

## Notas para la creación de un archivo audiovisual de videoarte vasco en el marco del proyecto VideoFlux

Pablo Maraví Martínez<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco  
Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura y Arte y Tecnología  
pablo.maravi@ehu.eus

---

### Abstract

*The inexistence of an audiovisual archive project that brings together part of the video art production generated in the Basque Country during the eighties and nineties turns out to be one of the main factors that could have led to distort the place of the artistic practice of video within of the historiography of contemporary basque art. Due to the obsolescence that affects electromagnetic formats, it is urgent to conceive and implement an archival structure that guarantees the safeguarding of a significant number of works that, ultimately, constitute a recent part of the basque artistic-historical heritage.*

*The VideoFlux group, which was born within the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country, has as one of its main objectives to design and build an audiovisual archive that houses this type of materials, a project that is presented with the intention of combining a technical type of work that involves the recovery and*

*conservation of videographic materials, with the development of a theoretical line that places this phenomenon within a greater paradigm such as of experimental audiovisual practices carried out in the Basque Country.*

*The main objective of this text is to carry out a historical review of the main sources of production and dissemination of video art generated in the Basque Country in the idea of drawing a cartography that leads to identifying and locating a host of materials that are currently dispersed in different centers, headquarters, and archives. The objective is to lay the groundwork for an imminent search and recovery work that leads, as the ultimate goal, to the rehabilitation of these materials, as well as to set the coordinates to rethink the functions of a type of archive where the entity and possibilities of the archived works can also be reconsidered.*

**Keywords:** *archive, video art, audiovisual, obsolescence, heritage.*

---

## Resumen

*La inexistencia de un proyecto de archivo audiovisual que aglutine parte de la producción de videoarte generada en Euskal Herria durante las décadas de los ochenta y noventa resulta ser uno de los principales factores que ha podido llevar a distorsionar el lugar de la práctica artística del vídeo dentro de la historiografía del arte contemporáneo vasco. Debido a la obsolescencia que afectan a los formatos de tipo electromagnético, urge idear y poner en marcha una estructura archivística que garantice la salvaguarda de un importante número de obras que, en definitiva, constituyen una parte reciente del patrimonio artístico-histórico vasco.*

*El grupo VideoFlux, el cual nace en el seno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, tiene como uno de sus objetivos principales el de diseñar y construir un archivo audiovisual que albergue este tipo de materiales, un proyecto que se presenta con la intención de compaginar un trabajo de tipo técnico que implique labores de recuperación y conservación de materiales videográficos, con el desarrollo de una línea teórica que sitúe a este fenómeno dentro de un paradigma mayor como es el de las prácticas audiovisuales experimentales realizadas en Euskal Herria.*

*Este texto tiene como principal objetivo el de realizar un repaso histórico por los principales focos de producción y difusión de videoarte generado en Euskal Herria en la idea de trazar una cartografía que permita identificar y localizar un cúmulo de materiales que yacen actualmente dispersos en distintos centros, sedes y archivos. El objetivo es el de sentar las bases para un inminente trabajo de búsqueda y recuperación que conduzca, como fin último, a la rehabilitación de dichos materiales, así como establecer las coordenadas para repensar las funciones de un tipo de archivo donde la entidad y posibilidades de los materiales archivados puedan ser también replanteadas.*

**Palabras clave:** *archivo, videoarte, audiovisual, obsolescencia, patrimonio.*

## 1. Introducción

La ingente producción a la que dio lugar el fenómeno del videoarte en el contexto español durante los ochenta y noventa ha terminado por encontrar en la obsolescencia tecnológica su inevitable factor de riesgo en lo que a su supervivencia y visibilidad se

refiere. Ante cierta desatención por parte de las instituciones, algunos proyectos como *HAMACA*<sup>1</sup> o más recientemente el *Archivo Ares*<sup>2</sup> han venido a cumplir con el papel de servir de base o archivo documental para un buen número de videoarte español, integrando sus plataformas archivísticas (a las que siguen incorporando materiales periódicamente) en un entorno digital, online y accesible. Sin embargo, el paisaje videográfico español sigue presentando algunas importantes lagunas.

El caso del videoarte realizado en Euskal Herria resulta un ejemplo paradigmático sobre la manera en la que una cierta desidia institucional unida a la inexistencia de un proyecto de archivo ha podido distorsionar la visibilidad de una buena parte de sus productos. Habiendo sido uno de los núcleos de producción y difusión de videoarte más importantes del Estado español durante los ochenta y noventa, el ámbito vasco se presenta a priori como uno de los focos de “prospección” más ricos del “territorio vídeo”, lo cual abre la posibilidad a repensar nuevas formas y funciones de un archivo por construir.

