

RECUPERACIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE OBRAS DE VIDEOARTE EN EL CONTEXTO ESPAÑOL. EL CASO DE CARLES PUJOL

Albert Alcoz

Universidad de Barcelona
albertvinasalcoz@ub.edu

Recibido: 03/04/2022 | Aceptado: 29/04/2022

doi: 10.30827/sobre.v8i.24396

112

RECOVERY AND DISTRIBUTION OF VIDEO ARTWORKS IN THE SPANISH CONTEXT: THE CASE OF CARLES PUJOL

ABSTRACT: The preservation of the original formats of an artistic discipline such as video art has been of interest to scholars for a number of years. Video distributors and contemporary art museums are the primary organizations tasked with recovering and raising awareness of the pioneering works of video-creation. The fragility of magnetic tapes and the obsolescence of analogue video formats used in the 1960s–1980s render it difficult for these works to last over time. This article investigates the case of Carles Pujol, one of the most renowned Spanish artists in the history of international video art. Among other themes, the article observes how the Catalan artist creates new versions of old video installations, incorporating present-day technological devices in place of the outdated. It also recounts how a representative selection of his single-channel pieces is incorporated into the catalogue of video distributor HAMACA. Both topics speak to the current consolidation of the digital format and its unquestionable place in the future of video art.

KEYWORDS: video art, single-channel video, video installation, digital video, video distributor

RESUMEN: La conservación de los formatos originales de una disciplina artística como el videoarte es motivo de estudio desde hace pocos años. Distribuidoras de vídeo y museos de arte contemporáneo son los principales organismos encargados de recuperar y visibilizar las piezas de videoocreación pioneras. La fragilidad de las cintas magnéticas y la obsolescencia de los formatos videográficos analógicos utilizados entre los años sesenta y ochenta del siglo XX dificulta la durabilidad de estos trabajos. El presente artículo investiga el caso de Carles Pujol, uno de los artistas españoles con mayor trayectoria en la historia del videoarte internacional. Observar de qué modo el artista catalán realiza nuevas versiones de videoinstalaciones antiguas, incorporando dispositivos tecnológicos actuales en sustitución de artilugios añejos, es uno de los objetivos del texto. Otro propósito consiste en testimoniar el proceso de incorporación de una parte representativa de sus piezas monocanales al catálogo de la distribuidora de vídeo HAMACA. Ambas cuestiones evidencian la presente consolidación del formato digital y su indudable protagonismo para el futuro del videoarte.

PALABRAS CLAVE: videoarte, vídeo monocal, videoinstalación, vídeo digital, distribuidora de vídeo

Introducción. Relecturas del videoarte

El videoarte es una disciplina artística relativamente reciente dentro de la historia del arte. Es durante la segunda mitad de los años 60 del siglo XX cuando las prácticas videográficas inician su recorrido dentro del contexto artístico. Lo hacen vinculándose a la eclosión de las segundas vanguardias focalizadas mayoritariamente en el mundo occidental, tanto en Europa como en Estados Unidos. Diversos artistas adscritos al colectivo Fluxus –entre los que destacan el coreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell– y otros nombres canónicos como Bruce Nauman, Dan Graham y Martha Rosler son los pioneros de un arte que inicialmente tiene en cuenta el carácter escultórico de la imagen en movimiento. Transformar la señal electrónica de la televisión para dotarla de abstracción, agredir los monitores televisivos para incluirlos en *happenings* o idear videoinstalaciones en circuito cerrado determinadas por la presencia del espectador son algunas de las estrategias artísticas de los inicios del videoarte. Simultáneamente, la herramienta videográfica se utiliza para documentar acciones artísticas o para incorporarla a instalaciones multimedia adscritas a lo que Simón Marchán Fiz (1972) describe como «nuevos comportamientos artísticos».

