al paradigma institucional del que se desprendían), Estella apuntaba a cómo estas encontraron una inmediata respuesta por parte de un determinado sector crítico (línea *contra-histórica*), siendo el punto de inflexión para el despliegue de la misma la publicación del texto de Bonet “Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español” (Bonet 2007).

A partir de 1992, año en el que se resquebrajaría definitivamente “la ilusión de una historia del vídeo español” (Estella 2007, 105), dicha línea *contra-histórica* no solamente acometería una revisión y desmontaje sistemáticos a los procesos de institucionalización/historización del vídeo (llegando a poner en crisis el propio proyecto de elaboración de una historia del vídeo español), sino que reclamaría la necesidad de reconstruir unas bases estructurales para la práctica en reconexión directa con aquellos presupuestos políticos y sociales que habían sido olvidados o volatilizadas dentro del paradigma institucional inmediatamente precedente. Llegados a este punto, el intento de construir un sector o *esfera pública del vídeo independiente*, pasaría a constituir un “hecho histórico” en sí mismo que no podía o no debía ser pasado por alto en subsiguientes abordajes historiográficos.

En definitiva, cuando el nuevo proceso de institucionalización artística del vídeo (cuyo paradigma fue *Monocanal*) aparejó, por un lado, una nueva manera de enmarcar simbólica y económicamente la práctica, convirtiendo al vídeo en “una herramienta más dentro del utillaje propio del taller” del artista (Estella 2007, 108); y, por otro, la elaboración de un relato que

minimizaba el peso histórico de la línea *contra-histórica*; se hizo necesaria una nueva respuesta que volviera sobre una revisión crítica e historiográfica, esta vez definitiva, acerca de los procesos de institucionalización e historización del vídeo español. En ese sentido, un proyecto como *Desacuerdos 4* o *Dossier Vídeo* pasaría a inscribirse directamente dentro de esa tradición o línea *contra-histórica*, pues iba a tratar de contrarrestar algunos de los efectos que ese nuevo proceso de institucionalización artística del vídeo español había conllevado.

Sin embargo, esta era una respuesta que no iba a poder darse ya a nivel (infra)estructural (es decir, en cuanto a la regeneración de unas estructuras y resortes independientes que podían darse ya por perdidos), sino que se iba a situar a nivel historiográfico. Es decir que, si bien el modelo institucional que terminó por imponerse fue aquel diseñado y adaptado a las conveniencias/convenciones de las instituciones de arte (fijando unas determinadas formas de visibilización, recepción, socialización, para la “imagen en movimiento”), creemos importante contrastar que el modelo historiográfico que cobraría un peso específico, siendo capaz de influir en posteriores abordajes realizados al vídeo independiente español, sería aquel elaborado desde una perspectiva *contra-histórica* (capaz de poner en evidencia, desde un punto de vista crítico no exento de matices ideológicos, los intereses subyacentes a la instauración del tipo de modelo institucional que había terminado por devenir hegemónico).

En ese sentido, es importante llamar la atención de que el modelo historiográfico que *Desacuerdos 4* proponía (basado en una sistemática confrontación entre modelos institucionales) encontraba un punto de anclaje fundamental en las investigaciones y aportaciones que Gabriel Villota venía realizando al menos desde 2003, momento en el que, reactivando esa línea *contra-histórica* en su vertiente de “crítica ideológica”, había publicado su artículo sobre el proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo¹⁶³. De hecho, a

¹⁶³ “Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea” (Villota 2003, 56-67).

instancias del propio proyecto *Desacuerdos 4*, Villota contribuiría a esta publicación con un informe/documento en forma de documental audiovisual (editado en DVD), titulado *Devenir Vídeo (Adiós a todo eso)*¹⁶⁴; un trabajo que, constituyendo una especie de despedida personal del autor tras más de dos décadas vinculado a la al mundo del vídeo independiente español, pretendía profundizar en una reflexión acerca de ese proceso de “audiovisualización” de la escena artística contemporánea¹⁶⁵.

Estructurado sobre una serie de entrevistas realizadas a diferentes agentes vinculados al mundo del vídeo (artistas, críticos, agentes culturales, programadores, comisarios, etc.), *Devenir Vídeo* estaba configurado para refrendar una de las tesis principales de Villota: a saber, cómo el proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo (el cual podía ser entendido, al mismo tiempo, como un nuevo proceso de “espectacularización” y “banalización” de la práctica por parte de la institución Arte) había contribuido a difuminar y solapar la existencia y el peso de un grupo de agentes que históricamente se había vinculado a aquello que había sido conocido como vídeo independiente o, simplemente, videoarte.

De esta manera, desde muy temprano, Villota establecía en su informe una clara dicotomía o confrontación entre diferentes “bandos” o “trincheras”. La primera, formada por un grupo de agentes que se sabían parte de una “tradición minorizada” y que situaban su trabajo como enmarcado dentro de lo que históricamente había sido denominado como el *territorio vídeo* (generación de los setenta y ochenta vinculada a lo que aquí venimos llamando como una línea *contra-histórica*). La segunda, formada por otro grupo de artistas que negaban cualquier tipo de herencia o vinculación respecto a ese primer ámbito de influencia, prefiriendo

¹⁶⁴ Disponible actualmente para su visionado íntegro en la plataforma Hamaca:

<https://hamacaonline.net/titles/devenir-video-adios-a-todo-eso/>

¹⁶⁵ A pesar de que *Devenir Vídeo* veía la luz en 2007, los avances de esta investigación ya habían sido publicados (a modo de resumen) en 2005, en un artículo titulado “Notas desde ambos lados de la trinchera (acerca de la evolución del audiovisual artístico español en la década de los 90)” (Villota 2005, 269-286).

denominar a sus trabajos simplemente como “arte” (generación de los noventa o “tercera generación” del vídeo español).

Para Villota, en ese sentido, lo que realmente subyacía a las diferentes adscripciones a uno y otro grupo eran una serie de posturas, actitudes y posicionamientos políticos e ideológicos relacionados con diferentes maneras de entender la práctica artística en general, y la práctica videográfica en particular. Así, mientras que ese primer grupo había pretendido reformular, desde una cierta “consciencia histórica”, aquellos presupuestos por los cuales el vídeo se había demostrado como una herramienta idónea para socavar y redefinir las bases estructurales de las instituciones artística y televisiva (entendiendo la herramienta videográfica, consecuentemente, como una plataforma o “dispositivo” desde la que poner en marcha formas de trabajo críticas y conflictivas con diversos ámbitos institucionales); muy al contrario, ese segundo grupo había pretendido desvincularse claramente de (lo que consideraban) las connotaciones negativas asociadas a un término como el de “videoartista”, buscando desde el primer momento que sus trabajos audiovisuales fueran susceptibles de ser asimilados por el sistema y el mercado del arte contemporáneos.

De acuerdo con la lectura de Villota, por otro lado, otro de los factores que explicaban esa asimilación del audiovisual dentro de los museos y centros de arte tenía que ver estrictamente con un factor tecnológico. Es decir, no podía obviarse que la creciente accesibilidad y facilidad de uso de las diversas herramientas de producción y edición de imágenes y sonidos (lo que algunos denominaban como “democratización” de los medios), había acarreado no solamente una sobreproducción por parte de los artistas contemporáneos reconvertidos en productores audiovisuales, sino también una demanda masiva y abusiva de este tipo de creaciones por parte de este tipo de instituciones¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Conviene recordar, en ese sentido, que este fue uno de los principales argumentos esgrimidos por parte del comisariado de *Monocanal* para justificar la celebración de la muestra; es decir, la manera en la que la digitalización había abaratado la empresa de presentar vídeo dentro de los contextos de representación de arte.

Sin embargo, debajo de la aparente libertad creativa que prometían una serie de herramientas de cada vez más fácil manejo, se escondía en realidad un nuevo proceso de “banalización” de la práctica. Embelesados o fascinados por la técnica y la tecnología (la “fetichización” de la técnica), muchos artistas contemporáneos habían sacrificado la reflexión teórica y crítica acerca de la producción de imágenes y sonidos para contribuir a una sobreproducción plagada de clichés y lugares comunes; obras contaminadas de un excesivo formalismo que habían conducido a instaurar un nuevo “academicismo” dentro de las instituciones de arte. Estas últimas, identificando por defecto en el audiovisual un elemento de contemporaneidad, había terminado por ofrecer una ventana de visibilidad a una cantidad de obras de dudosa pertinencia o significatividad; para Villota, en definitiva, vacías de contenido.

Ahora bien, ese proceso de institucionalización del vídeo dentro del mundo del arte tampoco podía entenderse sin la connivencia de los propios artistas. En este punto, el factor ideológico jugaba un papel crucial para Villota. Así, mientras que aquellos vinculados al primer grupo en seguida habían tomado conciencia de que trabajar dentro de una determinada práctica artística implicaba la necesidad de generar unas estructuras de socialización, encuentro, difusión, de carácter autónomo o semi-autónomo (hasta el punto de que la creación de este tipo de estructuras y redes llegaba a convertirse en el objetivo principal de la actividad videográfica); algunos de los artistas adscritos a ese segundo grupo manifestarían su incapacidad o reticencia para trabajar desde semejantes presupuestos colectivos. Estos últimos, a veces desde un cierto cinismo y otras veces desde una cierta resignación, habían llegado a considerar iluso o irreal el pretender trabajar al margen del sistema comercial del arte¹⁶⁷.

¹⁶⁷ A este respecto, son significativas las declaraciones de Jon Mikel Euba en la entrevista que le realiza Gabriel Villota en *Devenir Vídeo*. Según Euba, España era el único país en el que por una especie de “moda” existía una corriente que proponía que el artista podía o debía sobrevivir fuera o al margen del sistema comercial del arte. Para Euba, era “estúpido” pensar que el artista podía sobrevivir fuera del sistema de galerías, básicamente, aducía, porque es “imposible” (Euba 2004, 1:24:40).

Según se desprendía del informe de Villota, por lo tanto, la mayor “desidentificación” entre ambos grupos o “bandos” (más allá de las diferencias evidentes en sus propuestas videográficas) se daba en la actitud adoptada por sus respectivos miembros a la hora de enmarcar sus trabajos dentro o fuera de los contextos de representación y legitimación de arte. En este caso, someterse a los términos que el mercado del arte establecía para la difusión y comercialización de obras audiovisuales, iba en contra no solamente de la naturaleza reproducible del medio, sino de un tipo de actitud y corriente de pensamiento que defendía, precisamente, que uno de los componentes políticos inherentes del vídeo residía en la posibilidad de su difusión ilimitada. En ese sentido, entrar dentro del sistema de distribución de arte tradicional, implicaba someter la obra audiovisual a un “control de tiraje” y reconvertirla en un “bien escaso” con “valor de cambio”, dotándola así de una determinada carga simbólica y un valor económico que finalmente había de revertir en el lucro de artistas e intermediarios.

Con todo, el hecho de que la mayoría de artistas contemporáneos no tuvieran más remedio que participar del sistema de difusión y comercialización definido por el mercado del arte, dejaba en evidencia otro problema idiosincrático que había afectado históricamente al sector del videoarte español: la imposibilidad de dar forma a un sistema de distribución basado en la idea de red. Había que recordar, en ese sentido, que si bien habían existido diferentes plataformas de distribución que habían tratado de inspirarse en modelos de gestión (de éxito probado en otros contextos) basados en los regímenes de “pago por pase” o “cuotas de alquiler” (Ars Video, Trimarán, Arteleku-Bosgarren Kolektiboa), dichas iniciativas habían fracasado hacía largo tiempo en el contexto español. Semejantes frustraciones, en definitiva, apuntaban a un fracaso generalizado por parte de ese grupo de agentes resguardado bajo esa primera “trinchera”; un fracaso que no se restringía solamente al ámbito de la difusión, sino que se extendía a la imposibilidad de generar todo un sistema de producción, difusión, exhibición, reflexión, etc., independiente o semi-independiente.

En buena medida, con *Devenir Vídeo* Villota pretendía dar cuenta de aquel proyecto *contra-histórico* frustrado o cortocircuitado; un fracaso del que no había que responsabilizar tanto a los propios miembros implicados históricamente en la tarea de conceptualizar y dar forma material a esas estructuras independientes, sino a una serie de factores externos que más tenían que ver con los intereses económicos e ideológicos de determinadas instituciones de poder. En definitiva, con *Devenir Vídeo* Villota cerraba un ciclo y se despedía del mundo del vídeo, viendo desvanecerse esa “isla” u “oasis” que él mismo había denominado como “sector del vídeo independiente”, preguntándose por su verdadera entidad y, si acaso, si no había sido todo un producto de una especie de sueño alucinatorio. De esta manera, Villota daba por finiquitado o por muerto aquel proyecto *contra-histórico*, pero se despedía de la escena dejando un “testamento” en el que iban a quedar grabadas a fuego las principales líneas discursivas que habrían de guiar cualquier ulterior reformulación o relectura de la historia del vídeo español, tal y como se había hecho evidente en el propio abordaje realizado por autores como Ignacio Estella.

Tal y como acabamos de decir, una cuestión importante acerca del modelo historiográfico que un proyecto como *Desacuerdos 4* proponía, es que dicho modelo llegaría a cobrar un peso fundamental dentro de la literatura crítica e historiográfica del videoarte español, haciéndose notar en posteriores proyectos historiográficos en los que el videoarte fue tomado como objeto de estudio. Esto se volvería a hacer evidente, por ejemplo, en la manera en la que la práctica fue abordada en un manual de arte contemporáneo como *Arte en España (1939-2015), Ideas, prácticas, políticas*¹⁶⁸, editado por Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo. En este caso, tratando de sacar a la luz y revalorizar una serie de manifestaciones que habían sido

¹⁶⁸ Publicado en 2015, este manual venía a sumarse al impulso de renovación historiográfica ya iniciado en proyectos como *Desacuerdos*, poniendo el foco no solamente en las prácticas de los artistas, sino atendiendo especialmente a los debates historiográficos y a los procesos de institucionalización y las políticas culturales que afectaban a dichas prácticas.

excluidas de los cánones historiográficos tradicionales, *Arte en España* abordaría la práctica del videoarte desde una perspectiva muy similar a la manera en la que la línea *contra-histórica* la había conceptualizado: esto es, como un “dispositivo artístico” contra-hegemónico” concebido como un vehículo de activismo social y político; una plataforma desde la que había sido posible elaborar un corpus teórico y crítico que versó, en buena medida, sobre los diferentes procesos de institucionalización/historización de la propia práctica.

No debe resultar extraño, por lo tanto, que Marzo y Mayayo replicaran un esquema de interpretación que volvía a poner el foco en los diferentes procesos de institucionalización a los que la imagen electrónica se había visto sometida a lo largo de algo más de dos décadas. Siguiendo en este sentido las directrices *contra-históricas*, Marzo y Mayayo no tardaban demasiado en identificar el proceso de festivalización de la cultura del vídeo acontecido durante la década de los ochenta como un proceso que había conducido a un progresivo abandono de las teorías contra-hegemónicas que habían estado debajo de los primeros usos del vídeo a lo largo de los setenta. Es decir, distanciándose de determinadas corrientes de pensamiento que, desde muy temprano, habían pretendido destacar el componente experimental, innovador, subversivo, implícito en el uso del medio electrónico en el contexto español, los editores de *Arte en España* en seguida recurrían a Villota para matizar que, muy al contrario, la popularización de la imagen electrónica en la escena “pseudo-artística” durante el período de los ochenta, no debía vincularse tanto con la experimentación a contracorriente, sino en todo caso con la “espectacularización de la cultura y la audiovisualización del arte” (Marzo y Mayayo 2015, 600).

En ese punto, una de las cosas más interesantes de *Arte en España* sería el reconocimiento que se le iba a realizar a un grupo como el Bosgarren Kolektiboa y a un festival como el *Bideoaldia* de Tolosa, precisamente por haber generado el contexto desde el cual había sido posible articular una inmediata réplica contra el formato del festival de vídeo y el efecto banalizador de unas políticas culturales espectacularizantes. En ese sentido, para Marzo y Mayayo, la importancia del B.K. debía ser reconocida principalmente por dos motivos. En

primer lugar, debido a su insistencia a la hora de tratar de generar unas estructuras de difusión y distribución semi-independientes que desembocaron, a finales de los ochenta, en la creación de la Videoteca de Arteleku. En segundo lugar, y sobre todo, por su capacidad para congrega a un conjunto de autores “cuya afinidad de intereses se definía por estructurar una reflexión y una práctica videográficas radicalmente contrarias a las que se estaban desarrollando en el discurso *mainstream* del arte y de los medios de comunicación” (Marzo y Mayayo 2015, 607)¹⁶⁹.

Más allá de la cadena de nombres de artistas, títulos de obras, eventos celebrados, etc., que Marzo y Mayayo inventariaban desde un cierto afán historiográfico, lo que aquí nos interesa destacar es que uno de los principales hilos conductores de su relato era ese juego dialéctico o pugna institucional que culminaba, a principios de los dos mil, con ese proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo planteado por Gabriel Villota. Así, *Arte en España* era incapaz de pasar por alto ese fenómeno en base al cual, a lo largo de las dos primeras décadas del nuevo milenio, cada vez más artistas se habían implicado en la tarea de producción de imágenes audiovisuales, al mismo tiempo que las instituciones artísticas se habían mostrado cada vez más receptivas a la hora de acoger este tipo de creaciones. Es decir, resultaba imposible no atender a ese proceso mediante el cual, la práctica videoartística, que durante largo tiempo había tenido el “estatuto de práctica marginal”, había terminado por “adquirir un nuevo protagonismo en el circuito del arte, como parte de un proceso más amplio de “audiovisualización” o “espectacularización” de las sociedades capitalistas contemporáneas” (Marzo y Mayayo 2015, 709).

¹⁶⁹ De manera muy similar a cómo se ha planteado en capítulo 2.2.1 de esta tesis, Marzo y Mayayo reconocían que el *Bideoaldia* de Tolosa había generado el caldo de cultivo para el inmediato despliegue de una línea *contra-histórica* (tanto en su vertiente de “crítica ideológica” como de “crítica historiográfica”): una crítica sistemática dirigida en contra de los diferentes procesos de institucionalización/historización del vídeo español tal y como sucederían a lo largo de los noventa y los dos mil. A partir del *Bideoaldia*, ciertamente, autores como Marcelo Expósito, Gabriel Villota o José Antonio Hergueta, habían emprendido una “senda marcadamente política” que no solamente se haría notar en su producción videográfica, sino sobre todo en el aparato discursivo, crítico y teórico, que serían capaces de generar (Marzo y Mayayo, 607).

En definitiva, *Arte en España* iba a replicar en gran medida el modelo historiográfico para el vídeo español que había quedado establecido en el proyecto *Desacuerdos 4*, el cual culminaba con un retrato del audiovisual contemporáneo español en el que existía una clara dicotomía, pugna y confrontación entre modelos institucionales y agentes que, desde posiciones ideológicas incompatibles, habían quedado atrincherados o agrupados en bandos contrapuestos. Una pugna histórica y estructural que había culminado con la asimilación y domesticación del audiovisual experimental dentro de la institución de arte contemporáneo (es decir, con el triunfo de la espectacularización/banalización del arte y de la cultura audiovisual). Al mismo tiempo, según esta lectura o modelo historiográfico, a este proceso de cooptación había contribuido notablemente la actitud de una multiplicidad de artistas contemporáneos, quienes habían visto la oportunidad, llegado el momento propicio, de producir obra audiovisual para un mercado que demandaba masivamente este tipo de creaciones. Sin ninguna intención de vincularse a esa tradición del vídeo independiente que había basado su actividad en el intento de creación de unas estructuras o redes de colaboración independientes o semi-independientes, la “tercera generación” de vídeo español se abandonaría a un modelo de distribución y comercialización que atentaba directamente contra el potencial político del vídeo, basado en su reproductibilidad y posibilidad de difusión ilimitada.

Ahora bien, en este punto no se puede perder de vista que la lectura o el modelo historiográfico que quedaba instaurado en *Desacuerdos 4/Devenir Video* (dirigido, en cierto modo, a “resolver” el proceso histórico del vídeo español) estaba condicionado por las propias convicciones políticas e ideológicas de sus autores (principalmente Villota) respecto al uso y funciones de la herramienta videográfica. Es decir que, habría que valorar seriamente si esa manera de dar carpetazo al devenir histórico del vídeo español no estaba condicionada por la frustración/impotencia que había podido ocasionar la anulación definitiva de todo proyecto de colectivización de resonancias utópicas articulado alrededor del dispositivo videográfico. Frustradas todas aquellas intenciones y deseos de poner en marcha formas de trabajo

conflictivas con los diversos aparatos institucionales, el propio Villota llegaría a reconocer abiertamente que lo establecido en su documento testamentario debía ser entendido como fruto de una “crónica autobiográfica” (Villota 2004); un abordaje realizado desde un punto de vista parcial y subjetivo (o desde un “conocimiento situado”) que, sin embargo, tal y como apuntamos en esta tesis, correría la suerte de devenir un punto de vista hegemónico.

Tal y como ya se apuntaba en *Arte en España*, por lo tanto, habría que preguntarse entonces si la versión historiográfica que Villota planteaba en trabajos como *Devenir Vídeo*, no tendía a “presentar la realidad en términos un tanto simplificados y dicotómicos” (Marzo y Mayayo 2015, 715), habida cuenta de la enorme heterogeneidad y disparidad presente, no solamente en el conjunto de la producción videográfica española realizada hasta ese momento, sino en las actitudes y posicionamientos de los propios creadores respecto a lo que implicaba realmente la producción de imágenes audiovisuales, la difusión de los trabajos fuera o dentro de los contextos de representación de arte, etc. De esta manera, a pesar de que Marzo y Mayayo consideraban a *Devenir Vídeo* como una fuente de referencia de “gran utilidad”, se cuestionaban en carácter “sesgado” de la investigación de Villota.

Ciertamente, algunas otras versiones o relecturas de corte historiográfico que aparecieron prácticamente en paralelo a las versiones ofrecidas en *Desacuerdos 4*, no se mostrarían tan condicionadas o marcadas por las convicciones políticas o ideológicas de sus autores (ni, por lo tanto, tan beligerantes con el carácter de los productos videográficos a los que los diversos procesos de institucionalización del vídeo habían dado lugar). Un ejemplo de ello se encontraría en el texto¹⁷⁰ escrito por María Pallier para el catálogo de *El discreto encanto de la tecnología*, publicado a raíz de la exposición comisariada por Claudia Giannetti para el MELAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) en 2008.

¹⁷⁰ “Media art vs. arte audiovisual vs. screen art: historia y perspectivas de los usos artísticos del vídeo español” (Pallier 2008, 207-228).

A lo largo de su repaso al devenir histórico del videoarte español, Pallier se distanciaba de la actitud crítica y revisionista que había demostrado esa línea *contra-histórica* desde finales de los ochenta y a lo largo de las siguientes dos décadas. Si bien dicha línea *contra-histórica* se había caracterizado, por ejemplo, por articular una dura crítica contra el paradigma institucional de los ochenta y el conjunto de productos y autores paradigmáticos que había encontrado un alto grado de visibilidad y legitimación dentro de aquel (una crítica que se había basado, según Pallier, en el “bajo nivel artístico y en la falta de contenido crítico” de ese conjunto de obras vinculadas a lo que fue llamado como “nuevo vídeo español”), Pallier realizaba una relectura de este período mucho más comprensiva/compasiva (Pallier 2008, 209).

En primer lugar, había que tener en cuenta que esa “generación” del vídeo español (la cual había sido categorizada por Bonet como “vídeo de audiovisualistas” o por Palacio como “nuevo vídeo español”) estaba formada en su mayoría por creadores autodidactas, los cuales, ante las dificultades para nutrirse de referencias directas provenientes del mundo del videoarte, habían encontrado sus influencias en el cine comercial y en la televisión. Al mismo tiempo, tampoco podía olvidarse que los ochenta habían sido principalmente una fase de experimentación con el nuevo medio, llevada a cabo “quizás con más entusiasmo que talento”, pero que, en cualquier caso, había dado lugar a una prolífica producción (reconocida incluso a nivel internacional) que sería un error menospreciar (Pallier 2008, 209).

Pasada la década de los noventa, y pasadas también las dificultades y frustraciones a la hora de generar ese sector o *esfera pública del vídeo independiente* (una “ONG” del vídeo), Pallier se refería a la irrupción de una “tercera generación” del vídeo español, formada por una serie de jóvenes artistas adscritos a una corriente de “arte multidisciplinar”. Caracterizados por el empleo de múltiples soportes y medios a la hora de llevar a cabo sus creaciones (entre ellos el vídeo), la producción audiovisual de este conjunto de nuevos artistas había pasado inadvertida, sin embargo, para ese difuso sector de vídeo independiente, el cual se encontraba absorto en una reflexión esquizofrénica sobre las condiciones de su propia existencia.

Siguiendo la lectura de Villota, Pallier apuntaba a que cuando la “audiovisualización” de la escena artística contemporánea forzó a “poner etiquetas”, muchos de estos artistas plásticos que venían produciendo en vídeo dejaron muy claro que no se consideraban “videoartistas”, sino “artistas” sin más. Pretendiendo integrarse plenamente dentro del sistema de distribución y comercialización de arte, esta situación condujo a acrecentar las diferencias y a la creación de “bandos” o “trincheras” entre “hermanos ricos” y “hermanos pobres”; entre aquellos que habían defendido y puesto en práctica (en consonancia con determinados presupuestos políticos e ideológicos) sistema de distribución que buscaban la mayor difusión de las obras, y aquellos que se habían sometido al “único sistema que hace económicamente rentable la obra técnicamente reproducible: la edición limitada” (Pallier 2008, 211).

Ahora bien, aunque Pallier compartía en gran medida el análisis de Villota a la hora de explicar los principales motivos que habían conducido a generar un cisma (no solamente entre modelos institucionales, sino entre los propios artistas implicados en la tarea de producción audiovisual), esta se distanciaba, sin embargo, de la valoración excesivamente negativa de Villota sobre el conjunto de productos que este segundo grupo de autores venía produciendo. Si para Villota, recordemos, el conjunto de la producción videográfica de esta “tercera generación” estaba plagada de clichés, recaía en lugares comunes y demostraba la manera en la que se había estetizado un determinado discurso crítico y político, Pallier, por el contrario, sí que otorgaba un significativo grado de pertinencia y de relevancia a una buena parte de este corpus videográfico.

A pesar de tener que reconocer que había “un poco de verdad” en la “vampirización” del vídeo por parte del mercado del arte y la sociedad del espectáculo, tampoco dejaba de ser cierto, según Pallier, que múltiples artistas plásticos vinculados a esa “tercera generación” llevaban “años trabajando con la imagen en movimiento como reacción natural a su contexto sociocultural y para inmiscuirse en la producción de realidad monopolizada por las industrias mediáticas” (Pallier 2008, 225). Es decir, que las obras de estos artistas, a pesar de las duras críticas de Villota, tenían la suficiente categoría como para defenderse por sí mismas; eso sí,

excepto cuando estos contenidos de carácter crítico entraban “en contradicción consigo mismos”, perdiendo su potencial subversivo, al ser sometidos a un “control de tiraje” y difundidos en ediciones únicas o limitadas.

Recapitulando, un proyecto como *Dossier Video/Devenir Video* iba a ser capaz de resolver el proceso histórico del vídeo español a través del establecimiento de un modelo historiográfico que, sin llegar a esconder parte de su cariz subjetivo, opositaba para convertirse en el punto de vista o versión hegemónica para entender el devenir del vídeo independiente español. De acuerdo a dicho modelo historiográfico, la historia del videoarte español podía ser entendida como animada por una pugna estructural o sistemática entre diferentes modelos de institucionalización que, tras diversas batallas libradas a lo largo de los setenta, ochenta y noventa, había terminado desembocando en la definitiva asimilación de la práctica dentro de las estructuras simbólicas y económicas del arte contemporáneo; es decir, con el definitivo triunfo de un proceso de espectacularización/banalización del vídeo tras casi tres décadas de confrontación a nivel infra(estructural).

Ahora bien, si en lo fundamental esta era una versión que restituía la faceta contra-hegemónica del video entendido como dispositivo alrededor del cual se habían tratado de generar diferentes modelos de convivencialidad o colectivización, algunas de las conclusiones o aristas de dicho modelo no serían del todo compartidas o refrendadas en posteriores abordajes histórico-críticos. Especialmente en lo que se refiere al juicio emitido por críticos como Villota respecto al carácter banal de la mayoría de productos videográficos de esa “tercera generación” del vídeo español, pronto surgirían líneas de interpretación divergentes que no se mostrarían tan críticas para con este conjunto de artistas y obras, e incluso llegarían a referirse al punto de vista sesgado de abordajes como el de Villota, puede que producto de una frustración que había conducido a plantear la resolución de la pugna institucional en términos excesivamente beligerantes y un tanto maniqueos.

Por otro lado, según aquí planteamos, otra de las características negativas de un modelo historiográfico como el de *Desacuerdos 4*, sería su completa omisión a uno de los factores que hacía largo tiempo habían sido identificados como fundamentales dentro de los procesos de elaboración de las historias de videoarte: la obsolescencia tecnológica que afecta a los dispositivos videográficos de tipo electromagnético. A mediados de los dos mil, una ingente cantidad de obras producidas a lo largo de la Era del Vídeo yacían atrapadas en sus dispositivos de captura originales, víctimas del paso del tiempo. Habiendo aumentado su valor o carácter patrimonial, la memoria audiovisual de todo un fenómeno o disciplina artística corría el riesgo de desvanecerse, a falta de unas políticas de conservación mínimamente desarrolladas por parte de las instituciones de la memoria españolas. Si bien es cierto que una plataforma como Hamaca recién empezaba su andadura, y que los departamentos de conservación de las instituciones de arte contemporáneo habían empezado a desarrollar sus mecanismos/protocolos de preservación para este tipo de medios, un proyecto como *Desacuerdos 4* se desvincularía completamente de una problemática semejante.

En relación a esto último, es posible que dicha desvinculación tuviera que ver con el propio cometido histórico o carácter del aparato *contra-histórico* (valga la redundancia), el cual puede que se mostrara mucho más interesado en explorar la potencialidad del vídeo para erigirse como una herramienta/dispositivo de confrontación institucional (o catalizador en la generación de redes y formatos de trabajo colaborativos), que en el resultado material de la actividad videoartística en sí (es decir, la producción de obras individuales). En ese sentido, si el cometido de la línea *contra-histórica* se basó en gran medida en articular una crítica sistemática contra los diferentes procesos de institucionalización/historización del vídeo español, reformulando la propia historia y regenerando modelos de estructuración alternativos de manera solapada, resulta comprensible que una vez llegara la hora de dar cuenta de lo acontecido, fueran precisamente esta serie de factores/elementos los que pretendieran ser resaltados dentro de la síntesis *contra-histórica*.

Ahora bien, a pesar de que *Dossier Video/Devenir* Vídeo dejaba establecidas las líneas maestras para una rearticulación del relato histórico (sentaba las bases para la reelaboración de una historia del vídeo español desde una perspectiva política), lo hacía a costa de sacrificar el carácter patrimonial de un importante corpus o aparato audiovisual/videográfico a esas alturas en alto riesgo de desaparición. En ese sentido, habría que considerar si esta manera de hacer cristalizar o de resolver el proceso histórico del vídeo español, no terminaba resultando en cierto modo insuficiente (¿excluyente?), pues descansaba únicamente en el plano de lo discursivo o de la *historia escrita*, siempre susceptible de ser reformulada, pero condenaba a un limbo a una ingente cantidad de imágenes y sonidos que para entonces constituía la invisible *historia electrónica* del vídeo español.

2.4.2. Viejos y nuevos modos de historizar: *VideoStorias* y *Caras B de la historia del videoarte en España*

Dentro del repaso al aparato discursivo (crítico, teórico, historiográfico) que venimos realizando, tratando de encajar y hacer dialogar dicho aparato discursivo dentro de un esquema de lectura basado en la articulación entre *historias* y *contra-historias*, otro momento importante fue el de la coincidencia de dos eventos paradigmáticos: *VideoStorias* y *Caras B de la historia de vídeo arte en España*. Ambas muestras o exposiciones, celebradas en 2011, irían acompañadas de sendas publicaciones o catálogos con compilaciones de textos, los cuales suponían nuevos acercamientos corales y polifónicos al videoarte español realizados desde diferentes perspectivas. Ahora bien, a pesar de que ambos abordajes aparecían prácticamente al mismo tiempo, diferirían enormemente en sus objetivos y formas.

Por un lado, *VideoStorias* iba a centrarse en tratar de dar cuenta de la producción de los últimos diez años del vídeo español. Por otro lado, *Caras B* iba a tratar de poner al mismo nivel historiográfico grandes y pequeños hitos o eventos, estos últimos nunca antes referenciados en anteriores narrativas, al mismo tiempo que iba a establecer una premisa de trabajo muy clara: la existencia de una importante cantidad de obras de videoarte atrapadas en sus dispositivos de captura originales (esto es, la existencia de un *limbo de la obsolescencia* del videoarte español).

Antes de entrar en una lectura comparativa de ambas publicaciones y, a pesar de las evidentes diferencias en sus planteamientos, es importante dar cuenta de que ambos proyectos partían de un mismo presupuesto: la certificación de la manera en la que el proceso de “digitalización” o “audiovisualización digital” del arte contemporáneo había llevado a una especie de indiferenciación medial que, en último término, estaba afectando a la forma en la que la historia del videoartes español estaba siendo escrita (o reescrita). En ese sentido, ambas publicaciones estaban preludiadas por sendos textos que ahondaban en esta problemática.

Por un lado, en su texto¹⁷¹ escrito para *Caras B*, Andrés Hispano se refería a la manera en la que la convergencia de diferentes formatos (cine y vídeo) en un solo “magma” audiovisual, había llevado en última instancia a desvincular los trabajos de sus respectivos contextos y circunstancias de producción. Presentados de manera homogénea en compilaciones de carácter antológico y difundidos principalmente a través de ediciones en DVD o plataformas de visionado online, la criba digital había impuesto sus propios criterios para los procesos de “reescritura” de las historias del “audiovisual experimental”, excluyendo a todas aquellas obras que no hubieran conseguido transitar o migrar hacia este tipo de nuevas “pantallas devoradoras” (Hispano 2011, 20-22).

De manera similar, en su texto¹⁷² escrito para *VideoStorias*, Ángel Quintana se refería a la manera en la que, al hilo de ese proceso de institucionalización/legitimación artística del audiovisual experimental (propiciado por ese proceso de digitalización), las prácticas vanguardistas (cine y vídeo) se habían “fundido progresivamente”, lo cual había llevado también a que sus respectivos discursos teórico/estéticos se fueran integrando o disolviendo paulatinamente. Este tipo de procesos de indiferenciación medial, en definitiva, habían acarreado que se olvidara, en el caso del videoarte, que gran parte de su potencial estético, pero también crítico, político y subversivo, había estado intrínsecamente vinculado a algunas de sus características técnicas/mediales específicas (Quintana 2011, 62-75).

A pesar de asumir esta problemática de base, como decíamos, los objetivos de sendas publicaciones serían muy diferentes. *VideoStorias*, proyecto expositivo comisariado por Blanca de la Torre e Inma Prieto para el Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Artium), fue un acercamiento al videoarte español que trataba de inscribirse en la constelación de muestras y exposiciones antológicas realizadas previamente en contextos museísticos, desde *La imagen*

¹⁷¹ “Itinerarios sobre nieve estática” (Andrés Hispano 2011, 20-22).

¹⁷² “Repensar las fronteras entre prácticas e imágenes” (Quintana 2011, 62-75).

sublime (1987), pasado por *Señales de Vídeo* (1995), hasta llegar a *Monocanal* (2003). Según nuestro punto de vista, una de las cosas más llamativas de un planteamiento como el de *VideoStorias*, es que iba a desmarcarse o prescindir intencionadamente de las lecturas *contra-históricas*, las cuales habían encontrado en los problemas asociados a los procesos de institucionalización/historización del vídeo una de sus principales líneas argumentales. Huyendo de este tipo de diatribas y debates historiográfico/institucionales a los que subyacían, también, cuestiones de índole política e ideológica, *VideoStorias* trataría de centrarse, por lo tanto, en la (necesaria) tarea de realizar una “revisión periódica” actualizada que tuviera a los autores y a las obras como protagonistas.

Organizada temáticamente en cuatro bloques o “posibles miradas” relacionadas entre sí de manera transversal (*Teknés, Sujetos, Políticas, Híbridos*), la propuesta comisarial de Prieto y De la Torre se inspiraba en la idea de “viaje”, lo cual tenían su traslación en un recorrido expositivo en el que los espectadores podían ir saltando de un tema a otro, eligiendo su propio itinerario de manera no lineal. Las comisarias planteaban así una “historia abierta”, tratando de desmarcarse de realizar un “análisis conclusivo de la evolución del medio”, y por supuesto huyendo de extraer “conclusiones categóricas” (De la Torre y Prieto 2011, 10).

En su tipo de abordaje historiográfico¹⁷³, De la Torre y Prieto seguían en líneas generales el esquema de interpretación que insistía en vincular los primeros usos del vídeo en el Estado español con el mundo de las nuevas corrientes artísticas (conceptualismos y vanguardismos). Si bien reincidían en un tipo de lectura cuya superación venía siendo reclamada desde hacía largo tiempo, las principales carencias de su relato se harían notar sobre todo en su abordaje al período de los ochenta. En nuestra opinión, a pesar de que reconocían y se apoyaban en las lecturas *contra-históricas* para identificar la manera negativa en la que el sobreproteccionismo institucional había afectado al desarrollo de la práctica durante este período, pasaban por alto

¹⁷³ “Ni son todos los que están, ni están todos los que son (Del lado de allá)” (De la Torre y Prieto 2011, 12-34).

los esfuerzos realizados por un grupo homogéneo de agentes a la hora de tratar revertir esta situación (a través de la propuesta de modelos institucionales alternativos). De esta manera, la importancia de contextos como el *Bideoaldia* de Tolosa, proyectos de distribución como los de *Ars Video* o *Trimarán*, o centros como *Arteleku*, todos los cuales habían sido contextos generadores de un determinado aparato crítico y teórico, era minimizada en el tipo de relato que iban elaborando (algo consecuente con el tipo de lectura “despolitizada” que planteaban).

En su repaso a la década de los noventa, el desinterés por todo intento de generación de unas estructuras alternativas e independientes para el vídeo sería tal, que las comisarias llegarían a omitir un momento crucial dentro de todo ese proceso frustrado, como fue la celebración de los *EVP 96'* y *EVAMP 98'*. En su lugar, sería el proceso de “digitalización” y de hibridación medial (el cual había sido capaz de transformar radicalmente el paisaje de las artes visuales) lo que sería puesto en primer término. Interesadas en adentrarse cuanto antes en esta problemática, De la Torre y Prieto pasaban sobrevolando por las tres primeras décadas de desarrollo de la práctica (omitiendo cualquier referencia a cualquier tipo de diatriba o pugna ideológica o institucional), para aterrizar en los dos mil y poner mayor énfasis en ese imparable “auge tecnológico” por el cual resultaba cada vez más difícil la tarea de establecer categorías y clasificaciones para una cada vez más heterogénea producción.

Insistiendo en la idea de que la “promiscuidad” entre pantallas había llevado a una contaminación o disolución de las distinciones entre cine y vídeo¹⁷⁴, de la Torre y Prieto aludían brevemente a las tesis de Villota para certificar la presencia masiva del audiovisual dentro de los centros de arte y museos. Siguiendo tímidamente a Villota, identificaban ese proceso “audiovisualización” del arte contemporáneo con un proceso de “espectacularización” de la práctica, pero se desmarcaban de las críticas vertidas por Villota en relación al carácter “banal” y

¹⁷⁴ Tal y como apuntara Berta Sichel en 2003, a una “cinematización del vídeo” o, incluso, a una “videotización del cine” (Sichel 2003, 14).

“despolitizado” del grueso de producciones de esta época¹⁷⁵. Por el contrario, para De la Torre y Prieto, los artistas de la década se habían caracterizado por renovar técnicas clásicas como las del *found footage* (en respuesta a la saturación iconográfica reinante), así como por reactivar una conciencia crítica en torno a lo que suponía la tarea del productor audiovisual. En definitiva, los temas desarrollados por los videoartistas (identidad, géneros, feminismos, memoria histórica, análisis de iconografías de poder, inmigración, etc.), demostraban que estos estaban realmente preocupados por interpelar, de manera crítica, a su realidad política y social inmediata.

En definitiva, De la Torre y Prieto elaboraban un tipo de relato historiográfico que se articulaba principalmente sobre determinados autores y obras (principalmente, los representados en la muestra), tratando de omitir los debates historiográficos y las pugnas libradas en el terreno político e institucional. Con ello, presentaban una narrativa plana y desproblematizada que se ajustaba a las necesidades de una institución museística como Artium, obviando cualquier tipo de disputa que hubiera podido llevar a un “cisma” entre los diferentes usuarios del medio, agrupados en bandos contrapuestos. Así, resulta significativo que nombres como los de Villota, Expósito, etc., quienes habían desplegado un discurso marcadamente crítico en torno a los diferentes procesos de institucionalización del vídeo (mostrándose muy intransigentes, también, con el tipo de productos videográficos a los que estos habían dado lugar, así como con la actitud y connivencia de determinados artistas para con este tipo de procesos), aparecieran junto a los de Badiola, Prego o Euba (en cierto modo, foco de las críticas de los primeros).

A través de un relato que anulaba las diferencias ideológicas y los posicionamientos políticos de cada cual, todos los artistas se presentaban como protagonistas en el devenir

¹⁷⁵ En este punto, hay que reconocer que las comisarias bebían directamente de las tesis de Villota, al apuntar que la “democratización” de los medios de edición y difusión, había llevado a la sensación de que “en la trayectoria de todo buen artista debiera constar al menos la realización de un vídeo, con lo que podríamos haber pasado de una democracia de los medios a casi una dictadura audiovisual” (De la Torre y Prieto 2011, 31).

histórico del videoarte español. Con ello, también se difuminaban u omitían algunos procesos paralelos clave, como eran aquellos que se referían al intento de generación de un “sector del vídeo independiente” (un proyecto frustrado, incompleto, cierto es, pero que había tenido algún tipo de materialización y destellos en algunos pequeños hitos, momentos, actitudes, los cuales quedaban sin embargo excluidos de un relato homogeneizador que servía a los intereses de la institución artística).

Ahora bien, a pesar de las carencias explícitas en el repaso historiográfico realizado por De la Torre y Prieto, el catálogo de *VideoStorias* incluía otra serie de textos elaborados por personas vinculadas históricamente al mundo del videoarte que, en determinados momentos, constituían verdaderas aportaciones o tocaban teclas clave dentro de la fragmentada y manida historia del vídeo español¹⁷⁶.

De entre esa serie de *Videorrelatos*, algunos de ellos apuntaban (aunque fuera circunstancialmente) a algunas cuestiones fundamentales para esta tesis. Por ejemplo, el texto de Emilio Álvarez¹⁷⁷, a pesar de ser un texto diseñado para hacer balance y promocionar las labores de mediación que un evento como LOOP¹⁷⁸ venía realizando desde 2002, apuntaba en un determinado momento hacia una cuestión sobre la que conviene detenerse.

En su repaso a la historia del vídeo español (plagado de omisiones y con un claro interés por vincular la difusión del videoarte a las instituciones artística), Álvarez se daba prisa en alcanzar ese momento histórico en el que la imagen audiovisual, tras un evidente retraso histórico, por fin había alcanzado un grado de “aceptación social generalizada” dentro del

¹⁷⁶ Esta serie de textos fueron agrupados bajo el sintagma de *Videorrelatos*, incluyendo aportaciones de: Nekane Aramburu, Emilio Álvarez, Juan Ramón Barbancho, Laura Baigorri, Susana Blas, Eugeni Bonet, Antoni Mercader, María Pallier y Berta Sichel.

¹⁷⁷ “Una aproximación al videoarte en España y al festival Loop” (Álvarez 2011, 84-90).

¹⁷⁸ LOOP, un evento/feria surgida en 2002, financiado por instituciones públicas como la *Generalitat de Catalunya* o el *Ayuntamiento de Barcelona*, ha tenido como principal objetivo el de dar visibilidad a la producción videográfica española y servir de mediadora entre productores/artistas, museos, centros de arte, colecciones privadas, etc. <https://loop-barcelona.com/>

mundo del arte institucionalizado (Álvarez 2011, 85). Echando mano de argumentaciones recurrentes para explicar este fenómeno, Álvarez volvía a referirse a la manera en la que el abaratamiento de los dispositivos de grabación y edición/postproducción de imágenes y sonidos, así como la mayor facilidad de manejos de estas tecnologías, eran factores que podían explicar la gran proliferación de creaciones en este tipo de formatos a lo largo de la última década. El hecho de que cada vez más artistas plásticos hubieran empezado a producir obra audiovisual, consecuentemente, no había sido pasado por alto por parte de las instituciones de arte contemporáneo, las cuales habían empezado a demandar masivamente este tipo de productos de cara a organizar sus exposiciones, programaciones, etc.

Ahora bien, si el bajo coste de producir y exhibir vídeo podía explicar, en buena medida, la presencia masiva del audiovisual dentro de los contextos de representación de arte, Álvarez llamaba la atención de que este fenómeno había llevado, también, a que cada vez más instituciones artísticas, tanto públicas como privadas, empezaran a engrosar sus colecciones con este tipo de producciones. De esta manera, según Álvarez, ya no era sorprendente que “una parte muy importante de las adquisiciones de las colecciones públicas son trabajos videográficos, en su doble vertiente de obras de creación y materiales documentales” (Álvarez 2011, 88).

Como decíamos, a pesar de que intención de Álvarez era la de ensalzar las funciones de mediación de un evento como LOOP (vital para canalizar la ingente y heterogénea producción videográfica española hacia potenciales contextos de visibilización de carácter mercantil) su consideración acerca de los motivos que habían alterado las políticas de coleccionismo de las grandes instituciones de arte merece una reflexión particularizada. De acuerdo a las reflexiones que hemos venido realizando acerca de los factores implicados en los procesos de elaboración de las historias de videoarte (la interrelación de factores institucionales y factores tecnológicos), podríamos tratar de extraer algunas consecuencias de todo lo dicho anteriormente a partir de la articulación de un simple silogismo:

Si, por un lado, el coleccionismo de videoarte en el sistema artístico español (es decir, el proceso mediante el cual una obra pasa a formar parte del sistema de legitimación, archivo, custodia y preservación de una institución artística) se corresponde con el proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo; y si, por otro lado, dicho proceso de “audiovisualización” está caracterizado por:

- 1) El reconocimiento y legitimación de una nómina de artistas multidisciplinares que empezaron a producir su obra audiovisual de manera “tardía” (desde mediados y finales de los noventa);
- 2) La consecuente omisión o exclusión de otro núcleo de videoartistas que había desarrollado su actividad a lo largo de los ochenta y los noventa;

es plausible concluir que la mayoría de colecciones de arte contemporáneo españolas puedan correr el riesgo de estar formadas mayoritariamente por la obra de artistas pertenecientes a esa “tercera generación” del vídeo español (es decir, aquella que encontró legitimación dentro del sistema del arte contemporáneo a principios de los dos mil). Exceptuando la obra de algunas figuras “museizadas” correspondientes a generaciones anteriores (casos como los de Muntadas o Torres serían paradigmáticos), no es descabellado plantear la hipótesis de que el grueso de la producción videográfica generada a lo largo de los setenta, ochenta y parte de los noventa, haya podido quedar excluida de las políticas de colección, archivo y preservación de la mayoría de instituciones de arte.

