

# Videocreación en España: soportes, conservación y documentación

Gisèle RODRÍGUEZ  
giselevrodriguez@hotmail.com

Universidad Carlos III de Madrid

Recibido: 20/04/2012  
Aceptado: 14/05/2012

## RESUMEN

Este trabajo estudia la naturaleza de las obras de la videocreación y el tratamiento que reciben para su conservación y documentación en la actualidad en el seno de las colecciones de museos. Sobre la base de la información accesible en la red, se estudian sus soportes y su catalogación. Este análisis revela las características de un medio de expresión artístico fundado en la tecnología audiovisual, con un patrimonio ya consistente y una producción en pleno auge pero cuya especificidad la hacen diferir de otros documentos audiovisuales. Se abordan así mismo las principales medidas y soluciones para su preservación y difusión así como la relevancia de la documentación de las obras y su contexto para alcanzar esos mismos fines.

**Palabras clave:** Videoarte, videocreación, museos, arte contemporáneo.

## Video Creation in Spain: Holders, Conservation and Documentation

## ABSTRACT

This paper studies the nature of the works of video and receiving treatment for preservation and documentation is currently within museum collections. Based on the information available in the network, we consider their medium and cataloging. This analysis reveals the characteristics of a medium of artistic expression based on audiovisual technology, and consistent with assets and production booming but whose specificity makes it differ from other audiovisual documents. Likewise addresses the main measures and solutions for preservation and dissemination as well as the relevance of the documentation of the works and their context to achieve the same ends.

**Keywords:** Video art, video art, museums, contemporary art.

## INTRODUCCIÓN

Abordamos en este artículo la especificidad de las obras de arte que se crean en soportes y con tecnología audiovisual analógica y digital en dos aspectos fundamentales: su conservación y su documentación. Se trata de documentos audiovisuales que, por ser creaciones artísticas originales, objetos de revalorización económica en el mercado del arte y acervo de museos y colecciones públicas o privadas, representan un patrimonio audiovisual con características distintas a las de otras producciones audiovisuales. Sin embargo, al igual que para el cine y la televisión, el videoarte, en la era de la digitalización, se enfrenta a los mismos retos de preservación y accesibilidad.

Tras destacar aspectos singulares que definen el arte del vídeo y acercarnos a su contexto histórico y su difusión actual en España, presentamos a través del estudio de formatos y soportes audiovisuales de obras presentes en colecciones museísticas los principales condicionamientos para la conservación y exhibición de la videocreación, así como el tratamiento y práctica documentales que aparecen ser claves para garantizar su difusión al público actual y a futuras generaciones.

Junto a la consulta de fuentes bibliográficas actualizadas y recursos electrónicos específicos a las materias que precisamos abordar, hemos optado por la observación y análisis de la información y catalogación obtenidas a través de la red de las obras de cinco colecciones: el Museo Nacional Reina Sofía, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, el Museo-Centro Vasco de Arte Contemporáneo Artium, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, la selección de estos museos se realiza con el ánimo de conseguir un muestreo representativo. Por otra parte, agradecemos a los responsables de los tres primeros la valiosa información que han aportado al contestar al cuestionario que les hemos sometido, contribuyendo así a ratificar elementos esenciales para el presente estudio.

Este artículo procede de la investigación llevada a cabo para la obtención del título de Máster en documentación audiovisual de la Universidad Carlos III bajo la dirección de Dña. Belén Pérez Lorenzo.

## 1. NATURALEZA DE LA OBRA DE ARTE AUDIOVISUAL

### 1.1 Arte e imágenes en movimiento: La problemática de una terminología

El primer término, en este caso sintagma, que nos pareció lo suficientemente general para definir el objeto sobre el que desarrollar nuestro estudio fue “obra de arte audiovisual” como aquella expresión de la creación visual que se plasma en un soporte y para una difusión audiovisual. Teníamos necesidad de dejar un vasto campo de posibilidades en las que enmarcar o insertar modalidades de expresión artística de distinta índole que, en cualquier caso, tuvieran en común un componente audiovisual

-imagen en movimiento, sonido y relación temporal- como elementos regidores del discurso, de la intencionalidad expresiva, plástica o estética del artista.

Vídeo de creación, videoarte, vídeo-performance, vídeo-instalación,... cuando empezamos a abordar el arte del vídeo, nos encontramos con una diversidad de términos y conceptos intrínsecamente ligados tanto a su carácter técnico y estético como a sus modalidades de difusión. Ante todo, al observar la relación de este tipo de obras en los fondos de colecciones museísticas, enseguida constatamos que una parte sustancial de aquellas obras aparecen creadas en soportes cinematográficos, los soportes apoyados en la tecnología vídeo analógico y digital propiamente dichos y, finalmente, aquellos soportes o “ausencia de soportes” que implica la tecnología informática en la era digital.

Si queremos abordar las obras de arte audiovisuales desde la perspectiva de la conservación y la documentación es a todos estos soportes y a sus respectivas modalidades de difusión a las que nos tenemos que enfrentar y no resolvemos un término único que englobe a todos ellos. En adelante, utilizaremos los términos de videoarte y videocreación, conscientes que en muchos de los casos, por razones históricas y vinculadas a los desarrollos tecnológicos, nos referimos a creaciones no siempre elaboradas en vídeo, pero son los términos que, a su vez, confirman la preponderancia y el significado que tiene este medio para el arte.

Contextualizar el arte del vídeo, en continua expansión en la actualidad y en la historia de cuatro décadas cumplidas, parece ser un asunto aún no del todo resuelto, pues ese recorrido cronológico tiene que incluir múltiples ángulos como vehículo de comunicación y de estética que es, desde lo tecnológico y lo formal, hasta lo teórico y lo sociológico enmarcado en el peculiar ámbito del arte y en constante diálogo con las artes: “[...] a lo largo de la historia los cambios de estrategias artísticas no se desarrollan en el vacío sino como continuación de prácticas anteriores, como reacción a ellas o también como resultados de avances tecnológicos y sociales.” (Gibson, 2010: 31) Las fórmulas, en su gran mayoría, son temáticas con profusión de exhibiciones y programaciones audiovisuales que desarrollan vinculaciones del medio con el cine, la televisión y las otras artes, buscando los críticos y los teóricos del arte caminos conductores y sendas transversales que ahonden en la especificidad del medio como creación humana y en el significado del discurso del artista.

Son de obligada mención los acontecimientos reconocidos como origen y desarrollo del arte del vídeo: en primer lugar, dos manifestaciones artísticas, la de Naim June Paik *Music Electronic Televisión*, en 1963 en la Galería alemana Parnass y la de Wolf Vostell *6 TV Dé-coll/age* en la Smollin Gallery de Nueva York (instalaciones espaciales realizadas con monitores de televisión) y en segundo lugar, dos aportaciones tecnológicas fundamentales que son la aparición de la cámara con magnetoscopio portátil, el Portapak de Sony en 1965, comercializado en Europa en 1969, seguido del desarrollo de video-sintetizadores (Iranzo, 2011: 18).

La aparición del vídeo interesa también a la comunidad artística por su potencial alternativo en la era de la comunicación de masas encarnada por la televisión desde los años 50: compartiendo su misma tecnología y viendo en ella un cauce para su distribución, muchas de las experiencias colectivas de artistas de los años 70 orientaron sus creaciones a la observación y denuncia de las circunstancias políticas, sociales y culturales del momento, incluida la de la propia televisión como medio de comunicación de masas. Éste es uno sólo de los enfoques que la práctica artística del vídeo supuso desde sus inicios hasta finales de los años ochenta, continuadora de los preceptos de las vanguardias de las que surge, el movimiento Fluxus, el Minimalismo y el Arte Conceptual, diversificada entre temáticas y géneros, siempre explorando los mecanismos de la representación, desde la imagen autorreferencial a la relación con el espectador.

## **1.2 El vídeo: Tiempo y movimiento**

Las cualidades reconocidas al vídeo que han dispuesto al artista a utilizar este medio son “la simultaneidad de registro y reproducción de la imagen en movimiento, la sincronización de la imagen y el sonido, la manipulación del tiempo y las posibilidades de transmisión” así como los aspectos plásticos y visuales que ofrece el tratamiento de la luz y el color en su materialización electrónica (Palacio, 1987: 42-43).

En su origen el vídeo, con su unidad compuesta de cámara electrónica, magnetoscopio y monitor, proporciona a la obra de arte la temporalidad, la inmediatez y la posibilidad de mostrar, gracias al movimiento, un entorno espacial objetivo o subjetivo según qué intencionalidad expresiva y estética del artista. La posibilidad de que coincidan el tiempo de lo representado, el de la representación y el de la lectura (Iranzo, 2011: 18), es decir visionar de forma inmediata lo registrado y servir en el acto o con ligero diferido unas imágenes y unos sonidos para ir más allá de la realidad, abre las puertas a experimentaciones visuales que, junto con los procedimientos propios al lenguaje audiovisual y aportaciones tecnológicas surgidas en el tiempo, transforman las modalidades plásticas de representación.

“Time based media works” Obras “basadas en” el tiempo es el término genérico empleado en el idioma anglosajón para definir estas obras. Tiempo real, el que proporciona el vídeo cuando las vanguardias de las décadas contemporáneas al advenimiento del medio se apoderan de esta herramienta, como en las performances o happenings del movimiento Fluxus, las intervenciones efímeras en la naturaleza del Land Art, para dejar constancia y testimoniar en directo, y luego para la posteridad, de acciones artísticas en las que los creadores y su público actúan, interactúan, reaccionan. Este uso, que no sólo reviste un carácter documental e histórico -aunque tildado a menudo de subsidiario- tiene toda su cabida y divulgación en las instituciones museísticas y perdura hasta nuestra época en formas de arte en acción, percibiéndose ahora sí claramente aquello que representa la obra como tal, generada en su

momento, espacio y condiciones específicas, y la documentación que genera por su carácter efímero, por lo general audiovisual.

Obras creadas en la intimidad del estudio que duran lo que dura la cinta como en las primeras experimentaciones realizadas por Bruce Nauman (Bonet, 2010: 117) , uno de los artistas significativos del inicio del video; circuito cerrado con tiempo mínimamente diferido que produce como en *Boomerang* (1974), pieza de Richard Serra y Nancy Holt, una perturbación sensorial sonora y perceptiva (Krausse, 2006: 45) son muestras de las posibilidades creativas e investigadoras que brinda la imagen-tiempo en manifestaciones de la primera generación de videoartistas.

El manejo del tiempo en el lenguaje audiovisual, con sus posibilidades de ralentización, reiteración, aceleración o elipsis facilitadas ya posteriormente por los sistemas de posproducción y montaje, da libre curso a poéticas como la que observamos en la descripción de la obra de Bill Viola, realizada especialmente para ser difundida por televisión en la serie *El arte del video* de Televisión Española en 1989.

