
ATRAPADAS EN EL LIMBO- IMÁGENES Y SONIDOS A LA FUGA EN EL VIDEOARTE ESPAÑOL: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PROBLEMA DE LA PRESERVACIÓN DE VIDEOARTE EN ESPAÑA

Pablo Maraví Martínez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología. Doctorando

Resumen

La conservación de videoarte en España sigue siendo un grave problema y reciente motivo de estudio. A día de hoy, una cantidad importante de obras concebidas en soportes de tipo electromagnético permanece fuera de las políticas de archivo y preservación de las llamadas instituciones de la memoria (universidad, filmotecas, museos, etc.). La naturaleza frágil y efímera de este tipo de soportes, unida a un problema como el de la obsolescencia tecnológica, han puesto en un serio riesgo la supervivencia de estos materiales. Frente al estado de dispersión y abandono de una gran parte de estos trabajos, y ante la desidia demostrada por parte de algunas de estas instituciones a la hora de proceder a su recuperación y revalorización, este texto pretende servir, en último término, para introducir al ámbito académico la iniciativa VideoFlux: una estructura/metodología de trabajo dedicada a la recuperación y conservación del patrimonio videográfico producido en Euskal Herria.

Palabras clave: OBSOLESCENCIA; VIDEOARTE; PATRIMONIO; AUDIOVISUAL; PRESERVACIÓN

TRAPPED IN LIMBO- IMAGES AND SOUNDS ON THE RUN IN SPANISH VIDEO ART: SOME CONSIDERATIONS ON THE PROBLEM OF VIDEO ART PRESERVATION IN SPAIN

Abstract

The conservation of video art in Spain continues to be a serious problem and a recent motive for study. To this day, a significant amount of works conceived on electromagnetic media remain outside the archiving and preservation policies of the so-called memory institutions (universities, film libraries, museums, etc.). The fragile and ephemeral nature of this type of media, coupled with a problem such as technological obsolescence, has put the survival of these materials at serious risk. Faced with the state of dispersion and abandonment of a large part of these works, and in view of the apathy shown by some of these institutions when it comes to their recovery and revaluation, this text intends to serve, ultimately, to introduce the VideoFlux initiative to the academic world: a working structure/methodology dedicated to the recovery and conservation of the videographic heritage produced in the Basque Country.

Keywords: OBSOLESCENCE; VIDEO ART; HERITAGE; AUDIOVISUAL; PRESERVATION

Maraví Martínez, Pablo. 2024. «Atrapadas en el limbo: Imágenes y sonidos a la fuga en el videoarte español; Algunas consideraciones sobre el problema de la preservación de videoarte en España». *AusArt* 12 (1): 183-195. <https://doi.org/10.1387/ausart.25821>

Videarte en los EEUU: Institucionalizar para conservar

De acuerdo con una lectura muy expandida sobre el surgimiento de la disciplina artística del vídeo, la tecnología del vídeo analógico comenzó a ser una herramienta utilizada por algunos artistas plásticos vinculados a los movimientos conceptualistas o neo-vanguardistas a mediados de los sesenta, corrientes que hacían hincapié en el componente anti-objetual y procesual del acto de creación artística. En un afán por dinamitar el sistema del arte moderno, algunos grupos ligados a estas manifestaciones (especialmente Fluxus), aprovecharían algunas de las características técnicas inherentes del medio con una clara intencionalidad política y subversiva. Por ejemplo, la fragilidad constitutiva de los componentes con los que estaban fabricadas las cintas de vídeo (estas no eran, sencillamente, formatos pensados para la conservación o el archivo) venía a poner en crisis un mercado del arte que se había basado en la posesión del objeto artístico entendido como un objeto dotado de aura. El carácter reproducible del vídeo, de igual manera, volvía a cuestionar el concepto de originalidad y unicidad de la obra en el que se había fundamentado el sistema del arte moderno.