La preservación de este tipo de propuestas es una tarea encomendada tanto a los museos de arte contemporáneo y las distribuidoras de vídeo como a las fundaciones y las colecciones privadas. De todos modos, las condiciones de conservación aplicadas por cada artista a su obra –en su propio estudio u otros lugares de almacenaje– son un parámetro determinante para fomentar la pervivencia de unos materiales indudablemente frágiles. A la vulnerabilidad de las cintas magnéticas de los vídeos analógicos se suma la obsolescencia de los medios tecnológicos que las reproducen. Es por ello que la conservación del videoarte de los primeros años asume numerosas cuestiones inciertas relativas a la adaptación del mismo a los constantes cambios audiovisuales. En este escenario la irrupción de la tecnología digital tiene un papel crucial.

La noción de arqueología de los medios permite interrogar esta obsolescencia y poner sobre la mesa la viabilidad de los diferentes dispositivos que facilitan el despliegue de las obras. En numerosas ocasiones la inexistencia de aparatos específicos condiciona plenamente la longevidad de las piezas. Es en esta tesitura cuando debe contemplarse la posibilidad de la reconstrucción, incorporando novedades tecnológicas que en la actualidad atañen a la digitalización de formatos analógicos pretéritos. Si los recursos financieros de los centros de arte y su inquietud por visibilizar las prácticas artísticas contemporáneas resultan decisivos para presentar las obras videográficas del mejor modo posible –ya sean videoesculturas o videoinstalaciones–, el papel de las distribuidoras resulta trascendental para fomentar la circulación y la exhibición de vídeos monocanales. Estas cooperativas y distribuidoras de videoocreación acostumbran a implementar unos criterios económicos no lucrativos: los beneficios obtenidos de las exhibiciones y proyecciones de los vídeos se divide entre un 70 % para el artista y un 30 % para la organización. Distribuidoras internacionales de videoarte con una larga trayectoria, como Electronic Arts Intermix (EAI) –fundada en Nueva York en 1971– o Video Data Bank (VDB) –creada en Chicago en 1976–, son algunos de los máximos referentes respecto a la

catalogación y preservación de vídeos por parte de organizaciones posteriores.

Aunque los términos *videoarte* y *videoocreación* a menudo se usan como sinónimos, resulta importante señalar que la utilización de uno u otro término debería tener en cuenta el contexto en el que se manifiesta la obra. Mostrarla en contextos artísticos legitimados –museos y centros de arte– o en espacios autogestionados, festivales de cine y otros escenarios situados al margen de cierta cultura oficial determina su denominación. Recientemente, en el ámbito anglosajón se utiliza el concepto *time based media* para englobar aquellas piezas audiovisuales, tanto fílmicas como videográficas, que incorporan la temporalidad. Es un modo de ensanchar los puntos de vista de unas obras sometidas inevitablemente a los cambios tecnológicos introducidos en un mercado obcecado en fomentar la grabación y la reproducción de sonidos e imágenes en movimiento a máxima calidad.

Para analizar el estado de la recuperación y la conservación de piezas de videoarte en el Estado español tomamos como objeto de estudio la obra del artista catalán Carles Pujol. Investigar la trayectoria videográfica de un solo artista, en ningún caso, permite realizar un diagnóstico global del papel de la preservación del vídeo en España; sí que facilita, en cambio, observar una serie de circunstancias significativas respecto a uno de sus pioneros. Explorar la situación actual de los trabajos en vídeo de Pujol –ya sean videoinstalaciones o vídeos monocanal– permite afirmar que estamos ante uno de los referentes menos reconocidos del videoarte español, tanto por las instituciones como por el público. Arrojar luz sobre esta cuestión es un gesto derivado de la exposición «(Re)visionados, (re)visitados. Una relectura de los pioneros del videoarte español», organizada en el Arts Santa Mònica de Barcelona durante el mes de mayo de 2017, en el marco del festival LOOP. En este mismo proceso de recuperación y revitalización se ha fomentado la incorporación de sus primeros vídeos al catálogo de la distribuidora HAMACA. La principal difusora de videoarte del ámbito español ha incluido cuatro de sus vídeos para ampliar así la visibilización de una obra singular que ya forma parte del patrimonio audiovisual de este país.