“El artista californiano profundiza con esta obra en su concepción primordial del video: el factor tiempo. Los materiales de la obra, sus imágenes, están concebidos y organizados exclusivamente en función del tiempo de percepción del espectador. Son imágenes autobiográficas, recuperadas de la memoria. Entre una y otra, el espacio en negro, la disolvencia de la luz. Una pausa, una cesura, un símbolo del propio concepto de radiodifusión, de la continuidad-discontinuidad, del proceso de percepción, del paréntesis para meditar. Una metáfora del tiempo, una tautológica representación del inicio y del fin que vuelven sobre sí mismos, como el ciclo natural del día y de la noche, como las estaciones. Tiempo de eterno retorno. Tiempo dilatado y contraído.” (Pérez Ornia, 1991: 65)

Una pieza videográfica en el ámbito de una exposición también impone al espectador un tiempo determinado de visionado y de audición en unas condiciones que no son las del espectador que elige y se dispone a escuchar o ver un concierto, una obra de teatro o de danza, una película de cine. Una videoproyección, y más, una videoinstalación, interpelan los sentidos del visitante en un momento y un espacio precisos, a menudo insospechados por él, pero sí controlados o al menos conducidos por la intención del creador. Se puede decir que el espectador hace irrupción en el tiempo y en el espacio de la obra y que su propio movimiento presencial y espacial puede llegar a dar sentido a la misma. La repetición en bucle para ciertas piezas se presenta como una solución ante la indeterminación de la duración en que el visitante experimenta y puede llegar a entender la obra.

Vemos pues cómo, en la investigación formal del medio y en sus características creativas, prevalecen el sentido y tratamiento del espacio y del tiempo de la imagen y se concede una importancia a la percepción, en sintonía con el arte conceptual que buscaba la preponderancia de la idea y del concepto sobre el objeto.

### 1.3 Afinidad y vinculación con las artes plásticas

Volviendo a la definición que nos da Manuel Palacio en el catálogo de la exposición *La Imagen sublime*, los aspectos plásticos visuales del vídeo (analógico entonces) son, entre otros, “el flujo de electrones, la construcción electrónica de los colores y la manipulación de la imagen”. En la relación del arte con la tecnología parece obvio que los creadores consideraron estas cualidades que, junto con las funciones de los vídeo-sintetizadores y otros generadores de efectos especiales, formaban un recurso propicio a inscribir en la imagen en tiempo real y sobre la imagen grabada, impresiones fruto de su necesidad creativa, en la figuración o la abstracción, y cumplir así también con el gesto, la materia, la composición y los colores.

El capítulo dedicado al vídeo entre las artes plásticas de *El Arte del Vídeo* (Pérez Ornia, 1991: 49-65) aborda ampliamente esa indiscutible vinculación a la pintura y a la escultura forjada también por cuanto el vídeo, en manos de los artistas plásticos, se distingue de la narratividad propia del cine y la televisión y se ve menos sujeto a la reproducción de la realidad que supone en un principio la fotografía.

“Los pioneros miran al vídeo con los ojos del arte y no con los del cine o la televisión. Hay, desde un principio, una mayor proximidad a las artes plásticas que a los relatos audiovisuales de los dos grandes medios hegemónicos. Las afinidades serán también mayores con la música y la poesía que con la novela o el discurso televisual. La procedencia artística de gran parte de los primeros realizadores de vídeo experimental ha sido un factor decisivo para que el vídeo formalizara su estética por afinidad con las artes plásticas.” (Pérez Ornia, 1991:50).

El vídeo es medio, modalidad y también soporte, comparadas al lienzo del pintor la trama que forma el vídeo en el monitor, las pantallas o las paredes en las que se proyectan las imágenes: la imagen es superficie de representación.

Constitutivo de una verdadera estética en los años setenta, otro de los elementos primordiales de esta vinculación es el carácter objetual del monitor de vídeo o el televisor instalados en el espacio tridimensional de la exposición: fuente de luz y de sonido, y no proyección de sombras, como los estudiosos aman recordar en afán de recalcar su diferencia del cine, ni tampoco medio de comunicación en sentido televisual, el aparato se pone en escena inaugurando modalidades nuevas en la creación artística que son la videoescultura y la videoinstalación.

En su evolución, llega a disolverse esa presencia pasando a ser esculturas las que incorporan la imagen u objetos sobre los que se proyecta la imagen en un entorno espacial o arquitectónico que, como hemos apuntado anteriormente, requiere el movimiento del espectador. El monitor se rematerializa ya en nuestra época en ventanas, paredes y muros múltiples de luz y sonido, en infinidad de pantallas que guían, circundan y envuelven al espectador.

#### 1.4 El vídeo: obra de arte reproducible

Apuntamos aquí uno de los aspectos que distingue la videocreación del resto de las obras de arte en el ámbito de la contemporaneidad: la modificación del concepto de obra de arte única, original e irrepetible.

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. La escultura, el grabado y la fotografía también son obras de arte reproducibles pero mantienen una materialidad que, una vez invalidados o destruidos el molde, la plancha o la película, no tiene la obra en vídeo.

Si lo consideramos como objeto, el soporte, conservado en su estuche, convenientemente almacenado y protegido, el vídeo no es nada. La obra de arte en vídeo se materializa cuando se ponen en marcha los mecanismos que permiten su visualización. Se enciende y se desvanece una vez recorrida su duración. En este aspecto no se diferencia de las obras cinematográficas y de las producciones televisivas que, para seguir siendo patrimonio cultural o activo comercial, deben poder mantener su reproducibilidad, entendiéndolo por ello la capacidad de ser visionadas y escuchadas, pero también copiadas.

En este punto es en el que más nos acercamos a la temática de nuestro estudio que pasaremos a abordar tras repasar referencias bibliográficas y expositivas referentes a la videocreación en España.

#### 1.5 Histórico de la Videocreación en España a través de referencias bibliográficas y expositivas

Empezamos nuestro recorrido para el conocimiento del arte del vídeo en España con la referencia a la publicación que en 1980 emprendieron cuatro autores confirmados como historiadores, críticos y especialistas en la práctica del vídeo (E. Bonet, J. Dols, A. Mercader y A. Muntadas), publicación que se presenta como una contribución a la investigación y una tentativa de elaborar un corpus teórico sobre la imagen electrónica: *En torno al vídeo*, editado en Barcelona por Gustavo Gili y reeditado en 2010 por la Universidad del País Vasco. Este es un buen punto de partida sobre el estado de la situación en aquel momento, representando una inmersión muy didáctica al nivel técnico sobre la tecnología del vídeo, la vinculación originaria y evolutiva del medio vídeo frente a la televisión, ingeniosamente documentada a través de cuatro grandes períodos históricos, las relaciones entre el vídeo y el arte, su evolución, expansión y modalidades de difusión surgidas principalmente en Estados Unidos, y completado por la descripción, análisis o presentación de piezas significativas de artistas internacionales. Debemos no obstante subrayar que las reflexiones de los cuatro autores de este compendio, que termina con el repaso retrospectivo de la situación del vídeo en España, se inscriben en un contexto histórico en que el vídeo

aparece, para aquellos que lo practican también a nivel artístico, como instrumento potencial de lucha política y social, contra la preponderancia de la sociedad de consumo y de los mass media encarnada por la televisión.

La serie de Televisión Española *El Arte del Vídeo*, producida en 1989, se planteó, según declara su director y guionista José Ramón Pérez Ornia, como “una historia antológica de los primeros veinticinco años del vídeo experimental” (Pérez Ornia, 1991:7). A lo largo de sus 14 capítulos, con una duración de 30 minutos cada uno, la serie presenta un escaparate de la producción videográfica nacional e internacional ordenado temáticamente por los vínculos que más estrechamente la insertan y ligan a las manifestaciones de la cultura: el arte, la música, el cine, las artes escénicas y la danza. Esta serie representa un estudio exhaustivo de las implicaciones del vídeo en el contexto del arte pues se motivó la entrevista a 116 especialistas entre historiadores, críticos, teóricos, sociólogos y artistas de todo el mundo, ilustrado, como no podía ser menos para un programa televisivo, por 300 obras de la creación videográfica. Esta iniciativa de Televisión Española marca un hito en el conocimiento de la historia del vídeo de creación con carácter internacional para España, propiciando incluso el encargo a distintos artistas la producción de una pieza especial para el programa, y siendo editado posteriormente un libro con el mismo título.

El panorama artístico en España, prácticamente limitado a las producciones de artistas en su mayoría catalanes y residentes en el extranjero como Antoni Muntadas y Francesc Torres, se anima por las respectivas ediciones del Festival de Vídeo de San Sebastián (1982 y 1984) y Festival Nacional de Vídeo de Madrid (1984-1986). El uso del formato de cinta U-matic SP que llega en esos momentos al mercado y que proporciona seguridad y manejabilidad, calidad de imagen en nitidez y cromatismo, también tiene que ver con la expansión de estas iniciativas de difusión, despertándose así un interés creciente entre el público. En 1990 se celebra la Iª Bial de Arte en Movimiento organizada por el Museo de Arte Reina Sofía, dedicando su segunda (y última) edición a los “visionarios españoles”. Con estas y otras manifestaciones de divulgación se hace creciente el interés de los agentes involucrados en la esfera del mercado y del arte, y se ratifica la expansión del vídeo y de los nuevos medios con una nueva generación de artistas.

Existen dos catálogos de exposición que se identifican como sendas revisiones históricas de los primeros veinticinco años del videoarte, a través de dos colecciones museísticas, una extranjera la de *Temps de Video. Les Nouveaux medias* (1965- 1985) del Centre George Pompidou de París, que la Fundación La Caixa presenta en Barcelona a finales del 2005, y la otra nacional, Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963 – 1985), resultado de los esfuerzos del Museo Nacional Reina Sofía por constituir su colección de videoarte.

El motivo de la presentación de 32 piezas de la colección francesa *Temps de Video. Les Nouveaux medias* en Cataluña da pie a un instructivo repaso de las modalidades de creación, expresión y comunicación del videoarte y de los llamados nuevos medios

en el ámbito del museo: la presencia del televisor, el monitor “objeto” y la pantalla, el circuito cerrado, las proyecciones y finalmente una atención particular a la estética de los dispositivos híbridos y multimedia que constituyen las instalaciones como arte del espacio y el tiempo.

Junto a algunas de las piezas producidas para integrar la colección se presentaron proyectos, guiones y escenarios de artistas, fotografías de los rodajes que describen a su manera los procesos de elaboración y realización de los artistas, aspectos documentales que son muy tomados en consideración hoy en día y objeto de atención en el tratamiento de las exposiciones, la conservación y el archivo.

En 2006 se materializa la colección de vídeo del Museo Nacional Reina Sofía gracias a la citada exposición *Primera Generación. Arte e imagen en movimiento* que reúne 32 instalaciones, 14 videoproyecciones y 80 obras en monocal, tras un proceso de compra, restauración de ciertas piezas y “re-mediación” de otras, desde los orígenes del videoarte hasta 1986, fecha esta última que su comisaria, Berta Sichel, justifica y resume en 5 puntos: la consagración de la primera generación a través de grandes exposiciones internacionales, los primeros usos de Internet “[...] inaugurando la era posttelevisiva de la televisión en directo y por cable y rompiendo el sistema monolítico de las cadenas de televisión, el cual había sido la referencia fundamental de muchos artistas de Primera generación.”(Sichel, 2006:23) , la aparición de una nueva generación de artistas ocupados en procesos de hibridación del vídeo con la fotografía, el cine y la animación por ordenador, y finalmente un cambio en las temáticas consideradas por el arte contemporáneo.