Al mismo tiempo, el medio empezó a ser utilizado por activistas sociales y culturales, grupos de contra-información ligados a la contra-cultura americana que encontraron en algunas de las innovadoras características técnicas que incorporaba la herramienta (sencillez de manejo, agilidad, inmediatez, reproducibilidad) una manera de combatir o contrarrestar los discursos monolíticos de la televisión –ofrecer versiones alternativas a los discursos de poder-. En un primer momento en el que no existían distinciones entre los diferentes usos y aplicaciones del vídeo (todo era, sencillamente, vídeo), el medio fue utilizado tanto por artistas como por activistas sociales para tratar de subvertir dos de las más grandes instituciones de poder en el mundo occidental: las instituciones artística y televisiva. En este primer momento, por lo tanto, la naturaleza volátil, frágil y efímera del medio no fue vista como un problema sino, en todo caso, como un recurso a explotar. En un intento por caracterizar esta primera etapa del vídeo, Martha Rosler la denominaría como su ‘momento utópico’, dado el pretendido carácter ‘revolucionario’ de la herramienta (Rosler [1990], 103-134).

La cuestión de la obsolescencia tecnológica no fue vista como un verdadero problema hasta que el vídeo quedó inserto y su presencia normalizada dentro de los marcos de representación –simbólicos y económicos- de las instituciones artísticas. Según autoras como Laura Baigorri, fue a mediados de los setenta cuando la práctica comenzó una suerte de peregrinaje institucional en busca de legitimación, un proceso cuya principal consecuencia fue la alteración del estatus anti-institucional de la práctica para convertirse en una disciplina al mismo nivel que muchas otras, perdiendo en el camino una buena parte de su componente o potencialidad subversiva (Baigorri 1997, 81).

Al mismo tiempo, tal y como han narrado autoras como Martha Rosler y Marita Sturken, la institucionalización museística del vídeo se vio reforzada por la prematura elaboración de una 'historia del videoarte' (tan prematura como excluyente o insuficiente), una manera de legitimar la presencia del medio dentro de los espacios codificados de estas instituciones. Para Sturken, el surgimiento de estas tempranas historias obedeció no solamente a la necesidad de justificar las subvenciones económicas de las que dependían los departamentos de vídeo que, desde principios de los setenta, habían empezado a crearse en algunos museos importantes, sino que tenían de base una razón estrictamente tecnológica. Sencillamente, el miedo a perder obras con pocos años de vida, cuya supervivencia se veía amenazada por un problema como el de la obsolescencia tecnológica, animó la urgencia por articular una historia. Básicamente, el registro historiográfico era una de las pocas garantías a la hora de dar cuenta de un tipo de obra cuya perdurabilidad, en base a su propia materialidad, no estaba de ningún modo garantizada (Sturken 1989b, 66-78).

A principios de los noventa, cuando el vídeo se había consolidado ya como un objeto plenamente museizado, la cuestión de la obsolescencia tecnológica devino un auténtico quebradero de cabeza para las instituciones que se habían dedicado a coleccionar este tipo de obras. Estas se vieron en la necesidad de diseñar sus propias estrategias de conservación de cara a poder seguir rentabilizando sus colecciones, pero también guiadas por su responsabilidad en cuanto garantes de lo que era ya patrimonio histórico-artístico. Al mismo tiempo, otro problema salía a la luz: la mayoría de estas colecciones se habían confeccionado obedeciendo a determinados criterios o parámetros de significatividad. Las instituciones de arte, distribuidoras, etc., lastradas por unas prematuras teorías e historia del vídeo que habían conducido a la 'canonización' de un número reducido de artistas y obras, elaboraron sus catálogos y colecciones atendiendo a los filtros de relevancia que aquellas habían establecido. Este tipo de cribas, a medio-largo plazo, habrían de resultar palmarias para todo un cúmulo de cintas, vídeo-instalaciones, vídeo-esculturas (obras-vídeo, en general) que no se habían ajustado a dichos parámetros de significatividad y, por lo tanto, habían quedado excluidas de los planes de archivo y conservación que aquellas instituciones se habían visto en la obligación de desarrollar.