El proyecto VideoFlux, que venimos a presentar aquí, tiene precisamente como uno de sus objetivos el de la puesta en marcha de un archivo audiovisual de videoarte generado en Euskal Herria. A través de un repaso histórico por sus principales focos de producción y difusión, este texto tiene el objetivo de trazar una cartografía que nos permita identificar y localizar un cúmulo de materiales que yacen actualmente dispersos y que urge recuperar en la idea de avanzar hacia la creación de ese archivo.

## **2. Euskal Herria como ámbito de producción y difusión de videoarte durante los ochenta y noventa**

Para encontrar el primer contacto del videoarte con el panorama artístico vasco, debemos remontarnos a los Encuentros de Pamplona de 1972 y al ciclo “This is your roof”, consistente en un conjunto de cintas realizadas *ex profeso* para el evento por artistas como Vito Acconci, Gordon Matta-Clark, Antoni Muntadas, Nancy Holt o Dennis Oppenheim, entre otros (J. Benet, 2010). A pesar del renombre de los artistas representados en la muestra, el vídeo tendría aún una nula influencia en las prácticas de los artistas vascos, en un contexto en el que el clima social y político se mostraba desfavorable hacia las nuevas formas de experimentación en el arte.

En 1979, en el contexto de la Primera Semana de Información sobre Vídeo de la CAMB (Caja de Ahorros Municipal de Bilbao), organizada por José Ramón Saiz Morquillas en colaboración con el colectivo barcelonés Video-Nou, un grupo de artistas plásticos

---

<sup>1</sup> <https://www.hamacaonline.net/>

<sup>2</sup> <https://aresvisuals.net/>

vascos tuvo la posibilidad de realizar un primer acercamiento teórico y práctico a las distintas ramas de la creación videográfica. Tal y como apunta Ander González Antona, a partir de ese momento artistas locales como Txupi Sanz, Iñaki Bilbao, los hermanos Roscubas, Emilio Ramón Goitiandia o el propio Morquillas empezaron a realizar sus primeros experimentos en vídeo, principalmente como complemento o expansión de sus propuestas plásticas, mostrando algunos de sus resultados en ferias de arte como ARTEDER 81' (González, 1995).

Poco más tarde surgió el Festival de Vídeo de Donostia-San Sebastián (1982-1984), inscrito a su vez dentro del Festival de Cine de San Sebastián, y que suele ser recordado como el hito que dio pie a un proceso de festivalización y espectacularización de la cultura del vídeo a lo largo del territorio nacional. Sin embargo, en el entorno más inmediato de Euskal Herria, el Festival de Vídeo de Donostia sirvió para dotar de referencias y nutrir el imaginario de un buen número de artistas atraídos por el nuevo medio, así como para promocionar una incipiente escena local a través de la creación de un concurso de vídeo vasco que se celebró en las ediciones de 1983 y 1984. En este contexto, diferentes autores encontraron un foco de visibilidad e incluso en algunos casos, cierto reconocimiento internacional.

Tras el desmantelamiento del Festival de Vídeo de Donostia en 1984, otros festivales de mayor o menor escala fueron viendo la luz en la segunda mitad de los ochenta, tales como Vitoria/Gasteiz (1985), Tolosa (1986) o Getxo (1988), habilitando nuevos lugares de encuentro e incentivando la producción. Durante esos años la creciente demanda de vídeo por parte de los festivales pudo ser satisfecha en buena medida por la labor realizada desde la Especialidad de Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Desde su creación en el curso 1981/1982, el centro universitario nutrió una buena parte de la programación de aquellos eventos con producciones de su alumnado y profesorado.

## **2.1. Vídeo de “festival”**

En 1984 el Taller de Imagen de Algorta de Antonio Herranz incorporaba el vídeo a su plan de estudios y en 1985 el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa ponía en marcha un programa de ayudas a la videocreación. Si bien la convergencia de todos estos factores supuso un aumento notable de la producción y de los focos de exhibición, esto condujo también a generar, tal y como coinciden varios autores, un vicioso efecto retroactivo donde la razón de ser de muchas obras parecía agotarse en las dinámicas competitivas y espectaculares del formato del festival (Bonet, 1989; Expósito, 1992).