En ese sentido, lo que realmente acarrió el proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo (el cual puede ser entendido como un nuevo proceso de institucionalización del vídeo dentro del mundo del arte) no fue solamente la elaboración de un nuevo tipo de narrativa excluyente, insuficiente e interesada (que, en cierto modo, pudo ser remendada o contrarrestada, tal y como hemos visto para el caso de *Monocanal*), sino que también aparejó la

aplicación de una “criba” museística: el establecimiento de unos criterios mediante los cuales se determinaba qué tipo de obra videográfica merecía ser representada, coleccionada, considerada como arte y, por lo tanto, era susceptible de ser preservada en el tiempo.

En el primer bloque de esta tesis¹⁷⁹ ya hemos hablado sobre las consecuencias que el proceso de institucionalización artística del vídeo tuvo para una importante cantidad de obras en un contexto como el de EEUU. Las instituciones de arte estadounidenses, lastradas por un tipo de discurso o abordaje teórico anclado en el modernismo estético, confeccionaron sus colecciones de vídeo atendiendo a este tipo de criterios de significatividad. Esto llevó consecuentemente a la exclusión de otra importante cantidad de obras, las cuales fueron mantenidas al margen de las políticas de colección, archivo y preservación de estas instituciones, precisamente por no ajustarse a los criterios de significatividad y validez establecidos (en este caso, obras de carácter más político y social). Debido a la fragilidad constitutiva de un formato como el vídeo, estas obras empezaron a correr un mayor riesgo de perderse, dando forma a lo que hemos venido a llamar como un *limbo de la obsolescencia*.

Ahora en el caso español ocurría algo similar. Después de tres décadas mirando con reticencia y desdén a las creaciones en vídeo, a principios de los dos mil el sistema del arte español apostaba definitivamente por la incorporación de este tipo de expresiones dentro de sus marcos de validación y legitimación. Ahora bien, el tipo de vídeo al que se priorizaba dar visibilidad y que, potencialmente, era susceptible de pasar a formar parte de las colecciones de este tipo de instituciones (un proceso mediante el cual el objeto-vídeo se “resimbolizaba” como objeto dotado de “singularidad” y era revalorizado económicamente como objeto con “valor de cambio”) era precisamente el correspondiente a una “tercera generación” del vídeo español: artistas contemporáneos reconocibles dentro del sistema del arte –nacional e internacional– para quienes el vídeo era solamente una herramienta de trabajo más. Este tipo de criterios de

¹⁷⁹ Concretamente, volver sobre los capítulos 1.2., “La institucionalización artística del vídeo”, y 1.3., “El factor tecnológico: la generación de un limbo de la obsolescencia”.

significatividad, filtros de selección, en definitiva, lo que ha podido volver a provocar es la exclusión y marginalización de un importante número de cintas/obras producidas por una serie de agentes que desarrollaron su actividad a lo largo de los setenta, ochenta y parte de los noventa, contribuyendo a la formación de un nuevo *limbo de la obsolescencia* para el contexto español.

Otros de los textos que refrendaban una de las tesis que venimos planteando (a saber, que el proceso de institucionalización artística del vídeo aparejó tanto nuevas formas excluyentes de historizar, como la aplicación de una “criba museística” según la cual un tipo de obra videográfica pasó a ser más susceptible de ser coleccionada y preservada en el tiempo), era el escrito por Eugeni Bonet. Publicado originalmente en 2005¹⁸⁰, la reedición del texto en el catálogo de *VideoStorias* se debió, según explicaba el propio Bonet, a la sensación de que poco o nada había cambiado en el panorama videográfico español en los últimos años (salvo el surgimiento y consolidación de una plataforma como Hamaca). Requerido para realizar una comparativa entre el momento de 2011 y el de 2005, Bonet simplemente atisbaba a certificar el triunfo definitivo de ese proceso de institucionalización del vídeo acontecido a lo largo del siglo XXI, el cual quedaba demostrado por la gran cantidad de entidades, ferias, muestras, etc., dedicadas al videoarte que habían visto la luz y se habían consolidado en los últimos años¹⁸¹. El vídeo, de manera inesperada para todos aquellos que habían vivido su auge, desarrollo y supuesta muerte, había terminado cobrando un protagonismo nunca esperado dentro del mundo del arte institucionalizado.

¹⁸⁰ Titulado “Ayer y hoy (mañana, será ayer)” (Bonet, 108-114), el texto de Bonet se había publicado originalmente en el número 88 de la revista *Papers d'Art*, editado por la *Fundación Espais d'Arts Contemporari de Girona* (como parte del monográfico “Videoart: 30 anys de senyals”). Referenciamos en la bibliografía general, aunque sin la paginación exacta, al no haber podido dar con la fuente original.

¹⁸¹ Bonet se refería al surgimiento de entidades como *Video Art Foundation*, la consolidación de ferias como LOOP, o la creación de posgrados como el de “Videoarte y Aplicaciones a las Artes del Espectáculo”, fruto de la colaboración entre la Universidad Ramon Llull y el MACBA, etc.

En este punto, sin embargo, la sensación de Bonet era la de que si el videoarte estaba recibiendo tantas atenciones (más aun, cuando se le había dado por muerto) era “a base de hacer tabula rasa sobre su pasado; con las debidas excepciones de unas cuantas figuras intocables y museificadas globalmente” (Bonet 2011, 111). Es decir, que Bonet apuntaba en este pasaje a algo sobre lo que aquí venimos insistiendo constantemente: la manera en la que la “audiovisualización” del arte contemporáneo había acarreado el solapamiento y borrado de todo un pasado reciente de la historia del videoarte español. Un olvido que no solamente se hacía evidente en la manera en la que se reescribía la historia (con claras omisiones respecto a la influencia de determinados grupos de resistencia activa, a favor del ensalzamiento de nuevas camadas o generaciones), sino también en la manera en la que todo un cúmulo de obras era invisibilizado, al mantenerse fuera de los contextos de representación, difusión, y salvaguarda de las instituciones oficiales.

En gran medida, Bonet se sumaba a las conclusiones extraídas por Villota en relación al proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo, comulgando con su opinión acerca del carácter y calidad de muchos de los productos a los que el abaratamiento de los dispositivos y su fácil manejo habían dado lugar. Así, para su gusto, hacer vídeo a lo largo de los dos mil se había vuelto “demasiado fácil”. En definitiva, la “facilidad del vídeo”, junto a la demanda masiva de creaciones audiovisuales por parte las instituciones artísticas, había conducido a un nuevo proceso de “banalización” de la práctica, siendo la más grave consecuencia de dicho proceso el “retorno de la práctica aberrante –más que nunca en la hora digital- de las ediciones limitadas [...] contra natura para el vídeo monocanal [...]” (Bonet 2011, 113).

Por otro lado, Bonet volvía a referirse a aquellas tentativas frustradas de erigir unas bases estructurales verdaderamente independientes para el vídeo, lo cual, a estas alturas, era ya uno de los grandes *hits* dentro de la historiografía crítica del vídeo español (al menos para la línea *contra-histórica*). Como toda nueva forma de arte, Bonet se refería a que el vídeo había conseguido generar sus propias estructuras de producción, exhibición, recepción, etc., en

muchos países; no así en el caso español, uno de los contextos más “refractarios” en relación a la construcción de dichas bases estructurales mínimas. La excesiva dependencia institucional (festivales, concursos, ayudas, premios, etc.), primero, y la posterior falta de apoyo, habían sido factores clave que habían contribuido a hacer fracasar toda tentativa de dar forma, desde la base, a un “sector” que pudiera denominarse como “independiente” (Bonet 2011, 113-114).

Tras un momento de *impasse* en el que las últimas tentativas asociacionistas que se fraguaron en los *EVP 96'* y *EVAMP 98'* se solaparon con el incipiente interés del mundo del arte por toda forma de expresión audiovisual, el inicio del nuevo siglo fue la antesala del paulatino pero definitivo proceso de asimilación del audiovisual experimental dentro de los marcos codificados de las instituciones artísticas. A esas alturas de 2005 (y por extensión 2011) a Bonet le parecía harto improbable que se pudiera llegar a constituir una “escena lo bastante potente” en torno al audiovisual experimental y/o alternativo que, finalmente, pudiera desembocar en algo parecido a un “sector del vídeo independiente”, al menos en unos términos similares a la manera en la que algunos de sus defensores y teóricos lo habían planteado.

Precisamente, otro de los *Videorrelatos* que ponía el foco en ese momento de *impasse*, es decir, en la transición desde un escenario absolutamente precarizado a la progresiva asimilación del audiovisual experimental dentro del sistema del arte, era el de María Pallier¹⁸². Desde un enfoque marcadamente experiencial, Pallier relataba en primera persona la manera en la que todo el optimismo que se había generado a lo largo de los ochenta en torno a la posibilidad de articular una “escena” o un “sector” del vídeo independiente, había terminado por desvanecerse a lo largo de la siguiente década, poniendo en un serio compromiso o llevando directamente al fracaso a toda iniciativa o tentativa de profesionalización vinculada a la práctica. De esta manera, Pallier narraba cómo proyectos de distribución independientes como Trimarán (pero

¹⁸² “Una de cal y otra de arena (mis primeros 20 años con el videoarte español)” (Pallier 2011, 122-127).

también Ars Video de Iñaki Izar y Gabriel Villota), los cuales habían surgido a principios de los noventa como un eco de los cantos de sirena que todavía resonaban desde la década anterior, tuvieron que ser abandonados ante la retirada del apoyo económico-institucional y la falta de perspectivas de un sector absolutamente precarizado.

El contexto español, carente históricamente de cualquier tipo de estructura de organización que el vídeo pudiera tratar de emular (tal y como hubiera podido ser la del cine experimental, el cual sí que había sido capaz de generar, en otros contextos, su propio “modelo institucional”), se había desvelado como un terreno hostil para este tipo de iniciativas. Al mismo tiempo, la ausencia de “mediatecas” o centros dotados de una suficiente infraestructura y medios a nivel estatal, lastraba enormemente el crecimiento de un sector y una producción que dependía casi exclusivamente de un sistema de becas y ayudas completamente insuficiente, o que se desarrollaba de manera hipertrofiada de acuerdo a un régimen de premios, festivales y concursos.

Incapacitado para generar sus propias estructuras y absolutamente dependiente del apoyo institucional, el cambio de década resultaría fatal para el desarrollo de un sector que aspiraba a la independencia. Según Pallier, a pesar de que a mediados de la década de los noventa todavía sobrevivían algunas iniciativas de carácter semi-autónomo (como las programaciones que Gabriel Villota realizaba en Sala Rekalde de Bilbao y en la Casa de Cultura Larrotxene de Donostia), para el año 1993 sería ya “demasiado tarde”: la producción había disminuido “drásticamente”, iniciativas semi-independientes como Ars Video o Trimarán habían entrado en fase de agonía hasta desaparecer, y una multitud de videoartistas se volatilizaban de la faz planetaria del vídeo (Pallier 2011, 125).

Ante semejante falta de perspectiva, Pallier relataba su asombro cuando, a finales de los noventa, el sistema del arte español demostraba un repentino interés por el audiovisual. Tras unos cuantos años en estado de *impasse*, el sistema comercial del arte (a través de la feria de arte contemporáneo ARCO) reactivaba en 1997 un pequeño nicho para la comercialización de

propuestas electrónicas de carácter híbrido (videoarte, CD-ROM, net.art, arte sonoro, etc.), el cual llevó el nombre de Arco Electrónico. En la segunda edición celebrada en 1999, Pallier asistiría con asombro a la demanda que las creaciones videográficas empezarían a tener por parte de algunas galerías, hasta el punto de que algunas obras seleccionadas por ella misma para ser presentadas en la feria no llegarían nunca a ver la luz, al ser adquiridas las tres únicas copias existentes. El mercado del arte, rendido finalmente ante el arte audiovisual, había aplicado “el único sistema que hace económicamente rentable la obra técnicamente reproducible”: el control de tiraje o la edición limitada (Pallier 2011, 126).

El resto de la historia ya ha sido contada en capítulos anteriores. Este tipo de contradicciones y paradojas alimentaría una confrontación entre un grupo de agentes que había tratado de crear unas estructuras de difusión alternativas (coherentes con la naturaleza reproducible del medio) y otro grupo que se abandonó a los términos de comercialización que el sistema del arte imponía (con las consecuencias que esto tenía para la difusión y visibilidad de las obras). En este contexto de creciente tensión entre bandos antagónicos, la misma Pallier se vería impelida a tomar partido, optando por una posición de cierta neutralidad. Según ella misma narraba, a pesar de que la asimilación del vídeo por parte del mercado del arte afectara a su visibilidad, en general consideraba que la situación del vídeo había “mejorado considerablemente”. Ya hemos visto en el capítulo anterior que Pallier otorgaba un alto grado de validez y pertinencia a muchas de las propuestas videográficas de autores que se habían dejado asimilar por el sistema comercial del arte. En ese sentido, a pesar de que algunos de ellos entraban en contradicción y se ponían en evidencia al reivindicar el carácter subversivo, político y social de sus trabajos, insertándolos al mismo tiempo en un tipo de sistema de representación que anulaba o neutralizaba todo componente subversivo y político, Pallier, por lo general, prefería destacar el “enorme salto en lo que a la calidad estética y diversidad de propuestas se refiere” (Pallier 2011, 127).

En definitiva, para la actual directora de *Metrópolis* el videoarte español gozaba de una excelente salud, si acaso amenazada por el problema de la difusión y el miedo a la desaparición de muchos trabajos (debido al factor de la obsolescencia tecnológica). Sin embargo, las labores de organismos como la SEACEX (Acción Cultural Española) o la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) y, sobre todo, las de una plataforma como Hamaca (dedicada no solamente a la distribución, sino también a la catalogación y preservación de obras), había paliado este problema, calmando las inquietudes generadas al respecto.

De entre el resto de *Videorrelatos*, para terminar, destacaremos otros dos, ya que creemos que, en ambos casos, realizaban verdaderas contribuciones a la historiografía del vídeo español, así como daban continuidad a líneas narrativas divergentes planteadas años atrás en proyectos como *Desacuerdos 4*. Estos dos textos son, por un lado, “La escena del vídeo en la Barcelona de los noventa: la creación de un público”, de Laura Baigorri; y, por otro, “Maniobras video-feministas silenciosas...para el paisaje del siglo XXI”, de Susana Blas.

Respecto al primero de los textos, Laura Baigorri establecía claro vínculo entre las escasas iniciativas relacionadas con el vídeo surgidas en el área de Barcelona a lo largo de los setenta (principalmente llevadas a cabo por Bonet, Muntadas, Mercader, Álvarez, Ameller, etc.), y el “resurgir” de una escena a principios de los noventa en el mismo contexto, principalmente gracias a la emergencia de una asociación como La 12 Visual (Asociación Independiente de Vídeo la 12 Visual). Tratando de solidificar esa herencia intergeneracional, Baigorri llegaba a hablar de la “germinación” de las “semillas” plantadas por parte de aquellos pioneros catalanes que, a lo largo de muchos años, habían perseverado en realizar una intensa labor de divulgación, así como instigado constantemente a la investigación, la producción y el debate en torno a las posibilidades del medio videográfico (Baigorri 2011, 99).

Con esta herencia cultural de base, Baigorri fechaba el surgimiento de un colectivo como La 12 Visual en plena resaca post-olímpica. Tras un primer período en el que los miembros de la

asociación conseguirían mantener un flujo estable de reuniones periódicas, poco a poco irían logrando unas mejores condiciones que les permitiría profundizar en su interés por las capacidades expresivas del medio. Gracias al apoyo de la Diputación de Catalunya (la cual les donaría un equipo de edición y postproducción Umatic) y a la posibilidad de reabrir la Sala Metrònom (dotándola de un sistema de proyección y visionado), La 12 Visual comenzaría a generar una incipiente “escena”, consiguiendo establecer sus propios resortes de producción, exhibición, difusión y debate. Con el tiempo, según Baigorri, la actividad del colectivo se fue haciendo más intensa, hasta el punto de conseguir estabilizar una programación en un centro institucional como el CCCB (Centro de Cultura Contemporáneo de Barcelona), una institución cuyo modelo de gestión cultural estaba abierto a acoger iniciativas independientes desde 1993.

Según se desprende del relato de Baigorri, sería a partir de la escisión del colectivo en 1996 cuando La 12 Visual empezaría su etapa más institucionalizada, pero también la más relevante. Joan Leandre, Nuria Canal y Toni Serra, desvinculados del núcleo original, asumían la dirección de la Videoteca del colectivo y empezaba un ciclo de programaciones estables en colaboración con el MACBA, culminando con la creación del archivo OVNI (Observatorio de Vídeo no Identificado) en 1999¹⁸³.

Desde el principio, La 12 Visual propuso un modelo institucional dirigido a crear un público con una sólida dimensión crítica. Según relataba Joan Leandre, la iniciativa había nacido con la idea principal de “ser un nodo más en una red; con la voluntad de crear una plataforma alejada del evento videográfico competitivo y de novedades de última hora” (Leandre y Ruiz de Infante 2011, 125). En ese sentido, la prioridad era conseguir generar canales de diálogo entre autores y diferentes agentes interesados en el medio, crear un tipo de público con una cierta capacidad y sentido crítico y, en una siguiente etapa, “considerar la noción de archivo en contraposición a la noción de cultura-espectáculo de carácter esencialmente pirotécnico y

¹⁸³ Al año siguiente se creaba “Los archivos del Observatorio”, temáticamente orientado al objetivo de facilitar una crítica de la cultura contemporánea a través del videoarte, el documental o la arqueología de los medios.

efímero” (Leandre y Ruiz de Infante 2011, 125). Con esas intenciones, Leandre hacía referencia a las importantes labores de divulgación desempeñadas por Mercader, Bonet, etc., pero también de Villota y Expósito, quienes por ese momento venían reclamando ya la necesidad de creación de unas estructuras independientes; un “sector” capaz de levantarse en clave de oposición frente a aquellas otras instituciones que venían intentando extraer rédito económico y político de la explotación de la imagen audiovisual experimental.

En este punto, y debido precisamente a esa filiación declarada por Leandre, queremos detenernos en llamar la atención sobre una cuestión: las similitudes entre el planteamiento de gestión cultural o “modelo institucional” que una asociación como La 12 Visual puso en funcionamiento (de una solvencia y éxito continuado en el tiempo, al menos en la zona de Barcelona), y aquel otro “modelo institucional” que se vio abocado al fracaso y terminó por volatilizarse dentro de lo que fue considerado por algunos críticos como una lucha por la hegemonía cultural que implicó al ámbito de la videocreación. Cuestiones que definieron el modelo de gestión de La 12 Visual, tales como la capacidad para generar unos resortes semi-independientes de producción, difusión, exhibición, etc., el distanciamiento tomado respecto a los rígidos esquematismos del modelo del festival (basado en dinámicas competitivas), la priorización de la remuneración de los artistas y la protección de sus derechos, etc., habían sido objetivos ansiados por parte de algunos de los teóricos adscritos a esa línea *contra-histórica* (en su gran objetivo de insuflar una *esfera pública del vídeo independiente*).

Dentro de nuestro análisis sobre el proceso de elaboración de una historia para el vídeo español lo realmente sorprendente es que, cuando llegó la hora de ofrecer una relectura sobre el devenir histórico del vídeo español desde una perspectiva política, proyectos como *Desacuerdos 4* pasarían de soslayo realidades o momentos como los de La 12 Visual. Es decir que, si bien *Desacuerdos 4* reivindicaba en buena medida la existencia de modelos de institucionalización alternativos para el vídeo, los cuales se habían articulado en clave de oposición crítica respecto a otros modelos planteados por las instituciones de poder, puede llegar a resultar sorprendente

que un modelo de gestión como el de La 12 Visual quedara suspendido dentro de este tipo de “contra-narrativas”. Quizás este tipo de omisiones se deban a que proyectos como *Desacuerdos 4* fundamentaban o estructuraban su relato (de una manera quizás un tanto rígida) sobre la existencia de una determinada pugna institucional que, como toda buena pugna, había de resolverse con la imposición de un modelo sobre los demás (conllevando la volatilización de estos últimos). Sin embargo, la omisión del éxito de un “modelo institucional” como el planteado por La 12 Visual constituía, a estas alturas de 2011, un hondo vacío dentro de la historiografía del vídeo español.

En conclusión, a pesar de que Baigorri enmarcaba otra serie de iniciativas (tales como la fundación de la Mediateca La Caixa en 1994, etc.) con el objetivo de ubicar a Barcelona como la ciudad española con la “mayor y mejor oferta de difusión audiovisual” (Hamaca, OVNI y un largo etcétera de muestras, bienales y programaciones, daban cuenta de ello) (Baigorri 2011, 103), llegados a este momento de 2011, su *Videorrelato* reivindicando las labores de una asociación como La 12 Visual (estableciendo una línea genealógica, además, con las labores realizadas por Bonet, Muntadas, Mercader, a lo largo de los setenta), constituía una verdadera y necesaria aportación a la fragmentada e incompleta historia del vídeo español.

Por otro lado, tampoco deja de ser curioso que este escrito de Baigorri, siendo en sí mismo una aportación novedosa, encontrara una versión alternativa o complementaria en otro texto aparecido prácticamente en paralelo. Así, el texto¹⁸⁴ escrito por Jacobo Sucari para *Caras B de la historia del vídeo arte en España*, volvía sobre los pasos de la asociación barcelonesa, pero aportaba una serie de matices que conviene tener en cuenta.

En primer lugar, Sucari narraba cómo, debido al peso que fue adquiriendo La 12 Visual dentro del panorama videográfico español, empezaron a ser vistos como una amenaza por parte de una generación anterior, formada por unos pocos nombres que se encontraban copando los canales de difusión y puestos de visibilidad. Si bien desconocemos a qué nombres se refería

¹⁸⁴ “La 12 Visual y el vídeo independiente” (Sucari 2011, 116-119).

Sucari, y si su comentario se circunscribía a un ámbito regional o estatal, lo ciertos es que, según su versión, a pesar de intentar colaborar con esa generación anterior, esto fue imposible:

Nos vieron como una amenaza, y lo fuimos; aunque si bien intentábamos hacernos un sitio en el sistema, queríamos agrandar el espacio del mundo del vídeo, del mundo del arte y tecnología, de la relación artista sociedad; no crear un nuevo grupo de poder. Aunque ya se sabe: unos empujan, otros aguantas (Sucari 2011, 117-118)¹⁸⁵.

En segundo lugar, en lo que respecta a la escisión de La 12 Visual, Sucari se refería a que, en realidad, las disensiones dentro del grupo vinieron generadas por cuestiones relacionadas con alcanzar cotas de poder. Después de las primeras susceptibilidades surgidas a raíz de la posibilidad de organizar programaciones periódicas en el CCCB, la posterior incorporación del MACBA a ese proyecto de programación terminaría por acentuar las discordias entre los diferentes miembros de la asociación. Para Sucari, “la lucha por el poder está muy estrechamente ligada al mundo de la cultura” y, en una Barcelona que a finales de los noventa basaba su modelo cultural en la asimilación, vía administración, de la escena *underground* barcelonesa, el tema del poder debía ser un factor a tener muy en cuenta a la hora de explicar las verdaderas razones que llevaron a la “ruptura de intereses” dentro del grupo (Sucari 2011, 118).

Mostrándose bastante crítico con el hecho de que muchos artistas hubieran buscado una “plaza fija en la institución”, la versión de Sucari en torno a la formación, desarrollo y disolución de La 12 Visual funcionaba como un complemento o versión alternativa, capaz de desvelar algunas complejidades, acerca una realidad que Baigorri había presentado como

¹⁸⁵ Este comentario de Sucari no es baladí. Si con esa “generación anterior” se estaba refiriendo a miembros de la línea *contra-histórica*, esto explicaría en cierto modo las omisiones a las que antes nos hemos referido. Es decir, la línea *contra-histórica*, al reformular la historia del vídeo español desde una perspectiva política en 2007, habría tenido la capacidad de excluir de su relato el episodio correspondiente a La 12 Visual. De esta manera, el colectivo barcelonés habría quedado excluido tanto de *historias* como de *contra-historias* (conviene apuntar que tampoco fueron referenciados en *Señales de Vídeo* o *Monocanal*).

desproblematizada. De esta manera, esta contraposición o complementación de textos puede ser un buen ejemplo sobre la forma en la que *VideoStorias* y *Caras B* podrían encuadrarse dentro de ese esquema o dialéctica entre *historias* y *contra-historias* que venimos planteando para el vídeo español, ya que ofrecían versiones divergentes (aunque no contradictorias) de una misma realidad. Así mientras que el texto de Baigorri, constituyendo en sí mismo una aportación novedosa, estaba diseñado para reivindicar las labores de La 12 Visual en una Barcelona que, pasada la primera década del siglo XXI, se había convertido en punta de lanza de la vanguardia audiovisual, el texto de Sucari apuntaba directamente al juego de poderes, intereses institucionales, etc., que llevaron a la disolución de la asociación. En definitiva, el texto de Sucari, podía leerse como una crítica contra un tipo de política cultural que, tal y como apuntaría también Arturo/*fito* Rodríguez, se basó en la cooptación de todo aquello que sonara a innovación y vanguardia creativa, algo que en Barcelona llegaría a alcanzar “niveles de virtuosismo” (Rodríguez 2011, 91).

Por último, es necesario destacar el *Videorrelato* de Susana Blas, titulado “Maniobras vídeo-feministas silenciosas... para el paisaje del siglo XXI”. En él, Blas continuaba con su labor, ya iniciada en proyectos como *Desacuerdos 4*, de aportar conocimiento sobre el devenir del vídeo español bajo perspectivas feministas, esta vez centrándose en el trabajo de mujeres artistas producido en los últimos diez años.

Partiendo de la constatación de que, todavía en pleno siglo XXI, la historiografía del arte español seguía “reacia a incorporar la perspectiva feminista en sus análisis”, Blas veía necesario insistir una vez más en la contrastada “filiación” entre vídeo y feminismo, pues estas vinculaciones “ni fueron esporádicas ni anecdóticas, sino fundacionales” (Blas 2011, 106). Si bien en el Estado español esta filiación no se había establecido desde los orígenes (siendo inexistente una tradición de vídeo feminista cuya genealogía pudiera rastrearse hasta los

setenta), su definitiva vinculación a mediados de los noventa resultaba tan sólida que, ciertamente, había llegado a constituir una línea historiográfica y de estudio por derecho propio.

De esta manera, Blas recordaba que una cartografía del vídeo español feminista debía remontarse hasta mediados de los años noventa, cuando algunas artistas y colectivos empezaron a trabajar desde determinados presupuestos feministas (como fue el caso del colectivo Erreakzioa/Reacción). A partir del legado de pioneras como Eugènia Balcells, Joan Jonas, Lynda Benglis o Martha Rosler, Blas recordaba que esa “primera generación” de videoartistas feministas en el contexto español había encontrado en el medio videográfico no solamente una herramienta “sin tradición patriarcal”, sino un “arma de combate” con “carga positiva” (Blas 2011, 107). Tras esta “primera generación”, Blas situaba la emergencia de una nueva “hornada” de artistas que empezó a producir piezas de mayor complejidad (a través de la hibridación de géneros, medios y formatos).

La lectura de Blas respecto al vídeo español feminista era que, a falta de una tradición clara, este había sido “inventado” de manera tardía a mediados de los noventa para, a finales de esa misma década, estar ocupándose ya, de manera sincrónica al panorama internacional, de las nuevas aportaciones en torno al género: la teoría ciborg, las nuevas masculinidades, el pensamiento Queer, etc. (Blas 2011, 107). Por lo tanto, era necesario reivindicar la perspectiva feminista en múltiples trabajos de mujeres artistas españolas, y ello a pesar de que se hubiera tratado de “enterrar” el vídeo feminista en el “cajón de sastre de las teorías de los sesenta”. En definitiva, para Blas, “el contra-cine y las des-estéticas feministas” seguían vivas, “aunque refloten en un mar insospechado” (Blas 2011, 107).

En conclusión, a pesar de que *VideoStorias* presentaba una versión de la historia del vídeo español en la que intencionadamente quedaban anulados los problemas vinculados a los procesos de institucionalización/historización del vídeo, lo cierto es que en determinados momentos/pasajes se realizaban verdaderas aportaciones y se daba continuidad a algunas líneas

de estudio que bien podrían adscribirse dentro de una corriente *contra-histórica*. Sin embargo, y a pesar de que por momentos se insinuaba el desarrollo de algunas cuestiones que consideramos clave dentro del proceso histórico del vídeo español (vídeo y feminismos, la cuestión de la creación frustrada de un “sector” verdaderamente independiente, los debates historiográficos intrínsecos a los diversos procesos institucionales, etc.), los textos parecían estar excesivamente condicionados por las directrices editoriales (cuyo objetivo era focalizar en los últimos diez años de producción de la práctica), pero también por las limitaciones espaciales (cada autora tenía reservada escasamente tres páginas dentro del catálogo, lo cual imposibilitaba profundizar en los temas planteados).

De esta manera, dentro de esa dialéctica entre *historias* y *contra-historias* que venimos planteando, creemos que sería más acertado ubicar un proyecto como el de *VideoStorias* en el lado de las *historias*, no solamente porque su línea editorial servía claramente a los intereses de una institución museística como Artium (interesada en ofrecer una visión antológica, homogénea, comprensiva y, sobre todo, desproblematizada/despolitizada acerca del vídeo español), sino sobre todo porque iba a encontrar una clara contraposición/contrapropuesta en un proyecto aparecido prácticamente al mismo tiempo, como fue *Caras B de la historia del vídeo arte en España*.

Caras B de la historia del vídeo arte en España, un proyecto dirigido por Nekane Aramburu y Carlos Trigueros y editado por la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), resulta para esta tesis un trabajo de absoluta referencia: Por un lado, porque supuso un abordaje a la historia del vídeo español que, partiendo de la premisa de que esta era una historia completamente fragmentada y enquistada, trataría de poner al mismo nivel historiográfico grandes y pequeños momentos, hitos, obras y autores, dando lugar a uno de los abordajes más comprensivos y sintéticos realizados sobre esta realidad. Por otro lado, porque partía de otra premisa completamente novedosa: el reconocimiento de la existencia

de una gran cantidad de obras producidas a lo largo de más de tres décadas en el contexto español, que aún permanecían atrapadas en sus dispositivos de captura originales; trabajos inéditos o muy pocas veces exhibidos que habían ido “quedando aparcados disolviéndose en lagunas inexplorables de la memoria de su medio” (Aramburu y Trigueros 2011, 10).

El motivo principal que había puesto en marcha y guiaba la investigación de Aramburu y Trigueros, por lo tanto, era la constatación de la existencia de una gran cantidad de obras de videoarte que habían quedado en las estanterías y armarios de sus autores; “vídeos que por una razón y otra permanecían ocultos e invalidados de las dinámicas institucionales y el sistema del arte audiovisual” (Aramburu y Trigueros 2011, 10). Más allá de los motivos que pudieran explicar la existencia de semejante volumen de obras apartadas de los registros oficiales, lo importante era dar cuenta de la necesidad de extraer esas imágenes y sonidos de sus dispositivos de almacenamiento originarios; “obras poco o nunca vistas, vídeos apenas exhibidos, marginados por no coincidir con las líneas programáticas del medio en ese momento u olvidados (incluso por sus propios autores)” (Aramburu y Trigueros 2011, 10). Con ese objetivo de base, *Caras B* era un proyecto que iba a proponer una nueva reformulación de la historia del vídeo español, teniendo como hilo conductor o como motor de trabajo un proceso de búsqueda y recuperación, en los márgenes de los márgenes, de una gran cantidad de obras extrañas, marginadas, invisibles.

En definitiva, *Caras B* se planteaba como un instrumento que permitiera la “localización de todos esos trabajos y autores que, al no estar en la foto oficial, corren el peligro de desaparecer entre el persistente olvido bibliográfico y la obsolescencia de los formatos” (Aramburu y Trigueros 2011, 11). Pasada ya la Era del Vídeo, se hacía necesaria la elaboración de un manual “neutro”, capaz de huir de esquematismos y categorizaciones interesadas, sesgadas o excluyentes, pero sobre todo que partiera de la necesidad urgente de conservar, documentar y dar a conocer una importante producción videográfica “para que no caiga en el abandono y en su destrucción por falta de conservación” (Aramburu y Trigueros 2011, 12). Lo que estaba en

juego, en este caso, era la posibilidad de rescatar y revalorizar toda una serie de “vídeos olvidados, perdidos o a punto de perderse por no haber sido catalogados, difundidos o simplemente conocidos por los programadores e interlocutores de esta práctica artística [...]”; una tarea de máxima urgencia acentuada “por la invalidez actual de sus tecnologías nativas, debido al apagón analógico, con la inevitable invisibilidad en sus soportes originales” (Aramburu y Trigueros 2011, 12).

Organizada temáticamente alrededor de cinco programas, la muestra había sido confeccionada gracias a la cercanía de los directores del proyecto con una multitud de artistas, a quienes se había interpelado directamente en la búsqueda de obras inéditas, pero también en base a una convocatoria abierta a través de la cual se consiguieron recuperar una importante cantidad de cintas. Tras esa labor de búsqueda y compilación, *Caras B* presentaba sesenta obras “desconocidas o aparentemente perdidas”, pero de gran validez y vigencia; obras de artistas “genuinamente B”, que siempre habían trabajado en los márgenes.

Por otro lado, *Caras B* articulaba sus tesis y teorías a través de la edición de un libro, el cual pretendía realizar una lectura comparativa y revisión de la historia conocida; o, en otras palabras, “servir de guía sobre la historia del videoarte en España desde un punto de vista vinculado a los artistas” (Aramburu y Trigueros 2011, 15). Tratando, de nuevo, de armar un relato coral y polifónico, y en conjunción con el repaso que las editoras realizaban al disperso corpus teórico, crítico, historiográfico, del vídeo español, el libro incluía textos elaborados por diferentes agentes que habían dinamizado el panorama videográfico español durante años¹⁸⁶.

A primera vista, quizás lo más llamativo del abordaje historiográfico de Aramburu y Trigueros¹⁸⁷ era la exhaustividad con la que situaban al mismo nivel grandes y pequeños

¹⁸⁶ Clemente Calvo, Andrés Hispano Laura Baigorri, Karin Ohlenschläger y Fran Felipe Artu/fito Rodríguez, María Pallier Jacobo Sucari, Francisco Ruiz de Infante y Joan Leandre, Susana Blas y Alberto Alcoz.

¹⁸⁷ En el aparatado titulado “Apuntes para una historia del vídeo arte en España” (Aramburu y Trigueros 2011, 23-33).

momentos y episodios, muchos de ellos completamente inéditos o nunca antes referenciados en anteriores narrativas sobre vídeo español. Se trataba de un repaso historiográfico en profundidad, pero que focalizaba sobre todo en tratar de referenciar la mayor cantidad de contextos vinculados a la producción y difusión/exhibición de vídeo posibles. Tratando de presentarse como un relato “neutro” (lo más objetivo posible), Aramburu y Trigueros huían del criticismo que había caracterizado los abordajes *contra-históricos* (muy beligerantes con los diferentes procesos de institucionalización del vídeo, así como con algunos de los productos videográficos a los que habían dado lugar). Si bien las editoras de *Caras B* tenían en cuenta algunas de las líneas maestras de las lecturas *contra-históricas*, estarían mucho más preocupadas en, por un lado, hacer más colorido y poroso el relato histórico del vídeo español a través de un exhaustivo repaso a todos sus momentos posibles; y, por otro, apuntar a un problema estructural en el contexto español como era el de la existencia de un *limbo de la obsolescencia* videográfico.

En primer lugar, resultaba destacable su intento de proponer una genealogía más longeva para el videoarte español, buscando referentes e influencias en figuras como Segundo de Chomón, Buñuel, Val del Omar, Dalí (en sus colaboraciones con Phillippe Halsmann), José Montes Baquer, etc. Si bien esto era algo en lo que ya se había insistido en determinados abordajes *contra-históricos* (sobre todo los realizados por Bonet o el Bosgarren Kolektiboa), Aramburu y Trigueros trataban de expandir el núcleo de influencias a las experimentaciones cinematográficas realizadas por Oteiza, Basterretxea, Ruíz Balerdi (y otros artistas vinculados al grupo GAUR) u otros experimentos en celuloide realizados por artistas como Benet Rossell, de Vargas, Miralda, etc. Al mismo tiempo, había que tener en cuenta la importancia de las primeras experimentaciones de síntesis computacional realizadas sobre todo en el Centro de Cálculo de Madrid. En ese sentido, había sido sobre todo Bonet el que había insistido en la necesidad de trascender la tendencia reduccionista a vincular los primeros usos del vídeo exclusivamente al ámbito de las vanguardias y conceptualismos, llamando la atención sobre la necesidad de

expandir el ámbito de influencias y vincular esos primeros usos a un influjo de medios y disciplinas mucho más heterogéneo; una apertura de enfoque que tuviera en cuenta, especialmente, la influencia del cine experimental y/o alternativo.

Con constantes puntos de anclaje en la historia social, cultural y política de España (verdadero condicionante en el desarrollo de la experimentación audiovisual), el relato de Aramburu y Trigueros se estructuraba a partir de la existencia de tres generaciones o momentos del vídeo español. En relación a una “primera generación” (1972-1982), las editoras volvían a insistir en las importantes labores de creación de público realizadas por un núcleo reducido de agentes sobre todo en el área de Barcelona, así como en la incipiente contraposición entre diferentes “modelos institucionales” ya atisbada en ese momento. Si bien este era un esquema de interpretación para esta primera etapa que ya había quedado instaurado en proyectos como *Desacuerdos 4*, las editoras de *Caras B* añadían otra serie de pequeños momentos omitidos o pasado por alto (tales como la importancia de centros multidisciplinares como Espacio P; el cual, a esas alturas, constituía otra de las importantes fallas dentro de la historiografía del vídeo español elaborada hasta ese momento). Con ello, *Caras B* sumaba complejidad a un relato que había corrido el riesgo de enquistarse en una cierta dicotomía.

Respecto a una “segunda generación” (1982-1992), Aramburu y Trigueros seguirían algunas de las líneas fundamentales de las lecturas *contra-históricas*, sobre todo las que se referían a ese proceso de “despolitización” de la práctica acontecida a lo largo de los ochenta. Volviendo a hacer referencia al sobre-proteccionismo institucional que había conducido a un proceso de festivalización y espectacularización del vídeo, las editoras de *Caras B* daban cuenta de la manera en la que los videoartistas paradigmáticos de ese segundo período se habían ido alejando progresivamente de la necesidad de abordar la realidad política y social inmediata, para dar lugar al auge de propuestas videográficas de corte más narrativo y, en el peor de los casos, excesivamente formalistas/efectistas. De igual manera, Aramburu y Trigueros echaban

mano de las tesis *contra-históricas* para dar una explicación plausible al “pinchazo” que sufriría la burbuja del vídeo entre finales de los ochenta y principios de los noventa¹⁸⁸.

Para una “tercera generación” (1992-2002) que coincidía con el apogeo de la celebración del sentimiento patrio y con la “europeización” u homologación europea de España, dos momento o procesos clave debían ser destacados. Por un lado, un proceso de progresiva precarización del “sector” que condujo, apoyándose en María Pallier, a convertir la labor de teóricos, artistas y programadores en “algo parecido al voluntariado”; por otro lado, una transformación radical del paisaje de las artes visuales ocasionado por el abaratamiento y popularización de los dispositivos videográficos y el auge de otro tipo de medios electrónicos e interactivos.

En ese momento de cierta transición o *impasse*, en el que desde determinados bastiones *contra-históricos* seguía insistiéndose en la conveniencia/necesidad de trabajar por la constitución de un “sector del vídeo independiente”, Aramburu y Trigueros otorgaban una importancia fundamental al surgimiento de nuevos modelos de gestión y difusión de arte: posibilitados gracias a la aparición de los colectivos de artistas y de los espacios alternativos. Precisamente, sería la convergencia de estas fuerzas lo que, según las editoras de *Caras B*, posibilitó/fraguó la celebración de los *EVP 96’* y *EVAMP 98’*, verdaderos hitos en los que fue posible dirimir una serie de cuestiones endémicas que venían afectando históricamente a las posibilidades de formación del “sector”, al mismo tiempo que se “cuestionaba si el vídeo había muerto o no” (Aramburu y Trigueros 2011, 30).

¹⁸⁸ Apoyándose para este punto en agentes *contra-históricos* como Marian Ortega (miembro fundacional del BK), el final de la década estaría caracterizado por un repentino cambio en el “ecosistema” videográfico: el endurecimiento de las condiciones de subsistencia del “sector” y la “deserción masiva” (hacia terreno más prósperos de la producción audiovisual comercial), protagonizada por la mayoría de realizadores paradigmáticos (y no tan paradigmáticos) de aquel período (Aramburu y Trigueros 2011, 28). Ahora bien, si para los momentos fundamentales, puntos de inflexión o de transición, Aramburu y Trigueros echaban mano de los anclajes *contra-históricos*, estas iban alimentando su relato con constantes referencias a momentos y pasajes olvidados, nunca antes referenciados, en la anquilosada historia del vídeo español.

De manera un tanto paradójica, al mismo tiempo que se reflexionaba acerca de la posible defunción del videoarte, un nuevo proceso de institucionalización (esta vez perpetrado por el sistema del arte contemporáneo español) iba a levantar definitivamente al vídeo como una forma de arte por derecho propio. Según Aramburu y Trigueros, a partir de la celebración de muestras paradigmáticas como *Monocanal* o *Bad Boys*, la celebración de exposiciones, ciclos, programaciones, etc. dedicados al vídeo se fue haciendo cada vez más habitual en centros y contextos de arte, hasta alcanzar la plena normalización. A partir de ese momento, la figura del comisario de vídeo se hizo cada vez más popular, y el objeto-vídeo pasaría a ser algo cotizado dentro del sistema comercial del arte. Al mismo tiempo, a pesar de que el auge de los medios electrónicos había suscitado abordajes historiográficos más comprensivos (en los que el vídeo quedaba integrado como un medio tecnológico más dentro de un esquema historiográfico holístico/híbrido), lo cierto es que para esas alturas el fenómeno/disciplina del videoarte ya había logrado una entidad suficiente como para necesitar de un reabordaje teórico e historiográfico específico.

Con todo, a pesar de que el surgimiento de iniciativas como Hamaca en 2006 había venido a paliar un grave problema como era el de la preservación de todo un legado videográfico producido a lo largo de cuatro décadas, los esfuerzos realizados por la plataforma catalana eran insuficientes a la hora de cubrir la cantidad de grietas y fugas que un factor como el de la obsolescencia tecnológica estaba ocasionando. *Caras B*, en definitiva, se presentaba como un proyecto que, por un lado, pretendía alumbrar algunas zonas veladas del proceso histórico español, apuntando hacia momentos fugaces y efímeros pasados por alto en anteriores narrativas historiográficas; pero, por otro, pretendía constituirse como una herramienta con una clara vocación a futuro; capaz de localizar, rescatar y revalorizar un corpus que yacía disperso en un estado límbico.

Al fin y al cabo, una de las principales aportaciones de un proyecto como *Caras B* sería la de dejar establecido que, en relación a un fenómeno artístico como el del videoarte, el trabajo

historiográfico/teórico debía ser necesariamente complementado con un trabajo de tipo técnico (catalogación y preservación), si es que el objetivo era ofrecer una visión lo más amplia y detallada posible acerca de una realidad hasta entonces solo parcialmente abordada. Tal y como culminaban Aramburu y Trigueros:

La cuestión fundamental es que, cuando ya es tan sencillo localizar información escrita y reescrita de la historia del vídeo arte en España, aún hoy siguen quedando lagunas y cuestiones por analizar teóricamente, recuperar los archivos y obras que quedaron en estado límbico para trazar una genealogía próxima a una realidad escasamente cartografiada (Aramburu y Trigueros 2011, 33).

Con estas pretensiones y objetivos establecidos, el resto de textos incluidos en *Caras B* estaban dirigidos a tratar de restablecer algunas líneas genealógicas, alumbrar episodios velados, o incluso plantear algunas reflexiones acerca del propio proceso de construcción de una historia del vídeo español.

Por ejemplo, el texto de Laura Baigorri¹⁸⁹ estaba pensado para tratar de establecer un sólido vínculo entre el grupo catalán que había operado a lo largo de los setenta en Barcelona (Muntadas, Torres, Bonet, Mercader, etc.), tratando de dar forma a un incipiente “modelo institucional”, y una línea *contra-histórica* que se había formado orbitando alrededor del *Bideoaldia* de Tolosa (Villota, Hergueta, Expósito, etc.); un vínculo que se hacía evidente en la manera en la que ambos grupos habían entendido el potencia político y subversivo del vídeo, así como en la manera en la que habían tratado de generar unas estructuras/resortes independientes y alternativos para la práctica.

¹⁸⁹ “Rebobinando. Balance histórico de la entrada del vídeo en el Estado español” (Baigorri 2011, 44-49).

Al igual que ya hiciera para teorizar sobre los orígenes del vídeo en los EEUU, Baigorri reivindicaba la importancia de los factores políticos, sociales y culturales como los verdaderos condicionantes que podían explicar el carácter contestatario de algunas de las primeras propuestas videográficas en España. En este caso, había sido la represión franquista la realidad a la que habían tenido que hacer frente (interpelándola en ocasiones) algunos de los primeros practicantes del vídeo, dando lugar a una serie de propuestas con una clara vocación contestataria, política y socialmente comprometidas.

Si bien, como ya apuntaran las voces *contra-históricas*, ese carácter contestatario y subversivo había sido difuminado o anulado a lo largo de la siguiente década (a consecuencia de ese proceso de institucionalización/despolitización de la práctica vía política cultural), Baigorri llamaba la atención sobre la manera en la que aquellas características del primer vídeo pretendieron ser reactivadas a finales de los ochenta por un núcleo homogéneo de agentes políticamente posicionados, dando lugar a algunos de los primeros debates historiográficos en los que las diferentes “generaciones” del vídeo empezaron a perfilar un claro antagonismo. A estas alturas, el texto de Baigorri parecía dejar claro que dos cosas habían quedado opacadas en la memoria histórica del vídeo español. Por un lado, la vocación claramente política del vídeo en sus orígenes; es decir, el carácter originario del vídeo como herramienta de crítica política y social. Por otro, el intento de reactivación de dicho componente crítico por parte de una línea *contra-histórica* a finales de los ochenta

En esa misma línea, otro de los textos que profundizaba en esa reactivación de los presupuestos de trabajo originarios del vídeo acontecida a finales de los ochenta era el de Arturo/*fito* Rodríguez. Enmarcando su texto¹⁹⁰ dentro de una corriente/tradición *contra-histórica* (tal y como evidenciaba el título del artículo) el texto de Rodríguez estaba

¹⁹⁰ Más allá de la contra-historia del vídeo. Sobre disidencia, difusión y posibles genealogías” (Rodríguez 2011, 89-95).

principalmente dirigido a rastrear las posibles genealogías que hubieran podido dar lugar a la generación de un aparato crítico/teórico (lo que aquí hemos venido llamando un aparato *contra-histórico*), caracterizado por acometer un desmontaje analítico/crítico en torno a los diferentes procesos de institucionalización a los que se había visto sometida la práctica en el período acotado de finales de los ochenta y principios de los noventa. En ese sentido, a pesar de haber existido ramalazos de crítica institucional localizados a lo largo del tiempo en el área de influencia barcelonesa, para Rodríguez, los principales focos generadores de semejante tipo de discurso, habían de ser ubicados en algunos de los contextos vinculados a la distribución/difusión de vídeo surgidos a finales de los ochenta en el contexto del País Vasco.