En definitiva, si bien la institucionalización del vídeo dentro del mundo del arte vino a garantizar en cierto modo la supervivencia y difusión de un número significativo de obras a posteriores generaciones, como contrapartida lo que vino a generar fue una especie de limbo de la obsolescencia: un espacio de exclusión en el que fueron a parar otro importante número de obras, marginalizadas de los planes de archivo y conservación de estas instituciones. Debido al factor de la obsolescencia tecnológica, este cúmulo de obras que actualmente yacen fuera de los archivos "oficiales" corren un mayor riesgo de perderse. El principal problema se encontraría en que, si estas obras no son recuperadas y finalmente desaparecen, su restitución

dentro de las narrativas históricas del videoarte se convierte en una tarea imposible. De esta manera, la interrelación entre factores de tipo institucional y tecnológico estaría jugando, todavía hoy, un importante papel en los procesos de revisión o (re)elaboración de determinadas historias del arte contemporáneo. Tal y como ya advertían Doug Hall y Sally Jo Fifer (1990, 15), «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».

Relecturas de la historia del videoarte en España

En el caso de España, las primeras manifestaciones videográficas también han quedado vinculadas al auge de los conceptualismos o movimientos de vanguardia (lo que Simón Marchán Fiz denominó como 'nuevos comportamientos artísticos'), pero también a determinados grupos más ligados al mundo de la comunicación o la animación socio-cultural (Video-Nou). Estas fueron manifestaciones, sin embargo, esporádicas y discontinuas, concentradas principalmente en el área de Barcelona, o ejercidas por una serie de artistas en el exilio profesional (principalmente en EEUU). Tal y como han apuntado autoras como Laura Baigorri, las circunstancias impuestas por el estado de represión franquista condicionaron el (sub)desarrollo de la práctica durante los sesenta y los setenta; aun así, estas mismas circunstancias pudieron determinar el carácter político y social que adquirieron determinados discursos videográficos (Baigorri 2011, 44). En ese sentido, aunque es difícil hablar de un 'momento utópico' del vídeo español, es importante no perder de vista que el vídeo se interrelacionó con una serie de manifestaciones vinculadas a la contracultura española que demostraron, a un mismo tiempo, una vocación tanto para la experimentación formal como para la crítica política y social.

No fue hasta comienzos de la década de los ochenta cuando el vídeo comenzó a reclamar la atención particularizada de las instituciones públicas (departamentos de cultura, ayuntamientos, diputaciones, etc.), viviendo un importante crecimiento por el cual se elevaría progresivamente como una nueva forma de arte, pero también como uno de los principales «troncos del espectáculo audiovisual» (Marzo & Mayayo 2015, 601). En un momento complejo marcado por la Transición (política, social, económica), el vídeo se convertiría en sinónimo de modernidad, siendo objeto de una promoción institucional que animaría enormemente su desarrollo en una España que empezaba a configurarse como el 'estado de las autonomías'. En este contexto, fueron principalmente los festivales de vídeo los que, vertebrados en su mayoría alrededor de la modalidad competitiva del concurso, funcionaron como marcos de exhibición y difusión hegemónicos para una cada vez más cuantiosa producción (autóctona) de cintas. Especialmente importantes fueron algunos de ellos (Festival de Vídeo de Donostia/San

Sebastián, Festival Nacional de Vídeo de Madrid), los cuales funcionaron como cuna de lo que algunos de los primeros cronistas/historiadores del videoarte en España bautizaron como una 'nueva generación' del vídeo español (Palacio Arranz 1987).

Llegado el fin de la década y con el modelo del festival puesto en entredicho por un núcleo de agentes (artistas, críticos, teóricos, distribuidores) aglutinados políticamente alrededor del Festival de Vídeo de Tolosa (Bideoaldia)¹, el vídeo comenzaría a reclamar la atención de otro tipo de instituciones. Principalmente las instituciones arte y TV empezaron a demostrar un creciente interés por integrar la práctica dentro de sus respectivos marcos de representación; algo que sería profundamente cuestionado por una incipiente línea/vertiente crítica que, en adelante, estaría siempre atenta a revisar y desmontar los intereses (políticos, económicos, etc.) subyacentes a los procesos de institucionalización/historización de la práctica. La década avanzaría con el vídeo encontrando puntualmente un hueco en los intersticios de la programación televisiva y los espacios de arte, pero también con el esforzado intento por parte de ese núcleo de agentes políticamente posicionados por generar lo que, en palabras de Marcelo Expósito, fue llamado un «sector del vídeo independiente» o «esfera pública del vídeo independiente» (Villota 2005, 278-279). Este sería un proyecto encaminado a la generación de unas estructuras de producción, exhibición y difusión para el vídeo capaces de interpelar a las instituciones en una relación de semi-independencia. Sin embargo, semejante proyecto se toparía con el tiempo con dificultades insalvables, haciendo de su consecución una quimera.