Los trabajos preparatorios para la organización e instalación de esta exposición exigieron una puesta en común reflexiva y coordinada de todos los departamentos del museo, en particular el de conservación y restauración, para afrontar la adaptación de las obras a las necesidades técnicas del medio o de los soportes en los que fueron creadas o debían ser expuestas, manteniendo el respeto a su significado y mensaje. Los resultados de esta experiencia nueva para el museo, se plasmaron ulteriormente en las comunicaciones de la 8ª *jornada de Conservación* celebrada en febrero de 2007 en el museo Reina Sofía bajo el título genérico de *Videoarte: La evolución tecnológica. Nuevos retos para la conservación*, que tendremos ocasión de abordar más adelante.

Citaremos finalmente la producción del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM que tuvo lugar de abril a septiembre de 2011. Bajo el título *VideoStorias* se presenta una original revisión de los 40 años de producción videográfica - esta vez enteramente nacional y con una marcada atención a las creaciones realizadas en esta última década- construida como propuesta de 4 itinerarios: el de la evolución de la tecnología del vídeo como medio artístico “Tecnés”, la visión del artista sobre sí mismo o sobre el otro y la percepción del espectador en “Sujetos”, el vídeo como soporte o vehículo de lo político y lo social abordado por los artistas en “Políticas” e “Híbridos” como territorio de confluencia del arte del vídeo con las otras expresiones artísticas. Aunque deliberadamente las comisarias Blanca de la Torre e Imma Prieto

no incluyen el itinerario que hubiera recorrido la relación del medio Vídeo con la Televisión los cuatro trayectos y sus encrucijadas resuelven la visión global y actualizada de la historia de la videocreación española.

### **1.6 La videocreación y su difusión**

La videocreación está integrada en la Historia del Arte y considerada como disciplina de pleno derecho de las Bellas Artes pues un vistazo a las asignaturas impartidas en las universidades españolas permite constatar que artistas y profesores imparten asignaturas relativas al arte y los nuevos medios en sus distintas vertientes.

Queda clara también la institucionalización de esta forma de arte y su presencia en las colecciones museísticas nacionales, más aún desde que las comunidades autónomas han procurado constituir espacios propios e identificativos dedicados al arte contemporáneo donde encontramos una nómina sustancial de estas obras, no siempre equilibrada, fondos algunos más “históricos” como podría ser el caso del MACBA en Barcelona y otros orientados a la producción actual como el MUSAC en León, dependiendo de la fecha de creación de los centros y de la política coleccionista que hayan emprendido. Buscando modelos de dinamismo y actualidad que impone la sociedad contemporánea, el museo no sólo se implica en el coleccionismo y la conservación de sus piezas sino que reúne muchos de sus esfuerzos en la divulgación a través de las exposiciones temporales y ciclos programáticos audiovisuales periódicos.

Paradójicamente, la compra de obras de videocreación resulta menos onerosa en la actualidad con respecto a las obras de otras disciplinas lo que induce a las colecciones públicas a invertir en estas piezas y acrecentar así su volumen, en declaración de Lola Hinojosa del Departamento de Cine y Vídeo del Museo Reina Sofía (entrevista 4/4/2012). A su vez, se implica en el encargo o co-producción de piezas que los artistas, debido a los elevados costes de producción, en la mayoría de los casos no pueden asumir.

Este papel también lo desempeñan otros agentes del arte, iniciativas públicas y privadas, como puede ser El Centro de Arte y creación industrial LA LABORAL en Gijón, TABAKALERA en San Sebastián o la Fundación HANGAR de Barcelona que gravitan en torno al análisis y experimentación entre artes visuales y nuevas tecnologías, proporcionando herramientas y recursos de producción a los artistas. En el ámbito propiamente del mercado del arte, los galeristas y coleccionistas privados apuestan también por una suerte de mecenazgo en este aspecto, financiando proyectos audiovisuales y apoyando a los autores que necesitan un conjunto importante de medios tecnológicos para sus creaciones.

Precisamente, la reunión de una serie de galeristas coleccionistas de Barcelona, interesados en el medio, propició en 2003 la organización y celebración en la ciudad del Festival LOOP como evento internacional especializado en videoarte con una periodicidad anual desde entonces continuada, definida como “[...] punto de encuentro de los principales agentes del sector para mostrar, ver y comercializar contenidos,

reflexionar y debatir, generar contactos, proyectos y establecer alianzas. Y por supuesto también pretende ser un escaparate abierto a todo tipo de públicos” (Álvarez: 2009, 8). Un poco como pasó a mediados de los años 80 y reflejo de la expansión que conoce el vídeo, no faltan las propuestas culturales específicas como otro festival que va por su tercera edición en Madrid, MADATAC (Muestra de Artes digitales audiovisuales y tecnologías contemporáneas) y el festival “Rencontres internacionales Paris/Madrid/Berlín (Nuevo cine y arte contemporáneo)” que se celebra en la capital desde 2007.

La difusión del arte en vídeo rebasa ahora la frontera que supone la oportunidad, para conocerlo, de estar en un lugar en un momento determinado. A través de la Televisión y de Internet se repercuten las posibilidades y los ofrecimientos que el público tiene de vagar y perderse en el visionado y la audición de piezas creadas por artistas de todos géneros y tendencias, empezando por sus propios sitios web.

Pero un acceso más riguroso al conocimiento de lo que ya representa un acervo sobre videocreación lo encontramos en iniciativas como la Mediateca de la Fundación La Caixa “Espai de Media Art” que, desde 1988, sólo en su fondo documental dedicado al Videoarte, ofrece 845 DVD y vídeos de 1603 autores y 1632 referencias bibliográficas consultables por autor, título y categoría temática; por mencionar un proyecto más reciente, la Mediateca de TABAKALERA está diseñando un servicio de acceso a la cultura audiovisual como unidad de documentación especializada.

Otra vía de importante de difusión es también aquella que desarrolla la primera distribuidora de videoarte española HAMACA, creada por la Asociación de Artistas visuales de Cataluña y, que sin fines lucrativos, proporciona a los usuarios un fondo seleccionado de vídeos históricos y actuales, requeridos por lo normal por las instituciones expositivas y los medios de comunicación para sus necesidades de programación; para los autores no sólo representa un recurso económico sino también una garantía de catalogación, conservación y archivo de sus obras.

## **2. LA VIDEOCREACIÓN EN EL ÁMBITO MUSEÍSTICO Y EXPOSITIVO: CONSERVAR Y MOSTRAR**

### **2.1 Estudio de formatos y soportes audiovisuales en las colecciones museísticas seleccionadas**

Las Colecciones estudiadas ofrecen datos muy dispares en cuanto a la proporción de obras en formatos audiovisuales frente a las obras de otras disciplinas custodiadas como pueden ser la pintura o la escultura.

Podemos decir que la colección del MACBA, Museu de Art Contemporani de Barcelona, es la más significativa por su volumen pues en su sitio web contabilizamos

438 obras clasificadas como “media”<sup>1</sup> frente a las 5.000 obras aproximadamente que declara forman el conjunto de su colección. Lo es también por reunir obras con fecha de creación desde 1952 hasta 2011 es decir una colección histórica con obras en formato cinematográfico 35mm y 16mm, principalmente de la década de los 60, películas en 16mm también y formato película super 8mm, en su mayoría de la década de los 70, vídeo monocal en color para las décadas de los 80 y 90 con especificación de algunas piezas en formato U-Matic  $\frac{3}{4}$ , VHS, Betacam SP y la aparición del DVD. De 2000 a 2011 las menciones se refieren a piezas de vídeo monocal y multocal en color en el que predomina el soporte DVD.

De las 470 obras pertenecientes a la colección del MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, documentadas en su sitio web<sup>2</sup> son 177 las obras con fecha de creación entre 1995 y 2007, en su gran mayoría en soporte DVD color y sonido, film 35 y 16 mm transferidos a DVD, destacando numerosas producciones en técnica de animación 3D.

El MNCARS, Museo Nacional Reina Sofía, presenta un centenar de obras audiovisuales frente a las aproximadamente 12.000 documentadas entre otras disciplinas en su sitio web, también con presencia de formatos cinematográficos 35 y 16 mm y película Super 8 transferidas a vídeo, con fechas de creación comprendidas entre 1959 y finales de los 70<sup>3</sup>. Las producciones de vídeo en monocal desde los 80 hasta la actualidad aparecen reseñadas en ambos soportes DVD y Betacam Digital.

El Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM<sup>4</sup> cuenta actualmente con unas 80 piezas de vídeo y videoinstalación frente a las más de 3.000 que conforman su colección permanente con una representación de producciones entre los años 80 y la actualidad. El soporte DVD es prácticamente común a todas estas producciones audiovisuales.

De forma testimonial, la Colección de la Junta de Andalucía albergada en el CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, sólo presenta 12 piezas de vídeo, una de 1975 y el resto creadas en la década del 2000, entre las 234 obras reseñadas en su página web<sup>5</sup>. Aquí también el soporte DVD aparece ser común.

Estas son las observaciones generales en cuanto a fechas de creación, formatos y soportes que hacemos a la vista de la información servida por los museos a través de su interfaz y que se puede resumir en la convivencia de los sistemas básicos de grabación de imágenes en movimiento: la película cinematográfica, la cinta magnética de

---

<sup>1</sup> Fuente: <http://www.macba.cat/es/indice-artistas>. Consulta Mayo 2012.

<sup>2</sup> Fuente: <http://www.musac.es/index.php?secc=2&subsecc=0> Consulta Mayo 2012.

<sup>3</sup> Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html> Consulta mayo 2012

<sup>4</sup> Fuente: <http://www.artium.org> Consulta del Catálogo Online mayo 2012

<sup>5</sup> Fuente: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/coleccion/frame.htm> Consulta mayo 2012

vídeo analógica o con compresión de imagen, y el soporte óptico de grabación digital, principalmente el DVD.

Salvo contadas ocasiones en que artistas actuales de estas colecciones usan formatos cinematográficos, la presencia mayoritaria de películas en 16mm y 8mm o película super 8, también 35mm aunque, en menor medida, se justifica por el período histórico de creación de las obras (años 60 y 70) y por cualidades tecnológicas y de desarrollo o éxito comercial del momento (películas reversibles, manejabilidad de las cámaras más ligeras que pueden servir tanto para grabar como para proyectar), antes de que los artistas pudieran encontrar en el vídeo un nuevo medio de expresión consolidado. Refiriéndose en particular a los formatos 8mm y el Súper 8mm, Mikel Rotaèche, autor de *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías* dice: “Ambos soportes fueron diseñados para uso aficionado o amateur, de hecho ambos son considerados como los antecesores directos del vídeo doméstico y de la edición amateur de cine. A esta característica hay que añadir, además, que la cámara específica para estos dos soportes era de tamaño reducido, muy manejable y que el cambio de bobina o película se podía hacer de forma muy rápida, por lo que su uso permitía aportar mayor libertad expresiva a los documentos que los dos soportes anteriores. Es por esta razón que muchos artistas y cineastas noveles escogieron el 8mm y el Súper 8mm como su medio favorito de expresión y por lo que el número de obras de arte en ellos es mayor a los existentes en 35 o 16mm.” (Rotaèche, 2010: 48)

La presencia de los soportes magnéticos analógicos o digitales en las colecciones se reúne en un volumen mayoritario bajo la denominación de la modalidad de “vídeo monocanal” y en casos específicos “doble” o “multicanal”, es decir la difusión de una cinta a través de uno o de varios monitores.