De esta manera, Rodríguez trazaba una secuencia lógica que encontraba su origen en el contexto del *Bideoaldia* de Tolosa y que avanzaba hasta proyectos de distribución hermanados como fueron Ars Video. Ciertamente, había sido en el contexto del *Bideoaldia* de Tolosa donde, a partir de una toma de conciencia en torno a las potencialidades perdidas o neutralizadas del medio-vídeo, un grupo homogéneo de agentes comenzó a alimentar un incipiente aparato crítico-teórico que encontró en los procesos y paradigmas de institucionalización del vídeo su principal objeto de análisis. Así, texto elaboraos por el Bosgarren Kolektiboa denunciando la intermitencia o irregularidad de las políticas culturales locales a la hora de sostener el desarrollo orgánico de un sector videográfico autóctono, o escritos de marcado tono sarcástico/crítico (como los de Bonet) atentando contra el paradigma institucional de los ochenta y sus productos/autores paradigmáticos, fueron sentando las bases (o estableciendo las coordenadas) para la emergencia de una crítica sistemática que se desplegaría en todo su potencial a partir de principios de los noventa.

Según Rodríguez, por lo tanto, la emergencia explícita de lo que nosotros hemos denominado una línea *contra-histórica* (que él identificaba con la publicación de la batería de textos que, en clave de continuidad, persistían en una crítica institucional dirigida contra una nueva serie de organismos/procesos institucionalizadores) había de quedar intrínsecamente

relacionada con la generación y el sostenimiento de algunas plataformas y contextos de distribución/difusión de vídeo que se mantuvieron activas hasta mediados de los noventa (tales como Ars Video). Si bien era ahí (en la generación de aparato crítico/discursivo y en el sostenimiento de plataformas de difusión y socialización disidentes y alternativas) donde había que buscar la pervivencia de la veta contestataria y subversiva del vídeo (en reconexión directa con sus presupuestos de trabajo originarios), el desmantelamiento de todas las estructuras y tentativas de colectivización organizadas alrededor del dispositivo videográfico (en convergencia con el proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo acontecido a finales de los noventa), acabaría por relegar aun recoveco o “¿cara b?” de la historia del videoarte español lo que en realidad había supuesto una de sus más enérgicas manifestaciones.

Como puede verse, un texto como el de Rodríguez ya había trazado la mayoría de los caminos que en esta tesis se han tratado de recorrer en profundidad. Gracias a él, también nosotros hemos identificado el origen del aparato discursivo *contra-histórico* en el contexto del *Bideoaldia* de Tolosa, el cual terminaría por hacer erupción y desplegarse en todo su potencial en contextos/proyectos que mantuvieron vivo el espíritu del evento tolosarra, como fueron Ars Video. Ahora bien, lo que en gran medida nos ha posibilitado el hecho de encaramarnos a un texto-marco como el de Rodríguez, ha sido el conseguir identificar que la crítica institucional acometida por el aparato *contra-histórico* no solamente recaía en un análisis/denuncia de los fundamentos que animaban a los diversos procesos de institucionalización del video, sino que dicha crítica institucional acarrearba al mismo tiempo una problematización del propio proceso de elaboración de una historia para videoarte español. Es decir que, partiendo de la conciencia de que los procesos de institucionalización del video aparejaban la elaboración de determinadas narrativas históricas, la crítica institucional acometida por el aparato *contra-histórico* siempre conllevó un análisis, desmontaje y reformulación inmediata de estas últimas (es decir, prácticamente en el mismo momento de su concepción), lo cual convertía el propio proceso de elaboración de una historia del vídeo español en un objeto de análisis/disputa en sí mismo. De

esta manera, la problematización del propio proceso de historización del vídeo español se convierte en un hecho histórico en sí mismo.

En un paso más allá, a pesar de que es plausible que el potencial de este aparato crítico/teórico fuera mitigándose a la par que se desmantelaban todos los intentos de creación de plataformas/resortes independientes, creemos que no se ha terminado de valorar o calibrar suficientemente la capacidad del espíritu/aparato *contra-histórico* para asentar las líneas discursivas maestras que hubieran de subyacer a una posible Historia del vídeo español escrita en mayúsculas. Es decir, el foco que la *contra-historia* continuó poniendo en los procesos de institucionalización del vídeo (sobre todo en proyectos como *Desacuerdos 4* o *Devenir Vídeo*) ha terminado estructurando un relato en el que el devenir histórico del vídeo español puede ser entendido como animado por una cierta pugna librada a lo largo de más de dos décadas en el terreno lo (infra)estructural, la cual terminó con la imposición de un determinado modelo adaptado a las conveniencias de la institución de arte contemporáneo, en detrimento de otra serie de contra-modelos. Esta interpretación, lectura o modelos historiográfico, heredera directa de los planteamientos *contra-históricos*, ha terminado funcionando como plantilla sobre la que se ha reelaborado una determinada versión que ha quedado integrada en importantes manuales de la historia del arte contemporáneo publicados de manera reciente. De esta manera, habría que considerar seriamente si la *contra-historia*, nuevamente, no ha podido devenir *historia*.

Por último, es necesario destacar el texto¹⁹¹ de Susana Blas en el que la autora realizaba una interesantísima reflexión acerca de los problemas intrínsecos vinculados al proyecto de elaboración de una Historia (con mayúsculas) para el vídeo español. Apelando a los factores que habían lastrado el proceso de elaboración de una historia del vídeo en EEUU (contexto en el cual, tal y como hemos repetido una y otra vez, los intereses de determinados agentes institucionales dieron lugar a una prematura narrativa plagada de omisiones que, pasado el

¹⁹¹ “Vídeo anti-forma, anti-estilo... y negociaciones realidad ficción” (Blas 2011, 150-154).

tiempo, fue necesario desmontar y reconstruir), Blas llamaba la atención de que la “creación en vídeo” requería, en realidad, de un abordaje multidisciplinar que tuviera en cuenta su carácter híbrido (a caballo entre el mundo del arte y la comunicación); un análisis capaz de aunar lo artístico, lo histórico, lo sociológico, lo político (y lo tecnológico, añadiríamos nosotros), y “no un análisis parcial” (Blas 2011, 151).

En el caso del proyecto de articular una historia del vídeo español en el sentido convencional, Blas se refería a la inexistencia de tal “historia”, la cual se encontraba potencialmente contenida en un cuerpo teórico, crítico, historiográfico, completamente fragmentado y disperso. Así, para Blas:

Tal vez la “gran historia del vídeo en España” esté aún sin escribir, en su sentido tradicional, y lo que tengamos, desperdigado en artículos, catálogos, ensayos y escritos de los artistas, sea una historia fragmentada y desarticulada; pero bien mirada, seguramente esta dispersión de voces y ópticas genera más riqueza que una historia oficial, que a estas alturas tendríamos que deconstruir. Otro tema es el de la catalogación y archivo de creadores, todavía necesaria (Blas 2011, 151).

A pesar de que Blas tenía razón al apuntar que en pleno 2011 la “gran historia del vídeo español” estaba aún sin escribir, sí que conviene llamar la atención de que finalmente ha sido el modelo historiográfico propuesto por el aparato *contra-histórico* el que ha podido imponerse y replicarse dentro de las macro-narrativas que para el arte contemporáneo español han sido elaboradas en años recientes (2015). Tal y como venimos insistiendo, las líneas discursivas fundamentales que han sido reproducidas son aquellas que conducen a comprender el devenir histórico del vídeo español como animado por una cierta pugna o confrontación institucional, la cual terminaría con el triunfo de un determinado modelo sobre los demás; un esquema de lectura o modelo historiográfico que acentúa la contraposición y las diferencias

político/ideológicas entre los diferentes usuarios de la herramienta videográfica a lo largo del período de vida útil del medio.

Por otro lado, si de lo que se trata es de entender el proceso histórico del vídeo como animado por una pugna institucional, entonces tendremos que reconocer también que de lo que estamos hablando es de una pugna librada a la hora de tratar de imponer un determinado relato histórico. Ciertamente, tal y como hemos visto a lo largo de este gran bloque, uno de los grandes triunfos de la *contra-historia* fue el de conseguir puentear o cortocircuitar la elaboración de un relato histórico de carácter oficialista en el mismo momento de su concepción. Deslegitimando uno tras otro los diferentes intentos de articular un relato que sirviera exclusivamente a los intereses de los procesos/organismos institucionales que los ponían en marcha, la *contra-historia* consiguió convertir la crítica institucional en una suspensión sistemática de las diferentes tentativas historizadoras acontecidas a lo largo de más de una década. Convirtiendo el propio proceso de historización en un problema intrínseco al devenir histórico del vídeo español, finalmente, la *contra-historia* pudo allanar el terreno para la imposición de su propio relato.

Ahora bien, frente a la manera en la que ha podido cristalizar o se ha podido resolver en el plano de la *historia escrita* el proceso histórico del vídeo español, Susana Blas apuntaba perfectamente a que aún queda pendiente otro tema clave como es el de la catalogación y el archivo de una ingente cantidad de obras-vídeo que yacen atrapadas en un *limbo de la obsolescencia*. Es decir, frente a la riqueza y complejidad de un aparato discursivo capaz de propiciar ejercicios esquizofrénicos como este (pero que, en último término, no terminan de trascender el plano de la *historia escrita*) queda pendiente abordar el problema de la desaparición de todo un cúmulo de imágenes y sonidos que, por estar atrapadas en sus dispositivos de captura originales, corren un alto riesgo de perderse. Sería un error, por lo tanto, abandonarse a un esquema de interpretación *contra-histórico*, el cual ha demostrado precisamente una completa desvinculación respecto a una problemática grave como es el de la

pérdida de la memoria videográfica/audiovisual en el caso español. Tratando de solidificar un relato que ha llegado a poner mayor énfasis en un cúmulo de intenciones y poéticas frustradas, la *contra-historia* ha terminado sacrificando el valor patrimonial de todo un aparato videográfico, permitiendo que la *historia electrónica* del vídeo siga desvaneciéndose.

**3. En el limbo de la obsolescencia del videoarte español: prospecciones
videográficas en el ámbito del País Vasco**

3.1. Un acercamiento al problema de la preservación de videoarte en España

Los equipos de grabación y reproducción de tipo electromagnético encontraron su origen en la industria musical a principios de siglo XX, planteándose como una alternativa al vinilo. Clave en el crecimiento de la industria radiofónica alemana a lo largo de la década de los 30, su exportación a los Estados Unidos tras ser utilizada como una tecnología de guerra secreta a lo largo de la II Guerra Mundial conllevó su optimización, popularización y comercialización para uso profesional. A partir de 1956, los soportes magnéticos serían capaces de registrar también imágenes, planteándose como una alternativa más barata y manejable que los soportes cinematográficos. A partir de ese momento, los sistemas de grabación y reproducción magnéticos empezarían a ser usados de manera semi-profesional, doméstica, hasta integrarse progresivamente en determinados ambientes o círculos artísticos a mediados de los sesenta. Debido a su materialidad y a su relación con la industria electrónica y de la información, el vídeo vendría a poner en crisis algunos de los dogmas por los que se había regido el sistema del arte moderno, basados en la unicidad, perdurabilidad y originalidad de la obra de arte (Rotaeche 2010, 81-83).

En cuanto tecnología de almacenamiento de la información o de la memoria a largo plazo, las cintas magnéticas no son en absoluto fiables. Este tipo de tecnología es frágil por naturaleza y está condenada a la obsolescencia, por lo que la información audiovisual que es capaz de contener está destinada a la desaparición si es que no se consigue migrar a otro tipo de soportes más estables. El motivo por el que esta tecnología se presenta tan volátil y efímera se debe a que su desarrollo ha dependido principalmente de una industria muy concreta, sobre todo a partir de los años sesenta. Tal y como ha señalado Marita Sturken, la tecnología de grabación y reproducción audiovisual de tipo magnético ha estado supeditada a las necesidades de la industria de la televisión, entendida como una tecnología de comunicación de masas; una

industria, en ese sentido, animada por una ideología muy particular: el deseo de captar y transmitir el “tiempo real”, el deseo de “inmediatez”. Tal y como apuntaba Sturken:

El desarrollo acelerado de la tecnología electrónica de la imagen y de la tecnología de la televisión en las dos últimas décadas han sido resultado directo de una determinada ideología [...] La televisión se convierte en el símbolo de lo inmediato, la imagen viva transmitida desde muchos lugares a la vez. Nunca ha sido concebida, ni material ni culturalmente, por la industria como un medio de archivo. En consecuencia, el vídeo es materialmente un medio de deterioro rápido (Sturken 1989, 68).

Ese proceso hiperacelerado de mejora y actualización constante de la tecnología de la información ocasionó que múltiples formatos de grabación y reproducción convivieran y se solaparan al mismo tiempo. En el lapso de muy pocas décadas se llegaron a producir una gran variedad de formatos de cintas de vídeo y equipos reproductores correspondientes, los cuales fueron sustituyéndose unos a otros con gran rapidez. El primer problema que puso en jaque la perdurabilidad de la información, por lo tanto, fue la obsolescencia tecnológica, ocasionada por “una silenciosa carrera que deja en el arcén” a un gran número soportes y sistemas que devinieron inservibles (Rotaecche 2010, 96). Es decir, más allá de la fragilidad constitutiva de las cintas de vídeo, no aptas para el archivo a largo plazo, el primer problema real que amenazó la perdurabilidad de la información fue la caída en desuso de los equipos reproductores necesarios para que aquella pudiera materializarse. Básicamente, si desaparece el aparato específico para realizar la lectura, la información se vuelve irrecuperable, aunque el soporte (cinta de vídeo) se encuentre el perfecto estado de conservación.

Junto al problema de la obsolescencia tecnológica, otro grave problema es que las cintas de vídeo son frágiles y están afectadas por múltiples problemas físicos y químicos. El mercado de las cintas de vídeo fue tremendamente competente y los fabricantes se basaron en una

constante mejora de las prestaciones de sus productos, atendiendo especialmente a las cualidades de imagen y sonido, pero nunca prestaron demasiada atención a un factor como el del envejecimiento y la estabilidad de la información a largo plazo. Si bien en un principio los sistemas de grabación fueron diseñados para organizar la información de manera analógica o “lineal”, a partir de los ochenta la industria televisiva empezaría a experimentar con sistemas digitales que organizaban la información de manera “discreta”¹⁹². En cualquiera de los dos casos (analógico o digital), muy pocos de estos soportes se pensaron como sistemas de archivo de larga duración.

Sea cual sea su tipo de sistema de grabación (analógico o digital), la cinta de vídeo magnética posee una configuración material básica idéntica que la convierte en un soporte volátil y efímero. Así, la cinta de vídeo de tipo magnético está formada por:

- 1) Una base plástica que hace de soporte o de “sustrato”, compuesta inicialmente por acetato de celulosa, pero sustituida después por un material mucho más estable químicamente como es el poliéster;
- 2) Unas partículas metálicas o “pigmentos magnéticos” que reaccionan a impulsos magnéticos y organizan la información de manera “lineal” (analógica) o “discreta” (digital);
- 3) “Lubricantes” que facilitan el movimiento de la cinta a través de los engranajes y cabezales del reproductor, evitando fricciones e inestabilidad en el conjunto del sistema reproductor;

¹⁹² Formatos analógicos: 2 pulgadas Quadruplex, 1 pulgada Tipo C, ½ pulgada de carril abierto, U-matic y U-matic SP, Video 8 y Hi-8, Betamax, VHS y S-VHS, Betacam y Betacam SP; Formatos digitales: Betacam Digital o DigiBetacam; D1, D2 y D3, Digital 8, DVCAM, MiniDV, DVCPRO o D7.

- 4) “Fijadores” o “adhesivos” que sirven para estabilizar las partículas metálicas o “pigmentos magnéticos” en la base plástica o “sustrato” (normalmente policloruro de vinilo o PVC);
- 5) “Aditivos”; sustancias secretas añadidas por las empresas fabricantes para mejorar la calidad de grabación y reproducción de sus cintas.

Como decíamos, sea cual sea su tipo de formato, todos los soportes de vídeo magnético están expuestos a diversos factores y agentes de deterioro, tales como la humedad relativa, la temperatura, la polución, los agentes ácidos y básicos, la manipulación incorrecta, etc.; pero, sobre todo, al deterioro químico, físico y magnético. En primer lugar, el deterioro químico suele afectar a la base plástica o “sustrato” de la cinta magnética, siendo provocado bien por la propia composición material de la misma (la cual se degrada naturalmente, sobre todo si se trata de acetato de celulosa), o bien por factores ambientales externos.

Uno de los principales males que afectan a este tipo de soportes es el “síndrome acético”, una afección muy contagiosa y de muy rápida propagación. El “síndrome acético” debe ser contralado a través de la segregación de los ejemplares que presenten síntomas (olor a vinagre y muestras de contracción, deformación o rotura de la base plástica) ya que su propagación puede provocar que, en cada cinta afectada, los “pigmentos magnéticos” en los que se ordena la información pierdan sus “fijadores” y se reorienten, conllevando la pérdida de la misma.

Una segunda afección química es la “hidrólisis de fijadores de poliéster uretano”, un tipo de mal que se ha demostrado que afecta a las cintas fabricadas con una base plástica de poliéster. En este caso, debido a la presencia de moléculas de agua en los espacios de almacenaje, el poliéster termina emulsionando un tipo de sustancia de propiedades semi-adherentes, creando una superficie viscosa que provoca que la cinta atrape todo tipo de contaminación ambiental. En cualquiera de los dos casos mencionados, debe evitarse la

reproducción de la cinta, ya que al hacerlo se corre el riesgo de contaminar los cabezales del equipo reproductor y producir depósitos nocivos para otros soportes.

En cuanto al deterioro mecánico, este se refiere al deterioro de la carcasa o contenedor de plástico que protege a la cinta magnética del exterior. En este caso, el desperfecto de la carcasa (y con él, el deterioro de la cinta) suele venir dado por la fricción que se genera entre el contenedor y el propio sistema reproductor que mecaniza la cinta, pero también por una manipulación indebida. Así, por ejemplo, la cinta magnética o base plástica puede verse dañada simplemente por un incorrecto almacenamiento a lo largo de un tiempo prolongado, o por una carcasa en mal estado, conllevando posteriores problemas de reproducción.

Otro de los problemas físicos que suelen afectar a estos soportes suele venir dado por la pérdida de lubricante, algo que suele ocurrir debido al uso intensivo de las cintas. En este caso, al perderse progresivamente la sustancia lubricadora, las cintas son sometidas a un gran estrés y fatiga cuando son reproducidas, lo que puede llegar a provocar abrasiones en la base plástica o “sustrato” y con ello pérdida de información. Al mismo tiempo, otro de los factores ambientales que puede provocar abrasiones es la presencia de partículas de polución. Cuando existe suciedad superficial que se adhiere a la cinta, esta puede provocar abrasiones que afectan a los “fijadores”, “partículas magnéticas” y “sustratos”. En definitiva, tal y como recomienda Rotaèche, jamás debería reproducirse ningún soporte sensible en equipos que no hayan sido revisados previamente, sobre todo cuando el material que se vaya a visionar sea único e insustituible (Rotaèche 2010, 100).

Por último, otro de los factores que pueden provocar pérdida de información es la presencia de campos magnéticos. Como ya se ha dicho, la información organizada de manera analógica o digital se encuentra localizada en la capa magnética de la cinta, concretamente en los “pigmentos magnéticos o “partículas metálicas”. Cuando el soporte se encuentra expuesto a campos magnéticos (generados normalmente por los propios aparatos electrónicos necesarios para la reproducción de las cintas) estos pueden provocar la pérdida parcial de la información.

En este sentido, un correcto almacenamiento implica la creación de un entorno libre de este tipo de contaminación magnética.

A lo largo de prácticamente tres décadas, los dispositivos de grabación y almacenamiento de tipo magnético fueron utilizados por multitud de artistas españoles, dando lugar a la creación de un vasto corpus videográfico. Sin embargo, las llamadas instituciones de la memoria (museos, universidades, filmotecas), supuestas encargadas de velar por este patrimonio audiovisual, han enfrentado de manera tardía la preservación de este tipo de materiales. Si bien algunos de los proyectos pioneros en el Estado español dedicados a abordar esta problemática se llevaron a cabo desde el ámbito universitario a mediados de los noventa¹⁹³, han sido sobre todo las instituciones de arte contemporáneo las que han terminado desarrollando una serie de protocolos y metodologías mínimas para preservar obra contenida en soportes de cinta magnética, algo que no hicieron hasta entrada la década de los dos mil.

Ahora bien, los criterios de selección según los cuales estas instituciones han confeccionado sus colecciones (esto es, los parámetros de significatividad o relevancia que han establecido), han terminado resultando excluyentes para una gran parte de la producción videográfica española, contribuyendo así a alimentar un “excedente” o un *limbo de la obsolescencia* del vídeo español. Por otro lado, a pesar de que han surgido proyectos semi-independientes dedicados a paliar esta problemática (Hamaca, Apología/antología, OVNI, Archivo Ares, Caras B), lo que aquí planteamos es que todavía existe un importante número de obras atrapadas en sus dispositivos de captura originales. Es decir, sigue existiendo un *limbo de*

¹⁹³ Tal y como veremos en los siguientes capítulos, uno de los proyectos pioneros en el Estado español dedicado a la preservación de vídeo magnético fue el llevado a cabo por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU) en 1995-1996, titulado *Inventario y recuperación del patrimonio artístico videográfico del País Vasco. Proyecto de archivo del material y creación de soportes audiovisuales de consulta*, dirigido por Juan Crego, Ander González Antona y Mikel Arce. En gran medida, este proyecto de tesis (en su apartado de trabajo de campo) continúa los avances realizados por este y otros proyectos desarrollados en la propia Facultad de Bellas Artes dedicados a paliar esta problemática.

la obsolescencia del videoarte español; un conjunto de obras que, al permanecer contenidas en sus correspondientes contenedores de tipo magnético, corren un alto riesgo de perderse.

Ha sido Gisèle Rodríguez la que se ha encargado de estudiar la manera en la que determinadas instituciones de arte contemporáneo españolas han desarrollado protocolos y metodologías de conservación para obras concebidas en este tipo de soportes¹⁹⁴. El estudio de Rodríguez parte de una consideración del vídeo como una forma de arte plenamente museizada, pero también desde la conciencia de que su carácter reproducible y efímero había venido a poner en crisis algunos de los dogmas sobre los que se había sustentado el sistema del arte moderno, basados en la unicidad, irrepitibilidad, perdurabilidad, etc., de la obra de arte. En este sentido, el estudio de Rodríguez resulta del todo pertinente, ya que da cuenta sobre la manera en la que la institución Arte ha conseguido desarrollar una terminología/metodología, basada en buena medida en la práctica de la conservación, dirigida a mantener el valor objetual y simbólico de un objeto perecedero y completamente volátil como es el vídeo magnético. Tal y como hemos apuntado previamente, en gran medida, ese método se ha basado en una técnica muy concreta: el control de tiraje.

La fórmula del material contenedor de la obra audiovisual en edición limitada, numerada y firmada por su autor es la única que han encontrado de momento los artistas, las instituciones museísticas y los intermediarios mercantiles para garantizar ese valor y conservar simbólicamente la esencia material al que va unida toda obra de arte como objeto de posesión (Rodríguez 2012, 125).

¹⁹⁴ El estudio de Rodríguez, titulado “Videocreación en España: soportes, conservación y documentación” (Rodríguez 2012, 119-153), se centra en cinco museos de arte contemporáneo: el MNCARS (Museo Centro de Arte Reina Sofía), el MACBA (Museu d’Art Contemporani de Barcelona), Artium (Museo-Centro Vasco de Arte Contemporáneo), MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León) y CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo). A pesar de que su investigación está fechada en 2012 y que algunas instituciones han podido redefinir sus protocolos de conservación para vídeo magnético, la mayoría de los datos y las conclusiones que aporta Rodríguez no han perdido vigencia.

Consecuentemente, uno de los principales problemas a los que ha tenido que hacer frente la institución Arte en relación a un medio como el vídeo magnético, de cara a mantener su valor “aural”, es el de la gestión de copias. Partiendo de la evidencia de que el vídeo es esencialmente un medio reproducible, museos y centros de arte han desarrollado todo un sistema terminológico que categoriza y estratifica las diferentes copias que de una misma obra puedan existir, dotando a algunas de ellas de un componente simbólico y económico que el resto no posee. De esta manera, la mayoría de museos y centros de arte contemporáneos distinguen entre:

- 1) Una primera copia o “Copia Máster”, considerado como el producto final editado y acabado por el artista (también denominada como “Prueba de Autor”), la cual puede estar en poder del propio artista o de la institución;
- 2) Una segunda copia o “Copia Submáster” (normalmente en el mismo soporte y formato que la “Copia Máster”), la cual suele ser adquirida a través de transacción económica entre la institución y el artista o sus intermediarios (galerías o distribuidoras) y que es considerada como “obra original”;
- 3) Terceras copias concebidas como “Copias de Preservación” o “Copias de Exhibición”, estas últimas sin valor económico, pero igualmente sometidas a los protocolos de preservación que los Departamentos de Conservación de las instituciones desarrollan.

De forma contradictoria y anti-natura para con el carácter reproducible del medio, la institución Arte ha preferido o priorizado convertir la obra en vídeo en un objeto escaso con valor de cambio. De esta manera, consigue restituir un cierto valor simbólico a semejante objeto, pero ello revierte directamente en sus posibilidades de alcanzar una mayor difusión y alcance.

Así, desde los Departamentos de Conservación de museos como el MNCARS (institución pionera en establecer una serie de protocolos y metodologías mínimas para la conservación de la obra de arte en vídeo institucionalizada)¹⁹⁵, se llegarían a mostrar muy categóricos respecto a esta cuestión:

La esencia reproducible de estas nuevas manifestaciones artísticas no debe, ni puede ser explotada con fines espurios, la realización de copias no puede hacerse de una manera arbitraria y descontrolada, sino única y exclusivamente con ese objetivo ya comentado de preservar el “original” al máximo y bajo la supervisión del conservador responsable de esta colección (Villaescuerta 2007, 119).

Al igual que para cualquier otro tipo de obra, la primera medida de preservación para una obra videográfica que va a ser adquirida por una institución artística, se basa en realizar un severo proceso de tramitación en el que se contemplan, a través de la elaboración de un informe, las características físicas y administrativas que reúne la obra. En dicho proceso previo a la compra definitiva, la institución puede llegar a intervenir la obra a través de trabajos de limpieza y restauración, a fin de que esta ingrese en las mejores condiciones posibles en su colección. Si bien este proceso de revisión y restauración normalmente se aplica cuando se adquiere cualquier tipo de obra, resulta especialmente importante para obras concebidas a través de tecnología audiovisual y multimedia, en la que las partes materiales necesarias para que la obra pueda “emerger” o “presentarse”, suelen dar lugar a múltiples problemas relacionados con la obsolescencia y fragilidad tecnológicas.

¹⁹⁵ En 2006, coincidiendo con la muestra celebrada en el MNCARS *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, sobre la que en seguida volveremos, se organizaba en paralelo la *8ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*, dedicada en gran medida a abordar el problema de la conservación de videoarte desde diferentes enfoques: teóricos, deontológicos, técnicos, jurídicos, etc. Como resultado de la *8ª Jornada* se publicaba el informe *Videoarte: La evolución tecnológica. Nuevos retos para la conservación*, el cual reunía la serie de ponencias, informes, presentaciones, etc., realizados por parte del personal adscrito a los Departamentos de Conservación, Registro, Colecciones-Exposiciones, del MNCARS.

Otros autores como Mikel Rotaèche, en ese sentido, también han destacado que, en el caso de soportes de vídeo magnético, la documentación y las entrevistas con los autores constituye una parte fundamental para una correcta conservación y exhibición de las obras. Rotaèche se refiere especialmente al caso de las vídeo-instalaciones, en el que el equipo necesario para la reproducción de las imágenes y los sonidos, en muchas ocasiones, forma parte del conjunto estético y significativo de la obra. Es decir que, si bien en el caso de las obras monocanal la migración de los contenidos/información a soportes más estables garantiza la salvaguarda de la obra (el mensaje original del artista) y su futura posible difusión (siempre y cuando el trabajo de transferencia respete los parámetros de aspecto y acabado de la obra original), en el caso de las vídeo-instalaciones la obsolescencia tecnológica plantea un problema de orden “histórico” y “teórico”, ya que la sustitución del equipo tecnológico necesario para la “emergencia” o “presentación” de las obras, puede inducir a la presentación de “falsos históricos”. En estos casos, tal y como apunta Rotaèche, la negociación y consulta con los artistas, abiertos en ocasiones a ejercicio de “remediación” y “re-materialización” de sus propios trabajos a través de tecnología actual y operativa, resulta fundamental (Rotaèche 2007, 141).

En esta misma línea, Lola Hinojosa ha insistido en que el museo debe conocer perfectamente los componentes físicos de la obra que adquiere, a fin de saber si estos pueden ser re-fabricados, sustituidos, etc. Las precauciones llegan hasta el punto en el que, en ocasiones, lo que realmente termina adquiriendo la institución museística es el concepto de la obra, la idea del artista, así como su derecho a (re)producirla y exhibirla (Hinojosa 2007, 115). De esta manera, el museo entabla una compleja relación contractual con los artistas y/o los distribuidores de sus obras, reservándose derechos como el de realizar copias de preservación indefinidas, comprometerles para que no vendan un mayor número de copias al indicado en la edición, obligarles a conservar una “Copia de Artista” o “Prueba de Artista” (por si el “Submáster” del museo llegara alguna vez a destruirse o estropearse), etc. De esta manera, a través de un complejo sistema técnico-burocrático, el museo logra mantener o salvaguardar el

valor de culto, el componente simbólico y económico, de la obra de arte concebida a través de tecnología reproducible y obsolescente, garantizando su conservación, posibilidad de difusión y rentabilización.

Recapitulando, antes de que una obra en formato de vídeo magnético pase a formar parte de la colección de una institución museística, se somete a una intensa inspección física que incluye el análisis de la carcasa, del estuche, el estado de la cinta, etc., realizándose también un visionado de control de calidad de imagen y sonido. Una vez la pieza es admitida e ingresa en la institución, pasa a estar sometida a un control periódico dirigido a detectar señales de deterioro físico o químico. De esta manera, por ejemplo, en el caso de que se detecten deterioros químicos como el “síndrome acético” o “hidrólisis”, deben tomarse medidas preventivas de carácter urgente como la “segregación”, la cual evita la contaminación entre materiales y facilita su estabilización. En definitiva, algunas otras de las labores de mantenimiento que algunos museos aplican sobre materiales magnéticos, se basan en realizar rebobinados sistemáticos a las cintas, prevenir cargas estáticas y campos magnéticos, revisar y limpiar periódicamente los reproductores, etc.

Ahora bien, tal y como apunta Rodríguez, en muchas ocasiones los formatos de “Copia Máster” o “Copia Submáster” adquiridos por los museos y que son considerados como “obra original” no se corresponden con formatos aptos para la preservación (U-matic, VHS, MiniDV), por lo que se hace necesario transferir la obra a un formato que asegure su preservación y por lo tanto su reproductibilidad. Respecto a los soportes magnéticos más adecuados, algunos museos de arte contemporáneo españoles adoptaron el Betacam Digital como formato estándar de preservación, ya que se trata de un formato que permite realizar copias con un nivel mínimo de pérdida de información¹⁹⁶. De igual manera, otra medida de preservación clave adoptada por las

¹⁹⁶ El Betacam y el Betacam SP, aparecidos en 1982, fueron los formatos más utilizados como estándares de preservación hasta la aparición del Betacam Digital. Este se trata de un formato con bajo riesgo de verse afectado por la obsolescencia tecnológica, ya que se siguen fabricando equipos, sobre todo para el Betacam Digital. Sin embargo, tal y como apuntaba Rodríguez en su estudio, no todos los museos de arte contemporáneo españoles objeto de su

instituciones de arte ha sido la de realizar una copia digital del archivo y realizar un volcado de seguridad a un servidor informático (siempre que se cuente con la autorización expresa de los autores). De nuevo, ante la fragilidad de este tipo de soportes, una de las principales medidas de preservación de vídeo magnético vuelve a ser la técnica de la migración o transferencia de la información desde los soportes originales a otros considerados como mucho más estables:

La digitalización no sólo permite luchar contra la obsolescencia de los soportes y minimizar la dependencia a los equipos de reproducción sino que salvaguarda el contenido, es decir el mensaje del artista y en definitiva la esencia de la obra de arte (Rodríguez 2012, 137).

Ahora bien, mientras que en la migración de la información algunos han visto la panacea al problema de la obsolescencia tecnológica, Ina Blom se ha encargado de recordar que la infraestructura archivística actual utilizada por las llamadas instituciones de la memoria, cuya estructura material se basa en dinámicas vectoriales y campos electromagnéticos, está igualmente identificada como la fuente de la destrucción de archivos y la pérdida de la memoria cultural. Es decir que, en último término, se produce una paradoja entre la naturaleza de la información digitalizada que es pensada socialmente como duradera, y la infraestructura de la que depende el sostenimiento y perdurabilidad de esa información: un sistema volátil de softwares cuya operatividad se basa en un procedimiento de constantes “regeneraciones” y “relecturas”, el cual avanza inexorablemente hacia la obsolescencia. De esta manera, Blom llega a preguntarse cuándo es más segura la perdurabilidad de la memoria cultural realmente; es

investigación llegaron a adoptar el Betacam Digital como estándar de preservación. Por ejemplo, un museo como Artium se distinguiría de otros como el MNCARS y el MACBA por elegir el soporte óptico de DVD como principal soporte de transferencia para las grabaciones digitales. Debido a su capacidad de almacenamiento y la posibilidad de regrabar la información sin pérdida de calidad, Artium adoptaría este formato tanto como soporte de preservación como de exhibición, a pesar de que el DVD ha terminado mostrándose como un soporte no óptimo para la almacenar información a largo plazo (Rodríguez 2012, 132).

decir, cuando depende de factores espaciales y ambientales, o cuando depende de la constante actualización de softwares, compatibilidad entre sistemas operativos, sincronizaciones, flujos de energía, canales de transmisión, etc. (Blom 2017, 12).

Precisamente, otra de las medidas de preservación adoptadas por las instituciones de arte de cara a conservar el objeto físico que es la cinta de vídeo, se basa en la “conservación preventiva”: controlar los principales factores de deterioro para este tipo de soportes, tales como la temperatura, la humedad relativa, la contaminación ambiental, etc. Siguiendo a Rotaeché, para colecciones audiovisuales formadas por soportes magnéticos y digitales, los parámetros de aclimatación de un “espacio estanco” de almacenamiento deben establecerse en un 40-30% de humedad relativa y una temperatura en torno a los 15 grados centígrados. Si dichos parámetros fueran transgredidos durante largo tiempo, las cintas de vídeo podrían verse afectadas por algunas de las degradaciones típicas que afectan a este tipo de soportes, pudiendo llegar a causar daños irreversibles: deformaciones de las bases plásticas, aparición de “hidrólisis” en las emulsiones o “pigmentos magnéticos”, etc.; conllevando, en definitiva, la pérdida irremediable de la información contenida en el dispositivo de captura videográfico. En definitiva, para una correcta conservación de este tipo de soportes es necesario que las cintas se almacenen en ambientes limpios y controlados, siendo esta la primera y más efectiva medida de preservación. Los cambios bruscos de temperatura, la humedad, la presencia de polvo o elementos corrosivos en los ambientes de almacenamiento, etc., afectan a los componentes físicos que componen la base magnética donde se encuentra organizada la información, poniendo en serio riesgo su legibilidad.

Sin embargo, según ha podido concluir Rodríguez, el establecimiento y el mantenimiento de este tipo de medidas preventivas (en constante proceso de actualización) ha dependido en gran medida del volumen de obras que compone la colección de cada institución, así como de las circunstancias materiales y económicas de las mismas. Aun así, han sido las instituciones de arte, principalmente, las que han conseguido garantizar el cuidado y la protección de este tipo de

patrimonio audiovisual, situándolo, para tal fin, al mismo nivel que otro tipo de obras de una materialidad muy diferente. En esta labor de conservación de soportes de vídeo de tipo magnético, los Departamentos de Conservación de los museos han tenido que actualizarse y cambiar su mentalidad de manera radical, reconfigurando sus discursos y estableciendo nuevos protocolos y mecanismos de trabajo alejados de los dogmas y métodos de la práctica de la conservación moderna o tradicional. El cuidado de este tipo de obras ha requerido, en definitiva, de la atención y trabajo conjunto de un equipo multidisciplinar (conservadores, restauradores, registradores, técnicos electrónicos etc.), viéndose también el papel del propio conservador totalmente redefinido:

Las tareas de rastreo de tecnología obsoleta y desaparecida del mercado actual –como monitores de televisión de rayos catódicos- aparece entre las principales funciones del encargado de la conservación de una colección con representación de vídeo histórico, obras que demandan equipos dotados de unas características concretas e insustituibles (Hinojosa 2007, 117).

En conclusión, y yendo un poco más allá de los problemas vinculados a la materialidad de las cintas y la obsolescencia irremediable de este tipo de tecnología, el conservador de vídeo magnético debe plantearse problemas de orden teórico, como es el inexorable avance de este tipo de obras hacia la “inmaterialidad” de los sistemas de almacenamiento digitales, la “consiguiente innecesaria conservación” de los soportes físicos originales (Hinojosa 2007, 117), o la reubicación y presencia de los archivos de vídeo digitales en vastas bases de datos y repositorios informáticos.

A pesar de que Gisèle Rodríguez ha dado buena cuenta sobre la manera en la que determinadas instituciones de arte contemporáneo españolas han desarrollado sus propios

protocolos de preservación para el vídeo magnético (resaltando, así mismo, la falta de un criterio o metodología unificada a la hora de abordar esta problemática), creemos que no se han terminado de extraer todas las consecuencias de lo que supone que hayan sido, precisamente, las instituciones de arte contemporáneo las que se hayan terminado por erigir como los principales organismos encargados de salvaguardar la memoria audiovisual del videoarte español. Es decir, lo que aquí pretendemos apuntar es que las instituciones de arte, al desarrollar unas determinadas líneas discursivas que han guiado la manera en la que han confeccionado sus colecciones de vídeo; al establecer unos filtros de selección o de significatividad para determinar qué tipo de obra merecía ser coleccionada, considerada como obra de arte y, por lo tanto, susceptible de ser preservada en el tiempo, han funcionado como cribas generadoras de un excedente videográfico, contribuyendo a alimentar lo que aquí hemos llamado un *limbo de la obsolescencia* del videoarte español: un cúmulo de obras que, al permanecer atrapadas en sus dispositivos de captura originales, corren un alto riesgo de perderse.

De entre todos los museos y centros estudiados por Rodríguez, seguramente sea el caso del MNCARS el más paradigmático en relación a la cuestión que queremos plantear aquí. Habiendo sido la institución museística que más muestras y retrospectivas de carácter antológico ha dedicado al videoarte español a lo largo del tiempo (contribuyendo enormemente al reconocimiento y legitimación del vídeo como una forma de arte por derecho propio), puede llegar a resultar sorprendente la manera en la que ha terminado confeccionando su colección audiovisual. Curiosamente, la gran mayoría de las obras que transitaban por sus marcos de representación a lo largo de las varias muestras y exposiciones dedicadas al videoarte español (desde *La Imagen Sublime*, pasando por la *II Bienal de Imagen en Movimiento*, hasta *Señales de Vídeo y Monocanal*) no figuran en el catálogo actual de la colección audiovisual del MNCARS.

Ello se debe, seguramente, a que la institución museística redefinió las líneas discursivas acerca del tipo de obra audiovisual que pretendía coleccionar a partir de la celebración en 2006 de la muestra *Primera Generación. Arte e Imagen en Movimiento [1963-1986]*. A instancias de la propuesta comisarial realizada por Berta Sichel (recordemos, comisaria de *Monocanal* en 2003), el MNCARS decidía apostar por la organización de una muestra que pretendía profundizar en los primeros años de desarrollo de la práctica, centrando la atención en aquellas obras de carácter histórico realizadas principalmente por aquellos pioneros del videoarte estadounidense (a esas alturas, figuras plenamente museizadas y reconocibles dentro del sistema del arte internacional). A través de una exposición de carácter monumental como esta, el MNCARS decía saldar una deuda con la práctica de la videocreación, tras haber abandonado a principios de los noventa su plan de seguir organizando una *Bienal de la Imagen en Movimiento*. Dedicando, en consecuencia, un gran esfuerzo a la selección de las obras que iban a formar parte de la muestra, la Dirección del MNCARS aprovecharía la ocasión para “fortalecer la exigua colección de obras en vídeo [...] destinando un presupuesto de dos millones de euros para adquirir obras de esta primera generación” (Cámara y Carballas 2007, 124). Así, tras una intensa labor de búsqueda e investigación realizada desde el Departamento de Audiovisuales, la muestra se concretaba en 32 instalaciones, 14 proyecciones y 80 vídeos monocanal, el 85% de los cuales pasaba a formar parte de la propiedad del MNCARS.

Redefinidas las líneas directrices que habrían de servir de guía para la incorporación de obra audiovisual de carácter experimental, el MNCARS adoptaría una política de adquisiciones a lo largo de los próximos años que se ha basado, en buena medida, en seguir incorporando obra de pioneros internacionales que trabajaron a caballo entre el cine y el vídeo a lo largo de los sesenta y setenta (Bruce Nauman, Carolee Schneeman, Eleanor Antin, Stan Vanderbeek, Joan Jonas, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, etc.). Sin embargo, debido a su carácter de Museo Nacional, el MNCARS también ha prestado una especial atención a la obra de figuras españolas pioneras en el uso artístico/experimental de los medios audiovisuales (Benet Rossell, Muntadas,

Torres, Miralda, Jordi Torrent). De esta manera, a lo largo de los años, el MNCARS ha ido poco a poco engrosando su colección audiovisual con más obras de Muntadas, Francesc Abad, Video Nou/Servei de Video Comunitario, Angels Ribé o Eugenia Balcells, entre otros, pertenecientes a la generación de pioneros de los setenta, dando buena cuenta del carácter “histórico” que ha pretendido dar a su colección.

Sin embargo, es necesario matizar que el MNCARS tampoco perdió nunca de vista las creaciones más contemporáneas, y a partir de 2009 empezaría a adquirir obra de algunas de esas figuras españolas que normalmente se han vinculado a una “tercera generación” del vídeo español (Itziar Okariz, Sergio Prego, Cabello/Carceller, Dora García, Txomin Badiola, etc.). En este sentido, la política de adquisiciones del MNCARS, a pesar de tener un marcado componente “histórico”, también se ha basado en la compra de obra de artistas normalmente reconocibles dentro del mundo del arte contemporáneo; autoras que no necesariamente han encontrado un hueco dentro del sistema gracias exclusivamente a su producción videográfica, sino por su obra de carácter multidisciplinar. Este tipo de cribas o criterios de selección, en definitiva, ha contribuido a que la gran mayoría de autores y obras que transitaron y encontraron un foco de visibilidad en el contexto de los festivales de vídeo y/o muestras de los ochenta y los noventa, permanezcan fuera de este tipo de sistemas de reconocimiento/legitimación. Así, de entre todos aquellos autores paradigmáticos de los ochenta y noventa (y de aquellos especialmente vinculados a posiciones *contra-históricas*), solamente encontramos unos pocos nombres representados, tales como Marcelo Expósito, el colectivo anónimo Agustín Parejo School o Javier Codesal, entre otros¹⁹⁷.

Otra de las colecciones audiovisuales más importantes a nivel estatal la constituye la del MACBA: una colección de carácter “histórico” con obras producidas desde mediados de siglo XX

¹⁹⁷ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). 2023. *Catálogo de la colección permanente: colección audiovisual (Filtro: Vídeo)*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion>.

hasta la actualidad. En este caso, la política de adquisiciones del MACBA en relación al audiovisual experimental ha estado determinada por la propia filosofía del museo, centrada en coleccionar obras de procedencia internacional y española, pero prestando especial atención a la producción catalana (y sobre todo a creaciones realizadas desde 1960 hasta la actualidad). Así, el hecho de que muchos de los pioneros del cine y vídeo experimental en el Estado español fueran de origen catalán, ha determinado que la colección audiovisual del MACBA tenga un importante carácter “histórico”.

Ciertamente, sus fondos empezaban a formarse a partir de 1990 casi exclusivamente a través de la incorporación de obras producidas por pioneros catalanes de los setenta (Miralda, Benet Rossell, Grup de Treball, Muntadas, Jordi Torrent, Eulalia Valldosera, Jordi Colomer, etc.). A partir de la década de los 2000, su colección aumentaría considerablemente en base a la adquisición de vídeo y cine experimental de pioneros estadounidenses/internacionales (Vito Acconci, Bruce Nauman, Valie Export, Dan Graham, Malcom Le Grice, Gordon Matta-Clark, Joan Jonas, David Lamelas, John Baldessari, Chris Burden, Willoughby Sharp, Martha Rosler, General Idea, Chip Lord, Jaime Davidovich), pero seguirían ampliando de forma importante sus fondos correspondientes a cineastas/videoartistas catalanes de esa generación de pioneros (Pere Portabella, Jordi Cerdá, Muntadas, Carles Pazos, Joan Rabascall, Benet Rossell, Francesc Torres, Eugenia Balcells, Video Nou/Servei de Video Comunitari, Francesc Abad). Esta será una política que el MACBA no ha abandonado nunca, siendo así que en la última década han seguido incorporando obras correspondientes a los ochenta y noventa de pioneros catalanes como Angels Ribé, Muntadas, Torres, o algunas piezas de carácter histórico como *Primera Muerte*.