En 1987 un grupo como Bosgarren Kolektiboa, impulsores del Festival de Vídeo de Tolosa o Bideoaldia (1987-1990), retomaba algunos de los presupuestos del Festival de Vídeo de Donostia por promocionar el vídeo vasco. Habiendo realizado un seguimiento

exhaustivo de la escena local, Bosgarren Kolektiboa trabajó desde una política clara por dar al vídeo vasco una entidad con la que no contaba, llegando a confeccionar en 1988 una sección de autores vascos dentro de la Videoteca de Arteleku, que serviría de referencia sobre la videocreación de la década de los ochenta. En esa misma línea, ese grupo de autores constituyó el núcleo alrededor del cual armarían un programa que permitió que piezas de artistas vascos pudieran verse con cierta frecuencia en diferentes festivales y muestras nacionales e internacionales (González, 1988).

Por otro lado, es importante destacar tal y como señala María Pallier, que el Bideoaldia fue el único de los festivales celebrados durante los ochenta que propuso un acercamiento teórico y crítico al mundo del vídeo (Pallier, 2011), logrando, como apostilla Arturo/Fito Rodríguez, aglutinar políticamente a una serie de agentes tras un discurso que volvía a reclamar algunas de las potencialidades críticas y subversivas que habían caracterizado a la práctica del vídeo tiempo atrás (Rodríguez, 2011). Fruto de la emergencia de esa conciencia crítica, sería sobre todo la edición del Bideoaldia de 1989, donde se establecieron las coordenadas para un debate en torno a la idoneidad del formato del festival como marco institucional hegemónico (Bosgarren Kolektiboa, 1989).

El cambio de década estuvo marcado por un viraje institucional para el vídeo epitomizado por la celebración de las dos Bienales de la Imagen en Movimiento (1990 y 1992) en el MNCARS (Museo Centro de Arte Reina Sofía). Es el momento en el que, estableciendo una línea genealógica con lo planteado en el Bideoaldia de Tolosa, emergió con fuerza un discurso crítico redirigido esta vez contra la influencia del entorno artístico en las potencialidades críticas del medio, lo cual llevó en algunos casos a una toma de posición ideológica en relación a la propia práctica videográfica (Expósito y Villota, 1992). El auge del aparato discursivo contrastó sin embargo con un descenso notable de la producción y la progresiva precarización del sector, lo cual hizo cada vez más difícil la labor de programadores y gestores. En ese nuevo contexto estrategias culturales como la Bosgarren Kolektiboa, dirigidas en parte a fortalecer un panorama videográfico vasco, terminaron por cerrar una etapa y acabaron por disolverse.

## **2.2. Del declive del festival a la normalización del formato**

En Euskal Herria la mayoría de los festivales de vídeo desaparecieron, aunque otros como el Festival de Vídeo Musical de Vitoria/Gasteiz se mantuvieron, acogiendo durante esos años parte de las obras producidas en el CINT (Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías) del Ayuntamiento de Vitoria/Gasteiz. Activo desde 1989 a 1997, el CINT se convirtió en un importante foco de producción de videoarte gracias a la implantación de un taller específico dedicado a la creación de este tipo de trabajos (Taller Teófilo Mingueza). Al mismo tiempo, también emergieron nuevos eventos como el Festival de

Vídeo de Navarra<sup>3</sup> que, desde 1993 a 2002, se estableció como uno de los principales contextos de exhibición de la producción de vídeo generada en Euskal Herria.

De 1988 a 1992 la iniciativa Ars Video, fundada por Iñaki Izar a la que se incorporó poco después Gabriel Villota, combinó la edición de una revista (única en el Estado español dedicada en exclusiva al ámbito de la vídeo creación), con la constitución en 1990 de una distribuidora, que contó en su catálogo con una amplia representación de artistas vascos. En ese sentido, Ars Video se destacó entre otras cuestiones, por tratar de descubrir autores y trabajos nuevos en su contexto más cercano, incorporando a autores que aún desarrollaba sus estudios en centros como la Escuela de Cine y Vídeo de Andoain (ESCIVI). Villota realizó además una intensa labor de difusión entre los años 1992 y 1995, poniendo al vídeo vasco en relación con el panorama estatal e internacional a través de dos programaciones en la Sala Rekalde de Bilbao y en Larrotxene Kultur Etxea de Donostia.