A menudo, en la relación de esta modalidad genérica, descrita en la ficha técnica o catalográfica de las obras, no encontramos mención del soporte o formato vídeo específico en el que se ha plasmado la producción audiovisual, o simplemente encontramos la mención “vídeo” a secas. En los casos en que sí viene especificado, se desgrana toda la variedad de cintas magnéticas analógicas y digitales así como discos ópticos que caracterizan algunas de las generaciones tecnológicas del vídeo, desde el U-Matic ¾”, U-Matic SP, el VHS, Betacam SP, Betacam Digital, CD-R, Láser Disc, Mini DV y el DVD.

Tampoco encontramos referencias a sistemas más novedosos como el Blu-Ray o soportes en alta definición o de gran capacidad de almacenamiento, aunque sabemos por ejemplo que el disco duro es una de las modalidades de entrega de la copia máster. No dudamos que los artistas actuales investigan y explotan las posibilidades que brinda la tecnología digital precisamente en estos dos últimos aspectos, sobre todo en lo que atañe a la calidad de la imagen y del sonido. Tal vez no haya la suficiente distancia aún para ver creaciones con tecnología de nueva generación en los museos por el período de adaptación y el proceso de institucionalización que ello supone, pero sí observar toda su vigencia en otros circuitos de exhibición y distribución como

son las exposiciones temporales de actualidad, las galerías de arte, las ferias de arte contemporáneo y los festivales.

Hay otra razón en la dificultad para fijar una casuística en cuanto a los formatos originales de las producciones videográficas monocanal pues en el caso particular de la Colección del MNCARS la gran mayoría de obras con fechas de creación anteriores a 1993 y 1996, fechas de la aparición en el mercado respectivamente de los soportes Betacam Digital y el DVD, aparecen descritas en dichos formatos. Se deduce de ello que las obras originales han sido transferidas a estos dos soportes y que por consiguiente éstos se presentan como estándares de preservación, en el caso del Betacam Digital, y de exhibición, en el caso del DVD. Así nos lo confirmó Mikel Rotaache, del Departamento de Conservación-Restauración en el cuestionario que le sometimos (27/3/2012) y en el que aclara que es actualmente también requisito del museo la entrega de la copia original de la obra que se adquiere en formato Betacam Digital. En el caso del Museo ARTIUM, su directora de Colecciones, Blanca de la Torre, señala el DVD como estándar de preservación y exhibición (10/5/2012).

En lo que atañe a obras de videoinstalación y videoescultura, obras que incorporan imagen en movimiento y sonido junto con objetos y materiales físicos de distinta índole, también llamadas “obras de medidas variables” o instalaciones multimedia, es difícil en muchos casos determinar el formato correspondiente al vídeo ya que viene en muchos casos relegado a la descripción de los equipamientos audiovisuales de reproducción o proyección de las imágenes, el número de estos equipos y objetos que constituyen las piezas, como ilustran los siguientes ejemplos.

- MNCARS, Antoni Muntadas, *Between the Lines (Entre líneas)*, 1979, Videoinstalación, 4 cámaras de vídeo, 4 trípodes, 4 televisores 21", 1 televisor 29", Ordenador, 4 dibujos facsímil.
- MACBA, David Lamela, *Situación de tiempo*, 1967, Conjunto de 17 televisores que únicamente emiten luz vibrátil.
- MUSAC, Melanie Smith, *Seis pasos hacia un proyecto*, 2003 – 2006, Instalación 3 canales de vídeo, color y sonido, monitor de TV y lata de película,
- ARTIUM, Pepo Salazar, *Second Kjob Corpse*. Case performance, 2001, Videoinstalación monocanal, imagen color y sonido, mesas, sillas, focos, monitor.
- CAAC, Bill Viola, *The Darker side of down*, 2005, Videoinstalación (proyección de un vídeo en color en las paredes de una sala oscura).

Para terminar el análisis de los soportes y formatos de obras audiovisuales presentes en las colecciones estudiadas, tenemos que mencionar la existencia de contadas creaciones exclusivamente sonoras, para las que tampoco aparece mayor descripción de la calidad o de los sistemas de grabación empleados y también otras creaciones

visuales, con o sin acompañamiento de sonido, las proyecciones de diapositivas que, por su naturaleza difieren de las impresiones fotográficas y han de ser incluidas como parte integrante del conjunto de manifestaciones audiovisuales artísticas.

## 2.2 Videocreación original - multiplicidad de copias

La obra de arte siempre se asocia con su carácter original, como un bien de valor único y exclusivo que debe revestir cualidades de integridad y perdurabilidad en el tiempo. Para la obra de arte audiovisual, al igual que para la obra de la cinematografía, aunque con una relación distinta al material, tenemos que hablar de copias:

La primera copia, que se suele denominar COPIA MÁSTER es aquella en la que el artista plasma su creación y que por lo general conserva en su poder.

La copia que integra un museo como obra original se puede considerar que es una segunda copia o SUBMÁSTER en el mismo formato y soporte, que entrega el artista o su representante, o cuando existe una transacción comercial intermediaria, como puede ser la de las galerías de arte. Esta copia viene documentada con el número de edición que adquiere el nuevo propietario, la firma del artista y su correspondiente certificado de autenticidad.

El número de edición en videocreación no suele superar los 10 ejemplares y un número menor para las obras de videoinstalación o videoescultura. Para dar un ejemplo, Eugenio Ampudia, artista multidisciplinar que trabaja principalmente con el medio audiovisual, y al que hemos tenido la oportunidad de consultar, nos indica que firma series de 7 ejemplares en vídeo monocanal y series de 2 y 3 ejemplares en videoinstalación. El valor económico de la obra, como en las piezas de arte múltiple, el grabado, la fotografía o la escultura, depende en gran medida del número del ejemplar con respecto a la edición realizada que adquiere el propietario. Con una edición, 1/3, 2/3, 3/3 por ejemplo, el artista cierra el número de ejemplares posibles de una obra, asegura su revalorización en futuras reventas, y le confiere ese carácter exclusivo y original que debe revestir toda obra de arte.

Por otra parte, en lo que atañe a obras cinematográficas que puedan ingresar en las colecciones, concretamente en el caso del Museo Reina Sofía, su responsable Lola Hinojosa (Entrevista 4/4/2012), nos indicó que es requisito del museo la entrega de un internegativo como COPIA MÁSTER, que es el que se utiliza en la cinematografía para obtener las copias finales de distribución comercial.

Los formatos de copia máster a menudo no corresponden con un formato apto para la preservación. Pueden ser formatos históricos como el U-Matic o el VHS o más novedosos como el Betacam, minibetacam o el Mini DV señalados por los responsables de las colecciones consultados (Cuestionarios MNCARS, ARTIUM y MACBA) como formatos más corrientes en lo que atañe a la copia máster: por lo tanto, se impone la necesidad de realizar la transferencia a un formato que asegure la preservación de la obra y por consiguiente su reproductibilidad.

Para la COPIA DE PRESERVACIÓN ya hemos indicado en el apartado 2.1 que tanto para cine como para vídeo el formato consagrado actualmente es el Betacam Digital:

“El Betacam digital es la referencia estándar para la preservación de vídeo. La industria televisiva y de publicidad lo utiliza como referencia para la realización de trabajos definitivos de edición y distribución desde su comercialización en 1993. En el ámbito de la conservación y preservación de arte, este formato es el más usado por las instituciones para adquirir las copias másters de las obras de vídeo o instalaciones con contenido multimedia. Permite realizar copias con un nivel mínimo de pérdida de información. Son muchos los artistas que editan su obra en este formato, debido principalmente a que son conscientes de que se trata de un formato universal de referencia con el que es sencillo trabajar, ya que son muchas las empresas, a escala mundial, dedicadas a la edición y distribución de Betacam digital.” (Rotaeche: 2010,92-93).

El autor nos ha señalado también otra medida de preservación practicada en el MNCARS que consiste en el volcado de seguridad a un servidor digital, siempre y cuando se cuente con la autorización expresa del autor de la obra. Ésta es una medida que se acerca más a las prácticas que se generan en los medios televisivos pero con fines estrictamente de salvaguarda, y no de explotación o de recuperación. Con la digitalización se vislumbra la desaparición de los soportes y la desmaterialización de la obra en los llamados formatos de datos:

“El desarrollo de los sistemas digitales ha llevado a la creación de un nuevo concepto: el registro de imágenes como ficheros de datos que pueden archivar inmensas cantidades de información y ser utilizados en muy distintos formatos de vídeo o, incluso, convertidos en imagen fotoquímica. Estos sistemas [...] representan el futuro de la reproducción de imágenes en movimiento y los archivos audiovisuales deben dedicarles una atención preferente.” (Del Amo: 2006, 85).

Para otros museos como el ARTIUM, la opción digital y principal soporte de transferencia de grabaciones analógicas para la preservación viene siendo de momento el soporte óptico DVD, tan común por su extendida comercialización y que reúne cualidades de capacidad de almacenamiento y posibilidad de grabación sin pérdida de calidad de imagen. Es también el que se usa generalmente como COPIA DE EXHIBICIÓN, por ser un soporte económico, reproducible a voluntad para necesidades de préstamos a entidades culturales en sus exposiciones temporales, sin desgaste de lectura o que se puede reponer fácilmente cuando las obras deben ser exhibidas durante horas en las salas de los museos en todos sus días de apertura.

Finalmente, se utiliza como COPIA DE ACCESO interno a la colección, para evitar tener que acudir a los almacenes, lo cual requiere una petición administrativa previa al Departamento de Registro, y un movimiento y manipulación innecesarios del soporte original conservado en sus mejores condiciones. Obviamente estas copias no tienen valor en el mercado sino sólo el valor del coste material del DVD o soportes

similares. No por ello, estas colecciones de copias de acceso dejan de ser debidamente custodiadas en el Departamento de Colecciones y protegidas en fundas y cajas de conservación, tal y como nos enseñó Lola Hinojosa (Entrevista MNCARS, 4/4/2012).

### 2.3 Principales medidas de preservación

Los museos son un ámbito especialmente privilegiado para la conservación y la preservación de los tesoros que desde siglos tratan de hacer pervivir, restaurar, documentar y finalmente exponer al público los testimonios del arte, la creatividad o el ingenio de la humanidad. El museo de arte contemporáneo, después de siglos de investigaciones y prácticas de tratamientos sobre la plástica de la pintura y la escultura, se enfrenta hoy a nuevos materiales y nuevas tecnologías utilizados por los artistas para sus obras.

Para cuidar y hacer posible el acceso permanente a las obras audiovisuales, y evitar en lo posible la intervención sobre las mismas a través de la restauración, las medidas tomadas en los museos se enfocan con prioridad a la conservación material preventiva:

La primera medida de preservación se realiza desde el ingreso de una obra en la colección: una obra pasa un proceso severo en la tramitación de su adquisición, con un informe que contempla y documenta todas las características físicas y administrativas que reúne la obra y que, en algunos casos, puede llegar a incluir una intervención de limpieza y eliminación de fallos con el fin de garantizar que el registro de la obra y las copias a conservar entren a formar parte de la colección en un estado idóneo para los efectos de conservación, exhibición y préstamo. Éste es un protocolo que se aplica para todas las obras y en particular para las obras que utilizan tecnología audiovisual y multimedia (Entrevista Lola Hinojosa 4/4/2012).