Recuperación y conservación del vídeo en el contexto artístico

Perfilar cuál es el estado de la cuestión relativo a la recuperación y conservación del videoarte permite desvelar las problemáticas que emergen continuamente al lidiar con sus soportes. La catedrática Rosario Llamas-Pacheco (2017) destaca la importancia de la documentación de las obras de arte contemporáneo para poder transmitir las, no tanto para conocer su estado prístino, sino para contemplar la necesidad antropológica de legar nuestro patrimonio cultural en sus mejores condiciones. Reflexionando sobre el concepto de *intención artística* argumenta:

... el trato cercano con el artista nos da idea de cómo deben utilizarse los materiales, qué significación aportan a la obra de arte desde un plano conceptual, y cómo el paso del tiempo podría afectar al estado de la materia y en consecuencia a aspectos esenciales de su significación. (p. 46)

Decantarse por el código deontológico elaborado para cualquier disciplina o seguir las especificaciones concretas de la voluntad artística es un debate que debe establecerse por el bien de cada pieza artística. Es por ello que el conservador de arte contemporáneo debe comprender los entresijos de la obra, con sus criterios estéticos y semánticos, para vislumbrar el modo de mostrarla en futuras ocasiones.

Reeditar las obras, reponer parte de sus elementos o incorporar fragmentos deteriorados con el paso del tiempo son actitudes que deben razonarse continuamente. Los restauradores y conservadores de piezas de videoarte deben tener en cuenta que en la mayoría de los casos se van a encontrar en situaciones que contemplen «la necesidad de resolver problemas nunca antes estudiados en el arte» (Llamas-Pacheco, 2017, p. 49). El hecho de que los nuevos medios sumen elementos tecnológicos cuya durabilidad resulta limitada condiciona sobremanera el despliegue futuro de las obras. Cabe preguntarse entonces por su viabilidad y la posibilidad de que sus condiciones varíen con el tiempo. Utilizar aparatos novedosos que faciliten su reproducción es un gesto decisivo para recuperarlas. En este proceso de restauración el vídeo debe ser flexible; su versatilidad se manifiesta incorporando la posibilidad de una hibridación donde lo analógico dialoga con lo digital sin perjudicar la coherencia de la obra. Este proceso dialéctico resulta esencial en una contemporaneidad caracterizada por la omnipresencia de formatos digitales que facilitan la circulación de formatos analógicos en desuso.

114

En su estudio sobre las condiciones de catalogación y conservación de las colecciones de videocreación de cinco museos españoles, Gisèle Rodríguez (2012) se detiene en la obsolescencia de los equipos como una de sus grandes lacras. La investigadora afirma que en demasiadas ocasiones se usa escuetamente el término *vídeo* para identificarlas. Seguidamente observa:

... 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. (p. 131)

Rodríguez comenta la disparidad de casos que se dan entre los materiales originales utilizados para la realización de las obras –los másteres que a menudo son formatos históricos, como el U-Matic o el VHS– y los formatos –frecuentemente digitales– a los que se han transferido para asegurar su conservación y su reproductibilidad. Es indudable que resulta necesario revisar periódicamente el estado de los equipos de reproducción, porque en muchos casos se estropean y reemplazarlos resulta dificultoso. Consecuentemente, no solo debe evitarse la pérdida progresiva de información registrada en cintas magnéticas, sino que también deben hacerse transferencias periódicas a nuevos formatos. A su vez, debe ponerse empeño en mantener «los equipos reproductores en las mejores condiciones de conservación» (Rodríguez, 2012, p. 148).