Mientras tanto Arteleku se había afianzado como una alternativa institucional y siguió dedicando focos específicos al ámbito de la videocreación en forma de ciclos, talleres y seminarios. Especialmente importantes fueron algunos de ellos, como los “I y II Encuentros de Vídeo” (1989 y 1990), “Videoweeek, Videocombate. La Semana de la Video-creación” (1992) o “Desmontaje Film/Video apropiación” (1993). Tras una única ampliación de su Videoteca en 1990, Arteleku siguió incorporando puntualmente materiales de videoarte a sus fondos, así como produciendo obras de artistas locales que pasaron a formar parte de su colección. De igual manera, la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU había ido generando un extenso archivo con piezas producidas por su alumnado, muchas de las cuales encontraban su natural contexto de exhibición en el Certamen de Creación Videográfica de la Sala de Cultura del Banco Bilbao Vizcaya BBV (1988-2013).

En este punto hay que destacar la importancia que el Festival de Vídeo de Navarra cobró a finales de los noventa al propiciar los “Encuentros de Vídeo/Altermedia en Pamplona” de 1996 y 1998. Por un lado, porque los Encuentros lograron generar una plataforma de reflexión y debate donde se dirimieron una buena parte de las cuestiones que habían afectado históricamente a las bases estructurales del sector (condiciones de producción, difusión y exhibición). Por otro, porque sirvieron así mismo para replantear la situación de la práctica videográfica en un entorno en el que el auge de las nuevas tecnologías, las propuestas multimedia y online, habían transformado en buena medida el terreno de las artes visuales.

---

<sup>3</sup> Surge como Primera Muestra de Vídeo en Iruña en 1992 pero pasa a llamarse Festival de Vídeo de Navarra al año siguiente. En 1999 se convierte en el Certamen de Creación Audiovisual de Navarra hasta que en 2005 deviene en el actual Festival de Cine Documental Punto de Vista.

También en 1996 se dio otro acontecimiento significativo cuando los premios Gure Artea eliminaron definitivamente la distinción entre disciplinas y pasaron a integrar el formato vídeo dentro de la realidad artística contemporánea vasca. Este reconocimiento pronto se vio reforzado con una progresiva normalización del audiovisual dentro de los contextos de representación de arte a nivel estatal, un proceso que, tal y como señala Villota, se hizo cada vez más evidente entrados los 2000 (Villota, 2003). En este nuevo contexto, si bien se hizo posible hablar de artistas vascos que habían incorporado el vídeo como una herramienta más dentro de su práctica artística, la idea de un “vídeo vasco” como tal y en los términos en los que un grupo como el Bosgarren Kolektiboa había pretendido plantearlo sonaría como algo demasiado remoto y en todo caso problemático, tal y como ya intuían en su día algunos autores (Rekalde, 1989; Crego, 1989; González, 1989).

La cuestión sobre el “vídeo vasco” no ha sido retomada hasta mucho tiempo después por autores como Gabriel Villota o Arturo/Fito Rodríguez, quienes recientemente han planteado la posibilidad de tomar el concepto como una categoría analítica y taxonómica integrada dentro de un paradigma mayor como es el de las prácticas audiovisuales experimentales realizadas en Euskal Herria (Rodríguez y Villota, 2018). Para Villota y Rodríguez es posible 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 articulando alrededor de determinadas prácticas como en este caso puede ser el vídeo, lo cual abre una interesante línea de trabajo que sigue desarrollándose en la actualidad.

### **3. Estado actual de la situación: perdidos en el “territorio vídeo”**

Sin embargo, uno de los principales problemas al que se enfrenta cualquier investigación que tenga al videoarte producido en Euskal Herria como objeto de estudio es sin duda el de la accesibilidad a las obras. A lo largo de los años, la vasta producción a la que dio lugar la “Era Vídeo” ha ido dispersándose en diferentes centros, sedes y archivos, o bien permanece en poder de sus propios autores, lo cual ha llevado a una situación en la que puede resultar difícil localizar muchas de las piezas. Siendo uno de los objetivos de VideoFlux el de trabajar por la creación de un archivo audiovisual, se hace necesario identificar cuáles pueden ser los principales yacimientos o “focos de prospección” de ese videoarte disperso, qué tipo de materiales podemos encontrar ahí y cuál es su estado de conservación actual.

#### **3.1. La Videoteca/Mediateca de Arteleku**

El origen de la Videoteca de Arteleku se entiende principalmente por la convergencia de dos factores: por un lado, la intensa labor desempeñada por el Bosgarren Kolektiboa

a finales de los ochenta por dar impulso y visibilidad al ámbito de la vídeo creación; por otro, el nacimiento 1987 de un centro como Arteleku, diseñado en buena medida para ofrecer una infraestructura estable al desarrollo del arte contemporáneo en Euskal Herria. Dada la vigencia del videoarte como forma de expresión artística, ese mismo año de 1987 el Bosgarren Kolektiboa estableció un convenio con el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa para la selección y compra del primer lote de cintas que conformó el núcleo original de la Videoteca/Mediateca de Arteleku<sup>4</sup>.