Ahora bien, a pesar de la amplia representatividad que tiene la producción vídeo/cine de pioneros del videoarte español/catalán, la política de adquisiciones del MACBA en relación a obras correspondientes a una “segunda” y “tercera generación” del vídeo se asemeja en cierto modo a la del MNCARS: adquirir obra de autores insertos/normalizados dentro del sistema del arte contemporáneo correspondientes a una “tercera generación” plenamente institucionalizada

(Txomin Badiola, Ibon Arambarri, Txuspo Poyo, Itziar Okariz, Sergio Prego, Jon Mikel Euba, María Ruido) cuya obra –la mayoría de las veces- se mueve a través de galerías. De esa “segunda generación” del vídeo español, por lo tanto, solamente vuelven a estar bien representados autores como Marcelo Expósito o colectivos como Agustín Parejo School, entre unos pocos. Es decir, la gran mayoría de autores y obras que habían encontrado un foco de visibilidad en el circuito de festivales de los ochenta y los noventa, se encuentra completamente desplazada de estos nuevos contextos de legitimación del arte contemporáneo¹⁹⁸.

Sin embargo, una cosa importante a tener en cuenta es que el MACBA es depositario de parte de los fondos de la Mediateca de CaixaForum, una de las colecciones/archivos públicos de videoarte y *media art* más importantes que han existido a nivel estatal. Creada en 1994 y con sede en el Centro Cultural de La Fundación la Caixa, la Mediateca de CaixaForum se trataba de un centro documental con una finalidad patrimonial, dedicada a la preservación y puesta a disposición pública de aquellas nuevas formas de expresión que se consolidaran en el panorama artístico contemporáneo. Con esos objetivos, la Mediateca contaba con una sección denominada “Art contemporani/Expressió àudio-visual”, la cual ponía a disposición pública unos 200 vídeos en diferentes formatos que se correspondían con una selección bien cuidada de expresiones audiovisuales de carácter experimental nacionales e internacionales (vídeo de creación, arte multimedia, arte y tecnología, virtualidad, arte y cine, etc.)¹⁹⁹. Ahora bien, en 2013 se desmantelaba la Mediateca y se apagaba su portal web para sorpresa y decepción de todos aquellos que habían trabajado por hacer accesible este tipo de expresiones artísticas²⁰⁰.

¹⁹⁸ Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). 2023. *Catálogo de la colección permanente: colección audiovisual (Filtro: Grabación Audiovisual)*. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/buscador/tipo/obra>

¹⁹⁹ Según Gisele Rodríguez, justo antes de su desmantelamiento, la Mediateca de la Fundación La Caixa “Espai de Media Art” ofrecía 845 DVD y vídeos de 1603 autores (Rodríguez 2012, 129).

²⁰⁰ A este respecto, consultar el artículo de Roberta Bosco publicado en *El País* (26 de febrero de 2013): “Cierra la Mediateca de CaixaForum”.

https://elpais.com/ccaa/2013/02/26/catalunya/1361878308_726710.html.

También el comunicado emitido por Eugeni Bonet, Antoni Mercader, Antoni Muntadas difundido a través de Hamaca (23 de febrero de 2013): “Contra el tancament de la Mediateca a CaixaForum/Contra el cierre de la Mediateca CaixaForum”. <https://hamacaonline.net/blog/contra-el-tancament-de-la-mediateca-a-caixaforum-contra-el-cierre-de-la-mediatec/>.

Actualmente, parte de los contenidos y fondos audiovisuales digitalizados son accesibles para investigadores en un punto informático de consulta en el Centro de Estudios y Documentación de la Biblioteca del MACBA. Respecto a la localización de los fondos físicos, ya en su día se llamaba la atención de que el traslado de los DVDs desde su enclave/sede original, habría podido conducir a su dispersión actual.

Por último, nos centraremos en la colección audiovisual del museo Artium (Centro-Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco) por dos motivos. El primero, porque el museo gasteiztarra acogió una de las últimas grandes muestras de carácter antológico sobre vídeo español celebradas en el Estado español (*VideoStorias*). El segundo, porque la política de adquisiciones de Artium en relación al audiovisual experimental ha sido determinante a la hora de alimentar lo que aquí denominamos un *limbo de la obsolescencia* del vídeo producido en Euskadi.

Museo inaugurado en 2002, la colección audiovisual de Artium está determinada por la propia filosofía de la institución, centrada en incorporar obras de arte de procedencia española y vasca, pero poniendo especial atención en este último contexto. Así, “la singularidad de esta colección define la función del museo, en tanto que equipamiento clave para aproximarse a las prácticas artísticas desarrolladas en el contexto del País Vasco”²⁰¹. En este sentido, los fondos audiovisuales de Artium cuentan con una importante representación de artistas vascos que trabajaron en vídeo, pero sus líneas directrices a la hora de conformar su colección han llevado también a generar un importante vacío a través de la exclusión/omisión de muchos autores y obras que produjeron a lo largo de los ochenta y noventa. Es decir, a pesar de que la práctica de la videocreación tuvo un desarrollo importante en el contexto vasco desde finales de los setenta y a lo largo de las siguientes dos décadas, Artium ha ido adquiriendo, de manera muy selectiva, obra audiovisual de figuras que han quedado adscritas a una “tercera generación” del vídeo

²⁰¹ <https://artium.eus/es/coleccion/historia-de-la-coleccion>

español: artistas reconocibles dentro del sistema del arte que produjeron sobre todo partir de mediados de los noventa (Txomin Badiola, Pepo Salazar, Manu Arregui, Txuspo Poyo, Sergio Prego, Estibaliz Sádaba, etc.)²⁰².

¿Qué es lo que explica que Artium haya definido sus líneas directrices de esta manera? En el caso del País Vasco, un momento clave en el reconocimiento de las formas de expresión audiovisuales como formas de arte por derecho propio se dio en 1996. En ese año, el vídeo sería reconocido en los premios bianuales Gure Artea como una disciplina al mismo nivel que el resto de disciplinas artísticas²⁰³. Tal y como han apuntado Rekalde, Azpillaga y Atxaga, a partir de este momento, sin embargo, el tipo de vídeo que se iba a normalizar dentro del sistema del arte contemporáneo vasco iba a ser un tipo de vídeo producido por artistas capaces de ser identificados/ubicados dentro de una narrativa/constelación coherente y bien articulada, acorde a los intereses ideológicos de unas políticas culturales interesadas en la consolidación de una imagen de marca exportable a nivel internacional. De esta manera:

*[...] no será la producción videográfica como tal, ni en su vertiente de reflexión interior
[...] ni en la de autorretrato, autoscopia o registro/documentación [...] la que ingrese
con naturalidad en el sistema del arte, en cuya periferia seguirá operando, sino aquella*

²⁰² Hay que matizar que en su colección también encontramos obra de figuras vascas que habría que situar fuera o en los márgenes del sistema del arte (Selección de Euskadi de Arte de Concepto –SEAC–, José Félix González Placer, Isabel Herguera), así como otra serie de piezas correspondientes a figuras plenamente museizadas (Muntadas, Benet Rossell, Pilar Albarracín, Julián Álvarez, Dora García, etc.) adscritas a diferentes épocas o generaciones de la historia del vídeo español. Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Artium). 2023. *Catálogo de la colección permanente: colección audiovisual (Filtro: Vídeo)*. Recuperado de <https://apps.euskadi.eus/emsime/coleccion-online/artium-centro-museo-vasco-de-arte-contemporaneo/museo-18>

²⁰³ “Los premios Gure Artea eliminan las especialidades y suprimen el escalafón. Haciendo una tabla rasa de disciplinas y galardones, se trata tanto de asumir la ecléctica realidad de la plástica contemporánea como de ni ir contra la naturaleza del arte cuya esencia entra en colisión con el medallero de la competición deportiva. Además, en la anterior división encajaban no sin dificultad los distintos mestizajes y maridajes de materiales, así como quedaban fuera la instalación, la performance o los distintos ámbitos vinculados al vídeo” https://www.euskadi.eus/web01-a2kulsus/es/contenidos/informacion/gure_artea_1996/es_15870/mueve.html

desarrollada por artistas que incorporan el vídeo como un instrumento expresivo más dentro de las posibilidades técnicas de las que dispone para el desarrollo de su quehacer artístico (Atxaga, Azpillaga y Rekalde 2018, 26).

Así, podríamos decir que existe una correspondencia entre el reconocimiento del vídeo dentro del sistema artístico contemporáneo vasco y ese proceso de “audiovisualización” del arte del que hablaba Villota, acontecido a nivel estatal. En realidad, puede decirse que se trata de un mismo proceso. Recordemos que la “audiovisualización” del arte contemporáneo se caracterizaba por restablecer un punto cero, hacer borrón y cuenta nueva, para la historia del vídeo español, otorgando carta de legitimidad y visibilidad a una serie de artistas que incorporaron el vídeo como una herramienta más dentro de su práctica multidisciplinar (un proceso que tuvo su momento paradigmático en la celebración de *Monocanal*). En el caso del País Vasco, ese proceso de legitimación/institucionalización tardía del vídeo dentro del sistema del arte aparejaba similares consecuencias: la alteración de toda una historia o devenir, la cual era reseteada de acuerdo a los intereses ideológicos y a la necesidad de articular una narrativa coherente y sin fisuras por parte de la institución Arte. El sistema del arte contemporáneo vasco, a través de la política de adquisiciones que un aparato/organismo como Artium adoptaba, reconfiguraba toda una realidad a su antojo, con la principal consecuencia de contribuir a la generación de un excedente videográfico: un *limbo de la obsolescencia* del videoarte producido en la País Vasco.

A nuestro entender, en el caso del contexto del País Vasco, podría decirse que Artium ha fallado con su compromiso o filosofía de salvaguardar y dar a conocer, ejerciendo una labor pública y social, creaciones correspondientes a la historia reciente de las prácticas artísticas desarrolladas en el País Vasco. En relación al vídeo, su perspectiva es excluyente y artístico-céntrica, al dirigir su política de adquisiciones y reconocimiento hacia obras audiovisuales producidas solamente a partir del momento de reconocimiento y legitimación del vídeo dentro

del sistema del arte contemporáneo. A través de criterios de selección excluyentes como estos, Artium niega una realidad: a saber, que el vídeo fue una forma/herramienta de expresión contemporánea con un desarrollo mucho más largo y complejo en el País Vasco, cuyas genealogías habría que buscar a finales de los setenta en conexión con otros ámbitos de producción videográficos afines. El despliegue de este tipo de políticas o el establecimiento de este tipo de líneas discursivas implican un componente de abandono y destrucción. Es decir, al no reconocer la institución museística el valor artístico y patrimonial de determinadas creaciones videográficas, estas quedan automáticamente suspendidas en el tiempo. Debido a su materialidad, entran en un progresivo proceso de evanescencia y desaparición que culmina con la imposibilidad de que sean restituidas dentro de las historias de arte contemporáneo locales.

A estas alturas, resulta evidente que la institución artística, a través de sus organismos representantes como son los museos y centros de arte contemporáneo, no ha terminado de mostrarse como la instancia más capacitada para asumir la salvaguarda y puesta en valor del grueso de la producción videoartística española. Por un lado, porque su manera de “reificar” el objeto vídeo como objeto artístico, en muchas ocasiones, ha ido en contra de la naturaleza del propio medio, así como en contra de las pretensiones y deseos de muchos videoartistas de encontrar fórmulas de difusión y visibilización que potenciaran dicha naturaleza reproducible. Por otro lado, porque la manera en la que ha fijado unos criterios o filtros de selección o legitimación (el establecimiento de unas líneas discursivas o sistema de reconocimiento) ha dado lugar a la conformación de colecciones audiovisuales completamente sesgadas y excluyentes, contribuyendo a la marginalización de un importante número de obras.

Ante esta evidencia, por suerte, el mismo 2006-2007 (año paradigmático en el que el MNCARS redefinía sus líneas discursivas y daba la espalda a todo un conjunto de obras españolas que históricamente habían formado parte de sus muestras antológicas) surgía un

proyecto como Hamaca²⁰⁴. Nacida originalmente como una distribuidora, Hamaca se adaptó desde su misma concepción al entorno digital, primando la posibilidad de que una amplia oferta de videoarte español fuera accesible al público (al menos parcialmente) a través de la creación de un repositorio de consulta online. Concebida como una asociación sin ánimo de lucro y alejada del modelo de gestión de galerías y museos, la plataforma creada por agentes vinculados a la Asociación de Artistas Visuales de Catalunya (AAVC) ha tenido siempre como uno de sus principales objetivos el de velar por los intereses de los propios artistas, demostrando también que, seguramente, el futuro de la videocreación española (en lo que a su supervivencia se refiere) residía fuera de las grandes instituciones de arte. En ese sentido, Hamaca no solamente mantiene abierta la posibilidad de incorporar a su archivo nuevas propuestas audiovisuales experimentales a través de una convocatoria bianual, sino que, con el tiempo, ha terminado estableciendo una rama dedicada a la recuperación, catalogación y preservación de obras de carácter histórico. De esta manera, Hamaca cumple con la función de servir al mismo tiempo como plataforma de distribución, centro de documentación histórico y centro de conservación para un amplio abanico de propuestas que, de lo contrario, permanecerían invisibles.

En cuanto a los protocolos de preservación que un organismo como Hamaca ha desarrollado, estos se basan en tres momentos o fases:

- 1) En primer lugar, las piezas que ingresan en el archivo de Hamaca son sometidas a un exhaustivo trabajo de documentación, catalogación e investigación; las obras son clasificadas e integradas dentro de un “marco conceptual” basado en unas palabras clave de referencia, agrupadas en bloques temáticos y posteriormente re-abordadas teórica y críticamente;

²⁰⁴ <https://hamacaonline.net/>

- 2) En segundo lugar, las obras pasan a ser almacenadas y digitalizadas, asegurando así su conservación a largo plazo;
- 3) En tercer lugar, tanto el archivo digital como el físico son objetos de un constante trabajo de mantenimiento, el cual implica labores de necesaria actualización de la infraestructura archivística.

En consonancia a esta sensibilidad demostrada por la problemática de la preservación de vídeo magnético, Hamaca ha puesto en marcha algunas campañas de sensibilización respecto a la importancia de preservar este tipo de materiales, dando lugar a maneras de repensar prácticas y protocolos de preservación, así como a reflexionar sobre el papel de las instituciones públicas en este ámbito, etc. Respecto a las obras de carácter más histórico que Hamaca recupera, estas vienen a menudo contenidas en formatos obsoletos, tales como el Umatic, el Betamax o el VHS, teniendo que ser migradas a formatos más estables como el Betacam Digital, el cual ha sido adoptado como formato estándar de preservación. Así, en la ficha técnica consultable en la web oficial de la plataforma, es posible distinguir entre el formato original en el que la obra ha sido adquirida, encontrada o rescatada (Umatic, VHS, Betamax, etc.) y los formatos a los que finalmente se ha migrado el contenido (Betacam Digital y DVD), a fin de que exista una copia física de la obra.

Siguiendo con la recuperación de obras de carácter histórico o inéditas, Hamaca ha participado en diferentes proyectos que han servido para ampliar o reactivar su propio archivo, tales como el ya mencionado *Caras B de la historia del videoarte en España*, centrado en la recuperación de videoarte inédito en el contexto español. Otros proyectos similares en los que Hamaca ha formado parte son *Antología/Apología: Recorridos por el vídeo en el contexto español*²⁰⁵, un trabajo de investigación de tres años de duración que hizo accesibles

²⁰⁵ A partir de una idea original de Eli Lloveras (Hamaca) y Anna Manubens, este proyecto implicó a las instituciones de Hamaca, la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), Tabakalera, y contó con el apoyo de AC/E (Acción Cultural Española),

públicamente 250 obras de videoarte español (algunas de carácter inédito) a través de la creación de un repositorio online de consulta (poco amigable); o, más recientemente, la colaboración con el investigador y artista Albert Alcoz, quien ha dedicado un valioso esfuerzo a recuperar parte de la obra videográfica del pionero del videoarte catalán Carles Pujol, la cual ha quedado finalmente integrada en la plataforma.

Precisamente, ha sido Albert Alcoz quien ha lanzado algunas interesantes ideas en torno a la relación entre la memoria, la historia, y el carácter efímero de soportes de almacenamiento de la información frágiles y obsoletos como el vídeo magnético, en los cuales yacen atrapadas un importante número de obras. En un texto²⁰⁶ escrito al hilo de su trabajo de recuperación de la obra de Pujol, Alcoz reflexiona acerca de cómo los investigadores y aficionados al videoarte en España, ante la imposibilidad de reproducir o visionar vídeo antiguos, debemos conformarnos en muchas ocasiones con textos y fotografías que encontramos en libros, catálogos y documentación impresa, para poder dar cuenta de determinadas obras (Alcoz 2022, 120). Así, la predominancia que ha cobrado el plano documental/discursivo frente al plano de las propias señales de vídeo (lo que Marita Sturken llamó *historia escrita* frente a la *historia electrónica*) resulta un interesante motivo que nos conduce a reflexionar, también, sobre la manera en la que han tenido que ser elaboradas determinadas historias de arte contemporáneo en el caso español, en las que el aparato crítico/teórico/historiográfico que el fenómeno pudo generar en su momento parece ganarle el pulso a los objetos artísticos en sí (es decir, las obras-vídeo), los cuales permanecen inaccesibles.

la Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura y el Ministerio de Cultura del Gobierno Español. Siendo un proyecto con un importante respaldo económico de carácter público, la selección de obras llevada a cabo por un equipo comisarial integrado por Aimar Arriola, Eugeni Bonet, Gonzalo de Pedro, Neus Miró y Arturo/*fito* Rodríguez, partió del archivo original de Hamaca, pero posteriormente fueron incorporadas obras procedentes de otras fuentes, todas las cuales quedaron finalmente integradas en un repositorio/archivo web (de navegabilidad poco amable) diseñado por Nicolás Malevé. <http://www.apologiantologia.net/db/>. También fue editado un DVD con una selección reducida de las 250 obras seleccionadas.

²⁰⁶ “Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español. El caso de Carles Pujol” (Alcoz 2022, 112-120).

Por último, es necesario mencionar otros proyectos archivísticos que han recogido o albergan obras de videoarte español concebidas originalmente en soportes de tipo magnético. Nos referiremos a dos: El Observatorio de Vídeo No Identificado-Desorg punto Org (OVNI) y el Archivo Ares²⁰⁷.

En cuanto al Archivo OVNI, se trata de un repositorio online que encuentra su origen en las actividades llevadas a cabo por la Asociación La 12 Visual a principios de los noventa en Barcelona. Tal y como ya se ha narrado en el capítulo anterior, sería sobre todo a partir de la escisión del colectivo en 1996, cuando un grupúsculo formado por algunos miembros originarios (Joan Leandre, Nuria Canal, Toni Serra)²⁰⁸ empezó a presentar sus programaciones de vídeo como OVNI (Observatorio de Vídeo No Identificado), dando a conocer trabajos videográficos tanto de miembros de la asociación como de otros autores nacionales e internacionales. Tras unos años identificado y acumulando piezas que iban transitando por las diferentes programaciones y muestras, o que eran producidas dentro de las propuestas de investigación planteadas por OVNI, en 1999 se constituían los Archivos OVNI, resultado de la consolidación de la base estructural del proyecto. A partir de ese momento, los recursos económicos se redirigirían a la creación de un fondo perdurable en el tiempo, cuya difusión iba a plantearse desde el origen a través de la creación de un repositorio online. De esta manera, a partir de 2003 empezaban a publicarse en línea todos los títulos de aquellos autores que aceptaran su difusión a través de internet. Si bien hasta 2020 la totalidad del Archivo estuvo disponible para su consulta en el CCCB, actualmente OVNI ha reducido su presencialidad espacial para extenderse, expresarse y hacerse visible mayormente a través de la web (Desorg punto Org)²⁰⁹.

Por último, otro proyecto dedicado al videoarte español que se ha resuelto en formato de plataforma archivística es el de Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales

²⁰⁷ <https://aresvisuals.net/>

²⁰⁸ Posteriormente se unirían Rosa Llop y Simona Marchesi.

²⁰⁹ <https://www.desorg.org/>

en España. A partir del trabajo realizado desde 1997 por el grupo de investigación VISU@LS. Cultura visual y políticas de identidad de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca de la UCLM, en 2014 se gestaba el Proyecto MINECO de I+D+i ARES: Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios (2013-2017). Este último se propuso como un Archivo “siempre en proceso, de la producción audiovisual contemporánea”, capaz de albergar obras a menudo “veladas por los medios de representación hegemónicos”²¹⁰. De esta manera, Ares difunde en la actualidad la obra de una amplia nómina de artistas correspondientes a las diferentes generaciones del vídeo español: desde pioneros como Muntadas, Torres, Ballcells, Àngel Jové, Video-Nou/Servei de Video Comunitari, etc., pasando por autores vinculados a lo que fue bautizado por Manuel Palacio como “nuevo vídeo español” (Xavier Villaverde, Paloma Navares, etc.) o la denominada línea *contra-histórica* (Expósito, Villota, etc.), hasta llegar a una “tercera” e incluso “cuarta” generación (formada ya por figuras reconocidas dentro del sistema del arte contemporáneo como Badiola, Okariz, Pilar Albarracín, etc.; o autores más vinculados a lo que ha venido a llamarse como “audiovisual/cine expandido” en la era posmedial, tales como Lois Patiño, Leon Siminiani, Jorge Tur Moltó, etc.).

Organizada temáticamente a través de varios conceptos clave vinculados al concepto de identidad (nación, raza, género, sexo) Ares propone una estructura de archivo o repositorio plenamente online donde las obras son accesibles bajo determinadas condiciones. En algunos casos, solamente es posible un visionado parcial de las obras en ventanas de visionado miniaturizadas; en otros, el sistema re-direcciona a otras plataformas como Vimeo, Youtube o Hamaca, donde las obras son accesibles a veces de manera íntegra, a veces de manera parcial. En este sentido, el archivo funciona en buena medida como una especie de directorio web que enlaza con otras plataformas de vídeos, asumiendo la importancia y predominancia de internet a

²¹⁰ <https://aresvisuals.net/investigadores/#proyecto>

la hora de dar visibilidad a este tipo de materiales. De esta manera, el Archivo Ares no cuenta prácticamente con obra en formato físico, sino que ha asumido desde su misma concepción la necesidad de trascender las limitaciones espaciales del archivo o sistema de almacenamiento clásico, proponiendo un tipo de archivo interactivo integrado plenamente en el espacio red. Si bien es cierto que su concepción del archivo plenamente digital y en línea posibilita la constante actualización del mismo, así como la inmediata accesibilidad a los contenidos por parte de los usuarios, el sistema de consulta resulta algo engorroso en ocasiones, presentando enlaces caducados o inexistentes, conduciendo a visionados parciales en ventanas miniaturizadas, o dando acceso a vídeos en una ínfima calidad. Al mismo tiempo, al tener un enfoque totalmente digital, tampoco se trata de un proyecto interesado en la búsqueda, localización, rescate, catalogación, conservación, etc., de obras de carácter histórico, en su mayoría atrapadas en dispositivos de almacenamiento de tipo magnético.

Más allá de la constitución de su Archivo, a partir de 2017 Ares diversificó sus líneas de trabajo a través del Proyecto MCIN de I+D+i EShID: Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas indentitarias en el mapa global (2019-2022), organizando ciclos de visionado, encuentros con artistas, talleres y congresos, estos últimos dedicados a fomentar el pensamiento crítico entre investigadores y profesionales de diferentes disciplinas relacionadas con el videoarte. Precisamente, en 2021 se celebraba en la Universidad Politécnica de Valencia el II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio, el cual basó una de sus principales líneas de trabajo en la relación entre el videoarte y las nuevas estrategias de conservación, un tema complejo que venía requiriendo un abordaje urgente en el contexto español. En dicho foro y como grupo de investigación invitado al Congreso, dábamos a conocer la iniciativa VideoFlux²¹¹, la cual se presentaba oficialmente en el ámbito académico como un proyecto centrado en el estudio del

²¹¹ Proyecto de investigación inscrito dentro del Grupo de Investigación Consolidado AKMEKA IT1638-22 de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

audiovisual experimental producido en el País Vasco, pero con una importante línea de trabajo dedicada al problema de la preservación de videoarte producido en este territorio.

Avanzando los contenidos de los siguientes dos capítulos, nuestras intervenciones en el Congreso estuvieron centradas en una grave problemática vinculada a nuestro ámbito de investigación específico: la manera en la que la interrelación entre factores de tipo tecnológico e institucional estaba conllevando la invisibilización y/o desaparición de todo un conjunto de obras contenidas en soportes de tipo magnético, producidas a lo largo de la vida útil del medio. La desidia o incapacidad por parte de las instituciones de la memoria vascas a la hora de afrontar esta problemática, unida al factor de la obsolescencia tecnológica y la fragilidad de este tipo de formatos, estaba imposibilitando el rescate, revalorización y restitución de una gran cantidad de obras, borradas y apartadas de las historias de arte contemporáneo locales. Suscribiéndonos a la creación de proyectos archivísticos similares al que proponía Ares, dábamos a conocer por aquel entonces nuestra hoja de ruta y objetivos: la creación de unos protocolos de trabajo encaminados a localizar, recuperar, catalogar/inventariar, digitalizar y, finalmente, hacer públicamente accesibles una importante cantidad de obras contenidas/atrapadas en sus dispositivos de captura originales. Con ello, contribuir a que parte de la memoria del audiovisual experimental producido en el País Vasco no recayera únicamente en el plano discursivo o de la *historia escrita*, sino que las imágenes y sonidos pudieran reemerger, trascender, migrar, y finalmente constituirse en verdadera *historia electrónica*.

3.2. **Dispersión y desidia para el videoarte producido en el País Vasco: la invisibilidad de un fenómeno artístico**

A pesar de que el País Vasco ha sido uno de los ámbitos de producción y difusión de videoarte más importantes a nivel estatal, una gran parte de la producción que fue generada a lo largo de la vida útil del medio es a día de hoy invisible. Al mismo tiempo, el contexto vasco ha sido un importante foco generador de aparato discursivo, cuna de teóricos, críticos, historiadores, que han tomado en diversas ocasiones la categoría de “vídeo vasco” como objeto de estudio particularizado. La riqueza y fácil acceso a este aparato discursivo contrasta, sin embargo, con la dificultad para visionar el grueso de las videocreaciones producidas a lo largo de la Era del Vídeo. En este sentido, el País Vasco representa un caso paradigmático en el que puede apreciarse el peso que la *historia escrita* ha cobrado sobre la *historia electrónica*. En la actualidad, un importante patrimonio videoartístico sigue siendo desconocido para el público y otra gran parte corre un alto riesgo de perderse, al permanecer atrapado en sus soportes de captura originales. La dispersión de fondos y archivos, unida a la incapacidad o desidia por parte de las llamadas instituciones de la memoria vascas a la hora de recuperar y revalorizar este aparato videográfico, son factores que contribuyen a la difuminación de la memoria audiovisual y que afectan directamente a los procesos de reelaboración de las historias del videoarte.

Un buen ejemplo sobre el peso que la *historia escrita* (accesibilidad al aparato crítico, teórico, historiográfico) ha llegado a cobrar sobre la *historia electrónica* (visibilidad de las obras) en el caso del País Vasco, lo constituye el trabajo de tesis doctoral realizado por Ander González Antona: *El vídeo en el País Vasco (1972-1992). Reflexiones en torno a una práctica artística del vídeo*. Publicada en 1995, la tesis de González Antona respondía la necesidad de abordar un fenómeno cuyo desarrollo se estaba viviendo con intensidad en el País Vasco, un ejercicio que se alineaba con otros trabajos académicos realizados en el contexto español que

partían de la premisa de entender el vídeo como una forma de arte por derecho propio.

Partiendo del reconocimiento de que el fenómeno del vídeo debía ser situado al mismo nivel que el resto de prácticas y disciplinas artísticas, lo novedoso o particular del trabajo de González Antona era que iba a acotar su ámbito de investigación al territorio geográfico/cultural del País Vasco²¹².

Exceptuando algunos trabajos realizados por Josu Rekalde a lo largo de los ochenta que abordaban la temática particular del vídeo en el País Vasco²¹³, la práctica del vídeo enmarcada dentro del ámbito geográfico/cultural de Euskal Herria no había vuelto a ser objeto de estudio particularizado. El trabajo de González Antona venía así a abordar una realidad que había evolucionado enormemente desde las publicaciones de Rekalde y que, por lo tanto, necesitaba ser actualizada. Sin embargo, huyendo de la pretensión de elaborar una tesis de historia del arte (es decir, confeccionar un relato con pretensión de objetividad), la particularidad de la tesis de González Antona era que iba a constituir más bien una “construcción subjetiva de una posible cartografía del territorio videográfico vasco” (González Antona 1995, 16). De esta manera, la cartografía elaborada por González Antona trataba de dar cuenta tanto de la producción generada a lo largo de período de estudio elegido, como también de los principales focos de producción, formación y exhibición/difusión de vídeo que habían contribuido a que pudiera hablarse de semejante manifestación artística y cultural. Más allá de la exhaustividad que González Antona demostraría en su estudio, por lo tanto, es importante matizar que el propio autor asumía desde el principio el carácter parcial de su investigación; es decir, su capacidad limitada para dar cuenta del cuadro completo.

²¹² Pretendiendo huir de cualquier tipo de polémica al respecto, González Antona entendía por Euskadi/País Vasco aquel territorio que comprende las provincias de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya, utilizando indistintamente los términos País Vasco o Euskal Herria a lo largo de su tesis.

²¹³ Nos referimos a la tesina inédita escrita por Rekalde en 1985, *El vídeo arte en el País Vasco en relación al panorama internacional* editado por la UPV/EHU, y al librito editado por Kriselu en 1988, *Bideo Artea Euskal Herrian. Sorkuntza Esperimentala*.

En su apartado de trabajo de campo, González Antona realizaba un importante esfuerzo para compilar una gran cantidad de obras de videoarte vasco (algunas de las cuales entraba a analizar) a través de la identificación de sus respectivos contextos de producción, exhibición/difusión. En muchas ocasiones, las obras estudiadas por González Antona habían sido conseguidas a través del contacto con organizadores y programadores de muestras y festivales, o recurriendo directamente a los artistas; una meritoria labor de búsqueda que requirió de varias fases de rastreo. El corpus videográfico compilado por González Antona (unas 500 piezas), en última instancia, había de servir de base para articular o continuar con un incipiente debate en torno a las particularidades estéticas/formales de un posible “vídeo vasco”. Ciertamente, otra de las particularidades del trabajo de González Antona, era el acopio que este hacía de aparato bibliográfico, hemerográfico y documental referente al tema general del vídeo en el País Vasco: artículos y textos extraídos de la prensa, catálogos y revistas especializadas en los que podía verse la manera en la que se había alimentado un debate en torno a las especificidades (estilísticas, temáticas) del vídeo producido en este contexto; un aparato documental que habría que enmarcar en un contexto en el que la retórica en torno a la representación de la identidad de lo vasco, latente en manifestaciones artísticas y culturales, volvía a ser desplegada desde determinados organismos institucionales/institucionalizadores.

En este último sentido, creemos que es importante dar cuenta de que el trabajo de González Antona se enmarcaba en un momento en el que la cuestión en torno a los posibles rasgos diferenciadores de las distintas producciones nacionales se encontraba encima de la mesa. Autores como Manuel Palacio ya habían abordado esta cuestión de manera temprana, advirtiendo que, para que el debate en torno a las “escuelas nacionales” fuera realmente fructífero, era necesarios tener en cuenta no solamente las raíces culturales/artísticas de cada centro periférico de producción, sino también el estado de su economía y estructuras institucionales (Palacio 1987, 164). En un momento en el que España se estaba reconfigurando como el Estado de las autonomías, la descentralización de políticas culturales y económicas era

un factor clave que debía ayudar a entender el desigual desarrollo del vídeo por regiones o comunidades autónomas.

En el caso del País Vasco, han sido varios los autores que han llamado la atención sobre la importancia que tuvo el entramado institucional a la hora de animar el sector videográfico vasco (González Antona 1995; Crego, 1995; Villota, 1995). Gracias a que el vídeo fue tomado como sinónimo de modernidad, gobiernos autonómicos, diputaciones forales, ayuntamientos, etc., empezaron a dedicar una atención al vídeo que se tradujo en la creación de un sistema/estructura de producción, formación, ayudas/subvenciones y exhibición/difusión más o menos estable, contribuyendo notablemente a alimentar/solidificar una idea de realidad videográfica específicamente vasca. Ahora bien, a pesar de que el respaldo institucional explica en buena medida el aparente buen estado de salud del sector a lo largo de los ochenta, también fue el causante de una excesiva dependencia que se hizo notar sobre todo a lo largo de la siguiente década, una vez el sistema público de ayudas al vídeo empezara a desmoronarse. En definitiva, si bien es necesario recordar que este tipo de centros periféricos de producción, autonómicos y descentralizados, configuraron la escena videográfica en el Estado español durante los ochenta, algunos críticos han insistido en no perder de vista que este tipo de promoción institucionalizada de la práctica podía no estar exenta de determinados intereses político-institucionales; lo cual se traduce en un deseo de rentabilización político-ideológica en la potenciación del sector videográfico (Villota 1995, 42-43).

Por otro lado, más allá de que el factor institucional pueda explicar el gran desarrollo del vídeo en el País Vasco, llegando a propiciar también un debate en torno a las particularidades o especificidades de un posible “vídeo vasco”, es necesario matizar que a dicho debate contribuyó enormemente el trabajo realizado por una asociación independiente como el Bosgarren Kolektiboa. Tal y como ya se ha narrado en capítulos como el 2.2.1., el B.K. basó una de sus principales líneas de trabajo en realizar un seguimiento y en apoyar autores vinculados al contexto de Euskal Herria (País Vasco y Navarra), en un momento en el que la práctica no había

superado aun los niveles de “pionerismo”. Tratando de continuar con algunos de los presupuestos establecidos en festivales como el de Donostia/San Sebastián, el *Bideoaldia* de Tolosa (1987-1990) iba a convertirse en la principal plataforma de lanzamiento y difusión para el hasta entonces disperso material videográfico vasco existente; un verdadero revulsivo para la “escena” gracias al cual se conseguiría aglutinar y visibilizar piezas producidas a lo largo de toda la década, pero que también serviría para impulsar nuevas realizaciones por parte de jóvenes realizadores. Fruto del gran conocimiento que el B.K. tenía acerca de las obras producidas por autores locales y de su deseo de dar forma a una realidad videográfica autóctona, el colectivo llegaría a confeccionar una Muestra de Vídeo Vasco; un “paquete” que llegaría a circuitar en una multitud de festivales y muestras y que, en buena medida, serviría para crear la sección de “vídeo vasco” dentro de la Videoteca de Arteleku, suscitando una incipiente reflexión en torno a la entidad y empaque de un posible “vídeo vasco” (Bonet 1995, 29; González, 1988)²¹⁴.

Ahora bien, la manera en la que el Bosgarren Kolektiboa iba a plantear su apoyo al crecimiento de un sector videográfico específicamente vasco trataría de alejarse del modelo promovido desde los diferentes organismos institucionales (diputaciones, ayuntamientos, etc.), basado en la reproducción del formato que hasta la fecha había imperado en todo el contexto español: el festival. Si bien a lo largo de sus dos primeras ediciones el *Bideoaldia* había contado con un Concurso de Vídeo Vasco, las desavenencias surgidas en el contexto de la entrega de premios de la edición de 1988 condujeron a la suspensión del formato competitivo y a la toma de conciencia de que dicha fórmula no era beneficiosa para la estrategia cultural que el B.K.

²¹⁴ A este respecto consultar el catálogo del *I Festival de Vídeo de Canarias* (celebrado del 9 al 21 de mayo de 1988), ocasión en la que el vídeo realizado en el País Vasco iba a ser mostrado por primera vez con una pretensión antológica o retrospectiva. En dicho catálogo encontramos un texto firmado por Xabier González que pasa por ser una de las primeras revisiones que trata de plantear (¿reavivar?) el debate en torno al vídeo vasco, hasta entonces dejado de lado al menos desde el *Festival de Vídeo de Donostia/San Sebastián*. El texto, titulado “Vídeo vasco: de inexistente a desconocido”, tomaba como pretexto las cintas realizadas por autores vascos que fueron presentadas en el Festival (las cuales, en su mayoría, eran parte de la recién fundada Videoteca de Arteleku), para realizar un breve repaso sobre el desarrollo del vídeo en el País Vasco y abrir un debate en torno la entidad de un concepto como el de “vídeo vasco” (I Festival de Vídeo de Canarias. Del 9 al 21 de mayo de 1988. Cabildo Insular de Gran Canaria. Comisión de Cultura).

pretendía desarrollar. A partir de la edición de 1989, el B.K. suprimiría un sistema de reconocimiento basado en la entrega de premios y el establecimiento de jerarquías, bajo la conciencia de que semejante sistema solamente servía para la vanagloria y la mitificación de los artistas, ayudando más bien poco al conjunto del panorama videográfico que se veía afectado (González Antona 1995, 297-298). La estrategia cultural del B.K., por el contrario, iba a centrarse en tratar de construir unas plataformas desde la base que ayudaran al crecimiento de todo el conjunto, y no a perpetuar la hegemonía de unos pocos autores cuya obra copaba los palmareses de la mayoría de los festivales de vídeo.

Sin embargo, al mismo tiempo que el B.K. ejercía una crítica en contra de los procesos de institucionalización del vídeo y reclamaba la necesidad de replantear estructuras que beneficiaran al crecimiento del sector, también tenía tiempo para contribuir al candente debate sobre las “escuelas nacionales”. Desde una perspectiva que trataba de ser coherente con el momento de descentralización y repartición de competencias en materia de política cultural, el B.K. iba a plantear en su catálogo del *Bideoaldia* de 1989 un abordaje a la realidad videográfica nacional que puntualizaba en el desarrollo del vídeo según diferentes regiones o territorios, preguntándose por las particularidades de un posible vídeo vasco, catalán o gallego. Respecto a la cuestión de un posible “vídeo vasco”, sin embargo, tres de los textos que abordaban esta cuestión iban a llegar a similares conclusiones: la prontitud y por lo tanto la dificultad de identificar rasgos específicos que permitieran hablar de un “vídeo vasco” como claramente diferenciado del producido en otras geografías. Tomando de base para el análisis el corpus videográfico vasco aglutinado/compactado por el B.K., los textos de Ander González Antona (“Cartografía videográfica en Euskadi”)²¹⁵, Josu Rekalde (“Preguntas ante un monitor de vídeo”)²¹⁶ y Juan Crego (“Una década de actividad videográfica en Euskadi”)²¹⁷ reflejaban la imposibilidad de percibir elementos diferenciadores en relación al vídeo producido en otros

²¹⁵ “Cartografía videográfica en Euskadi” (González Antona 1989, 107-109).

²¹⁶ “Preguntas ante un monitor de vídeo” (Rekalde 1989, 110-111).

²¹⁷ “Una década de actividad videográfica en Euskadi” (Crego 1989, 112-113).

lugares del contexto español. Tiempo después, el propio González Antona llegaría a una conclusión similar en su trabajo de tesis: “[...] El vídeo vasco muestra las mismas características que definen al vídeo con carácter universal, presentando igualmente influencias e interrelaciones [...] que el resto del vídeo del Estado” (González Antona 1995, 336).

Por lo tanto, a pesar de que el B.K. contribuyó al debate en torno a las particularidades de un “vídeo vasco”, así como a impulsar enormemente una realidad o sector videográfico vasco, resulta evidente que la manera en la que planteaba sus objetivos no partían desde una perspectiva nacionalista, ni obedecía a los intereses políticos de las instituciones culturales vascas. Es evidente también que tampoco recurrieron nunca al empleo de una retórica sobre la estética vasca (o sobre la representación de la identidad de lo vasco) trasladable al ámbito de la videocreación, sino que este era más bien un discurso del que sospechaban y se desmarcaban²¹⁸. Por el contrario, partiendo desde un posicionamiento crítico respecto al modelo de institucionalización hegemónico de los ochenta, lo que el B.K. realmente buscaba era trabajar por la transformación de las estructuras y resortes básicos que permitiera un crecimiento orgánico del sector videográfico, una reestructuración que podía ensayarse a nivel local o desde la “periferia”, pero que debía afectar igualmente al conjunto de la videocreación estatal.

Por otro lado, conscientes de la importancia que habían alcanzado las instituciones públicas a la hora de impulsar el sector, el B.K. nunca iba a renunciar a las ayudas y subvenciones, sino que por el contrario iba a exigir todavía una mayor implicación y responsabilidad institucionales. En ese sentido, habría que entender el modelo de gestión del B.K. como en una relación de semi-independencia respecto a las instituciones, manteniendo siempre un discurso crítico dirigido a las mismas. Partiendo de una consciencia acerca del potencial político de la herramienta videográfica, lo que el B.K. realmente buscaba era reconfigurar el sector desde la transformación de sus estructuras básicas, pero huyendo de

²¹⁸ A este respecto consultar el artículo escrito por el Bosgarren Kolektiboa “Ecos de saciedad” para el catálogo de la *III Muestra Internacional de Vídeo en Getxo* (González 1990, 20-23).

enfoques nacionalistas cerrados sobre sí mismos. En ese sentido, a pesar de que su ámbito de acción podía inscribirse dentro de un “regionalismo” o “localismo”, sus planteamientos pretendían un alcance o repercusión nacional o global. Tal y como recordaba Marian Ortega, la manera de trabajar del BK partía de una “visión local con sentido global apoyando el tejido próximo” (Aramburu y Trigueros 2011, 28).

Curiosamente, la fecha límite fijada por González Antona para poner fin a su investigación coincidía con ese momento en el que ese proyecto de tratar de dar forma a un sector del vídeo vasco, tal y como el B.K. pretendía platearlo, iba a convertirse en una quimera. A nivel estatal, el inicio de la década de los noventa marcó el punto de inicio de un proceso de desmantelamiento y precarización del sector que se tradujo en el desinterés institucional por el vídeo, la retirada de las ayudas públicas, la desaparición de una gran parte de los festivales y muestras, así como la volatilización de una larga lista de videoartistas que durante los ochenta habían logrado cierto renombre y reconocimiento. De manera acelerada, el paisaje de las artes visuales iba a transformarse de manera radical debido a la irrupción de las nuevas tecnologías de la imagen (digital), dando lugar a manifestaciones multimedia y online que relegaron a vídeo a un retiro anticipado, pero no definitivo. En ese nuevo contexto, asociaciones como el Bosgarren Kolektiboa iban a dar por finiquitada una etapa, cerraban un ciclo y desaparecían de la esfera de influencia del vídeo. Al mismo tiempo, todo un corpus videográfico que había servido para articular una reflexión en torno a la posible entidad y consistencia de una categoría como la de “vídeo vasco”, iba a quedar relegado al olvido, almacenado en Videotecas y archivos que con el paso del tiempo fueron cayendo en desuso (Arteleku representa un caso paradigmático). Terminado el período de esplendor o la aparente “edad de oro” del vídeo, llegaba el período de desencanto y sospecha. Es precisamente en este momento, que encuentra en el año de 1992 una fecha clave, cuando González Antona decidía poner fin a su investigación:

[...] la fecha límite para la extensión de la investigación [...] se hace coincidir con el final de la segunda década del vídeo en el País Vasco: 1992. Esta última fecha nos permite formular una tendencia para la situación del vídeo en la década de los noventa una vez pasada ya su etapa de esplendor ocurrida en la segunda mitad de los ochenta. Asimismo se produjo en esta fecha la desaparición de uno de los grandes festivales videográficos, como fue el “Bideoaldia de Tolosa” [...], coincidiendo con el declive del vídeo vasco constatable por la decadencia de la actividad videográfica –en favor de las tecnologías informáticas de la imagen-, y con el abandono de algunos nombres significados del panorama videográfico de Euskal Herria (González Antona 1995, 20).

Lo que se desprende de la argumentación de González Antona es que el vídeo en el País Vasco no había logrado alcanzar aún, llegada la década de los noventa, una madurez suficiente. En plena evolución, el sistema de producción y exhibición institucionalmente sustentado se derrumbaba, cortocircuitando así la evolución de una multiplicidad de artistas dependientes del respaldo institucional para continuar produciendo. Otros autores como Gabriel Villota también se refirieron, en 1992, a ese estado de inmadurez del vídeo desarrollado en el País Vasco, identificando el problema con la excesiva dependencia institucional. Para Villota, nada se podía esperar de instancias superiores como televisiones, museos, circuitos europeos, etc., sino que era tarea de los propios interesados trabajar por la construcción de unas estructuras y resortes verdaderamente independientes que permitieran hacer crecer el sector, una línea de pensamiento muy cercana a la que habían desplegado previamente grupos como el B.K. En el caso del País Vasco, solo así se podía alcanzar por fin una condición adulta, “más allá de los balbuceos las primeras masturbaciones y el acné, por otro lado inevitables” (Villota 1992, 13).

Al mismo tiempo, creemos que también es importante hacer notar que, entrada la década de los noventa, una nueva hornada de críticos y teóricos (algunos de ellos muy cercanos a la órbita del B.K. como Marcelo Expósito o, en otra medida, Gabriel Villota), empezarán a

dirigir sus esfuerzos a desmontar los procesos parejos de institucionalización/historización del vídeo español, relegando a un segundo a tercer plano debates poco fructíferos como el de las posibilidades de un “vídeo vasco” (o subsumiendo este tipo de debates dentro de una marco más comprensivo). En 1992 la línea *contra-histórica* se hacía explícita y comenzaba a articular un profundo análisis y crítica en contra de los intereses políticos y económicos que subyacían a los diferentes procesos institucionales a los que había sido y estaba siendo sometida la práctica. En paralelo, dicho análisis conllevaba un desmontaje y propuesta de lectura alternativa a los relatos históricos que aquellos procesos habían aparejado. En ese sentido, la línea *contra-histórica* se iba a caracterizar por conseguir cortocircuitar o puentear el proceso de elaboración de una “historia del vídeo español” escrita con letras capitales (articulada desde las instituciones de poder), reclamando su propio peso y protagonismo dentro del proceso histórico y articulando un proyecto de carácter propositivo. Partiendo de una comprensión del medio entendido como una herramienta de crítica política y social cuyo potencial contestatario y anti-institucional había sido anulado, esta línea *contra-histórica* no pretendía por lo tanto entablar una relación de continuidad con un pasado inmediato, sino restablecer un punto conectivo con uno más lejano y de carácter utópico. Se trataba, por lo tanto, de un momento de ruptura, transformación y revolución que iba a contribuir a sepultar, inconscientemente, todo un corpus videográfico de reciente producción que no se ajustaba a los presupuestos de pertinencia reseteados por la línea *contra-histórica*.

En definitiva, a pesar de que la investigación de González Antona era exhaustiva y daba como resultado una cartografía detallada de la actividad videográfica dentro del ámbito y período histórico que decidía abordar, hay dos cosas que deben ser destacadas: la primera, que su estudio culminaba en pleno devenir o proceso histórico; es decir, que el País Vasco seguiría siendo a lo largo de los noventa un importante foco de producción y difusión de videoarte, así como uno de los contextos productores de aparato crítico y reflexivo más importantes a nivel

estatal. La segunda, que el grueso de las obras videográficas compiladas por González Antona para su investigación permanece a día de hoy invisible.