La necesidad de aplicar una metodología de trabajo interdisciplinar en la documentación, la catalogación, el estudio y la

divulgación de arte contemporáneo es uno de los puntos de partida estudiados por Alicia García González (2011). Insistiendo sobre la durabilidad de los formatos videográficos y su continua obsolescencia, la autora recuerda que ante la pérdida substancial de bobinas fílmicas y cintas magnetoscópicas «se establecen protocolos a nivel internacional y el restaurador aplica y define los criterios adecuados en cada momento» (p. 138). La investigadora propone una metodología que genere documentación adecuada para describir los siguientes factores:

... el entorno expositivo, la restauración y/o conservación a largo o corto plazo, materialización de una propuesta del artista, recuperación de la pérdida de información de una obra por modificaciones, mutaciones, etc., todo ello en relación con las tipologías generales mencionadas anteriormente. (p. 138)

Establecer líneas coherentes de búsqueda de información (de los propios artistas, de gente cercana, de material impreso antiguo, catálogos previos, etc.) supone un ejercicio de rigurosidad que facilita presentar las obras en futuras ocasiones, ya sea en exposiciones o en proyecciones puntuales.

Mikel Arce Sagarduy (1997) indica que desde los años 50 hasta la actualidad se han desarrollado numerosos sistemas videográficos cuya diversidad entorpece su clasificación, almacenamiento y conservación. Migrar los materiales originales a un formato adecuado o intermedio que garantice su durabilidad resulta obligatorio:

La constitución física de los soportes magnéticos, ya sean grabaciones analógicas o digitales, hace que nos encontremos ante un material que es susceptible de ser afectado por diferentes agentes externos como pueden ser los campos magnéticos, la humedad, la temperatura, el polvo... Al margen de la vida útil que nos pueda ofrecer el fabricante, es necesaria la preservación del soporte a estas influencias (local adecuado, controles periódicos, copiado en soportes domésticos para explotación y consulta en el archivo, etc.). (pp. 39-40)

Retocar errores digitalmente, como los *drop-outs*, evitar el ruido de la imagen y demás manipulaciones ejercidas para fomentar su durabilidad no garantizan la pervivencia de los materiales originales, pero sí que ayudan a prolongar la influencia de la obra mediante remasterizaciones. Esta restauración digital fundamentada a través del código binario permite su puesta en circulación, pero es incapaz de asegurar su durabilidad. Resulta necesario afirmar que no existe un formato ideal para conservar los vídeos. Actualmente muchas productoras de cine de ficción deciden transferir el material digital a celuloide como formato de conservación; supuestamente, en el futuro será más fácil acudir a materiales tangibles, como la película, que a código binario. Como señala Arce Sagarduy, «elegir un formato actual que nos asegure un paso intermedio y una longevidad suficiente» (1997, p. 40) puede ser relevante para alargar la vida de las piezas videográficas analógicas. Carlota Santabárbara Morera (2019), por su parte, estudia a fondo la composición material de los soportes analógicos del vídeo de las primeras décadas, examinando que:

Los formatos de soportes magnéticos analógicos son: U-matic, VHS, S-VHS, 8mm y Beta Cam, que están compuestos por partículas de óxido de hierro, dióxido de cromo, ferrito de bario, partículas de metal y metal evaporado (este último sin adhesivo

fijativo al soporte) y aditivos como: lubricantes, agentes limpiadores de cabezales, carbono negro (reduce la carga estática), fungicidas, dispersantes de las partículas metálicas, plastificantes, etc. Por otro lado, el polímero que actúa de medio (poliuretano) puede degradarse por hidrólisis (exceso de humedad relativa), por descohesión con el material de soporte o por pérdida de lubricante. [...] En cuanto al material videográfico, las principales degradaciones que pueden sufrir son: la pérdida de aglutinante, debido a condiciones ambientales inadecuadas, de temperatura y humedad. La hidrólisis, es otra de las degradaciones comunes y se debe a la absorción de humedad excesiva, teniendo como consecuencia la pérdida de información. Las cintas magnéticas también pueden ser atacadas por hongos, lo cual puede ser un importante foco de infección de otras piezas videográficas de la colección de un almacén. (p. 121)