Entre esos primeros materiales se incluyeron un número de “históricos” internacionales como Dara Birnbaum, Peter Campus, Peter D’Agostino, Doug Hall, Joan Jonas, Nam June Paik, etc., que fueron complementados con una selección de aquellos autores españoles que hasta aquella fecha habían obtenido mayor reconocimiento, como los gallegos Anton Reixa o Xavier Villaverde, los madrileños Javier Codesal, Marcelo Expósito o Francisco Felipe, los catalanes Julián Álvarez o Carles Pujol o los andaluces Agustín Parejo School, entre muchos otros. Sin embargo, de acuerdo con esa política dirigida a promocionar la creación videográfica en Euskal Herria, el Bosgarren Kolektiboa reservaba un espacio para varios autores locales, combinando piezas tempranas de Juan Carlos Eguillor (Bilbao la muerte, 1983), Gerardo Armesto (La elección del soporte, 1981) o Ramón de Vargas (Canciones Vascas, 1980-1984), que datan de principios de los ochenta, con otras de Javier Angulo (Campomuerto, 1987), Juan Carlos Fernández Izquierdo (Esto no es un paisaje, 1987) o Isabel Herguera (Txalaparta, 1987), producidas en la Facultad de Bellas Artes o en el Taller de Imagen de Algorta, ya en la segunda mitad de la década<sup>5</sup>.

En 1990 Arteleku contó de nuevo con el asesoramiento del Bosgarren Kolektiboa para una ampliación de los fondos de videoarte, en cuyo comité de selección estuvo también Eugeni Bonet. Esta vez, a pesar de que se planteó la adquisición de piezas de algunos autores vascos como José Ordorika (Hermetikoa, 1984) o José Mari Zabala (El crimen de Hernani, 1983), estas no fueron finalmente incorporadas a la colección. Esta sería la última ampliación importante realizada desde un programa de adquisiciones estable. A pesar de que a lo largo de los noventa se fueron comprando puntualmente obras de videoarte a distribuidoras como Electronic Arts Intermix o Video Data Bank, las

---

<sup>4</sup> Diputación Foral De Guipúzcoa, Departamento de Cultura; 26 de noviembre de 1987; Convenio; Donostia/San Sebastián.

<sup>5</sup> El primer lote constaba de 114 piezas monocal y 3 bi-canal a doble copia por cinta. De entre todas las adquisiciones se incorporaron un total de 32 producciones vascas. Sin embargo, en 1989 el Bosgarren Kolektiboa cedería las cintas de su archivo a la Videoteca de Arteleku, aumentando así los fondos del centro y completando la videografía de algunos autores vascos. Como dato curioso, el conjunto de videoarte español coincidió en gran medida con la selección realizada por Manuel Palacio para la primera antología de vídeo español realizada en 1987 en el entonces CARS (Centro de Arte Reina Sofía), “La imagen sublime”.

incorporaciones de videoartistas vascos fueron escasas y provenientes de donaciones de autores como Iñigo Salaberria (*La noche navegable*, 1993) o Gabriel Villota (*A orillas del Edén*, 1995), o bien de producciones realizadas desde el propio centro, como en el caso de Sergio Prego (*Tetsuo Bound to Fail*, 1998) o Arturo/Fito Rodríguez (*Master Plan*, 2001).

Cuando en 2002 Arteleku reforma sus instalaciones se había hecho patente que la sala de visionado había caído en un notable desuso, por lo que las cintas en formato analógico fueron trasladadas a un almacén. Ese momento coincide con la conciencia sobre el progresivo deterioro físico de las cintas, por lo que en 2003 Arteleku encarga un informe sobre el estado de conservación de los fondos a fin de plantear soluciones para su preservación, concluyéndose que la mejor manera de proceder sería la de realizar un volcado a digital gestionado desde el propio centro. En el momento de la digitalización el fondo de videoarte contaba con un total de 311 cintas divididas en VHS, U-matic y Betacam SP que habían sido adquiridas mediante compra a distribuidoras como Electronic Arts Intermix, Art Metropole, Video Data Bank, Trimarán, Binario o Editions a voir, y/o a los artistas directamente, o a través de donaciones<sup>6</sup>.