Como decimos, uno de los inconvenientes del trabajo de González Antona es que culminaba en pleno proceso o devenir histórico: precisamente cuando se inauguraba la tercera etapa del vídeo en el País Vasco (y en el contexto español). De esta manera, a pesar de que el territorio vasco seguiría siendo un foco de producción y difusión de videoarte activo a lo largo de los noventa, la realidad videográfica vasca no volvería a ser objeto de estudio particularizado hasta ya entrada la década de los dos mil, prácticamente una década después de la publicación de la tesis de González Antona. En este sentido, hubo que esperar hasta la publicación del trabajo de investigación de Rosa Díez en 2004, titulado *El videoarte en el País Vasco: panorámica de la creación artística audiovisual contemporánea*, para obtener una visión más completa de la actividad videográfica desarrollada a lo largo de prácticamente tres décadas.

El trabajo de investigación de Díez (posible gracias a una Beca de Investigación Artium sobre patrimonio documental de arte contemporáneo) partía de la necesidad de ofrecer una mirada más amplia y actualizada sobre el videoarte tal y como se había desarrollado en el País Vasco. Entrada la década de los dos mil, era innegable que las manifestaciones audiovisuales de carácter artístico constituían un importante patrimonio cultural en el contexto vasco; sin embargo, tampoco dejaba de ser cierto que no existía una visión global, comprensiva, que identificara obras y autores correspondientes a las más de dos décadas de actividad videográfica en el territorio vasco. A pesar de que en el momento en el que Díez escribe el mundo del arte contemporáneo estaba asistiendo a un proceso de “audiovisualización” mediante al cual cada vez más trabajos audiovisuales encontraban representación en los museos y centros de arte, una gran parte del videoarte producido en el País Vasco seguía permaneciendo fuera de los márgenes de los espacios codificados de las instituciones artísticas. Ante semejante desconocimiento y confusión, Díez justificaba su estudio, considerando necesario, por lo tanto, “reorganizar los

documentos de todo tipo que tengamos al respecto para intentar establecer una visión global y unificadora de este mundo complejo y a veces de límites difusos [...]” (Díez 2004, 4).

El estudio de Díez está organizado en tres grandes bloques que se corresponden con las diferentes etapas de desarrollo del vídeo en el País Vasco. Para las dos primeras etapas (correspondientes a la década de los setenta y ochenta), Díez se apoyaba fundamentalmente en lo ya dicho por González Antona; sin embargo, para la década de los noventa o tercera etapa del vídeo, el trabajo de Díez venía a complementar el de González Antona, continuando de alguna manera con su labor historiográfica y documental. A pesar de que ella misma reconocía la superficialidad de su aproximación, Díez era capaz de reelaborar una cartografía de las actividades artísticas del vídeo en el País Vasco a través de la referencia a los contextos de producción y exhibición de vídeo, tratando de identificar la obra de nuevos autores que habían seguido produciendo -a lo largo de los noventa y dos mil- utilizando tecnología y soportes de tipo magnético (pero también nuevas tecnologías de reproducción de imagen digital, imagen por ordenador y de síntesis, etc.). En conjunto, ambos estudios son capaces de ofrecer un cuadro mucho más completo, una cartografía más rica, acerca del devenir histórico del videoarte en el contexto vasco. Ahora bien, a diferencia de González Antona, Díez no entraría a considerar los posibles rasgos específicos y particularidades de un “vídeo vasco”.

Respecto a esta tercera etapa que había quedado sin cartografiar, Díez daba cuenta de la aparición de una serie de nuevos artistas que se habían incorporado al campo de la experimentación audiovisual: autores provenientes tanto del mundo del arte como del mundo de la industria audiovisual. La facilidad de manejo de las nuevas tecnologías de reproducción audiovisual, unido a ese proceso de “audiovisualización” del arte contemporáneo, había sido un factor que había contribuido, también, a que muchos otros autores no ligados directamente al mundo del arte se empezaran a interesar por el vídeo como herramienta de expresión. Según Díez:

[...] ocurre en este período más reciente que se da una incorporación de autores que se incorporan desde las más diversas disciplinas no artísticas, posiblemente atraídos por la intermedialidad de la cultura contemporánea pero sobre todo por las prometedoras facilidades que los nuevos recursos de la tecnología audiovisual más reciente ofrece (Díez 2004, 35).

En cuanto a las propuestas, estas variaban enormemente, oscilando entre experimentos de corte más formalista y trabajos de carácter más político o con un componente de crítica social. Sin embargo, era perceptible en todos ellos una tendencia al abandono de tecnología y soportes de tipo magnético, a favor de propuestas de carácter digital, trabajos realizados mediante programas de animación gráfica por ordenador, infografías, etc.

En cuanto a los canales de difusión/exhibición, tras la desaparición de la mayoría de festivales de vídeo de los ochenta, Díez destacaba el auge y la proliferación de espacios e iniciativas alternativas desde mediados de los noventa en el contexto vasco (Espacio Abisal, La Fundación, Consonni, Sala Amárica, Zuloa, Transforma, etc.), los cuales se convirtieron en los nuevos focos de exhibición y difusión de vídeo, plataformas de apoyo a todas aquellas iniciativas artísticas relacionadas con los nuevos medios. Algunos de ellos serían muy importantes, como el caso de Transforma, el cual dedicó una programación especial al videoarte que con el tiempo se tradujo en la conformación de un valioso archivo que, según Nekane Aramburu, está pendiente aún de catalogar y digitalizar²¹⁹. A lo largo de su texto, Díez continúa levantando acta sobre una multiplicidad de eventos, jornadas, muestras, seminarios, exposiciones, etc., celebrados a lo largo de los noventa y dos mil, tanto de carácter institucional como alternativo/independiente, tratando de identificar otra gran cantidad de obras que fueron programadas en dichos contextos. Por último, Díez dedicaba una atención especial a analizar el caso del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, el cual se había incorporado recientemente a la oferta

²¹⁹ Entrevista por correo electrónico con Nekane Aramburu, 07/09/2023.

museística estatal. Tras organizar algunas exposiciones tanto colectivas como individuales con presencia no anecdótica de videoarte, podía entreverse el creciente interés que la institución museística podía depositar en acoger trabajos audiovisuales de carácter experimental producidos por autores vascos. Sin embargo, tal y como ya hemos apuntado, la política de adquisiciones de Artium respecto a este tipo de creaciones distaría mucho de ser incluyente.

Ahora bien, al igual que en el caso de González Antona, lo que en la actualidad puede llamar más la atención sobre el estudio de Díez, es que la gran mayoría de obras que la investigadora menciona en su trabajo son a día de hoy invisibles. Por lo tanto, a pesar del trabajo más o menos exhaustivo -según el caso- que tanto González Antona como Díez realizaron a la hora de enumerar los diferentes focos de producción y difusión de videoarte vasco, tratando de relacionar las obras con sus respectivos contextos, resulta que hoy tenemos que enfrentarnos con la imposibilidad de acceder a una gran parte de esas producciones. Esto deviene directamente en un problema de visibilidad y revalorización de un importante patrimonio audiovisual producido a lo largo de prácticamente tres décadas de desarrollo de la práctica; un problema al que subyace otro como es el de la preservación y el archivo de un tipo de un tipo de obra concebida en un soporte/tecnología frágil y obsolescente como es el vídeo magnético.

Una de las mayores diferencias entre el estudio de González Antona y el de Rosa Díez radica en el momento histórico y la posición desde la que cada uno elabora su narrativa. Mientras que González Antona escribe en un momento de *impasse*, situado al final de una etapa o punto de inflexión dentro del devenir histórico del video (por lo tanto, plenamente inserto en dicho devenir), Díez lo hace desde un período en el que inevitablemente tocaba echar la vista atrás y cabía la posibilidad de historiar desde una cierta distancia crítica. En el caso de Díez, la Era del Vídeo estaba llegando a su fin, la vida útil de del medio agonizaba, lo que significaba que el soporte magnético (analógico o digital) progresivamente estaba cayendo en desuso. Debido a

esta diferencia de posiciones, Díez era incapaz de no abordar en su estudio el problema de la visibilidad y la conservación de vídeo magnético, realizando algunas interesantes reflexiones en torno a las implicaciones que para los procesos de elaboración de las historias de videoarte podía tener el hecho de que, en el momento en el que escribía, fondos y archivos que albergaban importantes colecciones de videoarte permanecieran en estado de dispersión y desamparo.

Según Díez:

En cuanto a los problemas de conservación, hay que tener en cuenta que para conocer la historia del videoarte es necesario preservar todos los documentos relativos a la historia de la videografía artística [...] Un importante patrimonio artístico que está recogido en cintas de vídeo en formatos en desuso o en pronto desuso, necesita ser transferido a un formato actual de modo que no se vaya a perder el patrimonio videográfico que conlleva (Díez 2004, 54).

A lo largo de su investigación, Díez pudo comprobar de primera mano el estado de conservación de los diferentes fondos y colecciones que iba consultando, situados en diversos centros de arte, archivos, etc. En su escrito, refleja una creciente sensibilidad en torno a la problemática de la visibilidad y conservación de este patrimonio, llegando incluso a realizar propuestas de actuación concretas a determinadas instituciones de cara a que salvaguardaran mejor sus colecciones, o desarrollaran proyectos para darlas a conocer. En este sentido, una de las aportaciones más valiosas del trabajo de Díez es el apartado en el que da cuenta de los diferentes centros, archivos, videotecas consultados por ella misma. El mapa/cartografía elaborado por Díez ha sido de gran utilidad para esta tesis a la hora de actualizar información relativa al estado de conservación de colecciones y fondos de videoarte vasco. En la actualidad, ante la invisibilidad evidente de todo este patrimonio artístico audiovisual, hemos podido comprobar que muchos de los centros y archivos consultados por Díez siguen constituyendo lo

que aquí denominamos como “focos de prospección”: lugares en los que, aún a día de hoy, sigue siendo posible encontrar obras producidas a lo largo de la vida útil del medio, en algunos casos todavía atrapadas en sus dispositivos de captura originales.

El primer centro referido por Rosa Díez era el Centro-Museo de Arte Contemporáneo Artium. Según Díez, a pesar de que desde muy temprano Artium se dotó de un gran fondo bibliográfico y documental referente a la experimentación audiovisual en general y el videoarte en particular (tanto a nivel internacional, estatal y vasco), su colección audiovisual en relación al videoarte vasco mostraba algunas importantes ausencias. En 2004, la colección audiovisual de Artium estaba formada prácticamente “por obras de reciente realización careciendo de obras más relacionadas con los inicios y desarrollo del videoarte en general y del videoarte vasco en particular” (Díez 2004, 52), algo que no ha cambiado demasiado con el tiempo. Tal y como hemos apuntado en el capítulo anterior, la política de adquisiciones para obras audiovisuales de un centro de arte contemporáneo como Artium, pudo quedar definida incluso antes de su fundación (a mediados de los noventa), cuando el sistema del arte vasco decidía finalmente dar carta de legitimidad a este fenómeno, situándolo al mismo nivel que el resto de disciplinas artísticas. Los criterios de significatividad establecidos entonces, determinaron que el tipo de producto audiovisual susceptible de ser considerado como obra de arte iba a ser preferentemente el de aquellos artistas más fácilmente reconocibles dentro del sistema. Este tipo de filtros de selección establecidos por las instituciones artísticas, conllevaban inevitablemente la exclusión de otro tipo de trabajos que habían sido producidos en otros contextos, en muchas ocasiones en los márgenes del mundo del arte, acarreado un componente de marginalización y destrucción. Ciertamente, este tipo de cribas museísticas ha conllevado que muchos trabajos que no han entrado a formar parte de las colecciones de arte oficiales corran un mayor riesgo de perderse, al no poder entrar dentro de los planes de preservación que las

instituciones de arte han desarrollado para este tipo de objetos²²⁰. Sorprendentemente, a pesar de las sugerencias realizadas por Díez para que Artium adquiriera algunas obras de carácter histórico que ella misma se encargaba de referir en su informe²²¹, el museo haría caso omiso de las mismas, contribuyendo así a perpetuar el desconocimiento en torno a todo un patrimonio videográfico e incumpliendo su compromiso de salvaguardar y dar a conocer creaciones contemporáneas producidas por artistas vascos.

La Mediateca del Centro Cultural Montehermoso alberga no solamente materiales que transitaron por el *Festival de Video Musical de Vitoria Gasteiz*²²² y por *Vitoria Territorio Visual*, sino también producciones realizadas en el CINT (Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías) a lo largo de sus años de actividad. Especialmente interesante es la producción generada en este último contexto, al haber constituido un importante espacio de formación y producción por el que transitaron una serie de importantes creadores (Koldo Aguinagalde,

²²⁰ En el caso de Artium, estos se basaron en su momento en la realización de copias de preservación y de visionado en soportes ópticos como el DVD a partir de los másters o submasters adquiridos, un soporte que ha terminado mostrándose como no óptimo para la preservación a largo plazo. Posteriormente, Artium también ha realizado copias en formato de archivo digital que se almacenan en discos duros externos.

²²¹ Mikel Arce e Isabel Herguera (*El lavabo*, 1982); Ankatarte Irudia (*Zurrunbilo*, 1987); Gerardo Armesto (*La elección del soporte*, 1981); Ana Barandiarra (*Pakristal Islamabad*, 1989); Juan Crego (*Lunes, 27-I-92; Bilbao, alde bitan, Día 13149*); Armando Dolader (*De noche también los puertos son pardos*, 1986; *Detrás de la ciudad*); J.C. Eguillor (*De imaginum*, 1985; *Menina*, 1986); Equipo Ilargi (*Gernika, Ametsa, 1936, Apirila*); Kepa Etxezarreta (*Sptium Galerie*, 1990); Marcelo Expósito (*Lo mejor que puedo*, 1990; *La confusión de los ámbitos*; *El altar de la raza*, 1990); J.C Fernández Izquierdo (*Esto no es un paisaje*, 1987); Miguel Gutierrez (*Adiós Lili Marleen*, 1987); Koldo Gutierrez (*Bilbok Txuri Beltzez usaintzen du*, 1987); Isabel Herguera (*Los sueños de Iñigo*, 1989; *Cante de ida y vuelta*, 1989; *Txalaparta*, 1986); Antonio Herranz (*Uts, espacio circular vacío*); Ramón Larrañaga (*Miércoles cercano al infierno*, 1987); Elena Marrodan (*Fotokopia zaitez*, 1988); J. Jose Narvona (*Txus*, 1995); Josu Rekalde (*Inventario*, 1982; *Herrera de la Mancha-ko bidea*, 1987; *Apologia*, 1990); Iñigo Salaberria (*Caliza*, 1985; *Birta Myrkur*, 1987); Txupi Sanz (*El parque*, 1978); Tipula Beltza (*Sarri, Sarri*, 1985); Ramón de Vargas (*Retrato de Noky*, 1979-1984; *Canciones Vascas*, 1980-1984) (Díez 2004, 55).

²²² La primera edición del *Festival de Video Musical de Vitoria-Gasteiz* se celebró en 1985 y su dirección corrió a cargo de Guadalupe Echeverría. A lo largo de los años fue cambiando su línea artística y centrándose más en la experimentación audiovisual, algo perceptible sobre todo cuando Manuel Palacio se puso al frente de la dirección del certamen en 1988. En 1998, Fundación Rodríguez se ponía al frente de la dirección del Festival, dedicando mayor atención a nuevas tendencias artísticas relacionadas con los nuevos sopores tecnológicos. Festival que ha mudado de piel varias veces (*Festival de Video-Musical de Vitoria*, *Festival de Video*, *Festival Audiovisual*), a principios de los dos mil pasó a quedar integrado dentro de *Vitoria Territorio Visual*, debido a la proliferación de actividades y eventos dedicados al audiovisual que emergieron en Vitoria-Gasteiz en aquella época.

Eneka Aranzabal, Francisco Ruiz de Infante, Marcelo Expósito, etc.) cuyos trabajos están aún por “revisar y rescatar” (Aramburu y Trigueros 2011, 28). Activo desde 1989 hasta 1997, el CINT se convirtió en un importante foco de producción de videoarte gracias, en parte, a la creación de un taller específico dedicado a la creación de este tipo de trabajos (Taller de creación y experimentación audiovisual Teófilo Míngueza –TTM-), el cual tuvo como responsables a Luis Emaldi y contó entre el profesorado con artistas como Koldo Aguinagalde, el propio Emaldi o Arturo/*fito* Rodríguez. Sin embargo, en una consulta realizada en noviembre de 2021 al centro de documentación de Montehermoso, pudimos saber que los fondos del CINT y presumiblemente todo lo contenido en soportes de almacenamiento de tipo magnético no se encuentra digitalizado ni, por lo tanto, disponible para su consulta en ningún tipo de repositorio en línea. Los formatos en los que las obras están contenidas varían, desde el DVD, Beta, Umatic, hasta el VHS, y solamente podían ser consultados en una sala de proyecciones siendo necesaria una autorización de acceso previa y ayuda técnica (debido a que cada formato de cinta requiere de un reproductor específico).

También el Centro de Arte Contemporáneo Bilbaoarte debía albergar los fondos videográficos depositados por la Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria (MEDIAZ). Según Díez, tras las jornadas sobre creación audiovisual denominadas “Posiciones”, el archivo de MEDIAZ quedó depositado en el Centro de Documentación de Bilbaoarte, permaneciendo accesible junto a carpetas y documentación diversa relativa a los miembros de la asociación (Díez 2004, 53). Sin embargo, actualmente las cintas se encuentran en paradero desconocido, por lo que podemos decir que el fondo histórico de MEDIAZ ha podido extraviarse. Según Josu Rekalde, quien fuera presidente de la asociación, los fondos desaparecieron de su ubicación original localizada en Bilbaoarte²²³. Igualmente, Nekane Aramburu nos ha afirmado que el actual director del centro, Alfredo Riaño, le aseguró que los fondos no se encontraban en las

²²³ Entrevista por WhatsApp con Josu Rekalde, 14/03/2013.

instalaciones de Bilbaoarte²²⁴. Por nuestra parte, y a pesar de haber intentado en reiteradas ocasiones contactar con la dirección del centro o con el personal responsable en esta área para reactivar la búsqueda, nos hemos recibido respuesta alguna.

El siguiente archivo al que Díez hacía referencia en su trabajo se trataba de la Videoteca del Centro de Documentación Arteleku. El origen de la Videoteca debe ser entendido gracias a la convergencia de dos factores: por un lado, la incansable actividad de un grupo como el Bosgarren Kolektiboa a la hora de animar el sector videográfico en el País Vasco; por otro, el surgimiento de un lugar como el centro de creación artística Arteleku, creado en 1987 para dar rienda suelta al desarrollo de la creación artística contemporánea en el País Vasco. En un momento en el que el vídeo se había convertido en epítome de la modernidad y la vanguardia creativa, un centro como Arteleku iba a realizar una apuesta en firme por dar cabida y promocionar un fenómeno al alza como el videoarte, acogiendo lo que en ese momento fue uno de los archivos de consulta dedicados exclusivamente al videoarte más importantes del Estado español. El interés de Arteleku por la práctica videográfica, sin embargo, no solo se materializó en la creación de una Videoteca con carácter de servicio público permanente, sino que tuvo correspondencia el establecimiento de una serie de pequeños núcleos de actividad periódica en forma de talleres, ciclos y seminarios que vinieron a nutrir el debate sobre el devenir de la cultura videográfica en el Estado español.

La intrahistoria que subyace a la creación de la Videoteca de Arteleku da buena cuenta del tipo de vinculación que el Bosgarren Kolektiboa mantenía con los organismos institucionales a finales de los ochenta. En este caso, la creación de la Videoteca no puede entenderse sin la implicación del Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, ni tampoco sin la intermediación de una figura como la de Santiago Eraso. La relación entre el B.K. y Eraso se había fraguado ya en 1986 con ocasión de la organización de algunos eventos culturales por

²²⁴ Entrevista por correo electrónico con Nekane Aramburu, 07/09/2023.

parte del colectivo tolosarra: una serie de conciertos de música que se englobaron bajo el nombre de ROCK UHOLA y la *Primera Muestra de Vídeo de Tolosa (I. Bideo Astea Tolosa)*, este último financiado por la Comisión de Juventud del Ayuntamiento de Tolosa. Como responsable del área de educación, juventud y cultura de la Casa de Cultura de Tolosa, Santi Eraso era la instancia con la que el B.K. tenía que lidiar de cara a organizar sus actividades, por lo que la relación era cercana. Solamente un año después, cuando el B.K. empezaba a dar forma a lo que serían las cuatro míticas ediciones del *Bideoaldia (1987-1990)*, Santiago Eraso ganaba la convocatoria pública para ser director de la recién creada Arteleku, intermediando para que el proyecto de Videoteca ideado por el B.K. (que en principio iba a situarse en el Centro de Cultura Koldo Mitxelena de Donostia) recayera finalmente en Arteleku. La convergencia era perfecta: en un momento en el que el vídeo estaba en la agenda de Departamentos de Cultura como el de la Diputación Foral de Guipúzcoa (organismo que venía otorgando ayudas y becas a la creación videográfica desde 1985 y apoyando festivales de vídeo como el propio Bideoaldia), surgía Arteleku como primer equipamiento dedicado al arte contemporáneo en Euskadi. La inclusión del vídeo dentro de su programa cultural -a través de la creación de una Videoteca- caería por su propio peso, al ser considerado a esas alturas como un soporte tan válido para la expresión del arte como el resto de disciplinas²²⁵.

Ya desde la inauguración de la Videoteca en mayo de 1988 pudo apreciarse la implicación de Arteleku por tratar de establecer una relación de colaboración con diversos artistas, teóricos y comisarios vinculados al videoarte, dando cuenta de que el audiovisual

²²⁵ El primer lote adquirido por el B.K. constaba de 114 piezas monocanal y 3 bi-canal a doble copia por cinta. Organizada en tres grandes bloques que incluía producciones tanto de carácter internacional como nacional, el B.K. reservaba un importante hueco al videoarte producido en el País Vasco, incorporando 32 trabajos de autores locales vinculados al B.K. y al *Bideoaldia* de Tolosa. Los criterios seguidos a la hora de confeccionar el núcleo original de la colección se basaron en la calidad de las obras, pero también en su carácter "histórico". De esta manera, se incluyeron obras como *Siesta* de Juan Navarro Baldeweg (1975), de la que solamente existían tres copias Umatic en el Estado español (la perteneciente al Centro de Arte Reina Sofía (CARS) y las dos con las que contaba Arteleku); o *Bilbao la muerte* (1983), de Juan Carlos Eguillor, obra casi desaparecida al haberse extraviado el máster y de la que solamente existían dos copias en el mundo. Bosgarren Kolektiboa. 1988 (10 de febrero). "Balance convenio 26.11.87 para la realización de la selección y compra de 130 producciones de video-art". Balance convenio. Bosgarren Kolektiboa.

experimental iba a convertirse en uno de los principales ejes de investigación del centro desde muy temprano. Las jornadas celebradas con ocasión de la inauguración comenzaron con una conferencia impartida por Santos Zunzunegui titulada *Tiempo de Simulacro*²²⁶ y continuaron a lo largo de cuatro días con un *workshop* impartido por Antoni Muntadas, en el que pudieron participar desde videocreadores hasta estudiantes previamente seleccionados. En este punto, hay que destacar la especial atención que ya desde ese momento se dedicó a la exhibición de la obra de “vídeo-realizadores” vascos, algunos de los cuales llegarían a presentar sus propios trabajos en persona (Antonio Herranz, Ramón de Vargas, Gerardo Armesto).

Los años inmediatamente siguientes a la creación de la Videoteca refrendaron el interés de Arteleku por el mundo de la videocreación, si atendemos a la calidad de las actividades y talleres desarrollados, así como al nivel de los artistas, teóricos y comisarios invitados²²⁷. De mención especial es, por su carácter innovador, el ciclo itinerante *Bideo Paisaiak (Paisajes de Vídeo)*, organizado en 1989 por Arteleku y el B.K. con el objetivo de hacer circular parte de la recién adquirida colección por los pueblos guipuzcoanos de Azpeitia, Eibar y Errenteria; un hito sin precedentes en lo que al establecimiento de circuitos de exhibición alternativos para el vídeo se refiere²²⁸. Este tipo de eventos dan cuenta del carácter que el B.K. pretendía imprimir a la Videoteca, convirtiéndola no en un centro de consulta al uso, sino en un servicio de acceso público permanente, pero también móvil y de carácter itinerante.

Tal y como hemos apuntado en varias ocasiones, 1992 constituyó el punto de inflexión en el que se hizo evidente que el sector de la videocreación había vivido una década de crecimiento ilusorio. Pasado el período de esplendor del vídeo, llegaba el período de sospecha y desencanto que iba a propiciar el surgimiento de algunas de las voces más críticas dentro del aparato

²²⁶ Existe una transcripción de la conferencia en el *Ars Video* N°1 (Zunzunegui 1988, 32-40).

²²⁷ En la línea por generar contextos propicios para el debate y la teorización en torno al vídeo se celebraron los *Segundos...*(1989) y *Terceros Encuentros de Videocreación* (1990), que tuvieron como exponentes a teóricos y artistas como Eugeni Bonet, Iñigo Salaberria, Eugenia Balcells, Carles Pujol, Isabel Herguera, Manuel Palacio o Román Gubern.

²²⁸ Algo semejante solamente sería replicado unos años más tarde en la itinerancias realizadas por Gabriel Villota como responsable de la programación OFF VIDEO.

discursivo del vídeo español: la emergencia de una línea *contra-histórica*. El evento *Videoweek. Videocombate. La semana de la actualidad de la videocreación*²²⁹ se erigió en la plataforma desde la que críticos como Villota y Expósito iban a hacer explícita su acometida crítica contra los diversos procesos de institucionalización/historización del vídeo perpetrados hasta la fecha, marcando el punto de inicio para el despliegue de una línea *contra-histórica* que se mantuvo activa a lo largo de los noventa y los dos mil. Período tremendamente volátil y en constante mutación debido al auge de los nuevos medios, los noventa estarían caracterizados por la frustración de no conseguir establecer unas bases mínimas para el crecimiento de un sector videográfico independiente, así como por una reflexión esquizofrénica en torno a las posibilidades futuras de dicho raquíptico sector, repentinamente afectado por un proceso de “audiovisualización” del arte y de la cultura. A lo largo de toda la década, sin embargo, Arteleku seguiría funcionando como un centro de resistencia y generador de contextos propicios para el debate, la crítica y la creación²³⁰. Ahora bien, en correspondencia a un momento en el que el empuje de los nuevos medios de creación audiovisual parecía ganarle terreno al medio videográfico, nichos estructurales como la propia Videoteca irían perdiendo peso y presencia, hasta el punto de caer en desuso. Si bien en 1990 se había realizado una importante ampliación de los fondos videográficos²³¹, con el tiempo la política de adquisiciones cambiaría

²²⁹ Celebrado en mayo de 1992 en Arteleku, se trataba originalmente de un programa conjunto cuyo título completo era *Bodies Parade (Estibaliz Sádaba & Gabriel Villota) + Videoweek, Videocombate, Bideobultza*.

²³⁰ Algunos de ellos como el ciclo itinerante *Desmontaje: Film, Video/apropiación, reciclaje* (1993), comisariado por Eugeni Bonet; el taller dirigido por Francesc Torres *La instalación multimedia y la ciudad* (1994); el taller *Intervenciones urbanas* (1994), dirigido por Antoni Muntadas; *La Noche navegable* de Iñigo Salaberria; *Cantos de territorialización: palabras e imágenes de identidad* (1999), de Marcelo Expósito y Gabriel Villota; o *Sólo para tus ojos (El factor feminista en relación a las artes visuales)*, coordinado por el colectivo Erreakzioa-Reacción en 1997.

²³¹ En 1990 se materializaba la intención inicial de crecimiento paulatino de los fondos de la Videoteca. El 15 de mayo se convocaba una reunión de asesores a la que acudían Eugeni Bonet, el Bosgarren Kolektiboa, José Antonio Mingolarra y el director del centro Arteleku, Santi Eraso (siendo la principal propuesta de debate la selección del programa de la Bienal Whitney del Whitney Museo de Nueva York). Se contaba con un presupuesto aproximado de 1.250.000 ptas. (+gastos de aduna y transporte) y el contacto para la distribución era el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona. Atendiendo a criterios de unanimidad, la junta de asesores propuso la adquisición de doce obras norteamericanas, doce europeas, siete españolas y dos vascas. Bosgarren Kolektiboa. 1990 (16 de mayo). “Propuesta para la ampliación de la Videoteca de Arteleku”. Documento de propuesta. Bosgarren Kolektiboa.

drásticamente y las incorporaciones de nuevas obras mermarían notablemente, hasta el punto de que, entrada la década de los dos mil, se haría casi imposible seguir alimentando los fondos de videoarte si no era a través de donaciones realizadas por los propios artistas.

Con el inicio del nuevo siglo la investigación por la imagen en movimiento terminó por derivar definitivamente hacia otro tipo de manifestaciones audiovisuales que emergieron en consonancia a los cambios y transformaciones tecnológicas. En ese nuevo contexto de hibridación medial, Arteleku empezaría a producir eventos que incluían propuestas interactivas de experimentación con nuevos medios (internet, flash, CR-rom art, diseño, etc.), o más relacionadas con la llamada cibercultura, época electrónica o *new media*²³². A esas alturas, resultaba evidente que la creación sobre soporte electromagnético había perdido vigencia, un cambio fugaz y repentino que cogió por sorpresa incluso a los propios protagonistas, quienes tuvieron que repensar su posición y resituarse sobre la marcha.

Una buena prueba que el período del vídeo estaba llegando a su fin es la participación de Arteleku en un proyecto como *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el E. español*, en gran parte ideado para dar a conocer y reivindicar prácticas y contra-modelos culturales pasados por alto u omitidos de las narrativas de arte oficiales. En un momento en el que la historia del videoarte español había sido reseteada y reescrita a consecuencia de un nuevo proceso de institucionalización (artística) del vídeo, la participación de Arteleku en un proyecto semejante da buena cuenta de la sensibilidad en torno a la necesidad de ofrecer/elaborar contra-narrativas desde otro tipo de perspectivas, en este caso políticas, que dieran una mejor cuenta acerca del devenir histórico de la práctica²³³. Al mismo tiempo, otro de los indicativos de que la

²³² Hay que mencionar algunos proyectos desarrollados en esta década como : *Front Line Compilation* (2002) o *El Cine de afuera: el espíritu del retrato* (2003), llevados a cabo por DAE (Donostiako Arte Ekinbideak); la iniciativa de Fundación Rodríguez *Arte y Electricidad* (2001); o conferencias, seminarios y talleres como *Cell Culture* (2001); *Man and the Dominion of Interface* (2000); *Arte y Ciencias de la complejidad* (2009); o *Interactivos 09': episodios mixtos en soportes híbridos* (2009), entre otros.

²³³ De mención especial son las jornadas de estudio celebradas en Arteleku el 24 de octubre de 2003 en el contexto del proyecto *Desacuerdos*, en cuya tercera mesa redonda (moderada por Gabriel Villota) se desarrolló un debate sobre el proceso de "audiovisualización" del arte contemporáneo que había afectado especialmente al mundo del vídeo; un debate en el que

Era del Vídeo agonizaba, fue el proyecto de digitalización de los fondos de la Videoteca de Arteleku puesto en marcha a mediados de los dos mil, cuando se hizo evidente que las cintas que conformaban el archivo histórico de Arteleku se estaban deteriorando y existía un alto riesgo de pérdida de la información contenida.

En el momento en el que Díez realizaba su investigación a mediados de los dos mil, esta refiere que el videoartista Iñigo Salaberria se estaba encargando de realizar la digitalización de los fondos videográficos de la Videoteca de Arteleku. Según hemos podido averiguar, en el año 2002, cuando Arteleku acometía la reforma de sus instalaciones, se había hecho evidente que la sala de visionado había caído en desuso y que las cintas se estaban deteriorando físicamente²³⁴. En ese momento, Arteleku encargaba la elaboración de varios informes con el objetivo de valorar el estado de conservación de los fondos y plantear soluciones para su preservación; unos fondos que no solamente albergaban su colección histórica de videoarte, sino materiales documentales correspondientes a las actividades, talleres, etc., desarrolladas en Arteleku (la auténtica memoria audiovisual del centro). Tras una primera fase en la que se actualizaban los inventarios de registro/fondos y se hacía una valoración del estado de conservación de las cintas²³⁵, la primera medida de actuación fue la de intentar reponer el fondo completo de videoarte solicitando nuevas copias a las distribuidoras a las que se las había adquirido. Sin embargo, ante el elevado coste que suponía una reposición de este calibre, se llegaba a la

participaron Santos Zunzunegui, Txomin Badiola y que contó con la posterior intervención desde el público de Marcelo Expósito.

²³⁴ “Hemos de tener en cuenta que el fondo de vídeo U-matic tiene en general bastantes años (14 años) por lo que la calidad de los mismos ha disminuido. Pongo por ejemplo la presencia en todos los vídeos de un zumbido constante procedente, posiblemente, del mismo reproductor aunque en algunos vídeos dicho zumbido dificulta considerablemente la audición [...]. Por la antigüedad o por el uso todos los vídeos U-matic carecen de la calidad técnica y audiovisual a la que estamos acostumbrados. Algunos vídeos tienen partes en los que el sonido o la imagen se deteriora o para su visionado han de rebobinarse varias veces”. Arteleku. “Informe preliminar sobre el estado de conservación del fondo de vídeo y audio del Centro de documentación Arteleku”. Informe Técnico. Arteleku.

²³⁵ Según otro de los informes técnicos encargados por Arteleku, el fondo de videoarte en el momento de su digitalización estaba compuesto, en total, por 311 cintas divididas en VHS, Umatic y Betacam, de las cuales solamente 11 se encontraban en mal estado de conservación; obras de arte adquiridas a diferentes distribuidoras (Electronic Arts Intermix, Art Metropole Video Data Bank, Trimarán, Binarío o Editions a Voir), compradas directamente a los artistas y/o conseguidas a través de donaciones. Arteleku. “Informe técnico sobre el estado de conservación del fondo de vídeo y audio del Centro de documentación Arteleku”. Informe técnico. Arteleku.

conclusión de que la mejor manera de actuar era proceder a la digitalización de los fondos dando prioridad a los materiales de videoarte, a través de la contratación de una empresa externa especializada (Darwin y Procomatic). En cuanto a los materiales que por su mal estado de conservación no fueran aptos para la digitalización, el equipo encargado de realizar el informe proponía su reposición a través de compra. Ahora bien, a pesar de que estas labores de digitalización en principio iba a desempeñarlas una empresa externa, finalmente sería el videortista Iñigo Salaberria quien realizara los copiados de seguridad, una labor que tenía en objetivo no solamente de salvar el contenido de las cintas, sino cuyo fin último era la creación de un archivo en línea para que cualquier usuario pudiera realizar una consulta desde su casa, algo que finalmente no pudo llevarse a cabo²³⁶.

A pesar de que la digitalización preventiva garantizó la perdurabilidad de la información contenida en las cintas, en 2011 un temporal de lluvias azotaba los barrios de Txomin Enea y Martutene, desbordando el río Urumea al cual estaba adosado Arteleku. La riada causaba graves destrozos en el patrimonio artístico histórico del centro, haciendo desaparecer también de manera prácticamente íntegra su colección física de videoarte²³⁷. Hoy en día, por suerte, la colección digitalizada se encuentra relativamente a salvo alojada en un servidor privado perteneciente a la Diputación Foral de Guipúzcoa y es consultable en el centro de cultura Koldo Mitxelena de Donostia/San Sebastián, en condiciones de acceso restringido y bajo la asistencia y supervisión de un técnico. Ahora bien, si bien las obras han conseguido sobrevivir, el mal estado de las copias originales a partir de las cuales se realizaron los trabajos de digitalización, así como el nivel de los sistemas tecnológicos (software, hardware) disponible en ese momento de 2004,

²³⁶ Entrevista por correo electrónico con Iñigo Salaberria, 6/05/2019.

²³⁷ Según Iñigo Salaberria, la digitalización de los fondos de Arteleku se guardaban de dos formas: uno, en la memoria interna de un ordenador en el mismo centro de Arteleku; dos, una copia idéntica en discos duros externos: “El primer archivo, el de la memoria interna, creo que se lo llevó la inundación. Vi cómo había quedado la sala de edición tras la riada y aquello era un poema y el segundo, el archivo conservado en discos externos, es el que se salvó de la catástrofe, porque se había transferido a la Diputación”. Entrevista por correo electrónico con Iñigo Salaberria, 6/05/2019.

dieron lugar a un tipo de copia de archivo digital que podría ser reemplazada en la actualidad por una copia de mayor calidad.

Precisamente, tal y como veremos en el siguiente capítulo, la metodología de trabajo que proponemos de cara a repensar las posibilidades de construcción de un archivo de videoarte vasco, se basa en la remasterización de algunas de las piezas de carácter histórico que estaban representadas en la Videoteca de Arteleku; remasterización hecha posible gracias al rescate de algunas copias físicas que hemos ido hallando a lo largo del proceso de investigación. En cualquier caso, respecto a la visibilidad actual de estos archivos digitales ubicados en el Koldo Mitxelena, es necesario llamar la atención de que estos yacen sepultados en un sistema archivístico y de consulta de acceso nada amable y de carácter restringido. Se trata de un patrimonio invisible, debido a cuestiones que tienen que ver con derechos de propiedad intelectual vulnerados en el momento de la transformación/migración de las obras analógicas a soportes digitales. Sería necesario, por lo tanto, resolver una serie de cuestiones de carácter legal de cara a reactivar una colección que de momento permanece sumergida en un maremágnum de archivos y documentos digitales pertenecientes a Diputación Foral de Guipúzcoa. Tal y como veremos en el siguiente capítulo, a pesar de que se ha intentado reactivar proyectos de investigación en torno a la colección de la Videoteca de Arteleku, particularizando en las producciones de videoartistas vascos, estos proyectos no terminaron de desarrollarse satisfactoriamente, perpetuando una situación de invisibilización para un volumen considerable de videocreaciones vascas.

Por último, otro de los fondos referenciados por Díez es el de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), uno de los archivos más interesantes a la hora de estudiar la historia del videoarte vasco. Este se trata de archivo voluminoso y heterogéneo con un marcado carácter histórico, el cual empezó a formarse gracias a las realizaciones del alumnado y profesorado vinculados a la Especialidad de Audiovisuales de la Facultad de Bellas

Artes, cuyo origen habría que situar a principios de la década de los ochenta²³⁸. Sin embargo, el archivo de la Facultad de Bellas Artes no solamente alberga obra producida por personal vinculado a la institución, sino que es depositaria de una importante cesión realizada por el Bosgarren Kolektiboa a mediados de los noventa, consistente en un importante corpus videográfico que había transitado por el *Bideoaldia* de Tolosa a lo largo de sus diversas ediciones.

Sobre los motivos que llevaron al B.K. a realizar este depósito, estos se debieron a un accidente que afectó al local en el que el colectivo guardaba documentación diversa relacionada con su actividad, así como los fondos videográficos mencionados. En su estudio *El videoarte: historia y conservación de los soportes magnéticos en la UPV/EHU*, María González ha referido que los soportes videográficos procedentes del *Bideoaldia* fueron afectados por un agente considerado como catástrofe: unas inundaciones que afectaron a los bajos del Ayuntamiento de Tolosa donde se ubicaban las cintas (González 2018, 34). Si bien es cierto que fue el agua el causante del desastre, hay que matizar que dichas inundaciones fueron consecuencia de un accidente doméstico que implicó al vecino de un primer piso de un bloque de viviendas, edificio bajo el cual se situaba realmente el local del B.K. (cedido por el Ayuntamiento). En cualquier caso, tal y como refiere González, en ese momento la dirección del B.K. (Marian Ortega) tomaría la decisión de trasladar los fondos a la Facultad de Bellas Artes de Leioa, con la esperanza de que las cintas, completamente empapadas, pudieran ser recuperadas y almacenadas en un entorno más seguro.

²³⁸ Según González Antona, tras unos primeros experimentos llevados a cabo por una serie de artistas plásticos a finales de los setenta, el auge de la actividad videoartística vasca debe vincularse con la constitución en el curso 1981/1982 de la Especialidad de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Desde las primeras promociones, las producciones de los alumnos empezaban a participar en Festivales como los de Donostia/San Sebastián, algo que se convertiría en tónica general a lo largo de los años. A lo largo de la década de los ochenta y gracias al aumento del alumnado y la mejora de la infraestructura, muchas de las producciones generadas en el contexto de la Especialidad de Audiovisuales nutrieron las programaciones de muchos de los festivales que brotaron por aquel entonces, pero también alimentaron un archivo que para el curso 1990/1991 ya contaba con aproximadamente 120 piezas (González Antona 1995, 124-133).

En cuanto al estado de conservación de los fondos videográficos de la Facultad, así como del parque tecnológico necesario para su reproducción y visionado (equipos reproductores, monitores, etc.), esta es una historia repleta de altibajos. El fondo videográfico de la Facultad está formado por una multiplicidad de soportes de tipo magnético (Umatic, Betacam, Hi8, VHS, Betamax, etc.), siendo el Umatic el formato más extendido. Lógicamente, cada tipo de formato requiere de su correspondiente equipo reproductor para poder ser visionado, por lo que el problema de la conservación no solo afecta a las cintas, sino también a los sistemas reproductores. En el momento en el que Díez visitaba las instalaciones a mediados de los dos mil, esta refiere el buen estado de conservación en el que se encontraban los fondos: “En cuanto a su conservación, la gran mayoría presenta buenas condiciones para su visionado ya que han sido debidamente guardadas en condiciones de humedad y temperatura vigiladas”, llamando la atención, eso sí, sobre la conveniencia de “unificar el formato”; es decir, de realizar copias de preservación a fin de no desgastar las copias originales (Díez 2004, 53). Este testimonio refleja una situación que contrasta con nuestra experiencia, ya que cuando nosotros retomamos el proyecto y buscamos la ubicación de las cintas, estas se encontraban amontonadas en cajas de cartón en un cuarto/almacén (OAD4) situado en el Edificio II de la Facultad de Bellas Artes, donde no se cumplían de ninguna manera las condiciones óptimas de conservación para este tipo de soportes. María González, en su estudio sobre el estado de conservación de los fondos históricos de la Facultad, ya refería esta situación de abandono y desamparo en 2018, 14 años después de la visita de Díez a las instalaciones:

Este ambiente está ocupado por una serie de piezas de naturaleza muy distinta. Se pueden encontrar sillas de madera, equipos de grabación, cables o muebles desmontados, todos estos materiales en una sala donde hay instalaciones eléctricas de alto voltaje. Entre estos objetos se hallan las cajas de cartón donde están almacenadas las cintas de la colección. Algunas de estas cintas están en sus contenedores originales,

otras se encuentran despojadas de sus fundas e identificaciones. El polvo y la suciedad generales confirman el estado de casi abandono de esta estancia, convertida en almacén de objetos en desuso, lejos de su concepción de almacén de conservación. Este estado sumado a las condiciones climáticas incorrectas y a la disposición de las cintas propician un ambiente de conservación poco apropiado para los soportes depositados en él, cuya preservación y duración temporal está ligada a su entorno (González 2018, 53).

De igual manera, el parque tecnológico formado por reproductores, monitores, equipos de digitalización, etc., se encuentra en un almacén (OAD2) situado en el mismo Edificio II de la Facultad, el cual presenta unas condiciones de conservación incorrectas para este tipo de materiales (al no respetarse los parámetros de temperatura y humedad relativas para este tipo de infraestructura).

Lo cierto es que esta es una situación de abandono que sorprende, habida cuenta de que la Facultad de Bellas Arte/Departamento de Audiovisuales ha mostrado históricamente una conciencia y sensibilidad notable en torno al problema de la conservación de este tipo de materiales, desarrollando a lo largo del tiempo diferentes proyectos de investigación dirigidos a tratar esta problemática. Precisamente, fue el accidente que afectó al archivo del B.K. el que empezó a alimentar una conciencia en torno a la fragilidad de este tipo de materiales en el seno de la Facultad, llevando a poner en marcha lo que para González pudo llegar a constituir unos de los proyectos pioneros dedicados a la conservación de videoarte a nivel estatal (González 2018, 35). Una vez los fondos del B.K. se encontraron depositados en la Facultad, el Departamento de Audiovisuales puso en marcha el proyecto *Inventario y recuperación del patrimonio artístico videográfico del País Vasco. Proyecto de archivo del material y creación de soportes audiovisuales de consulta*, dirigido por Juan Crego, Ander González Antona y Mikel Arce, cuyos

avances fueron presentados en los *Encuentros Vídeo en Pamplona* de 1996 (EVP 96')²³⁹. Este fue un proyecto dirigido, en primer lugar, a tratar de recuperar los fondos del B.K., llevando a cabo para ello un proceso de secado a través de bolas de sílice gracias al cual se consiguieron deshidratar las cintas y volverlas reproductibles. En segundo lugar, y tras un proceso de investigación que llevó a los investigadores a visitar varios centros nacionales e internacionales en los que se estaban llevando a cabo procesos de digitalización de material magnético, para concluir que el método más seguro de cara a preservar el patrimonio videográfico era el de migrar o transferir el contenido de las cintas a formatos digitales (copiado-volcado-repicado). Sin embargo, la falta de infraestructura y medios en aquel momento, unido a la falta de presupuesto, imposibilitaron realizar esa tarea.

A pesar de que los trabajos de digitalización no pudieron llevarse a cabo en el contexto de ese primero proyecto, las cintas quedaron convenientemente almacenadas al menos durante unos años, manteniéndose disponibles para investigadoras como el caso de Rosa Díez, quien a inicios de los dos mil volvía a insistir sobre la conveniencia de realizar copias de seguridad. No fue sin embargo hasta el curso 2017/2018 cuando, en el contexto de un nuevo proyecto dedicado al videoarte vasco (*Vídeo-Arte. Recorridos por la creación videográfica en Euskal Herria*), se tomó conciencia real sobre la necesidad de digitalizar de una vez las cintas. En ese momento, Mikel Arce y Ander González Antona manifestaban su preocupación al respecto:

Queremos manifestar que nos encontramos en un momento muy crítico, en cuanto a oportunidades de rescate y preservación de todos nuestros fondos videográficos disponibles de la etapa analógica. Un riesgo de pérdida que queremos que nos haga reaccionar como institución, para que a partir de esta investigación definamos un protocolo o proceso de conservación [...] (Antona y Arce 2018, 101).

²³⁹ “Panorámica sobre la conservación, mantenimiento y restauración del patrimonio videográfico: problemática actual” (Arce 1996, 39-40).