Cuando a finales de los noventa llegó el momento de echar la vista atrás y calibrar las verdaderas posibilidades del sector, el auge de los "nuevos medios", las manifestaciones multimedia y online (cd-rom art, net-art, etc.), habían diversificado tan repentinamente el terreno de las artes visuales que hablar de 'videoarte', o si quiera de la posibilidad de formación de un 'sector del vídeo independiente', había perdido gran parte de su sentido inicial. La tecnología del vídeo analógico, entendida como una herramienta para la creación artística o para la crítica política y social, había devenido un medio obsoleto (no en vano, algunos hablaron de la 'muerte del videoarte'), y la digitalización dio paso a un proceso de "audiovisualización de la cultura" en el que la 'imagen en movimiento' pasó definitivamente a formar parte de la oferta habitual de las instituciones artísticas (Villota 2003, 56-67). El fin de la vida útil del medio dejaría tras de sí un reguero de obras en formato de cinta de vídeo, pero también seguiría alimentando un importante cuerpo o aparato crítico y teórico (en forma de textos, escritos, ensayos) capaz de dar cuenta de los diferentes posicionamientos políticos e ideológicos defendidos por parte de algunos de los principales protagonistas de la era del vídeo.

Finalmente, entrada la década de los dos mil y ante las insuficiencias que demostraron algunas de las revisiones de corte historiográfico que trataron de resumir tres décadas de desarrollo de la práctica, dos cosas se hicieron bastante evidentes: 1) la necesidad de realizar una relectura –desde una

perspectiva crítica y política- sobre el devenir histórico del videoarte español (sentar las bases para una 'historia del videoarte en España' que atendiera a todas sus complejidades políticas, sociales, ideológicas); 2) la necesidad de abordar seriamente un problema como el de la conservación de videoarte.

La conservación de videoarte en el contexto español: Una cuestión pendiente

En España, los primeros proyectos vinculados a la conservación de videoarte no tuvieron lugar hasta finales de los noventa. De nuevo, fue el miedo a la pérdida de una parte importante del patrimonio videográfico (en este caso, vasco), lo que puso en marcha uno de los proyectos pioneros dedicados a la conservación de 'nuevos medios' en España. Según ha narrado María González, cuando en 1991 el archivo de vídeo confeccionado por Bosgarrren Kolektiboa a lo largo de las ediciones del Bideoaldia (1987-1990) se vio afectado por unas inundaciones que anegaron las instalaciones donde se almacenaban las cintas, estas tuvieron que ser depositadas de manera urgente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, en Leioa (González Fernández 2018, 34-35). Con la esperanza de recuperar unas cintas que habían quedado completamente empapadas, se 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»*, cuyos resultados fueron avanzados en los Encuentros Vídeo en Pamplona de 1996 (Arce 1996, 39-40). Si bien el proyecto sirvió en su momento para recuperar los materiales y concluir que la 'migración' o conversión de las señales de vídeo analógicas a formato digital era el método más seguro para preservar los archivos, esta última labor no pudo realizarse hasta el curso 2017/2018, cuando la situación –en lo que a la esperanza de vida de las cintas se refiere- fue calificada de 'muy crítica' por parte del equipo investigador (González Antona & Arce 2018, 101). Actualmente, estos fondos continúan siendo objeto de investigación al constituir una parte relevante del patrimonio videográfico producido en el País Vasco. Sin embargo, su supervivencia y visibilidad siguen sin estar del todo garantizadas.