La inspección física del material es otra medida obligada, común a todos los procesos de registro y catalogación de los bienes que entran en un archivo o museo, desde el examen del estuche, carcasa o núcleo y estado de la cinta o película, el visionado de control de calidad de imagen y sonido, la presencia de elementos textuales, subtítulos, créditos, etc. Estos controles de estado deben ser realizados de forma periódica continuada (cada seis meses de forma solapada en el MNCARS), al apoyo de prácticas elementales conocidas y aplicadas en todo archivo audiovisual que se precie, tales como el rebobinado sistemático de las cintas con un nivel de bobinado de menor presión posible, la prevención de cargas estáticas y campos magnéticos o el buen mantenimiento y limpieza de los equipos reproductores, para citar algunas de las más características referidas al vídeo. La inspección periódica está encaminada a la detección de procesos de deterioro mecánico o químico de los soportes y materiales que componen las películas y las cintas magnéticas y es esencial para la determinación de medidas urgentes como la segregación, que evita la contaminación entre materiales en proceso de degradación, la estabilización de tal proceso de degradación y la priorización en actuaciones de restauración:

“En los tres casos, nitrato, acetato y poliéster, es necesario separar los ejemplares que muestran síntomas de degradación para evitar que los ejemplares sanos sean contagiados. Esto significa que en cada cámara de almacenaje deben existir zonas separadas con sistemas de ventilación independientes en las que se puedan depositar los ejemplares en distintas fases de degradación sin provocar daños al resto.” (Rotaeche: 2010, 72).

La conservación preventiva se aplica así mismo en controlar los principales agentes de deterioro de estos soportes que son la temperatura, la humedad relativa, la contaminación ambiental así como implementar las mejores condiciones de almacenamiento.

Para referirnos a estas medidas, en particular en lo que atañe a temperatura y humedad relativa, hemos tenido acceso al “*Informe de Condiciones ambientales recomendadas para el almacenamiento a largo plazo de las colecciones de Cine y Vídeo*”<sup>6</sup> redactado en abril de 2009 por Mikel Rotaeche que rigen en el Museo Reina Sofía y que podemos tomar como referencia por tratarse del museo de arte contemporáneo de gestión pública nacional. Al amparo de estudios realizados por organizaciones extranjeras especializadas como AMIA (Association of Moving Images Archivists) y National Preservation Foundation de San Francisco, se marcan las recomendaciones en el establecimiento de un “espacio estanco” para el almacenamiento de soportes cinematográficos “con humedad relativa del 30% y una temperatura de alrededor de 5°C”. Para la colección de soportes magnéticos y digitales esos parámetros se fijan respectivamente en humedad relativa del 40-30%” y “temperaturas en torno a 15°C”. Así mismo, se marcan los umbrales - 18°C y Hr de 40% - por encima de los cuales pudieran aparecer “degradaciones típicas de estos soportes, causando alteraciones irreversibles como la contracción y deformación de la capa plástica, la hidrólisis de las emulsiones o la pérdida definitiva e irreversible de información”.

En el caso en que ocurran, las soluciones a estos graves problemas se suelen poner en manos de técnicos externos al museo como los profesionales de la Filmoteca Española con supervisión de los propios restauradores y conservadores (Cuestionarios MNCARS, ARTIUM Y MACBA).

Para terminar esta relación de las principales medidas preventivas de conservación, mencionamos de nuevo la práctica de la duplicación, con la transferencia de los soportes originales a otros mediante la digitalización que hemos abordado en el apartado 2.2 al comentar la naturaleza de la copia de preservación; resaltando la dualidad existente en todo archivo audiovisual entre continente y contenido, la digitalización no sólo permite luchar contra la obsolescencia de los soportes y minimizar la

---

<sup>6</sup> Véase transcripción del documento en la edición digital de la Revista

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.

El cumplimiento de normas de conservación y preservación específicas a los materiales audiovisuales en los museos y centros de arte contemporáneo sin duda depende actualmente del volumen de obras de esta índole en las colecciones, así como de las propias circunstancias materiales y económicas de la institución. Como mínimo, las obras audiovisuales en el museo gozan de los mismos cuidados y protección atribuidos al resto de las obras de arte en la cadena de actividades y servicios que las atienden: Departamentos de registro de obras, almacenes, conservación y restauración, colecciones, exposiciones, difusión. Están en el punto de mira de los restauradores y conservadores por ser materiales contemporáneos basados en la tecnología con todo lo que ello implica de adaptación a los nuevos medios y en particular a las posibilidades que ofrece la digitalización: “Desde el punto de vista de Conservadores-Restauradores, estamos acostumbrados a reflexionar sobre la conservación del significado de la obra, el respeto de la integridad de la obra original, la transmisión del mensaje y la conservación material” (Vanrell: 2007, 109)

#### **2.4 Modalidades de comunicación al público: monocanal, multipantallas, videoinstalaciones**

Tras más de cuarenta años de historia del vídeo, resulta vertiginosa la variedad de dispositivos audiovisuales impuesta por la carrera tecnológica y comercial -de características profesionales o domésticas- y de los que se han apropiado los artistas.

Ante tal perspectiva, nos limitamos a aquellas modalidades genéricas que se presentan en el ámbito de la exposición temporal o permanente y que parten, en cualquier caso, de la elección que el artista ha concebido como la mejor para transmitir su idea de la obra y su materialización.

La videocreación puede tomar la forma de una cinta o DVD difundido mediante un monitor o proyectado sobre una superficie, o de una instalación en un espacio específico, y en ambos casos estamos en presencia de elementos tecnológicos (televisores, monitores de vídeo o de ordenador, pantallas) y no tecnológicos (el color, nitidez y formato de la imagen, características del sonido y el espacio) (Rotaeche: 2010, 212 -219)

En primer lugar, queremos destacar la función estética que reviste la presencia de los aparatos en el escenario de la obra. Un televisor de los años 60, una pantalla plana de última generación, vincula la obra al contexto en el que ha sido creada y la identifica. Por lo tanto, el objeto visible mediante el cual se difunde o sobre el que se proyecta es intrínseco a la obra y debe conservar sus atributos para perdurar como obra original, enmarcada en su tiempo y en el espíritu de su creador. En la videoescultura, la carga objetual es claramente primordial: una sábana al aire, una mesa de estudio de arquitecto, una esfera de vidrio luminosa son tantas pantallas o superficies de proyección de las imágenes en movimiento.

Con la diversificación de los dispositivos, entramos en otro aspecto que es el del monumentalismo, con paredes y muros de grandes dimensiones en los que las imágenes ocupan su entera superficie, o bien de la miniaturización como por ejemplo con tablets y pantallas de teléfonos móviles. El visitante, avasallado por las imágenes, por el estruendo de ruidos y voces puede pasar a acercarse, a escudriñar y tratar de resolver aquello que sobre la minipantalla se mueve. Estas opciones de representación sustentan el discurso del videocreador al igual que los pintores eligen el formato y orientación de su lienzo según qué motivo o qué narración hayan decidido plasmar.

La multiplicación, la persistencia o la fragmentación de las imágenes y los sonidos a través de uno o varios canales de difusión, en un espacio determinado o a través de un recorrido al que invitan esas mismas imágenes, representan otros tantos recursos fundados en la tecnología audiovisual para servir el mensaje del artista.

Con independencia del juego temporal interno a la obra, existen sistemas como el circuito cerrado de cámara y monitor, o la reproducción del audiovisual en bucle, que captan y detienen la atención del espectador para asegurar su permanencia en el entorno de la obra o la continuidad de su lectura.

Bien sea en el habitáculo oscuro, con pantalla gigante y sonido envolvente, que pudiera semejar las condiciones del espectador ante una película de cine, bien sea rodeado de paredes que emiten luz e imágenes o bien en el espacio transitable de la sala de exposiciones, el espectador se ve convocado a un impacto audiovisual y al proceso de decodificación de los mensajes videoartísticos, empleando su tiempo, su movimiento y experimentando a través de los sentidos un estado emocional que le lleva a comprender o reflexionar sobre lo que le propone la obra.

## **2.5 Obsolescencia de los equipos**

En todas estas modalidades multimedia e interactivas de transmitir la obra audiovisual se encuentran componentes tecnológicos que van a envejecer, devenir obsoletos o incompatibles con la tecnología siguiente.

A la dificultad de preservar los soportes filmicos, magnéticos y digitales en condiciones de reproductibilidad, se añade la necesidad de hacer acopio, vigilar el estado y mantener equipos que no se encuentran ya en el mercado y que irremediamente serán abocados al desgaste y la desaparición; el problema, al que se enfrentan en particular las filmotecas y que puede haber sido resuelto en el medio televisivo por la digitalización, se agudiza cuando, como vemos, la estética y las características de un aparato están ligados a una pieza de videoinstalación.

En ese caso, los museos tienen la obligación de conservar estos bienes materiales como parte integrante de su patrimonio y aplicarles las mismas condiciones de almacenamiento y medidas de preservación que aseguren sobre todo su buen funcionamiento, lo cual justifica también su presencia en los depósitos de obras de arte.

A propósito de la obra de la artista Eugenia Balcells titulada *TV Weave* de 1985, adquirida en 2006 por el MNCARS, y que consta de 48 televisores de tubo catódico

de cuatro tamaños distintos, José Manuel Lara Oliveros, del Departamento de Registro, comenta:

“[...] ante la amenaza de obsolescencia de estos aparatos, se debe establecer un correcto almacenaje y procurarnos las piezas susceptibles de desaparición en el mercado a corto, medio e incluso a largo plazo; porque de lo contrario, conservar estos equipos no tendría utilidad alguna. En consecuencia, debemos establecer proyectos de investigación y mantenimiento en las salas de almacenaje que permitieran por ejemplo el encendido de estos aparatos para prolongar su limitada vida.” (Lara: 2007, 133).

En lo que atañe a la logística del montaje y exhibición de las videocreaciones, las instituciones también mantienen un parque de equipos activos para los soportes más comunes y acuden al alquiler de equipamientos con empresas audiovisuales externas con el fin de evitar los citados problemas de obsolescencia y los gastos derivados de la adquisición, almacenamiento y mantenimiento de los mismos (Cuestionarios MNCARS, ARTIUM y MACBA).

La observación de las características de las obras de arte audiovisuales presentes en las cinco colecciones elegidas nos ha permitido conocer cuáles son las implicaciones y los condicionamientos que las nuevas tecnologías imponen al museo en dos de sus principales cometidos: conservar y exponer. En este recorrido hemos tenido también ocasión de distinguir la importancia que tiene la documentación para estas obras y pasamos a tratar este aspecto en el siguiente capítulo.

### **3. ASPECTOS DEL TRATAMIENTO DOCUMENTAL DE LA OBRA DE VIDEOCREACIÓN**

#### **3.1. Referencias al registro de obras y catalogación de museos**

Para contextualizar la información que se refiere a la catalogación de las obras de arte y por ende la de las obras de videocreación, disponemos de dos referencias normativas que son, por un lado el *Real Decreto 620/1987, de 10 de abril* por el que se aprueba el *Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museos* y por otro, la *Normalización documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, editada por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación y Cultura en 1996.