En este caso, las medidas/acciones adoptadas, con carácter de urgencia, se basaron en la contratación de un técnico que procedió a la digitalización de los fondos utilizando el parque tecnológico perteneciente a la propia Facultad, esto es, antiguos equipos reproductores que fueron conectados a un equipo informático con una tarjeta capturadora. A pesar de que los criterios técnicos fijados buscaban que los archivos digitales resultantes ofrecieran una calidad de imagen equivalente a la del formato magnético de origen, diversos problemas técnicos vinculados al uso y abuso de los equipos reproductores, el estado de conservación de las cintas, la diversidad de formatos, etc., hicieron dificultoso el trabajo, hasta el punto de que muchas de los archivos digitales resultantes manifiestan *drop-outs* o pérdida de información evidente. Al mismo tiempo, si bien una parte importante de los fondos fueron digitalizados, a lo largo de nuestra investigación hemos podido certificar que otra gran cantidad de cintas no pudieron ser capturadas, debido a que presentaban problemas de arrastre al tratar de ser reproducidas, deterioros mecánicos ocasionados por la pérdida de lubricante, etc., con lo que puede decirse que muchas obras aún permanecen atrapadas en sus dispositivos de captura originales. En este caso, la falta de inventario o base de datos correlativa entre los archivos físicos y los digitalizados, ha dificultado la identificación de aquellas piezas que no han conseguido migrar hacia sistemas de almacenamiento digitales.

Una vez terminado el proceso de digitalización (aunque fuera de manera parcial) un siguiente objetivo fue el de idear una manera de almacenar y organizar la información en repositorios y servidores informáticos, a fin de ir diseñando un espacio digital en el que la aquella fuera accesible. En una primera prueba piloto, se tomó una muestra de las digitalizaciones y se alojó en un servidor interno al Departamento de Arte y Escultura²⁴⁰, con la idea de migrarla posteriormente a un servidor informático de mayor capacidad perteneciente a

²⁴⁰ Este sistema de almacenamiento interno ofrecía un nivel de seguridad RAID 5, un sistema basado en la utilización de múltiples unidades de almacenamiento (discos duros o SSD) entre los que se distribuyen o repican los datos.

la UPV/EHU. A pesar de estos primeros intentos de organizar las obras en espacio digital terminaron llevándose a cabo, estas han quedado finalmente volcadas en bruto, sin ningún tipo de criterio organizativo, quedando alojadas en un servidor cuyo acceso se restringe a personal interno a la universidad e investigadores con credenciales. En definitiva, si bien de alguna manera gracias al proyecto *Vídeo-Arte. Recorridos por la Creación Videográfica en Euskal Herria*, se llegó a garantizar la supervivencia de una parte muy importante de la historia del videoarte en el País Vasco, su visibilidad y relevancia sigue siendo prácticamente nula, al permanecer en las profundidades de servidores informáticos cuya ubicación no conocen ni los propios responsables del proyecto de investigación²⁴¹.

Con todo, una vez el proyecto *Vídeo-Arte* concluía, las cintas terminaban relegadas al estado de abandono al que antes nos hemos referido, así como los equipos reproductores guardados en condiciones incorrectas. Con ello se incumplía uno de los objetivos del proyecto como era el de garantizar la custodia/salv guarda del material original y de los mejores equipos reproductores en un local específico de la UPV/EHU que asegurara su preservación (Arce y González Antona 2018, 104). Esto ha supuesto un gran inconveniente, ya que la falta de una infraestructura operativa, tal y como veremos en el siguiente capítulo, ha sido uno de los grandes lastres para este trabajo de tesis en su apartado de trabajo de campo, dirigido a repensar las posibilidades de construcción de un archivo que albergue el patrimonio videográfico producido en el País Vasco.

Por otro lado, el proyecto también sirvió para reactivar líneas de estudio abandonadas tiempo atrás. A partir de la recuperación y el estudio de un archivo en proceso repleto de “intersticios y cajones inexplorados”, investigadores como Villota y Rodríguez vieron la posibilidad de retomar una categoría problemática como la de “vídeo vasco”, reintegrándola dentro de un paradigma de estudio mayor como es el de las “prácticas audiovisuales

²⁴¹ Sorprendentemente, ni Josu Rekalde ni Mikel Arce conocen actualmente la manera de acceder al repositorio.

experimentales” realizadas en el País Vasco (Rodríguez y Villota 2018, 36). En este sentido, Villota y Rodríguez han planteado la posibilidad de identificar una serie de pequeños y grandes relatos dentro del “audiovisual experimental vasco”, una serie de patrones o temas que se repiten y que se han ido formulando alrededor de determinadas prácticas, como en este caso puede ser el vídeo. Yendo incluso más allá, la recuperación de estas obras producidas a lo largo de la Era del Vídeo ha suscitado una reflexión sobre la propia función del archivo, llegando a plantearse la posibilidad de reciclar/resignificar los materiales que contiene. Según Rodríguez, los trabajos recuperados podrían entonces “funcionar en un doble sentido, tanto como documentos de sus respectivas épocas y contextos, como también como material generado en un contexto propio y que podría en todo momento ser reutilizable, generando hoy nuevos significados” (Rodríguez y Villota 2018, 47).

Tal y como hemos podido comprobar, el estado actual de la situación respecto a la localización del patrimonio videográfico experimental producido en el País Vasco se caracteriza por un estado de dispersión: fondos y archivos que almacenan obras sin inventariar, en muchos casos sin digitalizar, o que directamente se han extraviado. Al mismo tiempo, a pesar de que algunos importantes fondos han sido parcial o completamente digitalizados, las copias digitales se almacenan en las profundidades de servidores informáticos propiedad de organismos instituciones que los vuelven inaccesibles. En ese sentido, se hace necesario apelar a la responsabilidad institucional (las llamadas instituciones de la memoria vascas), las cuales deberían ser las responsables de poner en marcha proyectos dirigidos a recuperar, inventariar, digitalizar y revalorizar este patrimonio tan mal conocido hasta la fecha. Creemos que si un proyecto/exposición que sea capaz de revistar la historia del videoarte vasco no ha sido llevado a cabo en años recientes, otorgando un alto grado de importancia a la problemática del archivo y la pérdida de la memoria audiovisual, se debe a una cierta desidia o incapacidad institucional. Hay constancia de un desinterés histórico y palmario por parte de instituciones como Filmoteca

Vasca por todo lo que tuviera que ver con la conservación de vídeo magnético; propuestas como las de Rosa Díez realizadas a instituciones como Artium (consistentes en la celebración de una “Exposición-Revisión del Videoarte Vasco”) cayeron en saco roto; la propia Facultad de Bellas Artes ha dejado que tanto sus cintas como sus reproductores se deterioren hasta quedar inservibles, poniendo en serio riesgo la supervivencia de todas aquellas obras que no pudieron migrar en su momento hacia sistemas de almacenamiento digitales, etc.

En definitiva, el desinterés, desidia o incapacidad institucional a la hora de poner en marcha proyectos estables dirigidos a la recuperación, archivado y puesta en valor de este patrimonio audiovisual, unido a un factor como el de la obsolescencia tecnológica, constituye la convergencia de factores perfecta para que la práctica artística del videoarte siga siendo un fenómeno susceptible de tener que ser abordado/referenciado únicamente a través del aparato discursivo que en su momento pudo generar, contribuyendo a aumentar así el peso que la *historia escrita* pueda tener sobre una *historia electrónica* en estado de fuga permanente.

3.3. Hacia la creación de un primer núcleo de archivo y una herramienta/metodología ¿estable? de trabajo

Este capítulo está dedicado a dar cuenta del trabajo de campo realizado hasta la fecha; un trabajo de campo dirigido a localizar fondos y archivos que contuvieran videoarte producido en el País Vasco y conocer su estado de conservación y accesibilidad. A lo largo del proceso de investigación se han conseguido identificar varios lugares que han sido denominados como “focos de prospección”: videotecas, mediatecas, centros, archivos (públicos y privados), en los que ha sido posible encontrar videoarte producido a lo largo de la vida útil del medio. En algunos casos, estos fondos habían sido digitalizados y los archivos resultantes se encuentran actualmente alojados en sistemas archivísticos informáticos –en ocasiones de difícil acceso-; en otros, sin embargo, las obras todavía permanecen atrapadas en sus dispositivos de captura originales. En este sentido, se ha planteado esta labor como una especie de trabajo de arqueología, ya que la búsqueda y rescate de estas creaciones ha implicado no solamente tener que rebuscar en almacenes húmedos y polvorientos en los que las cintas, en algunos casos, se encontraban en estado de abandono, sino también la inmersión en complejos servidores/repositorios cuyo acceso no conocían ni sus propios custodios. Al mismo tiempo, este trabajo de arqueología también ha conllevado el intento de reactivación de todo un parque tecnológico o infraestructura: reproductores, monitores o televisiones de tubos de rayos catódicos, equipos informáticos, capturadoras, etc., necesarios hacer reemerger imágenes y sonidos sedimentados en sus contenedores de almacenamiento originales. A través de una narración más o menos cronológica, se tratará de dar cuentas sobre las dificultades encontradas a lo largo de todo el proceso: el intento de puesta en marcha de equipos inservibles y obsoletos, la irreproductibilidad de cintas de vídeo afectadas por múltiples problemas físicos y químicos, trabas de carácter burocrático o institucional y/o de carácter jurídico/legal, etc. Todo ello en el camino hacia la creación de un archivo/repositorio que fuera capaz de albergar una parte

importante del patrimonio videográfico producido en el País Vasco; un objetivo que, a día de hoy, vemos difícil alcanzar.

El trabajo de investigación arqueológica comenzó con el intento por localizar la histórica colección de vídeo de la Mediateca/Videoteca de Arteleku. El interés por los fondos que formaban parte de la Videoteca radicaba en su carácter histórico, pero fue alimentado por la misteriosa invisibilidad de los mismos. Es decir, después de las inundaciones que habían anegado el centro en 2011, el paradero de las cintas de vídeo era una incógnita, no sabiendo si estas habían conseguido sobrevivir, ni si existían digitalizaciones de las mismas. Curiosamente, este interés vino a coincidir con el desarrollo de un proyecto de investigación que se estaba llevando a cabo en la Facultad de Bellas Artes: Archivo Arteleku²⁴², dirigido a la recuperación del patrimonio del centro de creación artística Arteleku. Tras una serie de reuniones con las directoras del proyecto, Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez, se decidió financiar e impulsar una investigación particularizada sobre la Videoteca, cuyos resultados se publicaron en el libro *Arteleku Artxiboa*²⁴³.

En pleno proceso de desarrollo de aquella investigación y sabiendo que, de existir unos fondos supervivientes a las inundaciones, los derechos sobre los mismos debían pertenecer a Diputación Foral de Guipúzcoa, se intentó establecer un acuerdo de colaboración con algún organismo o instancia vinculada a Diputación, con la intención de lograr una vía de acceso a los fondos por la senda institucional. En este caso, esta vía fue abierta gracias a la interlocución con Clara Sánchez Dehesa, responsable del módulo de Archivo de la por aquel entonces recién creada Escuela de Cine Elías Querejeta (EQZE). En aquel momento, la EQZE estaba buscando

²⁴² El proyecto Arteleku Artxiboa fue llevado a cabo por el grupo de investigación consolidado con financiación del Gobierno Vasco AKMEKA, IT1278-19, en colaboración con el MNCARS (Museo Centro de Arte Reina Sofía) y la convocatoria Universidad-Empresa-Sociedad 2019/20 de la UPV/EHU.

²⁴³ “Entre la historia y el mito: Arteleku y la difuminación de su memoria audiovisual” (Maraví 2022, 101-128).

colecciones de cinta magnética para trabajar dentro de su programa de Archivo, por lo que el grupo de investigación AKMEKA se presentó a una convocatoria -promovida por la propia EQZE- con la propuesta de un proyecto dirigido a localizar y trabajar con los fondos de vídeo supervivientes de la Videoteca de Arteleku, el cual llegó a materializarse. El proyecto fue llamado *Pérdidas de generación* e implicó la participación de parte del alumnado de la EQZE²⁴⁴.

En una primera fase del proyecto *Pérdidas de generación* se consiguió localizar materiales videográficos dispersos y ubicados en diferentes sedes vinculadas a Diputación (principalmente en el Convento Santa Teresa), llegados allí después del desmantelamiento de Arteleku. Las cajas, llenas de cintas en diferentes formatos (principalmente Umatics y Betacams), se trasladaron a las instalaciones de la EQZE situado en Tabakalera, y las alumnas realizaron un trabajo de inventariado de las cintas recuperadas. Entre los materiales rescatados se descubrió que había muy poco videoarte, pero mucho vídeo institucional; registros de talleres, charlas y conferencias, seminarios etc., lo cual constituye la verdadera memoria audiovisual del centro. Tal y como se supo más tarde, los fondos físicos de videoarte habían desaparecido de manera prácticamente íntegra²⁴⁵. Esta primera fase del proyecto también sirvió para conseguir una copia de trabajo de las digitalizaciones realizadas por Iñigo Salaberria a mediados de los dos mil, las cuales se almacenaban en un servidor interno de la Diputación situado en el Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia/San Sebastián, además de en un disco duro de 15 terabytes que almacena una ingente cantidad de datos relativos a la historia de Arteleku²⁴⁶. Para culminar con esta primera etapa del proyecto, las alumnas de la EQZE seleccionaron una de las cintas rescatadas (en este caso, un vídeo realizado por Caterina Borelli

²⁴⁴ La primera promoción de alumnas (2019-2020) estuvo formada por Borja Rodríguez, Flor Clérico y Jone Aranzabal Itoiz.

²⁴⁵ Tal y como se podía intuir a partir de las declaraciones de Frantxis López Landatxe (entonces director del Koldo Mitxelena) inmediatamente después de las inundaciones, quien celebraba que muchos de los temas de la Videoteca se hubieran digitalizado y guardado en discos duros. Más tarde, pudimos certificar la desaparición de los fondos originales. <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/cultura/2011/11/10/agua-entiende-arte-4445573.html>

²⁴⁶ Para más información sobre la dispersión documental de Arteleku consultar: "Memoria de Arteleku. La experiencia de una investigación tentativa para entender lo que Arteleku fue y lo que Arteleku es" (Estankona 2022, 217-238).

a modo de resumen/registro del taller celebrado por Antoni Muntadas en 1994 en Arteleku: *Intervenciones Urbanas*) la digitalizaron y articularon un proyecto de investigación en torno a sus contenidos²⁴⁷.

Después de la participación de este primer grupo de alumnos, el proyecto siguió adelante con un segundo grupo perteneciente a una siguiente promoción²⁴⁸. En la misma línea de trabajo en la que se había resuelto el proyecto un año antes, este nuevo grupo decidió hacer una selección de algunas de las cintas de los fondos rescatados y trabajar en torno a sus contenidos. Esto se ajustaba a la metodología y a la filosofía planteada por la EQZE, las cuales se basan en conceder un alto grado de autonomía al alumnado para que resuelva sus proyectos en un contexto en el que las diferentes ramas de estudio se entrecruzan y mezclan entre sí (Archivo, Comisariado, Creación), dando lugar a proyectos híbridos en los que las fronteras entre disciplinas no quedan bien definidas. En este caso, la atención de este grupo de alumnas se centró en el vídeo institucional: registros, materiales internos, brutos sin editar, etc., grabados por los propios artistas o personal vinculado en su momento a Arteleku, planteando estos materiales desde una perspectiva amplia, como si fueran prácticamente materiales de videocreación²⁴⁹.

A pesar de la interesante propuesta a la hora de trabajar con la memoria interna de Arteleku, *Pérdidas de generación* fue perdiendo su vertiente más histórica centrada en las razones que llevaron a la creación y caída en desgracia de la Videoteca, así como su potencial para focalizar en producciones videográficas de artistas vascos. A nuestro entender, aquel había sido un buen momento para tratar de abordar la problemática de la preservación de vídeo en

²⁴⁷ Dentro del contexto académico-universitario, los resultados de esta investigación fueron presentados en el contexto de las jornadas 020 AKME 020. ALTER-AKADEMIA, celebradas del 15 al 17 de diciembre de 2020 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

²⁴⁸ La segunda promoción de alumnos (2020-2021) estuvo formada por Lucas Larriera, Luiza Goncalves, Ramón de Fontecha y Vicente del Pedregal.

²⁴⁹ Parte de los resultados de la investigación pueden verse en este enlace: <https://artelekunogui.wordpress.com/>

Euskadi a partir del rescate de un núcleo importante de archivos supervivientes y su posible puesta en común con otros archivos y fondos coetáneos. El carácter híbrido de la propuesta, sin embargo, empañó la posibilidad de que el proyecto fuera abordado desde una perspectiva que pusiera en el centro de la cuestión la problemática de la conservación y restauración de vídeo magnético. No en vano, la EQZE cuenta con un importante parque tecnológico para la reproducción y digitalización de materiales de tipo magnético, el cual fue infrutilizado a lo largo de todo el tiempo que duró el proyecto *Pérdidas de generación*.

Mientras la segunda fase de la colaboración entre la Facultad de Bellas Artes y la EQZE se desarrollaba, también se reactivó la investigación en torno a los fondos videográficos de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Estos habían sido parcialmente digitalizados solamente unos pocos años antes, en el curso 2017-2018, en el contexto del proyecto *Bideo-Artea Euskal Herrian*, por lo que se solicitó a los responsables del proyecto (en este caso, Josu Rekalde) acceso a los archivos digitalizados. El técnico encargado de realizar el proceso de digitalización nos facilitó un inventario y una copia de trabajo/visionado de todas las obras capturadas: un total de 252 piezas que habían conseguido migrar desde sus soportes de captura originales (VHS, Betacam y, sobre todo, Umatic) a sistemas de almacenamiento digitales: discos duros externos y un servidor interno de la UPV/EHU. Ahora bien, cuando se quiso cotejar el número de digitalizaciones realizadas con el número de cintas físicas existentes, esto fue imposible ya que no existía un inventario de los fondos físicos. El responsable de proyecto de digitalización (José Félix González San Sebastián) solamente se había encargado de inventariar las cintas que sí había conseguido digitalizar, dejando sin identificar todas aquellas otras que no había conseguido capturar, ya fuera porque no tenían interés o valor histórico-artístico, o porque habían presentado diferentes problemas a la hora de ser reproducidas.

Ante esta situación, se reclamó conocer la ubicación y el estado de conservación de las cintas, a fin de realizar un inventario de las cintas físicas y poder cotejarlo con el de las obras

digitalizadas. Sin embargo, cuando se logró permiso para acceder al lugar donde se encontraban almacenadas las cintas, pudo comprobarse que estas se encontraban en el almacén OAD4 del II edificio de la Facultad de Bellas Artes en las condiciones de abandono descritas en el capítulo anterior: cintas amontonadas indiscriminadamente en cajas de cartón sin ningún tipo de criterio organizativo, en un ambiente que no cumplía con las condiciones de temperatura y humedad relativas adecuadas para la conservación de vídeo magnético. Ante esta situación, se procedió a trasladar las cajas al plató de realización contiguo al almacén OAD4, un espacio amplio en el cual se pudieron desplegar las cintas y realizar una primera valoración sobre el estado de conservación de la colección de vídeo de la Facultad. Ya en ese momento se realizó una selección y se confeccionó un pequeño lote conformado por títulos de los que se conocía su valor histórico: sobre todo piezas pertenecientes a la cesión realizada por el B.K. a mediados de los noventa. Este lote fue trasladado a un pequeño espacio de trabajo situado en los antiguos módulos de edición de vídeo (sala OAA9.7), con el objetivo de mantenerlo en unas condiciones ambientales más estables. En cuanto al resto de cintas que conforman la colección de vídeo de la Facultad, estas tuvieron que volver al almacén OAD4, pues en ese momento no se contaba con espacio suficiente para poner toda la colección a mejor resguardo.

Después de la primera toma de contacto con la colección se procedió a realizar un inventario de los fondos físicos. Con la ayuda de la investigadora y conservadora audiovisual Maddi López de Arkaute se confeccionó un inventario, se desempolvieron las cintas y se guardaron en posición vertical en cajas de cartón compradas específicamente para tal fin. El criterio de agrupación de las cintas se basó en la importancia histórica de las mismas y en su procedencia: por ejemplo, se trató de agrupar en mismos lotes cintas provenientes de la cesión realizada por el B.K. Una vez se contó con un inventario de la colección física, pudo procederse a cotejar la cantidad de obras digitalizadas (251) con la cantidad total de cintas que conformaban la colección (546), llegando a la conclusión de que aún quedaban 295 cintas sin digitalizar. Es decir, a pesar de que una parte importante del patrimonio videográfico de la Facultad había

conseguido migrar hacia sistemas de almacenamiento más fiables, aún quedaban muchas horas de imágenes y sonidos atrapadas en sus dispositivos de captura originales. Los motivos por los que muchas de las cintas no habían sido digitalizadas son varios. En primer lugar, se trataba de una cuestión de priorización: muchas cintas contienen brutos, pruebas de cámaras, etc., por lo que no tienen demasiado valor histórico-artístico. En un proyecto dedicado principalmente a la recuperación del patrimonio videográfico vasco, igualmente, muchas otras cintas que contienen obras de videoarte de procedencia nacional o internacional tampoco entraron en ese proceso de digitalización (a pesar de ser en muchos casos copias difíciles de conseguir). Sin embargo, otro de los motivos tiene que ver con problemas de tipo técnico y de infraestructura. Por ejemplo, en el cotejo/revisión se han llegado a identificar algunas obras de videoarte vasco de carácter histórico que no pudieron ser digitalizadas debido a que presentaban problemas químicos o deterioros mecánicos (falta de lubricante, síndrome acético o pegajoso, presencia de hongos en distintas gradaciones, etc.). En algunos casos, las cintas en mal estado estaban identificadas con un adhesivo redondo de color rojo colocado en los contenedores, en ocasiones acompañadas de una nota explicativa sobre el motivo que impidió su reproducción y captura. Según hemos podido averiguar, el uso y abuso de los reproductores, forzados por este tipo de cintas en mal estado, conllevó la avería de los mismos y terminó lastrando y paralizando todo el proceso de digitalización. Por último, también hay una cantidad importante de cintas sin etiquetado o distintivo de ningún tipo que tampoco han sido digitalizadas. En estos casos, sigue siendo necesario realizar un visionado para comprobar qué es lo que contienen, ya que se ha podido comprobar que hay una cantidad de piezas de valor histórico-artístico que han pasado desapercibidas al estar contenidas en este tipo de contenedores sin identificar. Sin embargo, la Facultad de Bellas Artes ha visto cómo su parque tecnológico (equipos de visionado y reproductores) se deterioraba hasta quedar inutilizado. Esto ha dificultado enormemente no solamente la revisión e identificación de piezas que habían pasado desapercibidas, sino también

la de muchas otras que se han ido recuperando a lo largo del proceso de investigación arqueológica, provenientes de fuentes externas a la Facultad.

Ante la evidencia de que para reactivar la investigación sobre el videoarte producido en el País Vasco era necesario contar con infraestructura operativa, en un momento dado se intentó llegar a acuerdos de colaboración con diferentes instituciones. En primer lugar, se llegó a hablar con responsables de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Tabakalera, Biblioteca Ubik y el Koldo Mitxelena Kulturgunea, planteándoles la posibilidad de recuperar un importante núcleo de producciones de videoarte vascas a través de la puesta en común de la colección de Arteleku (alojada digitalmente en el Koldo Mitxelena) y la de la Facultad de Bellas Artes. En este caso, los argumentos esgrimidos para la colaboración institucional se basaban en la complementariedad de estas colecciones; una complementariedad que radicaba en gran medida en las labores de archivo realizadas por el B.K. a finales de los ochenta. Gracias a la cesión que el B.K. había realizado a la Facultad de Bellas Artes a mediados de los noventa, la Facultad terminó siendo depositaria no solamente de una multiplicidad de copias físicas que replicaban aquellas que conformaron el núcleo original de la Videoteca de Arteleku (ahora perdidas después de las inundaciones), sino de muchos otros materiales que en ocasiones venían a complementar la videografía de determinados autores representados en el centro donostiarra. Es decir, en conjunto, ambos archivos constituyen un núcleo a partir del cual era posible plantear la reactivación de un proyecto de investigación dedicado a la recuperación y visibilización del patrimonio videográfico vasco; un proyecto que contemplara la problemática de la conservación y la restauración de vídeo magnético como una línea de trabajo fundamental. En la materialización de dicho proyecto, también, estaba en juego la recuperación de muchas obras que permanecían dispersas en otros centros, archivos (públicos y privados), así como la posibilidad de empezar a diseñar un repositorio de consulta, un sistema de visibilización público, para todo este patrimonio audiovisual. En ese sentido, la colaboración con los

organismos vinculados a la Diputación Foral de Guipúzcoa buscaba establecer un doble eje de trabajo: por un lado, los vínculos que Diputación mantiene con organismos como Filmoteca Vasca o la EQZE garantizaba el acceso a una infraestructura operativa que permitiera plantear la posibilidad de realizar remasterizaciones de determinadas piezas y trabajos de restauración; por otro, organismos como la mediateca Ubik podían llegar a convertirse en el centro en el que todas estas creaciones pudieran ponerse a disposición pública (quizás, integrándolas en plataformas online o sistemas digitales de acceso público ya existentes). Sin embargo, algunas dudas respecto al estatus legal de las digitalizaciones de la Videoteca de Arteleku (las cuales se habían realizado en su momento de manera “ilegal” por parte de la dirección del centro, pues los derechos de reproducción/exhibición de las obras contenidas en las cintas Umatics duraban hasta el fin de la vida útil del soporte), fueron el principal motivo que llevó a Diputación a no querer participar en el proyecto. Diputación solamente asumía responsabilidades sobre la colección física de videoarte. Una vez esta se perdió tras las inundaciones, determinaron que no tenían ningún tipo de responsabilidad sobre las digitalizaciones. En esa misma línea, otros organismos vinculados a Diputación como Tabakalera, Biblioteca Ubik o el Koldo Mitxelena, también vieron con recelo asumir responsabilidades sobre una colección condenada a yacer sepultada en un inmenso sistema archivístico perteneciente a Diputación Foral de Guipúzcoa.

Por otro lado, este también fue el momento en el que el Museo de Bellas Artes de Bilbao mostró cierto interés por la recuperación de la colección de vídeo de la Facultad. Miriam Alzuri (Conservadora de arte moderno y contemporáneo del Museo) realizó una visita a la Facultad de Bellas Artes para conocer el estado de conservación de los fondos, que por aquel entonces se encontraban divididos entre el almacén 04D4 y la sala 0AA9.7. Tras la visita se llevó a cabo una reunión en la que el Museo dejaba entrever cuál era su postura y el papel que pretendía jugar dentro de un posible proyecto de colaboración. Principalmente, el Museo estaba interesado en ganar cierto poder sobre los derechos de exhibición de las obras, guardándose un grado de

exclusividad a la hora de organizar programaciones, ciclos, etc., a través de la mediación de sus propios comisarios. Al mismo tiempo, el interés sobre las cintas físicas recaía en la posibilidad de adquirir copias máster o submáster con las que alimentar su exigua colección audiovisual²⁵⁰, una pretensión difícil de materializar, habida cuenta de que la colección de la Facultad está formada en su mayoría por cintas de segunda, tercera o cuarta generación. En ese sentido, la visión del Museo en torno al valor objetual y simbólico de las obras de carácter audiovisual difería en gran medida de la de la Facultad, cuya política se ha basado en reivindicar el valor de la copia y el carácter reproducible del medio, conscientes de que en lo que respecta al patrimonio videográfico estatal y vasco, muchas veces encontrar copias máster resulta tremendamente dificultoso. El Museo, por el contrario, ha basado su política de adquisiciones en otorgar un alto componente simbólico a las copias únicas o serializadas. Tal y como decíamos, un vistazo a su colección de videoarte daba buena cuenta de ello: formada casi en exclusividad por obras de artistas pertenecientes a esa “tercera generación” del vídeo, plenamente insertos y reconocibles dentro del sistema del arte, y que mueven sus piezas en ediciones limitadas principalmente a través de galerías. En ese sentido, existía una cierta incompatibilidad entre la visión del Museo y la de la Facultad a la hora de entender el valor de patrimonio videográfico vasco. La Facultad pretendía hacer público este patrimonio en la medida de lo posible; el Museo, por el contrario, pretendía detentar ciertos derechos exclusivos convirtiendo las obras en un bien cultural escaso, limitando su difusión pública e ilimitada. En ese momento, además, otro de los temas más delicados que se puso encima de la mesa de negociaciones fue la de la custodia de los fondos. Si bien la Facultad pretendía que fuera el Museo la entidad que asumiera el depósito de la colección, aduciendo una falta de capacidad espacial para almacenar las cintas, esta pretensión también resultaba complicada, teniendo en

²⁵⁰ En el momento de las negociaciones, la colección de videoarte del Museo estaba formada por cuatro obras: *Tetsuo, Boundo to Fail* (1998), de Sergio Prego; *Las estatuas-Jorge Oteiza “Mi mujer”* (2018) y *Trepar edificios (Estación Abando RENFE)* (2003), de Itziar Okariz; y *El Museo* (Acción colectiva realizada por EAE) (1983). Información facilitada a través de correo electrónico por Miriam Alzuri, 3/11/2020.

cuenta que el Museo iba a comenzar una fase de profunda remodelación en la que este tipo de gestiones logísticas se presentaban prácticamente como imposibles.

Antes esta serie de intentos de colaboración frustrados y con el proyecto medio estancado, en un momento dado se planteó la posibilidad de rearmar el mermado sistema de visionado y captura de la Facultad de Bellas Artes, así como se insistió en la necesidad de encontrar un espacio adecuado para el correcto almacenamiento de las cintas (las cuales continuaban divididas en dos espacios, el almacén 04D4 y la sala 0AA9.7). Respecto al primer objetivo, este sería una quimera, a la vista del mal estado en el que se encontraban los equipos reproductores de la Facultad y el dispositivo de captura necesario para realizar los trabajos de transferencia. De entre todos los equipos reproductores que formaban el *rack* de la Facultad (un equipo Umatic, un Betacam, un Betamax y un S-VHS), solamente funcionaban el Betamax y el S-VHS. Además, la tarjeta gráfica de la capturadora se había dañado en algún momento y no funcionaba correctamente, siendo capaz solamente de transferir señal en blanco y negro. Respecto al segundo objetivo, y a pesar de las negativas iniciales a la hora de habilitar un espacio de almacenamiento, finalmente sería la ex -decana Arantza Lauzirika la que conseguía negociar la cesión de un espacio situado en el Centro de Biotecnología María Goyri, situado en el parque tecnológico del campus de Leioa. En la tercera planta (sin terminar de construir) del edificio se habilitó un espacio conformado por dos salas contiguas (3.18 y 8.17), al que se fue progresivamente trasladando tanto la colección de vídeo histórico de la Facultad, como un fondo/cuerpo documental referente a la historia del videoarte en Euskal Herria perteneciente a Ander González Antona, profesor jubilado y autor de la tesis *El vídeo en el País Vasco (1972-1992)*. Este aparato documental está formado por dos archivadores repletos de documentación que González Antona utilizó para elaborar su tesis: recortes de prensa y hemerografía, catálogos y programas originales, fotos, correspondencia, etc. En definitiva, todo un aparato documental de gran valor histórico que, tras la jubilación del profesor, había sido extraído de sus

archivadores originales y volcado indiscriminadamente en cajas de cartón que se amontonaban en el almacén 0AA2 del II edificio de la Facultad de Bellas Artes.

Actualmente, el espacio concedido en el Centro de Investigación de Biotecnología María Goyri ha permitido almacenar las cintas en mejores condiciones a como estaban anteriormente: permanecen en cajas de cartón compradas específicamente para tal fin, en posición vertical, y en un espacio cuya temperatura oscila entre los 18 y 22 grados centígrados con humedad relativa entre el 44% y el 49%. Aunque no son las idóneas, estas condiciones ambientales son mucho más estables que las del almacén 04D4, donde los parámetros de temperatura y humedad relativa variaban de manera alarmante; un ambiente propicio para la aparición de hongos, deformaciones físicas, etc. De hecho, cuando se ha revisado el estado de conservación de las cintas, muchas de ellas presentaban síntomas de hidrólisis y síndrome acético y pegajoso, con lo que se tuvo que proceder a segregar aquellos ejemplares que presentaban este tipo de afecciones (aislándolos en bolsas de plástico con cierre hermético). Por otro lado, la amplitud del espacio concedido en María Goyri también ha permitido rearmar un *rack* de visionado y digitalización: un sistema “frankenstein” formado en buena medida por sistemas y equipos tecnológicos cedidos por personal externo a la universidad (**Apéndice A. Tabla 1. Inventario Parque Tecnológico**). Sin embargo, como puede verse en un vistazo al inventario del parque tecnológico, la mayoría de los equipos están averiados o semi-averiados y no resultan nada fiables. De entre todos, el gran problema lo constituye la inoperatividad de los reproductores Umatic, ya que la gran parte de la colección de vídeo está constituida por este tipo de formato. En este caso, para realizar las reproducciones se han de utilizar dos Umatics: el Sony V5850P para hacer bobinados y rebobinados y el JVC CR8200E para hacer los visionados y las capturas: un sistema ortopédico de reproducción/digitalización que no se ajusta a unos mínimos de exigencia profesionales. Además, los reproductores se mantienen abiertos ya que con cada pase/visionado es necesario realizar una limpieza interna de los cabezales de lectura.

Con todo, a estos problemas con los reproductores hay que sumarle el mal estado de muchas cintas. Tal y como se ha dicho, al haberse almacenado durante largo tiempo en un espacio con unos parámetros de temperatura y humedad tan inestables, muchas de las cintas presentan síntomas de síndrome acético/pegajoso e hidrólisis/hongos. Las cintas que presentan esta sintomatología no deber ser reproducidas en ningún caso, a riesgo de contaminar los reproductores y propagar la afección a cintas no contaminadas. Sin embargo, en ocasiones y debido a nuestra falta de pericia técnica, se ha cometido la imprudencia de introducir algunas cintas contaminadas en los equipos de reproducción operativos. Esta equivocación se debe a que en el caso de las cintas afectadas por síndrome acético los síntomas no son tan visibles y evidentes como en las que están afectadas por hidrólisis/hongos (lo cual se manifiesta como una capa blanquecina y porosa en la superficie de la banda magnética). A pesar de estar aparentemente bien a primera vista, una vez que se han intentado reproducir, la cinta magnética avanza o retrocede con mucha dificultad hasta colapsar y forzar el apagado del equipo. En este caso, se ha corrido el riesgo de forzar todavía más la reproducción de la cinta y producir abrasiones en la base plástica, lo cual puede conllevar pérdida de información irremediable. En definitiva, a pesar de haberlo intentado, las dificultades a la hora de rearmar una infraestructura mínimamente fiable y profesional ha sido un lastre no solamente para visionar y rescatar materiales pertenecientes a los fondos históricos de la Facultad, sino muchos otros que se han ido recuperando a lo largo del proyecto de investigación. En su mayoría, estos han sido fondos personales de autoras con las que se ha contactado y que han visto a bien ceder sus archivos (Antonio Herranz, Ana Barandiarán, Gabriel Villota, Arturo/fito Rodríguez, Koldo Jones, Yurre Ugarte, Txema Agiriano, Luix T. Ran (Colectivo ädn), Juan Carlos Eguillor, Ramón Churruca, Juan Crego, Iñaki Izar): un volumen importante de cintas que ha venido a alimentar considerablemente el fondo original de la Facultad.

Con este voluminoso fondo videográfico pero sin la posibilidad de revisar materiales debido a la falta de una infraestructura operativa, en un momento dado se decidió volver a ensayar la vía institucional en busca de ayuda, pero en este caso sin involucrar a tantos organismos ni interlocutores. Gracias al contacto que se mantenía desde hacía tiempo con Ion López, Director-Conservador de Fimoteca Vasca, se consiguió llegar a un acuerdo de colaboración entre Fimoteca Vasca y la Facultad de Bellas Artes y se acordó desarrollar un proyecto estructurado en tres fases:

- 1) Depósitos periódicos de obras de videoarte vasco en Fimoteca Vasca donde las cintas quedarían custodiadas por la institución;
- 2) Proceso de catalogación y digitalización de las cintas utilizando los sistemas de catalogación y la infraestructura de Fimoteca;
- 3) Presentación de los resultados a través de una exposición o muestra acompañada de unas jornadas, conferencias, programaciones, sobre videoarte en el País Vasco.

Ante el gran volumen de obras que conforma la colección de vídeo de la Facultad, se decidió realizar una criba o un proceso de extracción de cara a confeccionar un primer fondo que depositar en Fimoteca Vasca. En un principio, los criterios de selección se basaron en priorizar obras de autores que hubieran orbitado alrededor del *Bideoaldia* de Tolosa o que hubieran formado parte de la malograda Videoteca de Arteleku, pues se consideraba que las labores de archivo realizadas por el B.K. a finales de los ochenta y principios de los noventa era lo suficientemente inclusiva y representativa del vídeo producido en el País Vasco en aquel período. Sin embargo, finalmente, el criterio de selección no terminó limitándose a seleccionar obras de autores vinculados a la órbita del B.K., sino que el espectro fue ampliado incluyendo obras producidas en otros contextos y momentos históricos, las cuales trascendían la esfera de influencia del B.K. Con ello, la selección daba cuenta de diferentes etapas históricas del devenir

productivo del videoarte en el País Vasco. Muchas de estas obras, además, no habían sido digitalizadas nunca, por lo que el criterio de selección de las obras a depositar en Filmoteca Vasca también se basó en buena medida en rescatar/recuperar obras inéditas, muy poco vistas, o en riesgo de desaparición (**Apéndice B. Tabla 1. Obras por Autor**).

Una vez se contó con una lista de autores y obras más o menos completa, se puso en marcha la primera fase de depósitos periódicos. A lo largo de seis meses fueron realizándose depósitos periódicos con una frecuencia bi-semanal en Filmoteca Vasca, la cual fue respetada a lo largo de prácticamente todo el período de entregas. De esta manera, el proceso de selección y de entrega se basó en las siguientes fases:

- 1) Localizar las copias existentes de las obras seleccionadas y preparar los lotes;
- 2) Realizar un inventario individualizado de cada lote a depositar;
- 3) Viajar a Donostia/San Sebastián y depositar los fondos en Filmoteca Vasca.

Para esta fase del proyecto ya se había incorporado al proyecto la artista Libe Belandia Juaristi, contratada por el Grupo de Investigación AKMEKA para trabajar en cuestiones de catalogación, inventariado y gestión de derechos de autor de los fondos de la Facultad. Gracias a Libe se fueron elaborando inventarios particularizados de cada lote que iba a ser depositado en Filmoteca Vasca: un inventario que especifica el contenido de las cintas, su estado de conservación y que ofrece información útil de cara a su ingreso en el sistema archivístico de Filmoteca Vasca. Este fue un trabajo complejo en el que tuvo que inventarse un sistema de clasificación para asignar un nuevo número de inventario a cada cinta seleccionada. En algunos casos, las cintas venían previamente inventariadas por el técnico José Félix González San Sebastián (las que ya habían sido digitalizadas), pero en muchos otros casos no lo estaban. De cualquier manera, una vez llegadas a Filmoteca Vasca se les volvió a reasignar un nuevo número de inventario, esta vez definitivo. En este caso, uno de los campos más importantes

especificados en los inventarios elaborados por nosotras es el de “Estado de conservación”. En él se identificaban las cintas en mal estado, especificando la afección correspondiente a cada ejemplar, a fin de prevenir al personal de Filmoteca Vasca de que esas cintas no fueran reproducidas, pues era necesario realizar trabajos de limpieza y restauración previas a su digitalización (**Apéndice B. Tabla 2. Todos los Inventarios**).

En muchas ocasiones, para una misma obra seleccionada, se trataban de incluir en el lote –y referenciar en el inventario general- las diferentes copias físicas existentes de la misma (independientemente del formato). Es decir, si de un determinado autor se habían seleccionado dos obras de su videografía, se trataba de localizar e incluir en el lote todas las copias físicas que existieran de cada una de ellas. El motivo de proceder de esta manera radicaba en tener un abanico amplio de opciones posibles una vez se pusiera en marcha la segunda fase de digitalización; es decir, si un formato determinado presentaba problemas a la hora de intentar ser reproducido, siempre quedaría algún otro formato/copia a la que recurrir. En ese sentido, la prioridad a la hora de seleccionar el formato o copia a digitalizar iba a establecerse posteriormente, en esa segunda fase de digitalización.

Por otro lado, a pesar de que ya existían copias digitales existentes de algunas de las obras seleccionadas, conocer el estado y las condiciones de la infraestructura utilizada para realizar las digitalizaciones en anteriores proyectos fue suficiente motivo como para plantear la posibilidad de realizar remasterizaciones: extraer copias digitales de mayor calidad, con la posibilidad de aplicar acciones de restauración digital en posproducción (*cropping*, restauración de banda de audio, corrección de color, corrección *overscan*, etc). De esta manera, en una prueba piloto pudimos comprobar que, para una misma obra/copia, las digitalizaciones realizadas por Filmoteca Vasca (que captura con una Blackmagic Delink HD Extreme) eran considerablemente de mejor calidad que las realizadas por Iñigo Salaberria para Arteleku en 2004-2005, o las realizadas por José Félix González San Sebastián para la Facultad de Bellas Artes en 2017-2018; estas últimas, además, utilizando equipos antiguos de la propia Facultad en

dudoso estado y una capturadora Canopus ADVC-110 solamente conectable a equipos informáticos antiguos a través de un puerto *firewire* (**Apéndice A. Tabla 2. Diferencia Capturas**).

Otro de los aspectos más importantes del proceso ha sido el de la gestión de los derechos de transformación/digitalización, exhibición y difusión de las cintas/obras seleccionadas. Este fue uno de los factores que imposibilitó la consecución del proyecto *Bideo-Artea Euskal Herrian* en su momento, cuyo objetivo último era el de la creación de una base de datos o repositorio de acceso público, finalmente no conseguido en gran parte debido a la falta de permisos para hacer públicas las obras. De cara a solucionar este problema, también se han elaborado tres tipos de documentos con la ayuda de un departamento jurídico/legal donde se reparten y especifican los derechos y poderes que cada parte implicada en el proceso tiene sobre los materiales y obras tratadas:

- 1) Un **Permiso de Transformación/Digitalización** que implica a los Autores de las obras y al personal investigador del proyecto (Arantza Lauzirika Morea como investigadora principal del Grupo de Investigación AKMEKA, y a Libe Belandia Juaristi y Pablo Maraví Martínez como investigadores del Grupo). Se trata de un documento de tipo contractual en el que el Autor/a de las obras/cintas rescatadas autoriza al Grupo de Investigación AKMEKA emprender acciones y/o tomar medidas para transformar/digitalizar las cintas y realizar trabajos de restauración sobre las mismas, con el objetivo último de permitir su mejor preservación. Una vez aceptada esta cláusula de transformación/digitalización por parte del Autor/a y en el caso de que sea posible recuperar las obras, el Grupo de Investigación se compromete a tratar de dar difusión a las mismas a través de programaciones, ciclos, exposiciones o creación de un repositorio o archivo web de consulta. Se trata, en definitiva, de un documento contractual (un

acuerdo entre la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y los Autores/as) en el que el Grupo de Investigación AKMEKA se compromete a realizar los trabajos de restauración y digitalización de los fondos videográficos de un determinado Autor/a a cambio de detentar ciertos derechos a la hora de dar difusión pública a las obras/archivos digitales resultantes. Ahora bien, es el Autor/a en última instancia el que decide en qué términos y condiciones, así como en qué contextos, quiere que su obra sea difundida o expuesta, guardándose el derecho a revocar los permisos otorgados en todo momento. Con ello, se ha pretendido velar al máximo por los intereses y derechos de los Autores/as de las obras recuperadas. Por último, una de las cosas más interesantes de este documento es la inclusión de una cláusula especialmente diseñada para que las obras puedan ser objeto de trabajos de reciclaje y re-significación, material potencial (siempre que los Autores/as lo acepten) para la creación de obra derivada (**Apéndice C. Documento 1. Permiso Transformación**).

- 2) Un **Certificado de Depósito (Universidad-Filmoteca Vasca)** que implica a los miembros del Grupo de Investigación AKMEKA (Arantza Lauzirika y Pablo Maraví Martínez), en calidad de Depositantes, y a Ion López Barrena (Director-Conservador de Filmoteca Vasca) como Depositario y representante de la institución Filmoteca Vasca. Se trata de un documento que certifica que el Grupo de Investigación AKMEKA ha realizado un depósito en Filmoteca Vasca consistente en un conjunto de cintas de vídeo que contienen obras de determinados Autores, las cuales Filmoteca Vasca se compromete a guardar en sus instalaciones en las mejores condiciones ambientales posibles para este tipo de materiales, y a someter a un proceso de digitalización en el caso de que sea posible, otorgando una copia digital a los Depositantes. En dicho documento se ha tratado de diferenciar entre los derechos que los Depositantes tienen sobre las cintas de vídeo entendidas como continentes o dispositivos de almacenamiento materiales, y las

obras entendidas como imágenes y sonidos contenidos en las primeras. De esta manera, se ha tratado de especificar también (a través del campo “Procedencia” incluido en los inventarios adjuntos) a qué figura o entidad pertenece la custodia de las cintas/contenedores, por un lado, y quién detenta los derechos sobre las obras, por otro. Es decir, si bien la Universidad del País Vasco o Filmoteca Vasca pueden ser los custodios de los fondos físicos o cintas de vídeo, los derechos sobre las imágenes y sonidos susceptibles de ser extraídos de las primeras siempre pertenecen a los Autores. De esta manera, a pesar de que el Grupo de Investigación AKMEKA (a través del Permiso de Transformación/Digitalización firmado con los Autores) se guarda el derecho a realizar trabajos de restauración y digitalización sobre las cintas, los derechos sobre los archivos digitales resultantes de la extracción pertenecen siempre a los Autores, no pudiendo difundirse públicamente los archivos sin el consentimiento explícito de estos últimos. Con todo, lo que sí que se ha estipulado es que las digitalizaciones puedan ser accesibles libremente en las instalaciones de Filmoteca Vasca, siempre que alguien lo desee, necesitándose el permiso explícito del Autor en el caso de que un tercero quiera utilizar esas imágenes y sonidos (**Apéndice C. Documento 2. Certificado Depósito U-FV**).

- 3) Un **Certificado de Depósito (Autor-Universidad)** que implica al Grupo de Investigación AKMEKA y a la Secretaría Académica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en calidad de Depositarios, y a los Autores en calidad de Depositantes. Este documento sirve para certificar que determinados Autores que cuentan con fondos videográficos privados depositan o ceden sus archivos a la Facultad de Bellas Artes para que los custodie. En el documento se especifican los datos personales de los Autores (DNI, dirección postal, correo electrónico) y se incluye una lista de las obras que pasan a formar parte de la colección videográfica de la Facultad. Tal

y como hemos dicho anteriormente, este tipo de cesiones han venido a alimentar considerablemente los fondos videográficos de la Facultad de Bellas Artes y la firma de este documento por parte de la Secretaria Académica de la Facultad constituye un paso administrativo previo a su posible depósito en Filmoteca Vasca (**Apéndice C. Documento 3. Certificado Depósito A-U**).