Si bien algunos de los primeros proyectos dedicados a la conservación de videoarte en España fueron llevados a cabo desde el ámbito académico, con el tiempo, han sido sobre todo las instituciones de arte españolas las que se han visto en la necesidad de desarrollar sus propios protocolos de archivo y conservación para este tipo de materiales. A lo largo de las últimas dos décadas, algunos museos y centros de arte contemporáneos han ido confeccionando sus propias colecciones de vídeo (albergando materiales videográficos en formato analógico como el U-matic, Betacam, Betamax, VHS, Hi8, etc.), pero también han tenido que hacer frente a problemas técnicos e infraestructurales cada vez más acuciantes. Ha sido la investigadora

Gisèle Rodríguez quien se ha ocupado de estudiar las condiciones de archivo y los sistemas de documentación y catalogación desarrollados por parte de algunos importantes centros de arte contemporáneo españoles, la mayoría de los cuales han terminado por llegar a ciertos lugares comunes a la hora de hacer frente a un problema como el de la obsolescencia tecnológica. Según Rodríguez, cuestiones como la necesidad de 'migrar' o transferir periódicamente la información a nuevos sistemas de almacenamiento digitales, realizar un correcto mantenimiento de los equipos reproductores, o la importancia que ha terminado cobrando la acumulación de documentación (esquemas, dibujos, entrevistas con los artistas, etc.) como base para una 'reconstrucción' de las obras (sobre todo en lo referente a las vídeo-instalaciones y vídeo-esculturas), han sido algunas de las estrategias compartidas por la mayoría de estas instituciones (Rodríguez 2012, 119-153).

Sin embargo, los criterios según los cuales estos organismos han ido elaborando sus colecciones audiovisuales ha variado enormemente y, podríamos afirmar que, en ningún caso, se han basado en tomar en consideración el carácter patrimonial que con el tiempo ha podido adquirir el conjunto de la producción videográfica española. A todo esto, hay que sumar que el vídeo no pasó a ser un objeto plenamente integrado/legitimado dentro del ambiente museístico español hasta finales de los noventa, cuando las instituciones de arte dirigieron definitivamente su atención hacia este fenómeno. Este tardío reconocimiento de una disciplina como el vídeo por parte del sistema del arte español, ha podido resultar un importante factor que ha podido influir en que un buen número de obras (sobre todo las producidas a lo largo de las primeras dos décadas de desarrollo de la práctica) hayan quedado al margen de las políticas de archivo y conservación que aquellas se vieron en la necesidad de desarrollar de cara a mantener sus colecciones. Consecuentemente, esto nos conduce a un escenario en el que una importante cantidad de obras permanecerían aun 'atrapadas' en sus dispositivos de captura y almacenamiento originales (una especie de *limbo de la obsolescencia* del videoarte español), con el consecuente riesgo de pérdida que esta situación implica.

Por suerte, en respuesta a ese desinterés por parte de las grandes instituciones de arte en relación al videoarte español, en 2006-2007 surgía un proyecto como HAMACA. 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 las 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, quizás, el futuro de la videocreación española (en lo que a su supervivencia se refiere), residía fuera de las instituciones de arte, las cuales parecían haber

dado la espalda al grueso de este patrimonio audiovisual. En ese sentido, Hamaca no solamente mantiene abierta la posibilidad de incorporar a su archivo nuevas propuestas audiovisuales de corte experimental a través de una convocatoria bianual, sino que con el tiempo estableció 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.

Precisamente, una de las vías desarrolladas en la última década para la ampliación de su archivo ha sido la colaboración en proyectos como *Caras B de la Historia del Vídeo Arte en España*, dirigido por Nekane Aramburu y Carlos Trigueros en 2011, centrado en la recuperación de videoarte inédito en el contexto español; o, más recientemente, la colaboración con el investigador Alberto Alcoz (2022), quien ha dedicado un valioso esfuerzo a recuperar parte de la obra videográfica del artista catalán y pionero del videoarte en España Carles Pujol, la cual ha quedado finalmente integrada en la plataforma. Sin embargo, a pesar de la gran labor que Hamaca ha realizado en este campo a lo largo de los años, en un vistazo rápido a su catálogo actual resulta evidente que aún existen muchas obras que podrían incorporarse a su plataforma archivística, sobre todo piezas correspondientes a la década de los ochenta y noventa.