La degradación de la imagen y el decaimiento del sonido capturados en cintas de vídeo es un hecho común derivado de la vulnerabilidad del soporte magnético. Descodificar señales electrónicas que contienen imágenes en movimiento puede ser una tarea ardua en el caso de que los soportes originales hayan sufrido estas inclemencias descritas por la investigadora. Para subsanar estos percances resulta prioritario conocer el trasfondo matérico de cada vídeo monocal o videoinstalación y así poder proyectarlo o exhibirla en sus mejores condiciones. Hacia el 2012 el Betacam Digital, también conocido como Digi Beta o DBC –lanzado en 1993 para sustituir al Betacam y al Betacam SP–, es el formato consagrado para la conservación de los vídeos monocanales. Actualmente son los archivos digitales y su progresiva mejora de definición –Full HD, 2K y 4K– los que, debidamente almacenados en discos duros, se consideran prioritarios por los departamentos audiovisuales de museos, centros de arte y distribuidoras. Gracias al avance de una industria audiovisual obcecada en la mejora de la calidad de la imagen y el sonido, el incremento de las prestaciones de los formatos digitales deviene esencial.

Inicios del videoarte en el contexto español

El videoarte empieza su recorrido en España durante la década de los años 70 gracias a una serie de personas que, como Muntadas, Francesc Torres, Eugènia Balcells y Antoni Miralda, deciden instalarse en Nueva York para desarrollar su trayectoria artística. El estudioso Ignacio Estella (2007) razona que, en relación a las prácticas en soporte videográfico, con la llegada de los 80 la situación mejora sustancialmente gracias a dos consideraciones:

... la primera de las cuales sería la edición del libro *En torno al vídeo* de Bonet, Muntadas, Dols y Mercader [...] La segunda de las razones reside en que en torno a los ochenta se comenzaron a organizar una serie de festivales que darían el espaldarazo definitivo a la visibilización pública del fenómeno del vídeo en España. (p. 103)

Otro avance lo marcan exposiciones colectivas, como «La imagen sublime. Video de creación en España 1970/1987» –comisariada por Manuel Palacio en 1987 para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)–, y muestras itinerantes, como «Señales de vídeo. Aspectos de la video-creación española de los últimos años» –curada por Eugeni Bonet en 1995–. Gracias a cierta democratización de las herramientas videográficas y a una voluntad por visibilizar las posibilidades del medio en festivales audiovisuales y pro-

yecciones en centros de arte, durante la década de los 80 la videocreación se consolida en España. Entrados los años 90, los museos de arte contemporáneo adquieren obra en vídeo para sumarla a sus colecciones y exponerla periódicamente.

Si las colecciones de centros como el MNCARS, el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) permiten identificar el patrimonio videoartístico español, otro ámbito tan o más relevante para su recuperación y su diseminación lo forman iniciativas como el Arxiu Xcèntric, los Arxius OVNI o la plataforma PLAT.TV. Por encima de todas ellas destaca el papel de HAMACA, la principal distribuidora de videoarte de este país. Autodenominada «plataforma de audiovisual experimental», HAMACA es una asociación sin ánimo de lucro inaugurada en 2005 en Barcelona que tiene como objetivo preservar, distribuir y exhibir el vídeo realizado en el ámbito estatal. Más de un millar de títulos conforman un catálogo en el que se encuentra la obra de pioneros como Muntadas, Balcells, Miralda o el colectivo Vídeo Nou. Otros nombres de referencia son Toni Serra, Josu Rekalde, Javier Codesal, Francisco Ruiz de Infante, Dora García y Carles Congost.