El Reglamento de Museos de titularidad estatal es el que rige en la estructura y los procedimientos que deben seguir los museos para el desarrollo de su actividad y define en particular en sus Capítulos IV y V el tratamiento administrativo y técnico de los fondos. La Normalización documental de Museos tiene por objetivo “definir y unificar los procesos documentales museográficos y administrativos, la normalización de terminologías y el desarrollo de su aplicación informática.”

Como ya hemos visto en el punto 2, disponemos de la información que proporcionan los sitios web de los museos, los cuales en cierta forma representan la herramienta de gestión y de difusión, sustentada en una aplicación informática de catalogación,

dirigida a hacer visible al público precisamente esa catalogación, es decir, la descripción de los objetos que conforman sus colecciones: “ La catalogación debe servir para hacer accesible la información a los usuarios, a los diversos niveles de conocimiento de los usuarios, a sus diversos intereses, y en los diversos tipos de actividades y formas de difusión que utilizan los museos”(Carretero: 2005, 34)

Fijándonos en los pantallazos que sirven las búsquedas en la interfaz de los cinco museos estudiados (Véase Apéndice Documentos números de 4 a 8), la consideración general que podemos hacer sobre dicha visualización es que todas presentan un diseño diferente, como también lo es la modalidad de búsqueda y recuperación de los datos.



### ***ON SUBJECTIVITY***

Obra actualmente en préstamo

**Muntadas**

Barcelona 1942

#### Información del artista

1978

Tridimensional

Vídeo monocanal, color, so, 50 min, projecció de diapositives transferida a arxiu digital, tinta impresa sobre paper, sobres i altres materials

Dimensions variables

Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

1540

Ilustración: <http://www.macba.cat/es/on-subjectivity1-540>

En el caso del CAAC y del MUSAC, la información aparece tras activar en un índice el enlace al nombre de un autor o al título de la obra que acompaña el nombre del autor; para las colecciones del MNCARS y del MACBA es preciso realizar una búsqueda por palabra clave o nombre de artista o bien cruzando la selección de campos de “clasificación genérica” con la materia o disciplina “vídeo” y “videoinstalación”. El ARTIUM por su parte presenta un catálogo online que facilita una búsqueda alfabética o aplicada a los principales atributos de su ficha de catalogación: autor, título, fecha de la obra, técnica y (curiosamente) fecha de ingreso.

En cuanto a la identificación del registro, los datos mínimos comunes son el nombre del autor, el título de la obra, la datación, el soporte, la duración de la obra audiovisual (o en su caso la referencia a medidas concretas o variables cuando se trata de videoinstalación), así como una ilustración gráfica consistente en un fotograma de la obra.

El término de entrada referido al “tipo de obra”, que es el que más nos interesa, por designar explícitamente el medio o soporte audiovisual del que se trata, es por lo menos variado: desde el término genérico “objeto” (ARTIUM) hasta el más moderno “media” (MACBA), en la ficha del MNCARS se disemina en los términos “Materia/Técnica/Formato”, “Soporte” y “Clasificación genérica”, o bien directamente se obvia como en el caso del CAAC y del MUSAC.




---

**MARÍA CAÑAS.**

*La cosa nuestra*, 2006.

N<sup>a</sup> en la edición: 8/20.

DVD. 15'33".

---



---

**+ VOLVER PORTADA CO-  
LECCIÓN +**

Ilustración: <http://www.caac.es/coleccion/frame.htm>

Los descriptores estables suelen ser completados con otros datos identificativos del autor (lugar y fecha de nacimiento), de la obra (número de edición de la pieza) o

de tipo administrativo (número de registro de la obra, propietario o entidad depositaria e incluso forma, procedencia y fecha del ingreso de la obra en la colección).

A la descripción básica de la obra se añade normalmente un aparato informacional que recoge una reseña biográfica, una sinopsis o descripción objetiva de la pieza y referencias bibliográficas y expositivas que contextualizan cultural e históricamente la obra.

Más allá de las especificaciones referidas al soporte, formato y características propias de la obra audiovisual que encontramos en la catalogación museística, y a la luz de los requisitos habituales para la catalogación en los archivos audiovisuales de otra índole como los de la televisión y el cine, nos parece importante puntualizar algunos aspectos que detallamos a continuación:

En el área de descripción física debería identificarse y diferenciarse de forma inequívoca el soporte original de las copias realizadas para los efectos de preservación y exhibición.

La referencia a la naturaleza del sonido incorporado a la creación suele limitarse a la mención de “con o sin sonido”. Este elemento que parece subsidiario tiene una relevancia en la constitución formal y técnica de las obras. La especificación de la existencia de banda sonora, ambientación musical o textual y de su correspondiente procedencia o autoría, así como de sus características técnicas y modalidades de comunicación pública, también identifica la obra de creación audiovisual. No dudamos que esas referencias se encuentren en la documentación relativa a la conservación y registro interno de las colecciones pero deberían tener un mayor reflejo en la parte visible de la catalogación presentada a los usuarios y público en general.

De igual manera, refiriéndonos a lo que pudiera ser un área de responsabilidad más allá del nombre del autor de la obra, la complejidad de ciertas producciones de videocreación precisa de contribuciones técnicas, artísticas, económicas que no siempre vienen reflejadas: un cuadro técnico, los responsables de producción y coproducción que muchas veces asumen las propias instituciones museísticas o instituciones culturales públicas y privadas, el copyright correspondiente a obras de terceros incorporadas a la obra de videocreación.

Nos interesa especialmente este último punto porque en el análisis formal de la práctica videoartística, en muchas de las indagaciones y concreciones a las que nos invitan los artistas, se encuentra, a semejanza del cine experimental y del *found footage*, la recuperación de imágenes y sonidos procedentes de múltiples fuentes, en particular imágenes de archivos. Citaremos en esta pequeña digresión a Blanca de la Torre en el catálogo de la exposición VideoStorias: “Llevado al ámbito del vídeo, algunas piezas se inscriben en un proceder completamente intertextual, citas iconográficas de imágenes preexistentes, reapropiaciones inseridas en un estigma temporal que afecta a todos los ámbitos [...] (De la Torre: 2011, 57). Todo ello para recalcar que la libertad y las licencias que caracterizan toda creación artística repercuten, más aún si cabe en el ámbito audiovisual, en la identificación y procedencia de obras ajenas incorporadas a la misma con su correspondiente referencia a los derechos de imagen, de autor o de propiedad.

La revisión de la normalización documental, y la necesaria adaptación que implica la cada vez más amplia presencia de obras de creación audiovisual y multimedia en los museos, deberían plantear un enriquecimiento en la terminología y descriptores pero no parece que se esté fijando en base a prácticas de catalogación de archivos audiovisuales, en parte por no estar enmarcado en un sector industrial de distribución masiva y, al menos en lo que atañe a archivos de televisión, no compartir el objetivo de explotación y recuperación de la información.

### 3. 2 Relación de documentos vinculados a la obra de videocreación

Es en el ámbito de la actividad museística y expositiva en el que se están forjando la investigación y la determinación de líneas de trabajo para la estandarización de prácticas documentales aplicadas a las obras que utilizan materiales contemporáneos y nuevas tecnologías. Nos referimos en concreto a proyectos de puesta en común entre profesionales de la conservación como el Simposio Internacional *Contemporary Art: Who cares?* cuya última edición se celebró en Ámsterdam en 2010 o la iniciativa colaborativa *Matters in Media Art* que reúne a conservadores y responsables de colecciones del ámbito anglosajón para la unificación de criterios referidos a la documentación, elaboración de modelos de actuación y toma de decisiones, metadatos y glosarios para la conservación y el montaje de instalaciones de arte contemporáneo.

En España, el Museo Reina Sofía (coordinador del grupo español integrado por el Museo Guggenheim de Bilbao, MACBA, Fundación La Caixa, IVAM, CAAC y ARTIUM) participó en el proyecto europeo *Inside-Installations, Preserving and re-installation of installation art (2004-2007)* con el estudio de 33 casos prácticos, en el que se hizo patente la importancia de la documentación generada con ocasión de los procesos de restauración, conservación y exposición y el surgimiento de nuevas necesidades: “[...] definición de campos específicos en la base de datos de catalogación, redacción de un contrato de adquisición específico, planteamiento de nuevos protocolos de actuación para el movimiento de las obras, elaboración de un tesoro [...]” fueron por ejemplo los desarrollos motivados por la constitución de la colección del Museo Reina Sofía y su exhibición en la ya citada “Primera Generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)”.

Se trata pues de prácticas en plena evolución de marcado carácter interdisciplinar que confluyen en “el cuidado de la obra para su conservación, mantenimiento, restauración, re-instalación y divulgación dentro de un contexto museográfico que sea capaz de transmitir su experiencia y su significado a generaciones futuras”, y en el que participan registradores, conservadores, técnicos, artistas y comisarios.

Para resumir de forma gráfica estas implicaciones, y los principales documentos que se generan a la hora de incorporar una obra a la colección o de exponerla, hemos elaborado el siguiente cuadro, apoyándonos en diversas fuentes del Museo Reina Sofía.

Tipo de Documento	Contenido
Contrato de Adquisición de la obra	Informe de estado de la obra. Informe de restauración previa a la adquisición si es necesario
	Especificación de las características de la obra que se adquiere. Entrega de la copia máster y copias requeridas. Certificado de autenticidad
	Contrato de Cesión de derechos de explotación: distribución, comunicación pública, transformación. Créditos
	Especificación de la cobertura del seguro. Valor económico de la obra. Otros contratos de seguro de préstamos
Ficha catalográfica	Nombre del autor, fecha y lugar de nacimiento, Título de la obra, datación, tipo de soporte, ilustración gráfica o secuencia de la obra audiovisual
	Descripción física del soporte: formato, duración, calidad de imagen y sonido, número de la edición
	Número de registro de obra. Forma, fecha y procedencia de la adquisición. Localización
	Descripción formal del contenido de la obra: Resumen y metadatos Descripción conceptual/estética de la obra: Resumen y metadatos
Informe de conservación	Descripción del soporte y equipos de reproducción. Inspección y evaluación del estado de conservación. Mapa de alteraciones: documento fotográfico con el registro de daños y alteraciones. Plano de situación de cada elemento en una instalación
Entrevista al artista	Transcripción del cuestionario o grabación videográfica de la entrevista con ocasión de la restauración o montaje de la obra para la exposición. Lugar de realización, método de producción, asistencia de terceros
Documentación procedente del artista	Documentación proporcionada por el artista: Instrucciones técnicas. Planteamiento conceptual y estético de la obra. Fotografías, dibujos, vídeos
Documentación técnica: montaje / desmontaje	Esquemas e instrucciones técnicas para el montaje y desmontaje de elementos componentes de la videoinstalación - Manuales de funcionamiento de equipos tecnológicos. Protocolo de vigilancia de estado de equipos
	Instrucciones técnicas - Manuales de Funcionamiento de encendido y apagado
Documentación	Protocolo de vigilancia de estado y obsolescencia de equipos

técnica: almacenaje	y soportes
	Instrucciones de acondicionamiento y embalaje de los soportes y materiales componentes de la videoinstalación para su conservación
	Informes de entrada, salida de depósitos y préstamos, Informe de estado en cada movimiento interno o externo
Documentación informativa	Biografías, monografías, entrevistas y documentales audiovisuales sobre el artista
	Aparato crítico y textos curatoriales para catálogos y otros soportes divulgativos o didácticos con ocasión de exposiciones o ciclos programáticos audiovisuales
	Estudios histórico-artísticos, influencia y comparación con otras obras
	Histórico bibliográfico y expositivo de la obra
	Documento videográfico testigo de la videoinstalación

El archivo documental cumple así con su misión de documentar la obra y su contexto al nivel de su legitimación como propiedad de la institución, de su identificación para todos los ámbitos y servicios del museo, reuniendo toda aquella información técnica y científica necesaria para su buena conservación y su difusión.