Una vez finalizada la primera parte del proyecto de colaboración con Filmoteca Vasca correspondiente a la fase de depósitos, en la actualidad nos encontramos inmersos en una segunda fase consistente en el proceso de digitalización. Dado el gran volumen de cintas/obras depositadas y, con la finalidad de agilizar la obtención de resultados, se decidió realizar un segundo cribado a partir del núcleo depositado en Filmoteca Vasca, con el objetivo de seleccionar 100 obras de videoarte cuya recuperación y digitalización iban a ser priorizadas. El criterio para realizar la selección se basó en el carácter o valor histórico-artístico de las piezas o en su condición de inéditos, tratando de abarcar todos los períodos históricos de producción de vídeo en el País Vasco, pero también en uno puramente subjetivo que se correspondía con nuestros gustos personales. En definitiva, la extracción y remasterización de esas 100 obras iba a ser la materia con la que, en una tercera parte del proyecto, confeccionar una exposición, muestra o programa que sirviera como excusa no solamente para dar a conocer los resultados del proyecto de investigación, sino sobre todo para concienciar sobre una problemática grave como sigue siendo la de la pérdida de la memoria audiovisual y videoartística del País Vasco. A través de la priorización y digitalización de estas 100 obras, por lo tanto, se pretende no solamente poner a prueba la metodología de trabajo ensayada (basada en un proceso de recuperación-catalogación-gestión de derechos de autor-depósito en Filmoteca Vasca-digitalización-difusión/exhibición pública), sino dar cuenta de que esas 100 obras recuperadas constituyen en realidad una pequeña muestra de un conjunto mucho mayor, el cual sigue en peligro de extinción. Para esta segunda criba, por lo tanto, se tuvo que tomar el inventario

general de obras/cintas depositadas en Filmoteca Vasca y seleccionar aquellas cintas/obras que iba a ser priorizadas, elaborando un nuevo inventario en el que, para una misma obra seleccionada, se especificó minuciosamente el número de copias existentes y el estado de conservación de las mismas (**Apéndice B. Tabla 3. Nueva Selección**). De esta manera, una vez se contaba con esta hoja de ruta, pudo procederse a segregar las cintas en dos grupos diferenciados:

- 1) Aquellas que, debido a su estado óptimo, iban a entrar directamente en una “cola de digitalización” (**Apéndice B. Tabla 4. Cola de Digitalización**);
- 2) Aquellas que, habiendo mostrados síntomas de afecciones químicas y mecánicas, iban a entrar en una “cola de restauración” (**Apéndice B. Tabla 5. Cola de Restauración**).

Ciertamente, uno de los grandes problemas que ha puesto en jaque el desarrollo de este proyecto ha sido el de la restauración de las cintas dañadas. Filmoteca Vasca no cuenta con la infraestructura, los medios ni el personal necesario para acometer trabajos de limpieza y restauración de cinta magnética (ni por lo tanto con un protocolo definido ante este tipo de situaciones), por lo que se ha tenido que solicitar asistencia a empresas externas especializadas en este tipo de trabajos. Actualmente se está trabajando con la empresa de restauración audiovisual *Audiovideorestauración*, a la cual se ha enviado una muestra de seis cintas con el objetivo de realizar un test de restauración (**Apéndice B. Tabla 6. Inventario Piloto**). Cada una de estas cintas estaba aparentemente afectada por un tipo de mal (hidrólisis leve y grave, síndrome acético/pegajoso, falta de lubricante, rotura de la cinta magnética), siendo cada una de ellas representativa de pequeños subgrupos de cintas afectadas por los mismos problemas. Sin embargo, una vez las cintas han sido tratadas por el técnico especialista encargado de la restauración, José Navia, gracias al informe de análisis e intervención hemos sabido que todas están afectadas principalmente por dos problemas: el síndrome acético/pegajoso y la

hidrólisis/hongos²⁵¹. En definitiva, el tratamiento de estas seis cintas ha servido para elaborar un presupuesto aproximado de lo que costaría limpiar y restaurar el lote completo de cintas afectadas. El problema de trabajar con este tipo de empresas es el alto coste de las restauraciones particularizadas. Si bien el proceso básico de eliminación de bacterias, secado de la cinta y tratamiento de la caja se aplica por igual a todos los ejemplares, aplicándose un precio estándar para dicho proceso, las fluctuaciones comienzan dependiendo del esfuerzo y la dificultad que conlleve el proceso de captura/digitalización (ineludible según la política de la empresa). En este caso, solamente se ha contado con un presupuesto de 1200 euros concedido por el Grupo de Investigación, el cual hemos agotado de manera íntegra y que, además, no ha sido suficiente para restaurar todas las cintas muestreadas²⁵².

Los resultados de esta primera gran fase del proyecto se pueden prever desde el momento en el que se redactan las conclusiones de este capítulo. Actualmente Filmoteca Vasca ha puesto en marcha el proceso de catalogación y digitalización de las cintas/obras seleccionadas que, en principio, se encontraban en buen estado de conservación (**Apéndice C. Documento 4. Ficha de Catalogación Filmoteca**). Sin embargo, el reproductor Umatic con el que trabajan se ha averiado. Aunque han sido capaces de conseguir otro reproductor de

²⁵¹ Según el informe básico de actuación proporcionado por la empresa *Audiovideorestauración*, el análisis microscópico de las cintas dio como resultado la identificación *actinomicetos*: bacterias anaeróbicas no patógenas para el ser humano, que se desarrollan en condiciones de humedad elevada teniendo como base un substrato orgánico. El proceso de eliminación de las bacterias fue un trabajo delicado en el que tuvieron que ser empleados disolventes que no dañaran la integridad de la cinta magnética, tanto en su parte orgánica (poliuretano) como inorgánica (óxido de hierro). Una vez concluida la limpieza, se realizó un minucioso proceso de secado de las cintas, en toda su superficie, utilizando materiales que no dejaran residuos para no alterar la calidad del audio. Posteriormente se procedió a la limpieza interna y externa de las cajas (sin las cintas) mediante aspiración, así como sometiéndolas a una exposición/radiación mediante luz ultravioleta. Por último, a fin de evitar futuras infestaciones, el informe recomendaba introducir en las cajas unos sacos de silicagel, los cuales sirven para absorber la humedad y no interrumpir el proceso de secado. Comunicación personal, José Navia. Informe Básico de Actuación, 3/10/2023).

²⁵² Si bien cinco de las seis cintas enviadas a la restauración han podido ser recuperadas, hay una que ha presentado graves problemas (*El lavabo*, Mikel Arce e Isabel Herguera, V8876). Se trata de una cinta que ha sido desmontada, tratada por el síndrome acético/pegajoso y sobre la que se ha realizado todo tipo de pruebas. Por desgracia todos los resultados han sido negativos, ya que se atasca incluso cambiando la carcasa y el mecanismo interno. Según el técnico especialista José Navia, la única solución sería ir “cortando peso” de la cinta tramo a tramo; esto es, cortarla manualmente y remontarla por partes. Un proceso que por menos de 400 euros no va a poder realizarse. Comunicación personal con José Navia. Informe Básico de Actuación, 4/10/2023.

repuesto, este segundo también se ha averiado, con lo que el proceso de digitalización de las cintas en formato Umatic se ha paralizado, a la espera de reparar alguno de los reproductores o conseguir uno nuevo. Es plausible que el problema se encuentre en los reproductores y no en las cintas ya que, en su mayoría, estas habían sido sometidas a un test de visionado en la Facultad de Bellas Artes utilizando para ello la combinación del Sony V5850P y el JVC CR8200E. En este caso, solamente queda esperar a que Filmoteca Vasca solucione sus problemas de infraestructura y pueda culminar con el proceso de digitalización. En cuanto a las cintas que se encuentran en la “cola de restauración”, es probable que si no se consigue una nueva fuente de financiación para el proyecto estas no puedan recuperarse. En el caso de algunas de las obras seleccionadas esto no sería del todo un inconveniente, ya que existen copias digitales extraídas previamente en el contexto del proyecto *Bideo-Artea Euskal Herrian* (aunque en una calidad notablemente inferior). En otros casos, sin embargo, si las cintas no son objetos de trabajos de limpieza y restauración, las obras contenidas en los dispositivos de almacenamiento yacerán atrapadas indefinidamente. Urge por lo tanto encontrar una fuente de financiación para culminar los trabajos de restauración y digitalización de las cintas dañadas.

En cuanto a la futura difusión de las obras recuperadas, actualmente se está trabajando en la concepción de una exposición/muestra en la que se pueda dar a conocer el conjunto de las obras seleccionadas y digitalizadas. La exposición está siendo planteada en base a algunas de las ideas fundamentales sobre las que se ha construido esta tesis: el peso que la *historia escrita* ha cobrado sobre la *historia electrónica* (particularizando en el caso del País Vasco). En este sentido, la disposición de los materiales en el espacio expositivo deberá servir para acentuar la contraposición entre el voluminoso pero accesible aparato documental y gráfico generado a lo largo de la vida útil del medio, y el también voluminoso pero inaccesible tódulo videográfico del que, dificultosamente, algunas imágenes y sonidos han conseguido escapar/trascender. Tal y como hemos dicho anteriormente, la exposición o muestra deberá servir no solamente para dar a conocer los resultados de la investigación, sino también para concienciar sobre una grave

problemática como es la invisibilidad de todo un patrimonio audiovisual y la correspondiente veladura de un importante episodio dentro del devenir de las prácticas artísticas contemporáneas desarrolladas en el País Vasco. De momento, la idea inicial de alojar los materiales digitalizados en un espacio/repositorio web se ha descartado, dadas las limitaciones y la falta de recursos y financiación destinados al proyecto, el cual ni siquiera tiene un carácter oficial dentro del Grupo de Investigación AKMEKA.

Esta narración estructurada cronológicamente ha pretendido dar cuenta de las vicisitudes y las dificultades encontradas en el intento de reactivar un proyecto dedicado a la recuperación del patrimonio videográfico en el País Vasco. Un proyecto cuyo desarrollo ha sido lastrado, principalmente, por dos tipos de factores: uno tecnológico y otro institucional. En primer lugar, la desidia o incapacidad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco para consolidar un proyecto que intente paliar las consecuencias de esta problemática nos resulta especialmente alarmante, habida cuenta de que la institución académica es depositaria de uno de los fondos de videoarte más importantes a nivel estatal, no solamente por la cantidad y calidad de los títulos que alberga, sino por los retos que plantea desde una perspectiva que tenga que ver directamente con la preservación de este tipo de medios. Si bien en el contexto de esta investigación hemos recibido cierto respaldo que se ha traducido en la concesión de un espacio de almacenamiento y de trabajo, presupuesto mínimo para restaurar cintas dañadas, contratación de personal para realizar trabajos de catalogación y gestión de derechos de autor, exhibición, etc., el proyecto no ha terminado nunca de crecer y consolidarse del todo dentro del Grupo de Investigación AKMEKA. Al mismo tiempo, cuando se ha intentado tender puentes y llegar a acuerdos de colaboración con otras instituciones, las negociaciones se han llevado a cabo en términos poco diplomáticos, en muchas ocasiones excluyéndonos de las mesas de conversación y cortocircuitando nuestra participación. La falta de un soporte sólido a nivel interno ha condicionado en cierto modo los resultados de la investigación. Si bien en un primer

momento el proyecto pretendía dirigirse hacia la creación de un repositorio o plataforma de consulta online, las expectativas en torno a la creación de un espacio semejante (capaz de albergar no solamente las obras digitalizadas, sino todo un conjunto documental y gráfico relacionado –que igualmente habría que digitalizar-) tuvieron que ser rebajadas drásticamente. La falta de apoyo institucional a nivel interno se ha reflejado sobre todo en el desinterés por reactivar una infraestructura operativa para visionados y digitalizaciones. Prueba de ello es la manera ortopédica en la que hemos tenido que rearmar el *rack*, recurriendo a agentes externos a la universidad que nos han cedido sus equipos de manera desinteresada. A pesar de haber logrado una infraestructura mínima, sin embargo, la falta de un soporte técnico constante nos ha obligado a tener que hacer frente, por nuestra cuenta, a equipos tecnológicos inoperativos o altamente inestables (incapaces de garantizar que los trabajos de visionado y captura se realizaran con unos mínimos de calidad y profesionalidad). El factor tecnológico ha sido, por lo tanto, el segundo de los grandes factores que ha lastrado el desarrollo del proyecto. La obsolescencia de los equipos reproductores y el mal estado de muchas cintas, unido a nuestra poca pericia técnica, ha imposibilitado la extracción/migración de una cantidad importante de obras imposibles de restituir dentro de una posible cartografía del audiovisual experimental en el País Vasco. De momento, son agujeros negros dentro de una difusa constelación. Con todo, cuando se ha intentado resolver estos problemas de tipo técnico/tecnológico recurriendo a las instituciones encargadas de velar por la preservación del patrimonio audiovisual, nos hemos encontrado con que estas no cuentan tampoco con protocolos estables ni infraestructura mínima para el tratamiento de materiales magnéticos, encontrándose su personal técnico igualmente desconcertado ante la inoperatividad de sus equipos y el mal estado de las cintas de vídeo.

En conclusión, nos encontramos ante un momento clave dentro de los procesos de (re)elaboración de las historias de arte contemporáneo (en este caso, relativa al ámbito del País

Vasco). El volumen de obras que se ha rescatado, digitalizado, y pretende darse a conocer no es anecdótico, sino que es suficientemente llamativo como para reconsiderar el peso que la actividad videoartística tuvo en el contexto vasco a lo largo de más de dos décadas. Más aún, si tenemos en cuenta que esta es solamente una pequeña muestra representativa de un gran conjunto todavía sin revisar y rescatar. Se trata de un volumen que es capaz de dar cuenta de la existencia de un clima o ecosistema artístico en el que la producción, difusión y creación de redes en torno al vídeo formaba parte de la normalidad cultural; y que no era, en ningún caso, producto de una pseudo-vanguardia institucionalizada de carácter marginal. Resulta inexplicable, a la luz de los resultados materiales que se presentan, que la historiografía de corte oficialista del arte contemporáneo en el País Vasco, en relación a una actividad o fenómeno como la práctica del vídeo, haya pretendido resetear su año cero a partir del uso que determinados artistas (reconocidos dentro del sistema del arte) hicieron de la herramienta videográfica de manera tardía, obviando un cúmulo de genealogías y continuidades que han quedado sepultadas y/o amputadas. Esta operación de desmemoria y de tergiversación de la historia solamente se explica en base a determinados intereses político-ideológicos por parte de las instituciones artísticas y culturales: el interés por naturalizar la presencia del vídeo dentro de los marcos codificados de los museos y galerías en su momento de máxima rentabilización económica, y el interés por ensalzar a una generación de artistas igualmente explotable y exportable a nivel internacional, cuyas filias y líneas genealógicas eran claramente identificables dentro de una narrativa coherente y sin fisuras.

Ahora bien, a pesar de que el proceso de institucionalización artística del vídeo en el País Vasco puede explicar la tergiversación de la historia y la contribución a la generación de un excedente videográfico (la creación de un *limbo de la obsolescencia*), la responsabilidad de paliar y contrarrestar las consecuencias de esta serie de operaciones de exclusión puede y debe recaer, por paradójico que pueda parecer, en otro tipo de instancias institucionales. Es necesario apelar de nuevo, una y otra vez, a las instituciones culturales, las llamadas instituciones de la

memoria, para que mantengan activos y operativos proyectos y herramientas de subsanación dirigidos a revisar y reformular los procesos de institucionalización/historización del vídeo, pero sobre todo dedicadas a la recuperación y la restitución de todo un aparato videográfico patrimonial en riesgo de desaparición. Proyectos o plataformas como la que hemos diseñado y construido en el contexto de esta investigación de tesis, con flujos de trabajo más o menos estables y bien definidos, corren el riesgo de quedar desactivados cuando este trabajo académico concluya. En ese caso, los resultados de la investigación serán puramente instrumentalizados para el beneficio personal del doctorando que realiza la investigación, pero la potencialidad del proyecto para redefinir o reajustar la manera en la que determinados episodios del arte contemporáneo han sido narrados, contribuyendo a ello a través de la aportación de pruebas materiales, será cortocircuitada.

4. Conclusiones

Este trabajo de tesis se ha estructurado sobre la elaboración de tres bloques interrelacionados entre sí. En el primero de ellos hemos intentado dar cuenta sobre la manera en la que un fenómeno como el videoarte, más allá de legar un voluminoso corpus videográfico en soportes de almacenamiento de tipo electromagnético (*historia electrónica*), dio lugar también a la generación de un intenso aparato discursivo de carácter híbrido (teorético, historiográfico, crítico) desde sus primeros días de desarrollo (*historia escrita*). En ese sentido, hemos centrado nuestra atención en la manera en la que, tras una serie de incipientes acercamientos reflexivos realizados en gran medida por parte de sus primeros practicantes, la práctica del vídeo trató de ser aprehendida por un tipo de abordaje discursivo muy particular; un ejercicio a la par teorético/historiográfico diseñado para acomodar o facilitar la inserción del vídeo dentro de las estructuras simbólicas y económicas de las instituciones de arte. Si bien en un primer momento hemos analizado cómo este proceso de institucionalización artística del vídeo se sustentó sobre la elaboración de un cuerpo teorético/historiográfico específico, inmediatamente después hemos centrado la atención en la manera en la que dicho proceso fue deconstruido por una determinada vertiente crítica/revisionista: una línea *contra-histórica* del vídeo estadounidense.

Siguiendo en gran medida las relecturas revisionistas de Martha Rosler y Marita Sturken al respecto, hemos visto cómo el desfase de un discurso teorético que pretendía resaltar las cualidades esenciales/inmutables de un medio tremendamente volátil como el vídeo, dio lugar a la elaboración de un relato histórico completamente sesgado, el cual no solamente tergiversaba los orígenes bastardos de la práctica, sino que marginalizaba/excluía a todo un cúmulo de trabajos y autores que no se ajustaban a los parámetros de significatividad establecidos. En ese sentido, hemos visto cómo 25 años después de la consecución de ese proceso de institucionalización museística del vídeo, se volvió imperativo desmontar y reformular un

cúmulo de narrativas excluyentes, en la idea de ofrecer una lectura alternativa, una versión mucho más completa, sobre lo que realmente había sido el devenir histórico del fenómeno. Ahora bien, una de las cosas que hemos intentado destacar en este momento, es que ese desmontaje y reformulación de las historias del videoarte elaboradas hasta la fecha, fue acompañada de una crítica sistemática que apuntaba a los intereses económicos, ideológicos, políticos, de los organismos institucionales que las habían elaborado.

En un paso más allá, hemos tratado de dar cuenta sobre cómo ese prematuro trabajo de teorización/historización de la práctica, no solamente marginalizó a un conjunto de obras y autores importantes en el plano narrativo o de la *historia escrita*, sino que, de manera mucho más grave, contribuyó a la difuminación de un cúmulo de imágenes y sonidos producidos a lo largo de la primera etapa de fenómeno. La teoría y la historiografía del vídeo, en ese sentido, al fijar unos criterios de significatividad a la hora de determinar qué tipo de obra merecía ser considerada como arte, funcionaron como instancias reguladoras que permitieron a las instituciones (museos, distribuidoras, etc.) establecer determinados criterios de validación a la hora empezar a conformar sus colecciones de vídeo. Siendo estas instituciones las primeras que empezaron a desarrollar protocolos de conservación para un tipo de soporte como el vídeo magnético, la mayor consecuencia de la implantación de este tipo de mecanismos de selección/exclusión, fue la de dejar fuera de las políticas de colección, archivo y conservación a un importante número de obras que no se ajustaban a los criterios de significatividad establecidos. En último término, siendo la naturaleza del vídeo electromagnético frágil y efímera, la exclusión de una gran cantidad de obras que podrían haber sido relevantes para la historia del vídeo, vino a alimentar lo que aquí hemos conceptualizado como un *limbo de la obsolescencia*: un cúmulo de obras que, al permanecer atrapadas en sus dispositivos de captura originales, fueron condenadas a desaparecer.

A partir del reconocimiento de que la relación entre los factores de tipo tecnológico e institucional ha tenido profundas consecuencias para los procesos de (re)elaboración de las historias del videoarte, el segundo bloque de esta tesis ha estado dedicado a proponer un modelo de lectura para entender el proceso de elaboración/construcción de la historia del videoarte español. Partiendo de la premisa de que, al igual que en el contexto estadounidense, los procesos de institucionalización del vídeo han aparejado la elaboración de narrativas históricas sesgadas o excluyentes, esta tesis ha pretendido apuntar a una característica idiosincrática en el caso español: la manera en la que ese tipo de narrativas fueron inmediatamente puestas en cuestión, cortocircuitadas y puenteadas, prácticamente en el mismo momento de su concepción. La manera en la que este tipo de narrativas o historias de corte oficialista encontraron una respuesta prácticamente inmediata, nos ha conducido a plantear que el proceso de historización del vídeo español puede ser entendido como estructurado originalmente a partir de la articulación de una serie de *historias* y *contra-historias*, una especie de dinámica dialéctica que se mantendría activa desde finales de los ochenta hasta entrada la década de los dos mil.

En ese sentido, uno de los puntos fuertes de esta tesis ha sido el de identificar y reivindicar el momento del *Bideoaldia* de Tolosa como un contexto posibilitador para la articulación de una crítica sistemática dirigida contra los procesos parejos de institucionalización/historización del vídeo español: esto es, para la emergencia de una línea *contra-histórica*. Bifurcada en dos a partir de principios de los noventa, esta línea *contra-histórica* se desplegaría en forma de “crítica historiográfica” (dedicada a remendar y reformular las narrativas históricas que seguían presentando importantes fallas y omisiones), y como “crítica ideológica” (más interesada en desvelar los intereses políticos e ideológicos subyacentes a los procesos/organismos institucionales que animaban dichas narrativas). Con todo, una de las cosas más importantes que hemos tratado de destacar aquí es que, en cualquier de sus dos vertientes, la línea *contra-histórica* casi siempre estaría acompañada del intento de

(re)generación de unas estructuras de producción, difusión y reflexión, alternativas y semi-independientes para el vídeo; una iniciativa que, en una de sus conceptualizaciones más utópicas, llegaría a entender el medio como un dispositivo generador de redes y modelos de trabajo colaborativas, atribuyendo a estos últimos la capacidad de entablar relaciones conflictivas con los aparatos/organismos de poder a los que se oponían (pero de los que en último término dependían).

El peso que en esta tesis hemos otorgado a las fuerzas *contra-históricas* es tal, que para varios momentos a lo largo del devenir del videoarte español hemos pretendido destacar su capacidad para moldear las narrativas históricas del videoarte de acuerdo a sus intereses y objetivos. Tal habría sido el caso a mediados de los noventa cuando, tras encontrar una plataforma de enunciación en un contexto de representación/legitimación como el MNCARS (y después de haber cortocircuitado toda pretensión de que narrativas inmediatamente precedentes cristalizaran con éxito), la *contra-historia* conseguía reelaborar el relato histórico y oficializar de alguna manera su propia versión o narrativa, opositando como un agente activo y pertinente dentro del proceso histórico del videoarte español. Ya en ese momento, la *contra-historia* sería capaz de restituirse en relación a un pasado inmediato del que anteriormente había sido desplazada, pero también de reconfigurar las principales líneas discursivas de cara a repensar un futuro incierto, poniendo en primera línea de debate la necesidad de abordar seriamente las posibilidades de construcción de un sector del vídeo verdaderamente independiente.

Ahora bien, a pesar de que la *contra-historia* siempre elucubró con la generación de unas estructuras estables e independientes para el vídeo, en esta tesis también hemos querido destacar las frustraciones que conllevó el fracaso de semejante iniciativa. A principios de los dos mil y tras el agotamiento de los presupuestos establecidos en los *EVP 96'* y *EVAMP 98'*, el proyecto *contra-histórico* en el plano de la praxis parecía desmoronarse irremediabilmente debido a la convergencia de varios factores (entre los que habría que incluir la inoperancia de los

directamente implicados): en primer lugar, la radical transformación del paisaje de las artes visuales propiciado por la irrupción de una serie de nuevos medios que restaron protagonismo al vídeo (electromagnético); en segundo lugar, el repentino interés que demostraría la institución de arte contemporáneo a la hora de acoger toda forma de expresión audiovisual dentro de sus marcos de representación, tras largo tiempo desdeñando este tipo de creaciones. Este momento de extrañamiento, el cual sería conceptualizado por autores como Gabriel Villota como un momento de “audiovisualización” del arte contemporáneo, acarrearía no solamente el reconocimiento de una nueva camada de artistas del audiovisual completamente escindida del sector de la videocreación tradicional (una “tercera generación” del vídeo español), sino una vuelta a formas excluyentes de historizar que dilapidaban todo un trabajo/tradición videoartística anterior, reseteando una vez más el proyecto historiográfico del videoarte español. En ese momento, tal y como hemos pretendido plasmar en esta tesis, acontecía una vuelta a la dialéctica entre *historias* y *contra-historias*.

Precisamente, en respuesta a esa manera en la que se había vuelto a tergiversar de manera interesada el devenir histórico del videoarte español, hemos querido destacar la capacidad de la *contra-historia*, una vez más, para restablecer las principales líneas narrativas que habían de posibilitar una reelaboración de la historia del vídeo español, esta vez desde una perspectiva política. Desde un enfoque contra-hegemónico o enmarcados dentro de un proyecto que se planteaba como un contra-modelo historiográfico, nos hemos detenido en la importancia que proyectos como *Dossier Vídeo* o *Devenir Vídeo* tuvieron a la hora de disponer una estructura o modelo interpretativo que habría de guiar cualquier revisión que se realizara sobre el videoarte español en lo sucesivo. A través de un esquema de lectura permitía entender el devenir histórico del videoarte español como animado por una pugna histórica/estructural librada a nivel institucional (esto es, en el plano de la generación/imposición de unas estructuras de producción, difusión, exhibición, etc., que repercutían en la identidad y en la percepción cultural del fenómeno), hemos pretendido destacar cómo dicho modelo

interpretativo ha podido de alguna manera devenir hegemónico, tal y como lo demuestra su reproducción en macro-narrativas recientes referentes a la historia del arte moderno y contemporáneo español. En este sentido, y a pesar de que la *contra-historia* habría reconocido su fracaso en el plano de la praxis, su triunfo se habría materializado en el plano de la *historia escrita*, a través de la imposición y cristalización de su propio relato o modelo historiográfico.

Ahora bien, una de las cosas más importantes que hemos tratado de destacar es que la *contra-historia*, al elaborar un esquema interpretativo o un modelo historiográfico que ponía mayor énfasis en la pugna acontecida a nivel (infra)estructural, destacando una serie de deseos, políticas y poéticas frustradas, olvidaba o dejaba de lado inintencionadamente otro de los grandes factores que normalmente han condicionado la elaboración de las historias del videoarte: el factor tecnológico. De manera coherente con una concepción política de entender la actividad videoartística (en la que la generación de una red de trabajo colaborativa, el establecimiento de unas estructuras de difusión/exhibición alternativas e independientes, se encontraba al mismo nivel de importancia que la producción individual de obra videográfica en sí), la *contra-historia* prefería ensalzar y reivindicar ese cúmulo de tentativas de colectivización frustradas o abortadas, que particularizar en el trabajo individual de los directamente implicados, lo cual habría conllevado tener en cuenta una grave problemática como era (ya desde bastante antes de mediados de los dos mil) el de la preservación de vídeo de tipo magnético. En ese sentido, y a la luz de que posteriores proyectos y revisiones realizadas al videoarte español plantearon la ineludible necesidad de atender al rescate y recuperación de un cúmulo indeterminado de obras relegadas a un *limbo de la obsolescencia*, hemos llegado a plantear si, en cierto modo, modelos historiográficos como los instaurados en *Dossier Video* y *Devenir Video*, no resultaban hasta un punto excluyentes (o al menos insuficientes).

Partiendo de la constatación de la existencia de una importante cantidad de obras-vídeo atrapadas en ese *limbo de la obsolescencia*, así como de las limitaciones de un cúmulo de

proyectos archivísticos de alcance estatal a la hora de paliar esta problemática, el tercer bloque de esta tesis ha estado dedicado a abordar la cuestión de la preservación del videoarte en el contexto español, focalizando en un contexto específico como es el País Vasco. Partiendo de la premisa de que Euskadi fue uno de los ámbitos más prolíficos a nivel productivo a lo largo de la Era de Vídeo, hemos tomado el contexto vasco como un caso paradigmático en el que es posible percibir la manera en la que la *historia escrita* ha ganado un peso específico frente a la *historia electrónica*. Es decir, a pesar de que han existido abordajes historiográficos que han sido capaces de dar cuenta de la existencia de una gran cantidad de obras cuyo origen quedaba vinculado a una multitud de focos/contextos de producción y difusión/exhibición, hemos contrastado la riqueza y accesibilidad de este aparato discursivo con el estado de invisibilidad en el que se encuentran la mayoría de estas producciones, muchas de las cuales permanecen aún atrapadas en sus dispositivos de captura originales.

En este caso, pretendiendo dar una idea sobre el estado de la cuestión en la actualidad, hemos planteado que la problemática de la preservación de videoarte producido en el País Vasco está determinada por dos factores: en primer lugar, por la dispersión de fondos y archivos ubicados en centros públicos y privados (en muchas ocasiones en manos de sus propios autores); en segundo lugar, por la incapacidad o desidia de las instituciones de la memoria vascas a la hora de sostener en el tiempo proyectos estables dedicados a la preservación y revalorización de este cúmulo de materiales. En ese sentido, y a pesar de que algunas instituciones han acometido proyectos puntuales de digitalización de sus fondos (en la mayoría de los casos como medida preventiva al inminente deterioro de las cintas), los resultados de esta serie de iniciativas no se han dado del todo a conocer, perpetuando un estado de invisibilidad para un conjunto de obras que, en el mejor de los casos, yacen sepultadas en vastos servidores informáticos cuyo acceso no conocen ni sus propios custodios. En definitiva, si a esto último le añadimos la existencia de una importante cantidad de obras todavía atrapadas en ese *limbo de la obsolescencia*, creemos que la interrelación entre los factores tecnológico e institucional

puede seguir explicando el amplio desconocimiento en torno al verdadero peso y relevancia que la actividad videoartística tuvo en el contexto específico del País Vasco. Quizás, y solo quizás, esto es algo que podría empezar a revertirse a través del desvelamiento de una importante cantidad de obras que pretendemos dar a conocer en el contexto de este proyecto de investigación.

Precisamente, seguramente una de las grandes aportaciones de este trabajo de tesis, haya consistido en conseguir generar un sistema o metodología de trabajo estable dedicado a la recuperación de una parte relevante del patrimonio videográfico producido en el País Vasco. En su apartado de trabajo de campo, esta tesis ha estado dedicada a la localización de una multiplicidad de fondos y archivos de videoarte dispersos, así como al establecimiento de un protocolo de actuación que, partiendo inicialmente del frustrante intento de reactivación de una infraestructura operativa en el seno de la propia UPV/EHU, ha desembocado en un acuerdo de colaboración con una institución como Filmoteca Vasca, con la cual se ha conseguido afianzar un sistema de catalogación/restauración/digitalización solvente que actualmente está dando sus primeros frutos. El éxito probado de esta iniciativa, sin embargo, se ve amenazada de nuevo por la lógica interna del marco institucional al que este proyecto está intrínsecamente vinculado. Siendo este proyecto de archivo una iniciativa supeditada a un trabajo académico como es una tesis de doctorado, la operatividad del mismo puede verse agotada una vez dicho trabajo académico concluya. De nuevo, el factor institucional estaría jugando un papel determinante en el siempre intermitente proyecto de recuperación y revalorización del patrimonio videográfico producido en el País Vasco. Esta vez, sin embargo, es la institución académica la que debería plantearse (a modo de autocrítica) qué es lo que pretende hacer con aquellos proyectos de investigación que han demostrado ser realmente pertinentes, potencialmente capaces de alumbrar algunos episodios velados de la historia del arte contemporáneo a nivel local. En último término, si trabajos de investigación como este han de servir únicamente para el

beneficio o rentabilización personal del primer interesado, o sea yo, debería plantearme seriamente si el esfuerzo realmente ha merecido la pena.

5. Bibliografía

- AAVC. 1996. “AAVC-Associació d’Artistes Visuals de Catalunya”, en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 165-167. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Alcoz, Albert. 2023. “Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español. El caso de Carles Pujol”. *SOBRE*, nº.08: 112-120.
- Aliaga, Juan Vicente. 2004. *Devenir Vídeo (adiós a todo eso)* / entrevistado por Gabriel Villota. Proyecto Desacuerdos; La Providencia. <https://hamacaonline.net/titles/devenir-video-adios-a-todo-eso/>
- Álvarez Basso, Carlota y M. Lopezortega, Joseba. 1992. *Bienal de la Imagen en Movimiento 92’. Visionarios Españoles*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Álvarez Basso, Carlota. 1995. “Historial clínico de la videoinstalación en España”, en *Señales de Vídeo. Aspectos de la videocreación española en los últimos años*, eds., Eugeni Bonet y Carlota Álvarez Basso, 53-62. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Álvarez, Emilio. 2011. “Una Aproximación al videoarte en España y al festival Loop”, en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 84-90. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Ameller, Carles. 2007. “Creación videográfica en España (Una investigación en curso), en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 4, eds., Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 199-202. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.

- Ameller, Carlos. 1996. "Creación videográfica en España (Una investigación en curso)", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 21-27. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Antin, David. 1976. "Video: The Distinctive Features of The Medium", en *Video Art. An Anthology*, eds., Beryl Korot e Ira Schneider, 174-183. Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- Aramburu, Nekane y Trigueros, Carlos. 2011. "Apuntes para una historia del vídeo en España", en *Caras B de la Historia del Videoarte en España*, eds. Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 23-33. Salamanca: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación; Agencia Española de Cooperación (AECID); MiMadre Ediciones.
- Aramburu, Nekane y Trigueros, Carlos. 2011. "Caras B de la historia del vídeo arte en España. Un prefacio", en *Caras B de la Historia del Videoarte en España*, eds. Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 10-16. Salamanca: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación; Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); MiMadre Ediciones.
- Aramburu, Nekane. 1996. "La experiencia de Transforma", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 139-142. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Arce, Mikel y González Antona, Ander. 2018. "Conservación del Patrimonio Videoarte de la UPV/EHU", en *Vídeo-Arte. Recorridos por la Creación Videográfica en Euskal Herria*, eds., Josu Rekalde y Juan Zapater, 99-104. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU); BilbaoArte.
- Arce, Mikel. 1996. "Panorámica sobre la conservación, mantenimiento y restauración del patrimonio videográfico: problemática actual", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 39-40. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.

- Atxaga, Koldo, Azpillaga, Patxi y Rekalde, Josu. 2018. “Contextos del videoarte en Euskal Herria”, en *Vídeo-Arte. Recorridos por la Creación Videográfica en Euskal Herria*, eds., Josu Rekalde y Juan Zapater, 9-33. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU); BilbaoArte.
- Baigorri, Laura. 1997. “El vídeo y las vanguardias históricas”. *Colección Textos Docentes*, nº. 95. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Baigorri, Laura. 2004. *Vídeo: Primera Etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Asociación cultural Brumaria.
- Baigorri, Laura. 2011. “La escena del vídeo en la Barcelona de los noventa: la creación de un público”, en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 98-103. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Baigorri, Laura. 2011. “Rebobinando. Balance histórico de la entrada del vídeo en el Estado español”, en *Caras B de la Historia de Vídeo Arte en España*, eds., Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 44-49. Salamanca: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); MIMADRE ediciones.
- Battcock, Gregory, ed. 1978. *New Artists Video. A Critical Anthology*. Nueva York: E.P. Dutton.
- Belting, Hans. 2003. “La temporalidad del videoarte”, en *La Historia del Arte después de la Modernidad*, 112-124. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Blas, Susana. 2007. “Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 4, eds. Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 109-122. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.

- Blas, Susana. 2011. "Maniobras vídeo-feministas silenciosas... para el paisaje del siglo XXI", en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 104-107. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Blas, Susana. 2011. "Vídeo anti-forma, anti-estilo... y negociaciones realidad ficción", en *Caras B de la Historia de Vídeo Arte en España*, eds., Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 150-154. Salamanca: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); MIMADRE ediciones.
- Blom, Ina. 2016. *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology*. Berlin: Sternberg Press.
- Blom, Ina. 2017. "Rethinking Social Memory: Archives, Technology, and the Social", en *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social*, eds., Ina Blom, Trond Lundemo y Eivind Røssak, 11-38. Amsterdam University Press.
- Bonet, Eugeni, Dols, Joaquim, Mercader, Antoni y Muntadas, Antoni, eds. 2010. *En torno al Vídeo* (Reedición). Servicio editorial de la Universidad del País Vasco; Fundación Rodríguez; Centro Cultural Montehermoso.
- Bonet, Eugeni, Mercader, Antoni y Muntadas, Antoni (25 de febrero de 2013). Contra el Tancament de la Mediateca a CaixaForum/Contra el Cierre de la Mediateca en CaixaForum. <https://hamacaonline.net/blog/contra-el-tancament-de-la-mediateca-a-caixaforum-contra-el-cierre-de-la-mediatec/>
- Bonet, Eugeni. 1977. "En torno al vídeo". *El Viejo Topo*, nº. 7: 60-61.
- Bonet, Eugeni. 1980. "Alter-Video", en *En torno al video*, eds. Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader, Antoni Muntadas. Barcelona: Gustavo Gili, D.L.
- Bonet, Eugeni. 1987. "Metavideo. Del estado del vídeo, su historia y estética", en *La Imagen Sublime. Video de Creacion en España 1970/1987*, ed., Manuel Palacio, 13-24. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

- Bonet, Eugeni. 1988. "Barres de Color. Una selecció retrospectiva de vídeo catalán", en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 28-33. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.
- Bonet, Eugeni. 1989. "Vídeo español, el mejor vídeo de España", en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones (II)*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 100-101. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.
- Bonet, Eugeni. 1992. "Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español", en *Televisión y vídeo en la comunidad Europea*, ed. José Ramón Pérez Ornia, 92-202. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 92.
- Bonet, Eugeni. 1995. "Medida vectorial de las formas de onda de sucesivas señales de vídeo y otras observaciones anexas para un libro-registro de herramientas, reparaciones y mantenimiento", en *Señales de Vídeo. Aspectos de la Videocreación Española de los Últimos Años*, eds. Eugeni Bonet y Carlota Álvarez Basso, 23-41. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bonet, Eugeni. 1996. "Encuentros de vídeo en Pamplona 1996. Una breve recapitulación y otras observaciones preliminares", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 7-8. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Bonet, Eugeni. 2005. "Ayer y hoy (mañana, será ayer)". *Papers d'Art*, nº.88.
- Bonet, Eugeni. 2007. "Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español", en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 4, eds., Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 174-178. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.

- Bonet, Eugeni. 2010. "Alter-Video", en *En torno al vídeo* (Reedición), ed. Fundación Rodríguez, 89-157. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco; Fundación Rodríguez; Centro Cultural Montehermoso.
- Bonet, Eugeni. 2011. "Ayer y hoy (mañana, será ayer)", en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 108-114. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Bosco, Roberta (26 de febrero de 2013). Cierra la Mediateca de CaixaForum.
https://elpais.com/ccaa/2013/02/26/catalunya/1361878308_726710.html
- Bosgarren Kolektiboa. 1988. *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones*, eds., Bosgarren Kolektiboa, Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.
- Bosgarren Kolektiboa. 1989. "Pre-texto", en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones (II)*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 97-99. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.
- Boyle, Deirdre. 1990. "A Brief History of American Documentary Video", en *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, eds. Doug Hall y Sally Jo Fifer, 51-69. Nueva York: Aperture Foundation, Inc.; Bay Area Video Coalition.
- Boyle, Deirdre. 1993. *Video Preservation: Securing the Future of the Past*. New York: Media Alliance.
- Brea, José Luis. 2003. "La obra de arte y el fin de la era de lo singular", en *Monocanal*, ed. Departamento de Audiovisuales del MNCARS, 75-87. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bürger, Peter. 2020. *Teoría de la vanguardia*. 3ª edición. Barcelona: Península.
- Calavia, Victoria y Romero, Alfredo, eds. 2003. *Travesía, el audiovisual aragonés*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.
- Cámara, Cristina y Carballas, Mónica. 2007. "Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986): un reto expositivo", en *Conservación de Arte Contemporáneo 8ª Jornada*,

- ed. Departamento de Conservación-Restauración, 123-130. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Carrillo, Jesús y Estella, Ignacio. 2003. “Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 1, eds. Jesús Carrillo e Ignacio Estella, 11-13. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona-MACBA, Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.
- Carrillo, Jesus, Estella, Ignacio y García-Merás, Lidia, eds. 2007. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 4. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.
- Carrillo, Jesus, Estella, Ignacio y García-Merás, Lidia. 2005. “Muntadas: Centro de Información (1974-1986)”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 3, eds., Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 160-165. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.
- Carrillo, Jesus, Estella, Ignacio y García-Merás, Lidia. 2005. “Vídeo-Nou/Servei de Vídeo Comunitari (1977-1983)”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 3, eds., Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 166-171. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.

- Carrión, Ulises. 1988. "Intervención de Ulises Carrión con motivo de la inauguración de la Videoteca de Arteleku". Transcripción. Gipuzkoako Foru Aldundia-Diputación Foral de Guipúzcoa. <https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A5612>
- Cilleruelo, Lourdes. 1996. "El vídeo entre bits", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 75-78. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Combalía, Victoria. 2005. "El arte conceptual español en el contexto internacional", en *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España, 1965-1980*, ed., Rosa Queralt, 20-35. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Donostia/San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa/Sala de Exposiciones del Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Crego, Juan. 1989. "Una década de actividad videográfica en Euskadi", en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones (II)*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 112-113. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.
- Crego, Juan. 1995. *La Institucionalización del Videoarte en España. Influencia de las Instituciones en un Arte en Formación*. Leioa: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco/Argitalpen zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Crego, Juan. 1996. "El vídeo ya no es moderno", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 57-61. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Davis, Douglas y Simmons, Allison, eds. 1977. *The New Television: A Public/Private Art*. Cambridge, M.A y Londres, Inglaterra: The MIT Press.
- De la Torre, Blanca y Prieto, Inma. 2011. "Ni son todos los que están, ni están todos los que son (Del lado de allá)", en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 12-34. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

- De la Torre, Blanca y Prieto, Inma. 2011. “Prólogo (Del lado de acá)”, en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 8-11. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Díez, Rosa. 2004. *El videoarte en el País Vasco: panorámica de la creación artística audiovisual contemporánea*. Beca de investigación Artium sobre patrimonio documental de arte contemporáneo. Vitoria-Gasteiz: Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Dols, Joaquim. 1976. “Breu Introduccio al Video. Unes Puntualitzacions Terminològiques”, en *Dossier Video*, eds., Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, 11-13. Barcelona: Institut Alemany; Institut del Teatre.
- EFE (7 de junio de 2003). Siete jóvenes “irreverentes” para hacer visible el arte español. <https://www.elmundo.es/elmundo/2003/06/06/cultura/1054891767.html>
- Electronic Arts Intermix. s.f. *Open Circuits*. <https://www.eai.org/webpages/1176>
- Ernst, Wolfgang. 2018. “Arqueología de los medios radical (su epistemología, su estética y algunos casos de estudio)”. *Artnodes*, nº. 21: 44-53. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3205>
- Estankona, Andrea. 2022. “Memoria de Arteleku. La experiencia de una investigación tentativa para entender lo que Arteleku fue y lo que Arteleku es”, en *Arteleku Artxiboa. Relatos/Ikerketa/Memory*, eds. Diputación Foral de Guipúzcoa, Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez, 217-238. Gipuzkoako Foru Aldundia-Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Estella, Ignacio. 2007. “Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 4, eds., Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 96-108. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.

- Estella, Ignacio. 2007. "Entrevista a Eugeni Bonet", en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 4, eds. Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 203-218. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.
- Euba, Jon Mikel. 2004. *Devenir Vídeo (adiós a todo eso)* / entrevistado por Gabriel Villota. Proyecto Desacuerdos; La Providencia. <https://hamacaonline.net/titles/devenir-video-adios-a-todo-eso/>
- Expósito, Marcelo y Ninou, Maite. 1996. "Independencia, no intemperie. Prospecciones para un desarrollo de las bases materiales para la producción independiente del vídeo en el Estado español", en *Encuentros Vídeo/Altermedia en Pamplona 1998. Documentos de Trabajo*, ed. Marta E. Martín, 19-30. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura.
- Expósito, Marcelo y Villota Gabriel, eds. 1993. *Plusvalías de la Imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde S.L.
- Expósito, Marcelo y Villota, Gabriel, eds. 1992. *Ars Vídeo, Especial n.º. 1: Videocombate* (n.ºs. 13/14). Rentería: Ars Vídeo Productos.
- Expósito, Marcelo y Villota, Gabriel. 1996. "Contribuciones a una crítica (y a una tentativa de reconstitución) de los modelos y las experiencias de distribución y exhibición del vídeo independiente en el Estado español", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 111-117. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Expósito, Marcelo. 1992. "Reajuste general". *Cinevideo 20. El vídeo de creación en España*, n.º. 92: 74.

- Expósito, Marcelo. 2004. *Devenir Vídeo (adiós a todo eso)* / entrevistado por Gabriel Villota. Proyecto Desacuerdos; La Providencia. <https://hamacaonline.net/titles/devenir-video-adios-a-todo-eso/>
- Expósito, Marcelo. 1992. “Vídeo español: del “autor insatisfecho” a la “televisión neoliberal”. *Ars Vídeo*, Especial nº. 1: Videocombate, nºs. 13/14: 17-38.
- Expósito, Marcelo. 2003. “1969-... Algunas hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 1, eds. Jesús Carrillo e Ignacio Estella, 111-167. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA, Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.
- Expósito, Marcelo. 2020. *Necronomicón. Una conversación con Marcelo Expósito sobre ruido, redes y cultura industrial a la sombra de la nueva ola*, ed. Rubén Coll. Radio del Museo Reina Sofía (IIRRS).
- Felipe, Fran. 1996. “AMAVI. Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes”, en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 171-173. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural. Fundación Rodríguez, ed. 2010. *En torno a En torno al Vídeo*. Vitoria-Gasteiz: Fundación Rodríguez; Centro Cultural Montehermoso.
- Fundación Rodríguez. 2001. *A&E. Dossier o Ante-proyecto para Arte y Electricidad*. Donostia/San Sebastián: Arteleku; Diputación Foral de Guipúzcoa.
- García Morales, Lino. 2011. *Conservación y Restauración de Arte Digital* (Tesis de doctorado, Universidad Europea de Madrid).
- González Antona, Ander. 1989. “Cartografía videográfica de Euskadi”, en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones (II)*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 107-109. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.