Hacia la creación de una plataforma archivística en el contexto del proyecto VideoFlux

En 2021 se celebraba en la Universidad Politécnica de Valencia el II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio, un evento organizado por el Archivo Ares-Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España y el Proyecto MICIU de I+D+i EShID: Estéticas híbridas de la imagen en movimiento: Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global (2019-2021). El congreso, dedicado a fomentar el pensamiento crítico entre investigadores y profesionales de diferentes disciplinas relacionadas con el videoarte, basó una de sus principales líneas de debate 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.

Como grupo de investigación invitado al congreso, desde la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU tuvimos la oportunidad de presentar la iniciativa VideoFlux, un proyecto de investigación dedicado al estudio del audiovisual experimental producido en el País Vasco, pero que cuenta con una importante línea de trabajo dedicada al problema de la conservación de videoarte producido en este territorio (históricamente un contexto tremendamente prolífico a nivel productivo, especialmente durante los ochenta). A lo largo

de nuestras presentaciones, Gabriel Villota, Arturo/*fito* Rodríguez y Pablo Maraví, pudimos ir dando cuenta del estado de la situación actual en relación a esta última cuestión, la cual, a nuestro entender, se caracterizaba principalmente por dos factores. En primer lugar, por la dispersión de una cantidad indeterminada de obras en formato de cinta de vídeo electromagnético, ubicadas en diferentes archivos, fondos, colecciones, etc., tanto públicos como privados. En segundo lugar, por una cierta desidia por parte de las llamadas instituciones de la memoria vascas (universidades, museos, filmotecas), incapaces de asumir la responsabilidad de tratar de recuperar, archivar, catalogar y poner en valor este patrimonio audiovisual. De esta manera, pretendíamos llamar la atención sobre las consecuencias que la interrelación entre los factores tecnológico e institucional podía acarrear para los procesos de (re)elaboración de las historias del videoarte (en este caso, vasco). Es decir, si las actuales cintas de vídeo desaparecían (fruto de la desidia o incapacidad institucional para asumir la custodia de estos fondos) el registro historiográfico permanecía congelado en el tiempo (las obras desaparecidas eran incapaces de 'reemerger' para su evaluación y posible re inserción dentro de las narrativas históricas del videoarte).

Al mismo tiempo, pretendimos dar una idea aproximada de nuestros objetivos y metodología de trabajo, la cual asemejamos a la de un trabajo de arqueología. En primer lugar, porque una parte de nuestra labor se basa en la búsqueda y prospección de diferentes fondos y colecciones dispersas o extraviadas, tanto dentro como fuera del territorio vasco. En segundo lugar, por lo que implica utilizar un tipo de tecnología obsoleta para tratar de hacer 'reemerger' una serie de imágenes y sonidos 'atrapados', sedimentados, en sus dispositivos de almacenamiento originales. De esta manera, incidíamos en la importancia de no recaer únicamente en el plano discursivo, documental o textual (siempre insuficiente a la hora dar cuenta sobre determinadas obras extraviadas u apartadas de la historiografía del arte), sino de apelar directamente al objeto, de ir en la búsqueda y rescate de las cintas de vídeo, así como de la infraestructura necesaria para inducir la 're-presencia' de las señales de vídeo (Ernst 2018, 44-53). En aquella ocasión, sin embargo, poníamos el ejemplo de varios autores cuya obra habíamos conseguido localizar, pero cuyo depósito no habíamos podido asumir al no contar con un espacio de almacenamiento adecuado, ni tampoco con la infraestructura necesaria para realizar trabajos de restauración/digitalización de las cintas.