La especialista en videoarte Laura Baigorri (2011), analizando la producción videográfica de los años 80, percibe cómo las fundamentales aportaciones de «Eugènia Balcells, Carles Pujol, Antoni Miralda y Pedro Garhel, cada uno con su interdisciplinar estilo, representan el puente entre los pioneros y la producción de los 80» (p. 48). Pérez Ornia (1991), por su parte, considera que «los artistas catalanes Eugènia Balcells, Francesc Torres, Antoni Muntadas, Carles Pujol y Lluís Nicolau son los autores españoles que más reconocimiento internacional han tenido en la práctica de las videoinstalaciones» (p. 58). Como vemos, Carles Pujol es un artista relevante en el ámbito del vídeo realizado en España durante los años 80; sin embargo, actualmente su obra no tiene el reconocimiento crítico que sí se observa en otros nombres clave asociados a los inicios de la videocreación. Veamos cómo se articula su práctica videográfica y de qué modo mantiene su vigencia a inicios del siglo XXI.

El caso de Carles Pujol

Carles Pujol (Barcelona, 1947) estudia Bellas Artes en Barcelona y Madrid, donde se especializa en las áreas de dibujo y pintura. Su primera exposición pictórica sucede en 1968; poco después introduce la instalación y el vídeo en su proceso creativo. Las abstracciones hechas de formas geométricas, líneas y texturas matéricas tienen un papel significativo en una obra gráfica cuyo carácter formalista también se entrevé en sus instalaciones iniciadas en 1975. Según el malgrado poeta Carles Hac Mor (2021), Pujol es «... un artista que *pinta* con el vídeo y que, a través de las videoinstalaciones, interviene *pictóricamente* en el espacio, lejos, pues, de los soportes bidimensionales» (p. 43). Conjugando la línea dibujada y los monitores televisivos, Pujol articula piezas conceptuales que entrelazan reflexiones sobre el espacio y el tiempo.

Como escribe el propio artista: «La mayoría de mis instalaciones fueron hechas sin ayuda presupuestaria y a menudo sin soporte técnico necesario, ni económico, lo cual dificultaba y limitaba la solución de estas instalaciones (videoinstala-



Figura 1: *Meninas* (1986). Versión de 2017. Exposición «(Re)visionados, (re)visitados». Arts Santa Mònica, Barcelona. Cortesía de Carles Pujol

116

ciones)» (Pujol, 2021, p. 164). Este déficit económico queda minimizado por la productividad y la sistematización de un artista que hasta la fecha ha realizado 16 vídeos monocal y 66 instalaciones, muchas de las cuales incorporan monitores de tubo de rayos catódicos o proyectores de vídeo. La comisaria y crítica de arte Montse Badía, reseñando la muestra «(Re)visionados, (re)visitados. Una relectura de los pioneros del videoarte español» –exposición colectiva junto a Eugènia Balcells y Muntadas, comisariada por el especialista Antoni Mercader y organizada por el festival LOOP– afirma:

... una de las grandes aportaciones de la exposición es la re-visión de los trabajos de Carles Pujol, quizás porque hasta ahora han sido menos revisitados que los dos anteriores. *Meninas* (1986) explora en términos de forma y significado la complejidad de *Las meninas*. Y en *Transformacions* (1975), *Homenatge a Erik Satie* (1976), *Tres temps* (1979) y *81 × 65* (1980), juega-experimenta-reflexiona a partir de diversos elementos, pintura, dibujo, música, geometría, tiempo y espacio. (Badía, 2017, parr. 7)