No sólo se trata de documentos escritos, sino también gráficos como las fotografías, planos, dibujos, y vídeos. El audiovisual, grabado en el momento de la videoinstalación o de sus sucesivas reinstalaciones en un determinado espacio, tiene una relevancia particular, tanto para la memoria institucional como para el archivo del propio artista, pues permite la apreciación más cercana a la obra original. Como tal documento audiovisual, debe ser conservado también en condiciones de perdurabilidad.

### 3.3 La práctica de la entrevista al artista para la conservación y la re-mediación

Los postulados del arte contemporáneo hablan de desmaterialización de la obra de arte a la que se une la obsolescencia de los soportes audiovisuales históricos y la desmaterialización de las producciones audiovisuales en los llamados formatos de datos.

Frente a esta realidad de la contemporaneidad artística y tecnológica, el conservador y el resto de intervinientes en una exposición se topan con la misión de reconstruir la obra con todo lo que ello conlleva de respeto a su integridad y reflexión sobre el significado de la misma. Han encontrado en la entrevista al artista una herramienta suplementaria para conseguir ese objetivo y se ha convertido en una práctica habitual:

“Una actividad de gran provecho para el departamento (Conservación y restauración) son las entrevistas a los diferentes artistas que han expuesto en el Museo. Se trata de conseguir información de primera mano sobre los materiales, técnicas, etc., que emplean en su trabajo. Las entrevistas se hacen con soporte de audio y vídeo, y esta información se comparte con otros museos e instituciones que siguen el mismo

método. Es una información imprescindible a la hora de acometer una restauración o un estudio sobre el artista, ya que así quedan recogidas sus ideas acerca de la conservación, restauración y exposición de sus obras (Memoria de actividades, MNCARS: 2010, 81).

La entrevista al artista representa una colaboración directa y como tal una fuente original y valiosa de información, conducida de manera estructurada a través de un cuestionario escrito o, según la tendencia actual mencionada en la cita anterior, en un diálogo abierto con el artista registrado de forma audiovisual. En él se abordan todos los aspectos de la obra: el proceso creativo, su contexto histórico, los materiales y técnicas empleadas, el conocimiento por parte del autor de procesos de deterioro y soluciones para su restauración, la aportación de referencias bibliográficas o críticas, todo ello orientado a comprender la obra y devolver, en el caso de ser necesaria una intervención de restauración o la reexposición, el significado y mensaje de la obra.

Esta estrategia, ampliamente descrita e ilustrada con ejemplos prácticos en el citado libro de Mikel Rotaèche se flexibiliza y orienta a aspectos tecnológicos cuando precisamente las obras estudiadas presentan características audiovisuales y multimedia. El modelo descrito, seguido en España, es el del Netherland Institute for Cultural Heritage (ICN), pero nos llama la atención el modelo, en forma de cuestionario interactivo, desarrollado en el 2000 por Jon Hippolito, conservador del Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, que incide particularmente en los aspectos de “reproducción”, “interactividad”, “duplicación” y “codificación” que son propios de las obras de videocreación y del Media Art (Rotaèche: 2011, 184-185).

Cabe destacar que en esta práctica de la entrevista el restaurador y el conservador son en última instancia los que toman las decisiones adecuadas respecto de la obra a intervenir y que, en atención al respeto de los derechos morales, y con toda su pericia, son los garantes de cualquier desvirtuación, por mucho que sus autores puedan estar tentados en modificar la obra preexistente por motivos tecnológicos o conceptuales.

### **3.4 Situación: pensando en un archivo para la videocreación**

Ahora bien ¿qué trasciende de toda esta información y documentación? En primer lugar, las propias obras exhibidas en el entorno museográfico son ya el reflejo de todo ese conocimiento y ese cuidado, al que tiene acceso el visitante en una experiencia única, y al que se le ofrece una serie de recursos fruto del acervo acumulado sobre la obra, su autor, el contexto histórico, artístico y estético en la que se enmarca.

Los catálogos de exposición, los recorridos didácticos, la programación de eventos en torno a la obra y muchas otras iniciativas de difusión especializada, ya habituales, representan tantas otras formas de profundizar en una determinada expresión artística, cuya información viene recogida normalmente por las bibliotecas y centros de documentación de los museos.

Puesto que parte de nuestra aproximación a la presencia del arte del vídeo en el museo la hemos hecho desde el escaparate que ofrece Internet, podemos pensar que el museo, institución fundamentalmente informativa, concentra todos sus esfuerzos en la explotación y aprovechamiento de su potencial documental a través de la red.

Hay museos que priorizan ya este aspecto: el Museo Reina Sofía incorporará en breve reseñas con textos críticos sobre unas mil obras y ha lanzado hace unos meses la implementación de recursos de información radiofónica con “RRS”, 4 canales temáticos de radio. El Museu d’Art Contemporani de Barcelona realiza producciones audiovisuales para su Fons de Documentació Audiovisual con entrevistas a artistas, el MUSAC desarrolla su proyecto ADACYL, Archivo Documental de Artistas de Castilla y León, el Museo de Bellas Artes de Bilbao su Base de Datos de Arte Vasco ARTEDER, por sólo citar algunas iniciativas de distinta índole que encontramos en muchos puntos de la geografía virtual española.

Sin embargo, no existe aun un lugar en la red cuyo objetivo sea mediar en la investigación y la búsqueda de fuentes en relación con la videocreación integrante del patrimonio español.

Existen iniciativas como la ya mencionada HAMACA Media & Video Art Distribution from Spain que -a semejanza de numerosos archivos digitales existentes en Europa y Estados Unidos que desarrollan su actividad a través de la red- proporciona a los artistas que conforman su catálogo una garantía de archivo, protección y difusión, pero cuyo objetivo es principalmente la promoción de su catálogo, constituido actualmente por 197 títulos seleccionados por un comité de expertos, y la distribución de las obras a entidades con fines educativos y sin ánimo de lucro.

Tal vez, a la luz de la reciente aprobación de la Ley 23/2011, de 29 de julio, de Depósito Legal para la preservación del patrimonio bibliográfico, sonoro, visual, audiovisual y digital puedan asentarse las bases fiables o al menos las fuentes para una archivo integrador de toda la producción videográfica artística española. Sería para ello deseable la alianza de los agentes del arte, por otra parte tan activos cada uno en sus dominios y con intereses muy distintos (artistas, galerías, promotores de festivales y certámenes), de la comunidad científica especializada en arte contemporáneo y nuevos medios y por supuesto, de los museos.

Para una visibilidad a través de la red, aun así debiera franquearse el obstáculo de los derechos de autor e integrar tanto la comunicación de obras de vídeo de edición ilimitada, que son aquellas que vienen siendo comúnmente distribuidas, con aquellas más exclusivas de edición limitada, y un archivo documental de videoperformances, videoinstalaciones y videoesculturas testimonio de las obras cuya experiencia sólo se puede realizar “in situ” y no en el espacio virtual.

El Museum of Modern Art de San Francisco mantiene en su sitio web<sup>7</sup> un espacio dedicado a la exposición de obras de Bill Viola que tuvo lugar en 1999 y que se acerca a un posible modelo de presentación de archivo consagrado a la videocreación a través de la red: una ficha de catalogación con su correspondiente reseña, la posibilidad de activar el visionado del videoclip de la obra seleccionada, un apartado dedicado a la información técnica, como el plano de la instalación, el acceso a documen-

---

<sup>7</sup> <http://www.sfmoma.org/media/features/viola/index.html>

tos textuales y gráficos sobre la obra y su instalación, así como las reseñas de cada una de las obras de vídeo presentadas en el ciclo programático de la exposición.

El ejemplo que damos está limitado al ámbito de una exposición y a la presentación de unas pocas piezas dentro de la producción del artista pero responde a la exigencia de rigurosidad del tratamiento documental y a la necesaria contextualización que requiere la comprensión de la obra. Difícilmente esa calidad y ese valor añadido se encuentran en la red, por muy voluminosa y atractiva que sea la oferta de las consabidas plataformas de contenidos audiovisuales.

Pensando en un archivo para la videocreación nos detenemos ante la reflexión de Andrés Carretero Pérez con el que habíamos iniciado esta tercera parte:

“El mundo se está organizando para ser descrito y encontrado en Internet, y nuestros bienes culturales no pueden sustraerse a esta marea. [...] Caminamos hacia la operabilidad de los sistemas, lo cual tiene grandes ventajas y pequeñas esclavitudes, pero sobre todo altera, amplía nuestra idea de la catalogación, porque el usuario de la red tiene acceso al documento electrónico que representa el objeto antes que al propio objeto y la catalogación debe flexibilizarse, compatibilizarse, e incluir nuevas informaciones técnicas o de “contexto electrónico”.

## CONCLUSIONES

La obra de arte audiovisual tiene dos vertientes que la hacen singular. Su naturaleza como bien cultural único y original y su naturaleza tecnológica.

En su primera vertiente se ve acogida por el mayor órgano creado por la sociedad cultural para cuidarla y perpetuarla -el museo- que por definición debe propiciar la constitución de una colección, siendo este tipo de obras reconocido ya como una de las expresiones artísticas más identificativas de la era contemporánea. En sus otros cometidos, el museo se hace garante también de su documentación, conservación y difusión.

En su segunda vertiente, la obra de arte creada con tecnología audiovisual está marcada por la obsolescencia, estigma originado por la propia tecnología y la industria que la sustenta.

Las soluciones practicadas actualmente para evitar la desaparición o la pérdida de la información en las películas y cintas magnéticas donde viene registrada la obra de videocreación pasa por la preservación de los materiales históricos y de los equipos reproductores en las mejores condiciones de conservación así como la transferencia periódica de éstos a nuevos soportes digitales. El museo, entidad fundamentalmente conservadora, ha incorporado estas prácticas y observa las medidas de preservación marcadas desde la experiencia más longeva de filmotecas y archivos televisivos, recurriendo en casos críticos a la pericia de los técnicos procedentes de estos archivos.

Otra característica fundamental de la videocreación es que, al igual que la obra cinematográfica, se trata de una obra fundada en el tiempo y que en ello reside su condición inmaterial, condición acentuada cuando la modalidad de expresión elegida por el artista es la videoinstalación.

La videoinstalación requiere operaciones sucesivas de re-mediación, es decir la necesidad, de reconocer la obra en su sentido y significado y reconstruirla materialmente en un momento y un espacio determinados. Este proceso, dificultado por la presencia de elementos tecnológicos audiovisuales y multimedia, marca la preponderancia de la documentación preexistente a la obra y aquella que genera cada reinstalación.

La documentación sobre la obra y el artista es también fundamental para la restauración y ha hecho aflorar una práctica muy útil para esta finalidad: la entrevista de forma estructurada al artista con el propósito de recabar toda la información técnica, conceptual y contextual de la obra.