Finalmente, cuando en 2011 un temporal de lluvias azotó los barrios de Txomin Enea y Martutene en Donostia, el desborde del río Urumea (a cuya ribera estaba situado Arteleku) causó graves destrozos en el patrimonio artístico e histórico del centro, haciendo desaparecer de manera prácticamente íntegra su colección de videoarte. Por suerte, la colección digitalizada se encuentra actualmente a salvo alojada en un servidor informático de la Diputación Foral de Guipúzcoa y es accesible en sala de consulta en el centro de cultura Koldo Mitxelena de Donostia, en condiciones de acceso restringido.

### **3.2.El archivo audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU**

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco ha ido produciendo y almacenando a lo largo de su historia una cantidad importante de materiales en formato analógico: tanto piezas de videoarte, trabajos de animación, materiales de carácter documental o video-clips. Además, el centro cuenta también con un importante parque tecnológico compuesto por equipos de grabación y reproducción analógicos, mezcladores, etc., adquiridos a lo largo de los ochenta. A pesar de que los equipos se encuentran inventariados en el catálogo de la Facultad, hasta hace poco no existía un inventario del total de cintas almacenadas físicamente, siendo su única referencia una base de datos realizada a razón de una digitalización de una parte de los materiales de videoarte llevada a cabo en el curso 2016/2017 (González, 2017).

---

<sup>6</sup> Informe técnico sobre el estado de conservación del fondo vídeo y audio del Centro de Documentación de Arteleku; noviembre de 2003.

El inicio de la actividad videoartística en la Facultad de Bellas Artes puede fecharse en el curso 1981/1982 con la constitución de la Especialidad de Audiovisuales. Inmediatamente en el curso 1982/1983 y en los años sucesivos algunos alumnos habían empezado a producir sus primeras piezas y a participar en festivales como el de Donostia. Este fue el caso de Josu Rekalde (Inventario, 1983 o Sasi Bertso, 1984), Rafael Calderón, Julián Irujo y José Javier Giles Olaya, quienes formaban el Equipo Ilargi (Maide, 1983 o Ametsa, 1936 Apirila, 1984), o Mike Arce e Isabel Herguera, con la que es considerada la primera videoinstalación realizada en Euskal Herria (El lavabo, 1983). El aumento del alumnado a partir del curso 1984/1985 coincidió con el auge de los festivales de vídeo, haciendo emerger a algunos autores como Juan Crego (La familia del artista no le comprende, 1986), Arantza Lauzirika y Josu Aginaga (Ez-a Ezerez-a, 1987), Elena Marrodán y Koldo Gutierrez (Lokamuts, 1988), Francisco Ruiz de Infante (Hacia el Agua, 1988) o Juan Carlos Fernández Izquierdo (Con-cierto, 1989). La creciente producción generada en el contexto de la Facultad fue alimentando un archivo que para el curso de 1990/1991 (año del aniversario de la Especialidad de Audiovisuales) ya contaba con aproximadamente 120 piezas (González, 1995).

Sin embargo, el archivo de la Facultad de Bellas Artes no solo almacena obras producidas por su alumnado y profesorado, sino que también es la depositaria de una importante donación realizada por el Bosgarren Kolektiboa. Tal y como apunta María González Fernández, el BK había ido almacenando en los bajos del Ayuntamiento de Tolosa parte de las obras que habían sido exhibidas en las diferentes ediciones del Bideoaldia; piezas de autores extranjeros, nacionales y locales que iban más allá de su selección realizada para la Videoteca de Arteleku y de los materiales cedidos en 1989 al mismo centro. Después de otras inundaciones que afectaron a los fondos guardados en el Ayuntamiento de Tolosa, Marian González (ex-miembro del BK) realizó una cesión a la Facultad de Bellas Artes en 1995 con la idea de depositar las cintas en un entorno más seguro y con la esperanza de que pudieran ser recuperadas, pues estas habían quedado totalmente empapadas (González, 2017).

Este acontecimiento alimentó una cierta conciencia en el seno de la Facultad de Bellas Artes en torno al valor patrimonial del videoarte, lo cual llevó en 1996 a desarrollar un proyecto con el nombre de “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. Según González Fernández, este momento supuso “un punto de partida en la conservación de arte de los nuevos medios en el País Vasco, y probablemente también proyecto pionero en España” (González, 2017). Si bien el proyecto sirvió finalmente para recuperar las cintas y concluir que la “migración” o conversión de las señales electromagnéticas a formato digital era el método más recomendable para preservar

los archivos, la falta de una infraestructura adecuada y el agotamiento de la financiación no permitieron realizar esta última labor en aquel momento.