En este sentido, uno de los objetivos principales del grupo ha sido desde sus comienzos el de intentar establecer un centro de recuperación, catalogación, conservación, digitalización, etc., que pudiera ir asumiendo el tratamiento de la importante cantidad de materiales que iban apareciendo a lo largo de la investigación. Ciertamente, la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU es depositaria de un valioso fondo que alberga una parte importante del patrimonio videográfico producido en el País Vasco, lo cual suponía un motivo más que suficiente para trabajar por la creación y consolidación de un espacio semejante. Si bien estos fondos habían sido

objeto de diferentes proyectos vinculados a la conservación de videoarte a lo largo del tiempo, la intermitencia o irregularidad con la que la institución académica había tratado su propia colección llegó a poner incluso en cierto riesgo la supervivencia y visibilidad de parte de estos materiales. Con los años, la imposibilidad de dar continuidad un proyecto semejante se tradujo en la inexistencia de un espacio de almacenamiento adecuado para un nutrido conjunto de cintas (las cuales permanecieron durante años en condiciones ambientales adversas), así como en el desmantelamiento del parque tecnológico necesario para completar trabajos de restauración/digitalización iniciados previamente. Finalmente, la completa desactivación del proyecto también hizo imposible asumir el depósito de una importante cantidad de obras inéditas que se habían ido localizando a lo largo de la presente investigación.

En la actualidad, gracias al impulso que el grupo VideoFlux ha conseguido dar a este proyecto, ha sido posible establecer un espacio de trabajo que durante un tiempo ha venido funcionando como una herramienta/dispositivo operativo para la salvaguarda del patrimonio videográfico producido en el País Vasco. El Centro de Investigación María Goyri, situado en el campus de Leioa, alberga un espacio que cumple las veces de archivo físico, pero que también ha servido para canalizar trabajos de restauración/digitalización en colaboración con otras instituciones (entre las que destaca Filmoteca Vasca). Sin embargo, la cesión de este espacio está condicionada por el tipo de acuerdos alcanzados entre diferentes áreas de gestión internas a la propia institución académica, y su mantenimiento o continuidad no está garantizada a medio-largo plazo. De nuevo, el factor institucional estaría jugando un papel determinante que podría afectar a la supervivencia de un importante número de obras que aun yacen atrapadas en sus dispositivos de captura originales. Los avances logrados hasta ahora corren el riesgo de caer en saco roto si el centro no se mantiene operativo. En conclusión, su desmantelamiento podría resultar fatal para todo un conjunto de cintas que esperan su rescate y revisión, así como su posible inscripción dentro de las narrativas históricas del videoarte.

Referencias bibliográficas

- Alcoz, Albert [Viñas Alcoz]. 2022. «Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español: El caso de Carles Pujol». *Sobre 8*: 112-120. <https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.24396>
- Aramburu Goya, Nekane & Carlos Trigueros Mori, eds. 2011. *Caras B de la historia del vídeo arte en España [B sides of the history of video art in Spain]*. Salamanca: Mimadre
- Arce Sagarduy, Mikel. 1996. «Panorámica sobre conservación, mantenimiento y restauración del patrimonio videográfico: Problemática actual». En *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996: Actas y documentos de trabajo*, 39-40. Pamplona: Gobierno de Navarra
- Baigorri Ballarín, Laura. 1997. *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Universitat de Barcelona
- Baigorri Ballarín, Laura. 2011. «Rebobinando: Balance histórico de la entrada del vídeo en el Estado español». En *Caras B de la historia del vídeo arte en España [B sides of the history of video art in Spain]*, Nekane Aramburu & Carlos Trigueros, comisarios, 44-49. Salamanca: Mimadre
- Bonet Alberó, 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*, Carlota Álvarez Basso & Eugeni Bonet Alberó, eds.; coord., Cristina Torra, 23-41. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Boyle, Deirdre. 1993. *Video preservation: Securing the future of the past*. New York: Media Alliance
- Ernst, Wolfgang. 2018. «Radical media archaeology (Its epistemology, aesthetics and case studies)». *Artnodes* 21. <https://doi.org/10.7238/a.v0i21.3205>
- González Antona, Ander & Mikel Arce Sagarduy. 2018. «Conservación del patrimonio videoarte de la UPV/EHU». En *Vídeo-arte: recorridos por la creación videográfica en Euskal Herria [Bideo-arte: Bideogintzaren ibilbideak Euskal Herrian]*, Koldo Atxaga et al., 99-104. Leioa: Universidad del País Vasco
- González Fernández, María. 2018. «El videoarte: Historia y conservación de los soportes magnéticos en la UPV/EHU». Trabajo fin de máster, Univ. del País Vasco
- Hall, Doug & Sally Jo Fifer, eds. 1990. *Illuminating video: An essential guide to video art*. New York: Aperture
- Maraví Martínez, Pablo. 2021. «Notas para la creación de un archivo audiovisual de videoarte vasco en el marco del proyecto VideoFlux». II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio, 20-22 octubre 2021, Universitat Politècnica de València, 157-170. <https://doi.org/10.4995/ESHID2021.2021.13963>