- González Antona, Ander. 1995. *El Vídeo en el País Vasco (1972-1992). Reflexiones en torno a una práctica artística del Vídeo*. Leioa: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco/Argitalpen zerbitzua Euskal Herriko Unibertsitatea.
- González, María. 2018. *El videoarte: historia y conservación de los soportes magnéticos en la UPV/EHU*. Trabajo de fin de Máster tutorizado por Mikel Arce. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).
- González, Xabier. 1988. “Un Menú, Cards, Fesols de Tolosa, Vídeo I Muzak”. *Fenici*, nº. 6: s/n.
- González, Xabier. 1988. “Vídeo vasco: de inexistente a desconocido”, en *Catálogo I Festival de Vídeo de Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Comisión de Cultura, s/n.
- González, Xabier. 1990. “Ecos de saciedad”, en *Catálogo de la III Muestra Internacional de Vídeo en Getxo*, ed. Taller de Imagen, 20-23. Getxo: Taller de Imagen.
- Groys, Boris. 2002. *Sobre lo Nuevo*. Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya (FUOC)
- Habermas, Jürgen. 2009. *Ciencia y técnica como “ideología”*. 6ª edición, ed., Manuel Garrido. Madrid: Tecnos.
- Hall, Doug y Jo Fifer, Sally, eds. 1990. *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. Nueva York: Aperture Foundation, Inc.; Bay Area Video Coalition.
- Handhardt, John G. 1990. “Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video Art”, en *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, eds. Doug Hall y Sally Jo Fifer, 71-79. Nueva York: Aperture Foundation, Inc.; Bay Area Video Coalition.
- Handhardt, John G., ed. 1986. *Video Culture. A Critical Investigation*. Nueva York: Gibbs M. Smith, Inc.; Peregrine Smith Books; Visual Studies Workshop Press.
- Hedlin Hayden, Malin. 2016. *Video Art Historized. Traditions and Negotiations*. Routledge.
DOI: 10.4324/9781315548210
- Hergueta, José Antonio. 1989. “El desierto rojo”, en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones (II)*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 101-102. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.

- Hinojosa, Lola. 2007. "Coleccionar Vídeo. De la arqueología tecnológica a la inmaterialidad", en *Conservación de Arte Contemporáneo 8ª Jornada*, ed. Departamento de Conservación-Restauración, 111-117. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Hispano, Andrés. 2011. "Itinerarios sobre nieve estática", en *Caras B de la Historia del Videoarte en España*, eds. Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 22-22. Salamanca: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación; Agencia Española de Cooperación (AECID); MiMadre Ediciones.
- Hölling, Hanna. 2017. "The technique of conservation: on realms of theory and cultures of practice". *Journal of the Institute of Conservation* 40, Issue 2: 87-96.
<http://dx.doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114>
- J. Benet, Vicente. 2010. "Imágenes/revueltas: el cine en los Encuentros de Pamplona", en *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, ed., José Díaz Cuyás, 174-183. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Korot, Beryl y Schneider, Ira, eds. 1976. *Video Art. An Anthology*. Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- Krauss, Rosalind. 1978. "Video. The Aesthetics of Narcissism", en *New Artists Video. A Critical Anthology*, ed., Gregory Battcock, 43-64. Nueva York: E.P. Dutton.
- Larcade, Franck. 1996. "La experiencia de Carta Blanca y Consonni", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 129-133. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Lauzirika, Arantza. 1996. "Nuevos territorios para el vídeo", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 67-70. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Leandre, Joan y Ruiz de Infante, Francisco. 2011. "Tiempos que pasaron de largo... ¿De largo?", en *Caras B de la Historia del Videoarte en España*, eds. Nekane Aramburu y Carlos

- Trigueros, 120-127. Salamanca: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación; Agencia Española de Cooperación (AECID); MiMadre Ediciones.
- Lozano, Amparo. 2013. *Situación de las prácticas artísticas en la década de los años noventa en el Estado español. Hacia la imagen en movimiento* (Tesis de doctorado. Universidad de Castilla la Mancha).
- Maraví, Pablo. 2022. “Entre la historia y el mito. Arteleku y la difuminación de su memoria audiovisual”, en *Arteleku Artxiboa. Relatos/Ikerketa/Memory*, eds. Diputación Foral de Guipúzcoa, Arantza Lauzirika y Natxo Rodríguez, 101-128. Gipuzkoako Foru Aldundia-Diputación Foral de Guipúzcoa.
- Marchán Fiz, Simón. 1991. “Las dos edades de oro”, en *El Arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, ed. José Ramón Pérez Ornia, 24-25. Barcelona: Ediciones del Serbal; Servicio de Publicaciones RTVE.
- Marchán Fiz, Simón. 1994. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. 6ª edición. Madrid: Akal.
- Marcuse, Herbert. 2016. *El hombre unidimensional*. 1ª edición. Barcelona: Austral.
- Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia. 2015. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, ipolíticas!* Madrid: Cátedra.
- Marzo, Jorge Luis. 1995. “El ¿triunfo? de la ¿nueva? pintura española de los 80”, en *Toma de Partido. Desplazamientos*, 126-161. Barcelona: Libros de la QUAM.
- McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin. 1988. *El medio es el masaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, Marshall. 1996. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona, México: Paidós.
- MEDIAZ. 1996. “MEDIAZ. Euskal Herriko Artista Elkarte/Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria”, en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 169-170. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.

- Meigh-Andrews, Chris. 2014. *A History of Video Art*. 2ª edición. Bloomsbury Publishing.
- Miró, Neus. 2003. “De la difusión y promoción del vídeo”, en *Monocanal*, ed. Departamento de Audiovisuales del MNCARS, 22-30. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Moore, Alan. 1974. “Peter Campus, Andy Mann, Ira Schneider, and Tom Marioni. Everson Museum of Art”. *Artforum* 12, n.º. 10: 77-78. <https://www.artforum.com/events/peter-campus-andy-mann-ira-schneider-and-tom-marioni-232793/>
- Ohlenschläger, Karin, ed. 1992. *Cinevideo 20. El Vídeo de Creación en España* (n.º. 92) Comunicación Audiovisual Iberoamericana S.A.
- Palacio, Manuel, 1992. *Una historia de la televisión en España: arqueología y modernidad*. Madrid: Consorcio Madrid 92’.
- Palacio, Manuel. 1987. “Un acercamiento al vídeo de creación en España”. *Telos: Cuadernos de Comunicación e Innovación*, n.º. 9: 110-120.
- Palacio, Manuel. 1989. “El vídeo español es el mejor del mundo”, en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones (II)*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 115-117. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.
- Palacio, Manuel. 1995. “Mercator Video”, en *Señales de Vídeo. Aspectos de la video creación española en los últimos años*, eds., Eugeni Bonet y Carlota Álvarez Basso, 15-22. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Palacio, Manuel. 2001. *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Palacio, Manuel. 2007. “Un acercamiento al vídeo de creación en España”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Volumen 4, eds., Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lydia García-Merás, 164-173. Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa; Centro José Guerrero-Diputación de Granada; Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.
- Pallier, María. 2008. “Media art vs. arte audiovisual vs. screen art: historia y perspectiva de los usos artísticos del vídeo español”, en *El discreto encanto de la tecnología. Artes en*

- España*, ed. Claudia Giannetti, 207-228. Ministerio de Cultura, MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-Junta de Extremadura, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX-Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, ZKM/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe.
- Pallier, María. 2011. "Cien videoartistas desaparecidos", en *Caras B de la Historia del Videoarte en España*, eds. Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 112-115. Salamanca: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación; Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); MiMadre Ediciones.
- Pallier, María. 2011. "Una de cal y otra de arena (mis primeros 20 años con el videoarte español)", en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 122-127. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Parcerisas. Pilar. 2007. *Conceptualismo(s). Poéticos/Políticos/Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Pérez de Anucita, Ruth (10 de noviembre de 2011). El agua no entiende de arte.
<https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/cultura/2011/11/10/agua-entiende-arte-4445573.html>
- Pérez Ornia, José Ramón, ed. 1990. *Bienal de la Imagen en Movimiento '90*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- Pérez Ornia, José Ramón, ed. 1991. *El Arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Barcelona: Ediciones del Serbal; Servicio de Publicaciones RTVE.
- Pérez Ornia, José Ramón. 1991. "Aproximación al vídeo español", en *El Arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, ed. José Ramón Pérez Ornia, 169-181. RTVE/Ediciones del Serval.
- Pérez Rubio, Agustín. 2003. *Bad Boys*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas; Fundación BBVA.

- Quintana, Ángel. 2011. “Repensar las fronteras entre prácticas e imágenes”, en *VideoStorias*, eds. Blanca de la Torre e Inma Prieto, 62-75. Vitoria-Gasteiz: Artium-Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Quintana, Ángel. 2011. *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Rekalde, Josu y Villota, Gabriel. 2001. “Presentación”, en *2001 Viaje a los Países Vascos... un viaje a través de los pensamientos, creaciones, opiniones, sueños, acciones, intenciones y deseos... de los artistas y colaboradores de MEDIAZ (Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria) 2001*, eds. Josu Rekalde y Ana Marín, 5-8. MediaZ; Sección Audiovisuales. Facultad de BBAA de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Rekalde, Josu. 1988. *Bideo Artea Euskal Herrian. Sorkuntza Esperimentala*. Donostia: Kriselu. Antropologiaren Euskal Bilduma. Barandiaran Joxemiel (AEB-Bjm).
- Rekalde, Josu. 1989. “Preguntas ante un monitor de vídeo”, en *Catálogo del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia de Tolosa. Manual de Instrucciones (II)*, eds., Bosgarren Kolektiboa, 110-111. Tolosa: Bosgarren Kolektiboa.
- Rekalde, Josu. 1996. “Viejos problemas para nuevos tiempos”, en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 63-66. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Rodríguez, Arturo y Villota, Gabriel. 2018. “Notas para un paseo por las prácticas audiovisuales experimentales en el País Vasco (1968-2016)”, en *Vídeo-Arte. Recorridos por la Creación Videográfica en Euskal Herria*, eds., Josu Rekalde y Juan Zapater, 35-52. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU); BilbaoArte.
- Rodríguez, Arturo. 2001. “Debate”, en *2001 Viaje a los Países Vascos... un viaje a través de los pensamientos, creaciones, opiniones, sueños, acciones, intenciones y deseos... de los*

- artistas y colaboradores de MEDIAZ (Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria) 2001*, eds. Josu Rekalde y Ana Marín, 9-16. MediaZ; Sección Audiovisuales. Facultad de BBAA de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Rodríguez, Arturo. 2011. “Más allá de la contra-historia del vídeo. Sobre disidencia, difusión y posibles genealogías”, en *Caras B de la Historia del Videoarte en España*, eds. Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 89-95. Salamanca: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación; Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); MiMadre Ediciones.
- Rodríguez, Arturo. 2016. “Ecografías de lo político: vídeo, movidas y post-poéticas”, en *Apología/Antología: Recorridos por el vídeo en el contexto español*, eds., Hamaca-media&video art distribution from Spain; Tabakalera-Centro Internacional de Cultura Contemporánea; Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU); AC/E (Acción Cultural Española); Cameo; Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 21-26.
- Rodríguez, Arturo. 2020. “Progenitores del Vídeo. El Arte del Vídeo ante los Fantasmas de su Historia Familiar”. *Barcelona Research Art Creation (BRAC)* 8, n^o. 3: 101-118.
<http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3956>
- Rodríguez, Gisèle. 2012. “Videocreación en España: soportes, conservación y documentación”. *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol^o. 35: 119-153.
- Rosler, Martha. 1990. “Video: Shedding The Utopian Moment”, en *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, eds. Doug Hall y Sally Jo Fifer, 31-50. Nueva York: Aperture Foundation, Inc.; Bay Area Video Coalition.
- Rosler, Martha. 2006. “Vídeo: dejando atrás el momento utópico”, en *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, ed. Berta Sichel, 103-134. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- Ross, David A. 1977. "Fernsehen, Video und die Kunstmuseen, oder: Keine Nachrichten sind keine Nachrichten". *Documenta 6*, ed. Paul Dierichs, 294. Kassel: GmbH KG & Co.
- Ross, David A. 1990. "Foreword" ", en *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, eds. Doug Hall y Sally Jo Fifer, 10-12. Nueva York: Aperture Foundation, Inc.; Bay Area Video Coalition.
- Rotaache, Mikel. 2007. "Conservación y Restauración de Video Arte: Revisión y adaptación de criterios y metodología para abordar un nuevo campo de trabajo", en *Conservación de Arte Contemporáneo 8ª Jornada*, ed. Departamento de Conservación-Restauración, 136-142. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rotaache, Mikel. 2010. *Conservación y Restauración de Materiales Contemporáneos y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Ruido, María. 2004. *Devenir Vídeo (adiós a todo eso)* / entrevistada por Gabriel Villota. Proyecto Desacuerdos; La Providencia. <https://hamacaonline.net/titles/devenir-video-adios-a-todo-eso/>
- Santa Olalla, Pablo. 2020. *Conceptualismos en el espacio sud-atlántico: Redes de relaciones entre España y Latinoamérica, 1972-1982* (Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona).
- Sichel, Berta, ed. 2006. *Primera generación. Arte e Imagen en Movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sichel, Berta. 2003. "Monocanal", en *Monocanal*, ed. Departamento de Audiovisuales del MNCARS, 13-21. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Sturken, Marita. 1989. "La elaboración de una Historia. Paradojas en la evolución del vídeo". *El paseante*, nº. 12: 66-78.
- Sturken, Marita. 1990. "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and de Making of a History", en *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, eds. Doug

- Hall y Sally Jo Fifer, 101-121. Nueva York: Aperture Foundation, Inc.; Bay Area Video Coalition.
- Sturken, Marita. 1995. "The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions", en *Resolutions: Essays on Contemporary Video Practice*, eds. Michael Renov y Erika Suderburg, 1-12. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sucari, Jacobo. 2011. "La 12 Visual y el vídeo independiente", en *Caras B de la Historia del Videoarte en España*, eds. Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, 116-119. Salamanca: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación; Agencia Española de Cooperación (AECID); MiMadre Ediciones.
- Trilnick, Carlos. 2023. "VR-100", en *Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
<https://proyectoidis.org/vr-1000/>
- Van Bogart, John W.C. 1995. *Magnetic Tape Storage and Handling. A Guide for Libraries and Archives*. Washington: The Commission on Preservation and Access.
- Vázquez, Joaquín. 1996. "La experiencia de BNV/Carta de Ajuste", en *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y Documentos de Trabajo*, ed. Eugeni Bonet, 135-137. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultural.
- Video History Project. s.f. *Video and the Art Museum*. Experimental Television Center Ltd.
<https://www.videohistoryproject.org/video-and-art-museum>
- Vilarós, Teresa M. 1998. *El Mono del Desencanto. Una Crítica Cultural de la Transición Española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Villaescuerna, Pureza. 2007. "Registro de Videoarte: Aprehendiendo lo intangible", en *Conservación de Arte Contemporáneo 8ª Jornada*, ed. Departamento de Conservación-Restauración, 118-122. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Villota, Gabriel. 1992. "¿Dónde está el Flavor Flav de la Videocreación?". *Ars Video, Especial n.º.1: Videocombate*, n.ºs. 13/14: 5-8.

- Villota, Gabriel. 1992. "VÍdeo en Euskadi, 1982-1992: Retrato de Adolescencia", en *Cinevídeo 20. El vídeo de creación en España*, nº. 92: 12-13.
- Villota, Gabriel. 1992. "VÍdeo en Euskadi, 1982-1992: Retrato de Adolescencia". Versión no publicada facilitada por el autor: 1-8.
- Villota, Gabriel. 1992. "Videocombate". *Ars Vídeo, Especial nº.1: Videocombate*, nºs. 13/14: 9-16.
- Villota, Gabriel. 1995. "Saltando las fronteras (del Estado español)", en *Señales de Vídeo. Aspectos de la Videocreación Española de los Últimos Años*, eds., Eugeni Bonet y Carlota Álvarez Basso, 42-52. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Villota, Gabriel. 1998. "Copyright y Anti/Copyright: Cuestiones para un debate previo", en *Encuentros Vídeo/Altermedia en Pamplona 1998. Documentos de Trabajo*, ed. Marta E. Martín, 65-69. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura.
- Villota, Gabriel. 2001. "Debate", en *2001 Viaje a los Países Vascos... un viaje a través de los pensamientos, creaciones, opiniones, sueños, acciones, intenciones y deseos... de los artistas y colaboradores de MEDIAZ (Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria) 2001*, eds. Josu Rekalde y Ana Marín, 9-16. MediaZ; Sección Audiovisuales. Facultad de BBAA de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Villota, Gabriel. 2003. "Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea". *Revista de Occidente*, Nº.261: 56-67.
- Villota, Gabriel [Director]. 2004. *Devenir Vídeo (adiós a todo eso)* [Documental]. Proyecto Desacuerdos; La Providencia. <https://hamacaonline.net/titles/devenir-video-adios-a-todo-eso/>.
- Villota, Gabriel. 2005. "Notas desde ambos lados de la trinchera (acerca de la evolución del audiovisual artístico español en la década de los 90)", en *Impasse 5. La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, eds. Martí Peran y Gloria Picazo, 269-286. Leida: Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera.

- Villota, Gabriel. 2010. "Bajo la nieve, un mundo por descubrir. Por una genealogía inventada para el audiovisual experimental en España". *Revista Carta*, N°.1.: 85. Recuperado de <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/carta-1>
- Viola, Bill y Violette, Robert, eds. 1995. *Reasons for knocking at an empty house: writings 1973-1994*. Cambridge, M.A: The MIT Press; Londres: Anthony d'Offay Gallery.
- Wyver, John. 1990. "Coming to terms with the frightful parent: video art and television", en *At Arms Length: (Taking a Good Hard Look At) Artists' Video*, ed. Barbara Osborn, 1-24. New York State Council on the Arts.
- Youngblood, Gene. 2012. *Cine Expandido*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Zunzunegui, Santos. 1988. "Tiempo de simulacro". Transcripción de la intervención/conferencia de Santos Zunzunegui con motivo de la inauguración de la Videoteca de Arteleku. *Ars Video*, n°. 1: 32-40.

ANEXO

Pérdidas de generación: de la historización del videoarte en el Estado Español a la arqueología videográfica en Euskal Herria

Pablo Maraví Martínez

Apéndice A.

Tabla 1. Inventario Parque Tecnológico.

Tabla 2. Diferencia Capturas.

Apéndice B.

Tabla 1. Obras por Autor.

Tabla 2. Todos los Inventarios.

Tabla 3. Nueva Selección.

Tabla 4. Cola de Digitalización.

Tabla 5. Cola de Restauración.

Tabla 6. Inventario Piloto.

Apéndice C.

Documento 1. Permiso Transformación.

Documento 2. Certificado Depósito U-FV.

Documento 3. Certificado Depósito A-U.

Documento 4. Ficha de Catalogación Filmoteka

Tabla 1. Inventario Parque Tecnológico

REFERENCIA / MODELO	TIPO DE EQUIPO	PROCEDENCIA	OPERATIVIDAD
<i>Sony VO-5800PS</i>	Reproductor Umatic	UPV/EHU	Averiado
<i>Sony V5850P</i>	Reproductor Umatic	Cedido por Cristina Arrazola	Averiado
<i>Sony VP-5030</i>	Reproductor Umatic	Cedido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao	Averiado
<i>JVC CR8200E</i>	Reproductor Umatic	UPV/EHU	Funcionando
<i>Sony BVW-70P</i>	Reproductor Betacam SP	UPV/EHU	Averiado
<i>Sony PVW-2800P</i>	Reproductor Betacam SP	UPV/EHU	Averiado
<i>Ampex CVR60</i>	Reproductor Betacam SP	Cedido por K2000	Funcionando
<i>JVC SR-5388E</i>	Reproductor S-VHS	UPV/EHU	Funcionando
<i>JVC SR-5388E</i>	Reproductor S-VHS	UPV/EHU	Averiado
<i>Panasonic NV-FJ620EG-K</i>	Reproductor VHS	Cedido por Pablo Maraví	Averiado
<i>JVC HR-S7500EH</i>	Reproductor VHS	UPV/EHU	Averiado
<i>Sony HR TRINITRON BVM-1415P</i>	Monitor TV	UPV/EHU	Funcionando
<i>JVC TU-1500PS</i>	Monitor TV	Cedido por K2000	Funcionando
<i>JVC TM-14E(B)</i>	Monitor TV	UPV/EHU	Funcionando
<i>X-LAN</i>	Ordenador/Hardware	UPV/EHU	Funcionando
<i>INFORMÁTICA Intel Core 2</i>			
<i>ACER ASPIRE M3910 Intel Core 5</i>	Ordenador/Hardware	UPV/EHU	Semi-averiado
<i>Canopus ADVC HD</i>	Capturadora	Cedido por Pablo Maraví	Funcionando



Inventario Parque Tecnológico.

Enlace: <https://labur.eus/hCPD3>

Tabla 2. Diferencia Capturas

	ARTELEKU (2004-05)	FACULTAD BBAA (2017- 18)	FILMOTEKA (2023)
General			
<i>Format</i>	MPEG-4	AVI	AVI
<i>File Size</i>	338 MiB	3.19 GiB	18.2 GiB
<i>Overall bit rate</i>	3 130 kb/s	30.3 Mb/s	170 Mb/s
<i>Frame rate</i>	30.000 FPS	25. 000 FPS	25.000 FPS
Video			
<i>Format</i>	AVC	DV	YUV
<i>Bit Rate</i>	2 994 kb/s	24.4 Mb/s	166 Mb/s
<i>Chroma subsampling</i>	4:2:0	4:2:0	4:2:2
<i>Compression mode</i>		Lossy	Lossless
<i>Bits/(Pixel*Frame)</i>	0. 241	2.357	16.000
Audio			
<i>Format</i>	AAC LC	PCM	PCM
<i>Bit rate mode</i>	Constant	Constant	Constant
<i>Bit rate</i>	128 kb/s	1 536 kb/s	3 072 kb/s
<i>Sampling rate</i>	44.1 kHz	48.0 kHz	48.0 kHz
<i>Bit depth</i>		16 bits	16 bits



Nota. Información extraída desde MediaInfo de la obra *The Imaginum* de Juan Carlos Eguillor.

Enlace: <https://labur.eus/unw1Y>

Tabla 1. Obras por Autor

AUTOR	OBRAS
<i>Josu Aginaga</i>	Eza ezereza! (1987)
<i>Txema Aguiriano</i>	Perfect Time (1989 – 1990)
<i>Javier Angulo</i>	Campomuerto (1987) Vampiros (1989)
<i>Viktor Anselmi</i>	Intercambio de cabezas frente al mar (1989 – 1990) Pigmentos Rembrandt (1989 – 1990)
<i>Mikel Arce</i>	El lavabo (1982) Bilbao (1986) Zurrunbilo (1987) Giroskopon (1988)
<i>Gerardo Armesto</i>	Disfraces para un cubo II (1986) Estrategias (1989)
<i>Ana Barandiaran</i>	Pakristal Islamabad (1989) Neuras tenía (1989)
<i>Ana Barandiaran</i>	Vertedero (brutos de obra no producida) (1991)
<i>Begi Anitza</i>	
<i>J. R. Rodríguez</i>	Zarama
<i>J. R. Rodríguez, J. C. San Pedro</i>	7 novias para 7 hermanos
<i>El Dúo Estático</i>	El gran cielo
<i>Julian Irujo</i>	Berriz
<i>Josu Rekalde</i>	Pecata Mundi
<i>Miguel Castillo</i>	Eclipse
<i>Arantza Urreta, Ana Silva, Yolanda Oyarzabal, Maite Ugartetxe, Rosa Soloaga, Manu Serranito, Claus Groten</i>	Mamá le ha cortado la cabeza a papá
<i>Varios</i>	To be or not tubito



Nota. Extracto del documento Obras por Autor.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/IX2VP>

Enlace al inventario general actualizado: <https://labur.eus/Bjrt5>

Tabla 2. Todos los Inventarios

Nº	Autor	Título (Año)	Tipo de contenedor	Formato	Estado de conservación	Nº Inventario	Nº Inventario Filmoteca Vasca	Procedencia	Ubicación	Notas	Foto
1	Aginaga, Josu	Ez-a ezereza (1988)	Funda de plástico rígido	¾ Umatic	Aparentemente bien	Sin asignar J.AGINAGA-01	Vo9046	Facultad de Bellas Artes / María Goyri	L4 / AAVV-88-01	Indicado como Remezcla.	X
2	Aguiriano, Txema	Perfect Time (1989-1990)	Funda de plástico rígido	¾ Umatic	Problemas de arrastre	TXA1 / T.AGUIRIAN O-01	Vo9000	Facultad de Bellas Artes, María Goyri	L1	Sello con el nombre del autor y su dirección postal. Es un videoclip.	X
3	Aguiriano, Txema	S/T (1999)	Funda de plástico rígido	VHS	Aparentemente bueno	Sin asignar / T.AGUIRIAN O-02	Sin asignar	Facultad de Bellas Artes María Goyri	L2	Tiene el nombre del autor junto a una dirección de correo electrónico y un teléfono.	X
4	Aguiriano, Txema	S/T (1999) Otras obras	Funda de cartón	VHS	Aparentemente bueno	Sin asignar T.AGUIRIAN O-03	Sin asignar	Fondos Personales Txema Aguiriano	-		X
5	Aguiriano, Txema	Concierto de Yogur en Las Chamas Videoclips hechos por Txema Aguiriano Videoclips de infografía	Funda de plástico rígido	VHS	Aparentemente bueno	Sin asignar / T.AGUIRIAN O-04	Sin asignar	Fondos Personales Txema Aguiriano	-	Son brutos de un concierto de Yogur en el local Las Chamas. También contiene piezas de vídeo hechas por el autor para el grupo.	X
6	Aguiriano, Txema	ZUMO (Videoclip de Txema Aguiriano al grupo Yogur)	Funda de plástico rígido	VHS	Aparentemente bueno	Sin asignar / T.AGUIRIAN O-05	Sin asignar	Fondos Personales Txema Aguiriano	-		X



Nota. Extracto del documento Todos los Inventarios.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/p2cdg>

Enlace al inventario general actualizado: <https://labur.eus/Bjrt5>

Tabla 3. Nueva Selección

AUTOR	TÍTULO
<i>Agueda Simo</i>	Brain research
<i>Alberto Lomas</i>	Espejo del miedo & Luz Fría Necrosis en la polla Performances editadas
<i>Ana Barandiarán</i>	Pakristal Islamabad Neuras Tenía
<i>Ana Marín</i>	Pensamientos, sueños, virtualidades y cuentos de hadas
<i>Andoni Etxezarraga, M^a Jesus Perez, Jose M^a Perez, Juana M^a Saenz, Augusto Zubiaga</i>	Bertso Klip
<i>Ángela González</i>	Safi
<i>Antonio Herranz</i>	Quirofano seguido de la luna El tesoro escondido Uts, espacio circular vacío Masculino, la cámara soy yo Ciudad submarina
<i>Arantxa Martirena</i>	Por los pelos
<i>Arantxa Martirena, Begoña Hernández, Ana Marín</i>	Juego?
<i>Arantza Gaztañaga</i>	Drama Amnesia
<i>Arturo/fito Rodríguez</i>	Atlas Master Plan 3 (edizio jokoak)



Nota: Extracto del documento Nueva Selección.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/GjOVn>

Enlace al inventario general actualizado: <https://labur.eus/Bjrt5>

Tabla 4. Cola de Digitalización

<i>Nº Inventario de Filmoteca</i>	<i>Nº Inventario BBAA</i>	<i>Obra</i>	<i>Autor</i>
Vo8850	A.HERRANZ-02	Ciudad submarina	Antonio Herranz
Vo8851	A.HERRANZ-03	Ciudad submarina	Antonio Herranz
Vo8853	A.HERRANZ-06	Quirofano seguido de la luna	Antonio Herranz
Vo8854	A.HERRANZ-07	Quirofano seguido de la luna	Antonio Herranz
Vo8856	A.HERRANZ-09	Uts, espacio circular vacío	Antonio Herranz
Vo8859	A.HERRANZ-12	Masculino, la cámara soy yo	Antonio Herranz
Vo8861	A.HERRANZ-14	El tesoro escondido	Antonio Herranz
Vo9072	A.LOMAS-01	Espejo del miedo & Luz Fría	Alberto Lomas
Vo9074	A.LOMAS-02	Performance editadas	Alberto Lomas
Vo8880	AAVV5-88-01	Fotokopia zaitez, nena	Elena Marrodán
Vo8880	AAVV5-88-01	Lokamuts	Koldo Gutiérrez
Vo8880	AAVV5-88-01	Giroskopon	Mikel Arce, Zuriñe San Vicente
Vo8880	AAVV5-88-01	Lokamuts	Koldo Gutiérrez
Vo9065	AAVV5-88-02	Safi	Ángela González
Vo8999	AAVV5-90-01	El viaje (Indicada como Spain Loves You - Herguera, Isabel)	Blanca Mauleon
Vo8999	AAVV5-90-01	Con-cierto (Indicada como Spain Loves You - Herguera, Isabel)	J.C.F. Izquierdo
Vo9004	AF.RODRIGUEZ- 03	Master Plan 3 (edizio jokoak)	Arturo Fito Rodríguez
Vo8980	B.MORAZA-01	Azul	Blanca Moraza
Vo9062	BBV-91-01	Brain Research	Agueda Simo
Vo9062	BBV-91-01	El caleidoscopio multicolor	El Duo Estatico
Vo9063	BBV-93-01	Sin título II	Ivan Belastegui
Vo9064	BBV-93-02	Gerotik Ere	Bego Vicario
Vo9055	BEGI ANITZA-02	Berriz	Julian Irujo
Vo9058	BEGI ANITZA-06	Bertso Klip	Andoni Etxezarraga, M ^a Jesus Perez, Jose M ^a Perez, Juana M ^a Saenz, Augusto Zubiaga
Vo9058	BEGI ANITZA-06	Pertsona disfrutatzeko	J. Aginaga, A. Lauzirika
Vo9059	BIDEO IZOZTUA- 01	Adi egon	Colectivo Adi Egon
Vo9059	BIDEO IZOZTUA- 01	La cena	Fernando Cortés, Itxaro Delgado
Vo8891	Equipo Illargi-02	Gernika, ametsa, apirila 1936	Equipo Ilargi
Vo8892	Equipo Illargi-03	Gernika, ametsa, apirila 1936	Equipo Ilargi
Vo8999	ERREAKZIOA-01	Pensamientos, sueños, virtualidades y cuentos de hadas	Ana Marín
Vo8999	ERREAKZIOA-01	DRAMA	ARANTZA GAZTAÑAGA



Nota. Extracto del documento Cola de Digitalización.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/TQEHk>

Tabla 5. Cola de Restauración

<i>Nº</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>Nº inventario Filmoteca</i>	<i>Numero de inventario</i>	<i>Causa</i>	<i>Formato y marca</i>	<i>Fotos</i>
1	Neuras tenía	Ana Barandiarán	Vo8692	A.BARANDIARAN-06	Poca cantidad de moho	¾ Umatic KCS-20BRS SONY	Enlace
2	Hacia el agua	Francisco Ruiz de Infante	Vo8973	F.RUIZ DE INFANTE-01	Marca defectuosa: Ampex	¾ Umatic AMPEX 187 KCS-20	Enlace
3	Con Cierta (1989)	Juan Carlos Fernandez Izquierdo	Vo8888	J.C.F. IZQUIERDO-07	Suciedad	¾ Umatic KCS-20BRS SONY	Enlace
4	El lavabo	Mikel Arce	Vo8876	M.ARCE-01	Problemas de arrastre, daños en el borde de la cinta magnética	¾ Umatic AMPEX 187 KCA-60	Enlace
5	ESCIVI	Escuela de Cine y Video de Andoain	Vo8964	ESCIVI-01	Rotura	¾ Umatic SONY KCA-60BRS	Enlace
6	Atlas 2	Arturo Fito Rodríguez	Vo9022	AF.RODRIGUEZ-41	Moho-grave	¾ Umatic SP SONY KSP-S20	Enlace
7	Txalaparta	Isabel Herguera	Vo8868	I.HERGUERA-01	Copia única	¾ Umatic Eastman KCS-20	Enlace
8	La afición habla (¡Vamos, de la ilusión también se vive!)	Colectivo ADN	Vo8997	ADN-01	Copia única	¾ Umatic SONY KCA-30BRS	Enlace
9	Pakristal Islamabad	Ana Barandiarán	Vo8985	A.BARANDIARAN-01	Moho	¾ Umatic KCS-20BRS SONY	Enlace



Nota. Extracto del documento Cola de Restauración.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/ZA3y4>

Apéndice B.

Tabla 6. Inventario Piloto

Nº	Título	Autor	Numero inventario Filmoteca	Numero de inventario	Causa	Formato y marca	Fotos
1	Neuras tenía	Ana Barandiarán	Vo8692	A.BARANDIARAN-06	Poca cantidad de moho	¾ Umatic KCS-20BRS SONY	Enlace
2	Hacia el agua	Francisco Ruiz de Infante	Vo8973	F.RUIZ DE INFANTE-01	Marca defectuosa: Ampex	¾ Umatic AMPEX 187 KCS-20	Enlace
3	Con Cierto (1989)	Juan Carlos Fernandez Izquierdo	Vo8888	J.C.F. IZQUIERDO-07	Suciedad	¾ Umatic KCS-20BRS SONY	Enlace
4	El lavabo	Mikel Arce	Vo8876	M.ARCE-01	Problemas de arrastre, daños en el borde de la cinta magnética	¾ Umatic AMPEX 187 KCA-60	Enlace
5	ESCIVI	Escuela de Cine y Video de Andoain	Vo8964	ESCIVI-01	Rotura	¾ Umatic SONY KCA-60BRS	Enlace
6	Atlas 2	Arturo Fito Rodríguez	Vo9022	AF.RODRIGUEZ-41	Moho-grave	¾ Umatic SP SONY KSP-S20	Enlace



Inventario Piloto.

Enlace: <https://labur.eus/mf23t>

Documento 1. Permiso Transformación

**Permiso de transformación / digitalización**

Reunidos de una parte ARANTZA LAUZIRIKA MOREA, investigadora principal del Grupo de Investigación AKMEKA, Sistema Universitario Vasco Tipo A, 2019-23 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea como representante del grupo; PABLO MARAVI MARTÍNEZ y LIBE BELANDIA JUARISTI, investigadores en el citado Grupo de Investigación AKMEKA, como intermediarios del proceso, en adelante GRUPO DE INVESTIGACIÓN, en representación de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU; y _____, autor/a de las obras recogidas en la colección VideoFlux mencionadas en el anexo 1, en adelante EL AUTOR / LA AUTORA,

establecen el siguiente acuerdo:

- EL AUTOR / LA AUTORA autoriza al Grupo de Investigación a transformar las obras recogidas en la colección con el fin de permitir su mejor conservación, mediante la digitalización y la restauración del patrimonio audiovisual depositado en la Facultad.
- EL AUTOR / LA AUTORA autoriza al Grupo de Investigación para difundir dicho material audiovisual mediante los procedimientos que se indican a continuación.
 - CONSULTA INTERNA: EL AUTOR / LA AUTORA permite el acceso a personal docente e investigador, alumnado y colaboradores de la UPV/EHU.
 - REPOSITORIO PÚBLICO ONLINE: EL AUTOR / LA AUTORA permite el acceso online a un público general mediante la página web de VideoFlux, en territorio global, de forma permanente salvo expresa petición del AUTOR / LA AUTORA de su retirada. En ella se recoge una breve biografía del autor, así como la lista de sus obras recogidas en el archivo.
 - En dicho repositorio online, EL AUTOR / LA AUTORA permite la difusión de sus obras:
 - De forma íntegra en baja calidad.
 - De forma recortada en baja calidad.
 - Únicamente mostrando un fotograma del vídeo.



Permiso de Transformación.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/N5oRO>

Documento 1. Permiso Transformación



- Sin imágenes.
- EXPOSICIÓN: EL AUTOR / LA AUTORA permite que el Grupo de Investigación gestione la exposición de dichas obras, siempre y cuando se comunique con anterioridad, especificando fecha, ubicación y condiciones del evento expositivo y se cuente con el acuerdo explícito del AUTOR / LA AUTORA.
- PUBLICACIÓN: EL AUTOR / LA AUTORA permite que el Grupo de Investigación gestione la información de la obra para que forme parte de publicaciones producidas desde el ámbito universitario.
- OBRA DERIVADA: EL AUTOR / LA AUTORA permite que se pueda crear obra derivada creada en los siguientes procesos y contextos:
- Procesos pedagógicos. Obras creadas en el contexto de grupos de trabajo audiovisuales.
 - Sin afán de lucro o uso comercial.
 - De haber afán de lucro o uso comercial, se consensuaría entre EL AUTOR / LA AUTORA y el autor de la obra derivada un porcentaje sobre los beneficios de la obra.
 - Obras de co-autoría.
 - Obra derivada para exposición.

El Grupo de Investigación se compromete a:

- Difundir las obras del AUTOR / LA AUTORA mediante los siguientes medios, según la voluntad del artista:
 - a) Repositorio interno.
 - b) Repositorio online.
 - c) Exposición.
 - d) Publicación.
- Servir de intermediario entre el AUTOR / LA AUTORA y los interesados en
 - a) acceder a la obra como material de consulta en procesos de docencia e investigación.
 - b) escoger la obra para una exposición.



Permiso de Transformación.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/N5oRO>

Documento 1. Permiso Transformación



- c) realizar una obra derivada y vincular al AUTOR / LA AUTORA con los nuevos autores.
- d) distribuir la obra.

El Autor / La Autora se compromete a:

- facilitar información para poder llevar a cabo la investigación sobre su obra y su persona.
- facilitar información de contacto del/la representante legal que vaya a gestionar los derechos de autor en caso de fallecimiento.
- comunicar los cambios en la información de contacto.
- comunicar si existen más obras en formato electromagnético que desee transformar.

El Autor / La Autora tiene derecho a:

- revocar citados permisos. En el caso del repositorio online, la/s obra/s serán retiradas transcurridos 15 días naturales desde la petición de retirada. Para ello, el autor / la autora se pondrá en contacto con el grupo de Investigación o en su defecto, con el decanato de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.
- acceder, rectificar, opositar, o cancelar los datos referentes a su persona en cualquier momento, incluidos en nuestro fichero solicitando los impresos a tal fin, garantizándole la protección de éstos conforme a la normativa vigente.

ESPECIFICACIONES:

- En caso de no poder contactar con el Grupo de Investigación, se podrá recurrir al decanato de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

Firman:

En representación de la facultad:

Arantza Lauzirika Morea Pablo Maravi Martínez Libe Belandia Juaristi

En representación de L AUTOR / LA AUTORA:



Permiso de Transformación.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/N5oRO>

Documento 2. Certificado Depósito U-FV



Euskadiko Filmategia Fundazioa
Fundación Filmoteca Vasca

CERTIFICADO DE DEPÓSITO

El abajo firmante, **D. Ion LÓPEZ BARRENA**, en calidad de **Director-Conservador de la Fundación FILMOTECA VASCA-EUSKADIKO FILMATEGIA Fundazioa**, en adelante la **FILMOTECA**,

CERTIFICA,

Que con fecha 7 de junio de 2023, **D. Pablo MARAVI MARTÍNEZ**, con teléfono 618287436 y correo electrónico pablo.maravi@ehu.eus en representación de la **Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea** y de **Arantza Lauzirika Morea** (Investigadora principal del Grupo de Investigación AKMEKA, Sistema Universitario Tipo A, 2019-3), en adelante, el **DEPOSITANTE**, entregó en nuestros archivos, para su custodia y conservación, los siguientes materiales videográficos especificados en el ANEXO: los fondos de **D. _____**, con DNI: _____, Dirección: _____ con correo electrónico _____, en adelante, el **AUTOR**.

Que la propiedad de dichos materiales/cintas pertenece al **DEPOSITANTE** y al **AUTOR**, según la procedencia de las mismas (especificado en el anexo -apartado: procedencia-).

Que la **FILMOTECA** se compromete a guardar las cintas en sus archivos y a digitalizar el contenido de las mismas (siempre que las condiciones materiales lo permitan), entregando la **FILMOTECA** al **DEPOSITANTE** copia digital de las imágenes extraídas.

Que las imágenes extraídas de esa digitalización (la **OBRA**) pertenecen al **AUTOR** y en su caso a los herederos legales.

Que dichas imágenes podrán ser visionadas libremente en las instalaciones de la **FILMOTECA** y que la obtención de dichas imágenes por terceros deberá contar con autorización expresa y por escrito del **AUTOR**.

Que la **FILMOTECA** podrá utilizar alguna de las imágenes, exclusivamente para cualquier promoción pública o interna de su labor.

Que cualquier proyecto puesto en marcha en relación a la restauración y/o limpieza de cintas que presenten desperfectos (especificado en el ANEXO -apartado: Estado de conservación-) deberá contar con el permiso del **DEPOSITANTE**.

Que, en el caso de que se realicen trabajos de limpieza y restauración de las cintas por parte de la **FILMOTECA** o de terceros, se realizará posteriormente una copia digital por parte de **FILMOTECA** que será entregada al **DEPOSITANTE**.

Y para que así conste, se expide el presente **CERTIFICADO** a las **DEPOSITANTES**.
En Donostia-San Sebastián, a 7 de junio de 2023.

Fdo: Ion Lopez Barrena



Certificado Depósito U-FV.

Enlace: <https://labur.eus/ryje6>

Documento 3. Certificado Depósito A-U



ARTE
EDERREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE BELLAS
ARTES

NIK, OIHANE SÁNCHEZ DURO-K,
UNIVERSIDAD DEL PAÍS
VASCO/EUSKAL HERRIKO
UNIBERTSITATEKO ARTE EDERREN
FAKULTATEKO IDAZKARI
AKADEMIKOA NAIZENEZ,

OIHANE SÁNCHEZ DURO, EN CALIDAD
DE SECRETARIA ACADÉMICA DE LA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO /
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA,

HAU ZIURTATZEN DUT:

202_ko _____aren _____ean, (AUTOR)
jaun/andreak (aurrerantzean,
gordailugilea), (DNI) NAN-duna,
(DIRECCIÓN) helbidearekin, (E-MAIL)
posta elektronikoarekin,

GORDAILUAN UZTEN DITU obra hauek
Bizkaiko Campuseko Arte Ederren
Fakultatean (Sarriena auzoa z/g, 48940
Leioa, Bizkaia):

IZENBURUA (URTEA)

Izenburua eta urtea: "Izenburua" (urtea)
Edukiontzia mota: _____zorroa
Formatua:
Kontserbazio-egoera:
Inbentario zk.:
FilMOTEKA zk.:
Jatorria: gordailugilearen funts
pertsonalak.
Kokalekua:
Oharrak:
Obraren irudia: ikus erantsitako
dokumentazioa.

Eta hórrela jasota gera dadin eta
dagozkion ondorioak izan ditzan, ziurtarigi
hau sinatu dut Leioan, 202_ko _____aren
_____an.

<https://www.ehu.eus/es/web/bellasartes>
fac.bellasartes@ehu.eus
arteederrak.fak@ehu.eus

HACE CONSTAR:

Que con fecha _____ de _____ de 202_,
D./Dña. (AUTOR) (en adelante, el
depositante), con DNI (DNI), con dirección:
(DIRECCIÓN), con correo electrónico (E-
MAIL),

DEPOSITA en la Facultad de Bellas Artes,
localizada en el campus de Bizkaia, Barrio
Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, las
siguientes obras:

TÍTULO DE LA CINTA (AÑO)

Título y año: "Título" (Año)
Tipo de contenedor: tipo de contenedor.
Formato: formato
Estado de conservación: estado de
conservación
Nº Inventario: Nº Inventario.
Nº FilMOTEKA: Nº FilMOTEKA
Procedencia: fondos personales del
depositante.
Ubicación:
Notas:
Imagen de la obra: ver documentación
anexa (anexo 1).

Y para que así conste a los efectos
oportunos, firmo el presente certificado en
Leioa, a _____ de _____ del 202_.

BIZKAIKO KANPUSA
CAMPUS DE BIZKAIA
Apdo. 1397
48.080 Bilbao
Bizkaia



Certificado Depósito A-U.

Enlace: <https://labur.eus/YdFAS>

Documento 3. Ficha de Catalogación Filmoteka

 EUSKADIKO FILMATEGIA FILMOTECA VASCA	DATA/TEKNIKARIA: Fecha/técnico: 14-09-2023 Irati Cano Alkain	BIDEOA

IZENBURUA: QUIROFANO SEGUIDO DE LA LUNA
Título

ZUZENDARIA: ANTONIO HERRANZ
Director

EKOIZLEA: Taller de Imágen (Algorta)
Producción

URTEA: 1985 **BERTSIOA:** Originala Bikoiztu Azpituduluak
Año Versión ES

IRAUPENA: 13' **ZINTA KOPURUA:** 1
Duración Nº de cintas

JATORRIA: Pablo Maravi Martínez, Facultad de Bellas Artes de la UPV, 18/01/2023
Procedencia **SARRERA ZK.** V08854
Nº de inventario

ZINTA/Cinta

FORMATUA <small>Formato</small>	Pulgada 1" Type C	½" Pulgada	¾ U-Matic	Betamax	VHS / S-VHS	Betacam/ Betacam SP	Video 8	Hi 8
Betacam Digital	DVCAM	MiniDV	HDCAM	DAT	Bestea:			

ZINTAREN MARKA: SONY
Marca cinta

ZINTAREN IRAUPEN OSOA: 20'
Duración total cinta **GRABAZIO DATA:** Fecha grabación

BELAUNAL DIA <small>Generación</small>	Masterra	Kopia	Telecinea	Kopia bada, masterra adierazi: Si es una copia, indicar el master
--	-----------------	-------	-----------	---

EGOERA <small>Estado</small>	Tolestura Abarquillamiento	Lizuna Moho	Hidrolisia Hidrólisis	Zikinkeria Suciedad
--	-------------------------------	----------------	--------------------------	------------------------



Ficha de Catalogación Filmoteka de la obra *Quirófano seguido de la luna* de Antonio Herranz.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/ydfkU>

Documento 3. Ficha de Catalogación Filmoteka

OHARRAK:
Observaciones

[Redacted area]

ZINTAREN ETIKETAK:
Etiquetado cinta

FRONTAL: QUIROFANO SEGUIDO DE LA LUNA (1985) VIDEO-CREACIÓN AUDIO EN CANAL 1 Y 2 ORIGINAL EN LB

EDUKIONTZIA/Contenedor

MATERIALA: Material	Plastikoa Plástico	Kartoia Cartón	Ontzirik gabe Sin contenedor
EGOERA: Estado	Ondo Bueno	Apurtuta Roto	

ONTZIKO ETIKETA:
Etiquetado contenedor

LATERAL: QUIROFANO SEGUIDO DE LA LUNA(1985) ORIGINAL LB

OHARRAK:
Observaciones

[Redacted area]

ERREPRODUKZIOA/Reproducción

Z/B b/n	KOLOREA Color	STANDARD:	PAL / NTSC / SECAM	
ASPECT RATIO:	3/4	16/9	Anamorfikoa	Otro: Otro
SOINUA: Audio	Mono		Stereo	Kanalak 2

IRUDI AKATSAK/Defectos de imagen

AKATS MEKANIKOAK Errores mecánicos	Tracking	Skew	Video Head Clog	Timecode
KALTEAK Daños	Dropout	Tape crease		

OHARRAK:
Observaciones

Tercer premio en el II Festival Nacional Madrid 1986.

[Redacted area]



Ficha de Catalogación Filmoteka de la obra *Quirófano seguido de la luna* de Antonio Herranz.

Enlace al documento completo: <https://labur.eus/ydfkU>