Hubo que esperar hasta el curso 2016/2017, cuando la situación fue calificada de “muy crítica” (González y Arce, 2018), para que desde el actual Departamento de Escultura y Arte y Tecnología se procediera a la digitalización de los fondos dentro del proyecto “El videoarte en el contexto español: historia del videoarte en el contexto vasco”. Actualmente los videos digitalizados se ubican en diferentes discos duros y en un servidor de los servicios informáticos de la UPV/EHU que garantizan su salvaguarda y disponibilidad, al menos dentro del ámbito académico (el material es accesible para investigadores, historiadores, miembros de la comunidad universitaria, etc.).

Aunque el proyecto sirvió para digitalizar los materiales, establecer una serie de criterios para la creación de una base de datos y rehabilitar el equipamiento tecnológico necesario para este tipo de trabajos de conservación, como contrapunto hay que declarar que ni las cintas ni los reproductores reciben a día de hoy un correcto mantenimiento, incumpliendo así uno de los objetivos del proyecto como era el de garantizar “la ubicación del material original y los mejores equipos representantes de cada formato analógico en un local específico de la UPV/EHU que asegure su preservación” (González y Arce, 2018). Esto resulta un gran inconveniente, ya que el rescate de muchas obras que se han ido localizando en el proceso de investigación se ve imposibilitado por la falta de una infraestructura operativa.

### **3.3. Otros “focos de prospección”**

El Centro Cultural Montehermoso del Ayuntamiento de Vitoria/Gasteiz es depositario de un buen número de los vídeos exhibidos a lo largo de los muchos años de vida del Festival de Vídeo Musical (1985-2000), un voluminoso corpus que conviene revisar detenidamente. El mismo centro de Montehermoso guarda también una parte importante de las producciones realizadas en el CINT (Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías) entre 1989 y 1997. Tal y como han apuntado Nekane Aramburu y Carlos Trigueros, el centro gasteiztarra generó más de 350 producciones de las cuales 150 eran al menos piezas de videoarte, las cuales siguen pendientes aún de revisión y rescate (Aramburu y Trigueros, 2011).

Otro caso interesante es el del archivo de la televisión pública vasca (EiTB) que, sobre todo en sus primeros años de emisión y al contrario que en otros lugares, ofreció una insólita cobertura al ámbito de la vídeo-creación. La cadena de televisión autonómica realizó un seguimiento de algunas de las ediciones de varios de los festivales celebrados durante los ochenta y noventa (Donostia, Getxo, Vitoria), emitiendo posteriormente una selección de trabajos exhibidos en el contexto de aquellos eventos. A pesar de haber intentado localizar estos materiales parece no haber quedado rastro de ellos en

los archivos de la cadena. Sin embargo, sí que ha sido posible localizar algunas piezas y entrevistas realizadas a algunos autores vascos que fueron emitidas puntualmente en programas culturales de los ochenta, como el caso de “HIT PARADE” o “Fahrenheit”.

Otro foco lo representan los propios autores o colectivos de artistas. A lo largo de la investigación se han identificado varios casos de artistas y colectivos que aún guardan su producción videográfica, la mayoría de ellos en su formato analógico original. Tal es el caso de Luix T Ran del colectivo donostiarra ädn, Ramón Quanta, Antonio Herranz, Juan Carlos Eguillor, Javi Pez, José Mari Zabala, Ramón de Vargas o la asociación Mediaz (Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria), entre otros. Estos son un cúmulo de materiales heterogéneos que van desde bocetos hasta obras acabadas, que pudieron ser exhibidas en su día pero que cayeron posteriormente en el olvido, e incluso otras inéditas. En cualquier caso, fuera de los marcos institucionales y de cualquier tipo de política de archivo. En algunos casos la gestión de estos materiales ha podido ser asumida y han podido digitalizarse. Un buen ejemplo lo representa el archivo personal de Ramón Quanta, donde pudo hallarse y recuperarse una cinta recopilatorio con obras de autores vascos representados en el catálogo de Ars Video. En otros, la falta de un espacio de almacenaje adecuado y una infraestructura operativa ha impedido el traslado de las cintas bajo garantía de una óptima conservación y digitalización.