- Marzo Pérez, Jorge Luis & Patricia Mayayo Bost. 2015. *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra
- Palacio Arranz, Manuel. 1987. «Un acercamiento al vídeo de creación en España». *Telos* 9. https://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=628279&info=open_link_ejemplar
- Palacio Arranz, Manuel. 2007. «Un acercamiento al vídeo de creación en España». En *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español; Desacuerdos 4*, editores: Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega, Lidia García-Meras, 164-173. Donostia: Arteleku
- Rodríguez Bornaetxea, Arturo. 2016. «Ecografías de lo político: Vídeo, movidas y post-poéticas». En *Apología, Antología: Recorridos por el vídeo en el contexto español [Video itineraries through the Spanish context]*, Neus Miró et al., 22-26. Barcelona: Cameo
- Rodríguez, Gisèle. 2012. «Videocreación en España: Soportes, conservación y documentación». *Documentación de las Ciencias de la Información* 35: 119-153. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/40449>
- Rosler, Martha. 1990. «Video: Shedding the utopian moment». En *Illuminating video: An essential guide to video art*, edited by Doug Hall & Sally Jo Fifer, 31-50. New York: Aperture
- Rosler, Martha. 2006. «Vídeo: Dejando atrás el momento utópico». En *Primera generación: Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, catálogo de la exposición, concepto, dirección y edición, Berta Sichel; coordinación, Cristina Cámara & Mónica Carballas, 103-134. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Sturken, Marita. 1989a. «Paradox in the evolution of an art form: Great expectations and the making of a history». En *Illuminating video: An essential guide to video art*, edited by Doug Hall & Sally Jo Fifer, 101-121. New York: Aperture
- Sturken, Marita. 1989b. «La elaboración de una historia: Paradojas en la evolución del vídeo». Traducción de Jesús Cabanillas. *El Paseante* 12: 66-78. <http://luisgpoleo.blogspot.com/2013/11/el-paseante-12-revista-trimestral-1989.html>
- Villota Toyos, Gabriel. 2003. «Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea». *Revista de Occidente* 261: 56-67
- Villota Toyos, Gabriel. 2005. «Notas desde ambos lados de la trinchera». En *Impasse 5: La década equívoca; El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Martí Perán et al., 269-286. Lleida: Ajuntament de Lleida

Nota

1. Más allá de lo que pueda apuntarse en una simple nota a pie de página, la importancia que un evento como el Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia (1986-1990) tuvo para la historia del vídeo español debe ser convenientemente revisada. El Festival, organizado por un grupo como el Bosgarren Kolektiboa (Xabier González y Marian Ortega), fue el único capaz de plantear un acercamiento teórico y crítico al mundo del vídeo, en un momento en el que la mayoría de manifestaciones análogas se encontraban replicado un esquema que había contribuido a fomentar un proceso de 'banalización' y 'espectacularización' de la práctica (Bonet 1995, 30; Rodríguez Bornaetxea 2016, 23). De esta manera, el evento constituyó el hervidero en el que una serie de agentes tomaron conciencia sobre la necesidad de reclamar las potencialidades políticas, críticas y subversivas del medio, las cuales estaban siendo anuladas por los diferentes modelos de institucionalización a los que la práctica estaba siendo sometida.

(Artículo recibido: 10/12/2023; aceptado: 12/01/2024)