Estas son las constataciones que hemos podido hacer a lo largo de nuestro trabajo respecto de las características de la videocreación y en referencia a los aspectos de soportes, conservación y documentación que queríamos tratar.

En otro orden de cosas, al plantear nuestro estudio, en parte sobre el conocimiento que nos podían proporcionar las fuentes directas accesibles mediante Internet, nos hemos topado con una información parcial, por no poder cubrir un espectro geográfico nacional, atomizada en los distintos sitios web consultados, con herramientas internas de búsqueda, una terminología de catalogación y una presentación de contenidos no siempre homogéneas en lo que estrictamente se refiere a la localización de datos sobre videocreación.

Si bien, dicha información es valiosa y puede suponer un acercamiento de calidad para el público en general, sólo se puede constituir como un primer paso para la investigación, haciéndonos reflexionar sobre la posibilidad, por no decir necesidad, de acceso a un repositorio con una información específica, rigurosa e integradora del patrimonio videográfico artístico español a través de la red.

Nuestro estudio se ha planteado también desde la perspectiva de la institución museística como integradora de las distintas facetas reconocidas al archivo audiovisual: coleccionar, catalogar, conservar y difundir obras realizadas con tecnología audiovisual. Ahora bien, un estado de situación y un conocimiento profundo de la videocreación en España también debiera considerar esas facetas desde la experiencia de sus principales interesados, los artistas, y de otros agentes del arte, las galerías y coleccionistas privados y aquellos involucrados en la promoción de este medio de expresión a través de exposiciones, festivales y certámenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Emilio; et al. *Visión Remota, Loop Barcelona (2003–2009)*, Barcelona, La Fábrica y Arts Santa Mónica, 2010, 128 págs.
- ARAMBURU GIL, Nekane. *Caras B de la historia del video arte en España*, Salamanca, AECID, Mimadre, 2011, 285 págs.
- BACHMAN, Rebecca. "Video Preservation: Glossary of Terms" San Francisco: Bay Area Video Coalition, 1996, ([www.cool.conservation-us.org](http://www.cool.conservation-us.org)) Consulta: 14.5.2012.

- BEREJO MARTÍNEZ, Antonio y FUENTES ROMERO, Juan José. “Los Soportes filmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales” Murcia: Universidad de Murcia, *Anales de documentación*, 2001, nº4, 7-37, (www.revistas.um.es) Consulta: 27-5-2012.
- I Bienal de la imagen en movimiento '90*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1990, 277 págs.
- BONET, Eugeni, et al. *En torno al Video*, Gustavo Gili, 1980, reeditado en 2010, Vizcaya UPV, 262 págs.
- CAMACHO RUEDA, Eduardo. “Documentar la obra de Arte. Reflexiones desde las bibliotecas de arte contemporáneo”, Sevilla, *PH boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Año nº 9, Nº 35, 2001, págs. 142-151.
- CARRETERO PÉREZ, Andrés. “Catalogación y nuevas tecnologías”, *Museo*, nº 10, 2005. 33-49 (www.apme.es) Consulta: 27-5- 2012.
- DE LA TORRE, Blanca; et al. *VideoStorias*, Vitoria, Artium, 2011, 3 vol.
- DEL AMO, Alfonso. *Inspección Técnica de materiales en un archivo de una filmoteca*, Ministerio de Madrid, Cultura, 2007, (www.mcu.es) Consulta: 4-1-2012.
- DEL AMO, Alfonso. *Clasificar para preservar*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, (www.mcu.es) Consulta: 4-1-2012.
- “Dennis Oppenheim, Taller de investigación sobre fondos del MNCARS”, Madrid, Museo Reina Sofía, Departamento de Conservación-Restauración, Ministerio de Cultura, 2005, (www.museoreinasofia.es) Consulta: 14-5-2012.
- DEPOCAS, Alain ; et.al. *L'approche des médias variables*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, (www.variablemedia.net) Consulta: 4-3-2012].
- DÍEZ CARRERA, Carmen (Coord.). *La Catalogación de los materiales especiales*, Gijón, Trea, 2005, 716 págs.
- DÍEZ, Celia. “Atrévase con el videoarte”, en “Monográfico Videoarte”, *Exit Express* nº 52 Madrid, Olivares y Asociados, 2010.
- DÍEZ, Celia. “Video, el problema de la reproductibilidad” en “Arte Público”, *Exit Express* nº 11 Madrid, Olivares y Asociados, 2005.
- “Media Art Glossary”, Nueva York, Electronic Art Intermix, 2006-2012, (www.eai.org) Consulta: 4-3-2012.
- EDMONSON, Ray. *Una filosofía de los Archivos Audiovisuales*, París, UNESCO, 1998, ed. revisada, 2004.
- ¿Estáis listos para la televisión?*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2010, 127 págs.
- “European project: Preservation and Presentation of Installation Art. Inside-Installations”, Amsterdam, Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2004-2007, (www.inside-installations.org) Consulta: 4-3- 2012.
- FORNIÉS MATÍAS, Zoel. *La climatización de los depósitos de archivos, bibliotecas y museos como método de conservación*. Gijón, Trea, 2011, 79 págs.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Alicia. “Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte”, Madrid: Grupo Español de Conserva-

- ción, *Ge-conservación, Revista digital hispano-lusa de conservación y restauración*, n. 0, 2009, ([www.ge-iic.com](http://www.ge-iic.com)) Consulta: 14-5-2012.
- GIBSON, Amber, “Videoarte. Algunos apuntes” en *Monográfico Videoarte, Exit Express* nº 52, Madrid, Olivares y Asociados, 2010.
- ILES, Chrissie y HURBISH, Henriette, “Keeping Time” en *Collecting the new: Museum and Contemporary Art*. Princeton, Bruce Althshuler, Princeton University Press, 2005, 208 págs.
- IRANZO, José Vicente. “Videoarte: orígenes y fundamento” en *Historia y estética del videoarte en España*, Sevilla, Comunicación social, 2011, 114 págs.
- KUSPIT, Donald. *Arte digital y videoarte*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, 206 págs.
- KRAUSSE, Rosalind. “Videoarte: la estética del narcisismo” en *Primera Generación. Arte e imagen en movimiento (1963–1986)*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2006, 43-62.
- LARA OLIVEROS, José Manuel. “El almacenaje de videoinstalaciones, una complicada tarea para los museos” en “Videoarte: la evolución tecnológica. Nuevos retos para la conservación”, *Conservación de Arte Contemporáneo, 8ª Jornada*, Departamento de Conservación-Restauración, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2007, 131-135.
- LAURENSEN, Pip. “Developing Strategies for the Conservation of Installations Incorporating”, Londres, Tate Modern, *Tate's online research Journal*, 31/01/2012. ([www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)) Consulta: 21-3-2012.
- LAURENSEN, Pip. “Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”, Londres, Tate Modern, *Tate's online research Journal*, 31/01/2012, ([www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)) Consulta: 21-3-2012.
- LAURENSEN, Pip. “The Management of Display Equipment in Time-based Media Installations”, Londres, Tate Modern, *Tate's online research Journal*, 31/01/2012, ([www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)) Consulta: 21-3-2012.
- LUIRETTE, Carlos Daniel y Escandar, Raúl Daniel, *Conservación de soportes audiovisuales: imágenes fijas y en movimiento*. Buenos Aires, Alfagrama. 2008, 151 págs.
- MARÍN TORRES, María Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón, Trea, 2002, 387 págs.
- “Matters in Media Art” (Proyecto colaborativo de la Tate Modern de Londres, el MOMA de Nueva York y el SFMOMA de San Francisco para el diseño de directrices y buenas prácticas en la conservación de obras de arte audiovisuales), 2003-, ([www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)), ([www.moma.org](http://www.moma.org)), ([www.sfmoma.org](http://www.sfmoma.org)) Consulta: 4-3-2012.
- Monocanal*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2003, 246 págs.
- Memoria de Actividades Madrid: Museo Reina Sofía. Ministerio de Educación y Cultura, 2010, ([www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)) Consulta: 14.5.2012.
- Modern art: who cares? Interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art. Netherlands Institute for Cultural Heritage: 1999, 445 págs.

- Museos y Centros de Arte Contemporáneos en España*, Madrid, Proyectos Utópicos S.L, 2011, 288 págs.
- Normalización documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, 560 págs.
- PALACIO, Manuel. *La imagen sublime. Vídeo de creación en España*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987, 172 págs.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El Arte del Vídeo*, Madrid, El Serbal /RTVE, 1991, 192 págs.
- Real Decreto 620/1987, de 10 de abril. *Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (www.mcu.es) Consulta: 14-5-2012.
- Reglas de Catalogación*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 4ª reimp., 2006, 626 págs.
- REKALDE, Josu. "La imagen y el sonido electrónicos en el arte contemporáneo. Una visión del panorama internacional y su contextualización en el País Vasco", San Sebastián, *XV Congreso de Estudios Vascos: Ciencia y cultura vasca, y redes telemáticas*, 2002 (www.euskomedia.org) Consulta: 23-4- 2012.
- REKALDE, Josu. "Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005", San Sebastián, Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos, EI-SEV, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 26, 2008 (www.euskomedia.org) Consulta: 23-4-2012.
- Rizhome.org (Plataforma dedicada a la creación, presentación, preservación, y crítica de las nuevas prácticas artísticas basadas en la tecnología), Nueva York, Rhizome, 2011(www.rhizome.org) Consulta: 14-5-2012.
- RODRÍGUEZ MATTALIA, Lorena. *Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2011, 310 págs.
- ROSERAS CARCEDO, Elena. *Los servicios de información y documentación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo*. Gijón, Trea, 2008, 359 págs.
- ROTAECHE GONZÁLEZ DE UBIETA, Mikel. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*. Madrid, Síntesis, 2010, 300 págs.
- RUSH, Michael. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Barcelona, Destino, 2002, 223 págs.
- SEDANO ESPÍN, Pilar. *Función y gestión del departamento de conservación en dos grandes museos: Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Reina Sofía*, Gijón, Trea, 2011, 60 págs.
- Señales de vídeo: aspectos de la videocreación española de los últimos años*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, 164 págs.
- Tiempos de Vídeo 1965-2005. Colección Nouveaux Médias del Centre George Pompidou*, Barcelona. Fundación La Caixa, 2005, 192 págs.
- SICHEL, Berta. *Primera Generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2006, 15-43.

- Tv Arts Tv: la televisión tomada por los artistas*, Barcelona, Arts Santa Mònica, Barcelona, 2010, 160 págs.
- VANRELL VELOSILLO, Arianne “Reflexiones sobre la Colección de Videoarte en el MNCARS” en “Videoarte: la evolución tecnológica. Nuevos retos para la conservación”, *Conservación de Arte Contemporáneo, 8ª Jornada*, Departamento de Conservación-Restauración, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2007, 109-110.
- 100 video artists = 100 videoartistas*, Madrid, Exit Publicaciones, 2009, 488 págs.
- VILLAESCUERRA, Pureza. “Instalaciones, su documentación y registro” en *Actas V Conferencia Europea de Registros de Museos*, 13-14 noviembre 2006, Madrid, Armice, 2008, 81 – 85.
- Visionarios españoles. II Bienal de la imagen en movimiento '92*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, 134 págs.
- YEE, Martha M., *Moving image cataloging: how to create and how to use a moving image catalogue*, Westport, Conn., Libraries Unlimited, 2007, 273 págs.