#### **4. Conclusiones**

En conclusión, cuando ya resulta relativamente sencillo recurrir a la historiografía del vídeo y calibrar la importancia de un ámbito como Euskal Herria en el devenir del videoarte en el Estado español, se hace necesario ensayar nuevas formas de aproximación al objeto de estudio que trasciendan el plano discursivo, se alejen de las metodologías de la historiografía convencional e impliquen una relación más directa con las imágenes y los sonidos. A pesar del aparente caos, la situación se muestra propicia para rediseñar un tipo de archivo que necesariamente debe constituirse como algo “vivo”, siempre en proceso, que permita ir incorporando paulatinamente nuevos materiales al mismo tiempo que logre desplegar funciones de reactivación para los mismos.

Precisamente, un proyecto como VideoFlux nace con la clara vocación de revisar e interpretar la idea misma de archivo audiovisual, tratando en este caso de ir más allá de las simples (pero imprescindibles) labores de recuperación y catalogación de materiales, a través de la propuesta de una metodología de trabajo híbrida que pueda conllevar el reciclaje y la reutilización de los materiales archivados. Se trata en definitiva de experimentar nuevas metodologías y formas de escritura que tomen los objetos de archivo no ya simplemente como indicios o documentos capaces de hablar

de sus respectivas épocas y contextos, sino como agentes activos implicados en la labor misma de su autoconocimiento.

## 5. Referencias

- ARAMBURU, N. Y TRIGUEROS, C. (ed.) (2011). *Caras B de la Historia del Vídeo Arte en España*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- BENET, V.J. (2010). Imágenes/revueltas : el cine en los Encuentros de Pamplona. En J. Díaz Cuyás (ed.), *Encuentros de Pamplona de 1972 : Fin de fiesta del arte experimental*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- BONET, E. (1989). Madrid 84-86 ; Vídeo español, el mejor vídeo de España. En *Catálogo del Bideoaldia 89'. Manual de Instrucciones II*. Bosgarren Kolektiboa.
- BOSGARREN KOLEKTIBOA (1989). Pre-Texto. En *Catálogo del Bideoaldia 89'. Manual de Instrucciones II*. Bosgarren Kolektiboa.
- CREGO, J. (1989). Una década de actividad videográfica en Euskadi. En *Catálogo del Bideoaldia 89'. Manual de Instrucciones II*. Bosgarren Kolektiboa.
- EXPOSITO, M. (1992). Vídeo español : del autor insatisfecho a la televisión neoliberal. *Ars Video*. Especial Nº1 (13-14). 17-38.
- GONZALEZ, A. (1995). *El vídeo en el País Vasco (1972-1992). Reflexiones en torno a una práctica artística*. Tesis doctoral. Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco.
- GONZALEZ, A. (1989). Cartografía videográfica de Euskadi. En *Catálogo del Bideoaldia 89'. Manual de Instrucciones II*. Bosgarren Kolektiboa.
- GONZALEZ, A. Y ARCE, M. (2018). Conservación del Patrimonio Videoarte de la UPV/EHU. En K. Atxaga. et al., *Vídeo-Arte. Recorridos por la creación videográfica en Euskal Herria*. Bilboarte, Universidad del País Vasco.
- GONZALEZ, M. (2017-2018). *El videoarte : historia y conservación de los soportes magnéticos en la UPV/EHU*. Trabajo de fin de máster. Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco.
- GONZALEZ, X. (1988). Vídeo vasco : de inexistente a desconocido. En *Catálogo I Festival de Vídeo de Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Comisión de Cultura.
- PALLIER, M. (2011). Cien videoartistas desaparecidos. En N. Aramburu y C. Trigueros (ed.), *Caras B de la Historia del Vídeo Arte en España*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- REKALDE, J. (1989). Preguntas ante un monitor de vídeo. En *Catálogo del Bideoaldia 89 '. Manual de Instrucciones II*. Bosgarren Kolektiboa.

- RODRIGUEZ, A. (2011). Más allá de la contra-historia del vídeo. Sobre disidencia, difusión y posibles genealogías. En N. Arámburu y C. Trigueros (ed.), *Caras B de la Historia del Vídeo Arte en España*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- RODRIGUEZ, A. Y VILLOTA, G. (2018). Notas para un paseo por las prácticas audiovisuales experimentales en el País Vasco (1968-2016). En K. Atxaga. et al., *Vídeo-Arte. Recorridos por la creación videográfica en Euskal Herria*. Bilboarte, Universidad del País Vasco.
- VILLOTA, G. (2003). Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea. *Revista de Occidente*. (261), 56-67.
- VILLOTA, G. Y EXPOSITO, M. (coord.) (1993). *Plusvalías de la Imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*. Sala de Exposiciones REKALDE, S.L.