Resulta pertinente, pues, preguntarse una serie de interrogantes: ¿en qué estado se encuentra la obra audiovisual primeriza del Carles Pujol?, ¿qué papel tienen las distribuidoras de vídeo en la diseminación de la misma?, ¿qué proceso de digitalización se ha implementado para difundir su obra videográfica analógica? Estas son algunas de las dudas que suscita la progresiva recuperación de sus trabajos en vídeo, ya sean videoinstalaciones o piezas monocal. Las primeras son objeto de reconstrucción por parte del

propio artista. Cada vez que se presenta una nueva ocasión, Pujol incluye nueva tecnología sustituyendo monitores de televisión, proyectores de diapositivas y otros aparatos analógicos. En 2017, por ejemplo, realiza una nueva versión de la videoinstalación *Meninas*, producida inicialmente en 1986 (figura 1). La obra consta de un espejo, una cámara de vídeo digital en circuito cerrado colocada sobre un trípode, y tres monitores de televisión ubicados sobre tres peanas de diferentes alturas. En las paredes, el artista dibuja unas líneas gruesas, rectas y angulosas que, aunque parezcan arbitrarias, conforman figuras geométricas solo visibles en la pantalla. Otro ejemplo tiene lugar en 2021, cuando recupera la videoinstalación *Calidoscopi* (1981) con motivo de la exposición colectiva «En tiempo real. La Colección Rafael Tous de arte conceptual», organizada por el MACBA. Aquí el carrusel de diapositivas deja paso a un proyector de vídeo digital que muestra imágenes estáticas, una detrás de otra, debidamente entrelazadas con un elemento escultórico geométrico hecho de bastidores pintados de negro.

Sus vídeos monocanales siguen un recorrido similar cuando agregan tecnología digital. Al tratarse de grabaciones hechas con soportes audiovisuales hoy en día prácticamente obsoletos –U-Matic, VHS y Betamax–, proceder a su digitalización para fomentar su circulación resulta inevitable. *Transformacions* (1975), *Homenatge a Erik Satie* (1976) (figura 2), *Tres temps* (1979) y *81 × 65* (1980) (figura 3) son los cuatro vídeos que se recuperan en la exposición de 2017. Estos trabajos analógicos digitalizados previamente a formato



Figura 2: Fotogramas de *Transformacions* (1975) y *Homenatge a Erik Satie* (1976). Cortesía de Carles Pujol



Figura 3: Fotogramas de *Tres temps* (1979) y *81 x 65* (1980). Cortesía de Carles Pujol

DVD se transfirieron a memorias USB que se conectaron a pantallas planas para reproducirlos en bucle; una serie de auriculares permitían escuchar las bandas sonoras evitando el solapamiento sonoro de cuatro pantallas colgadas en la pared a media altura, una al lado de otra. La baja definición de imágenes en blanco y negro de hace más de 40 años contrasta con la calidad de unas bandas sonoras formadas por temas musicales (Erik Satie, Terry Riley) o registros descriptivos de las acciones llevadas a cabo en cada vídeo.

Transformacions, su primer vídeo, se graba en el Institut del Teatre de Barcelona con una bobina abierta de una pulgada. El vídeo original se perdió cuando la institución cambió de sede. Pujol afirma tener dos cintas de media pulgada que incluyen *Transformacions* y *Homenatge a Erik Satie*, aunque, según él, muy posiblemente no se vea nada. *Puzzle* (1983) se grabó en el departamento de vídeo de la Universitat de Vic con la ayuda de Miquel Pere, mientras que los otros cuatro vídeos iniciales –*Espais* (1977), *Tres temps*, *81 x 65* y *Puzzle* (1983)–

los registró él mismo con su propia cámara doméstica en Betamax. Todos ellos se encuentran en una cinta de bobina abierta identificada con los términos MASTER 1 (figura 4).

En junio de 2021 se procede a la incorporación de parte de su obra monocal al catálogo de la distribuidora HAMACA. Se acuerda que cuatro de sus vídeos almacenados en DVD queden disponibles en formato digital para fomentar su visibilidad en exposiciones o en programas de proyecciones específicas. Los cuatro vídeos añadidos al catálogo son los mismos que en 2017 se mostraron individualmente en la exposición «(Re) visionados, (re)visitados». Estos vídeos seleccionados se pueden ver en la web de HAMACA dirigiéndose a la ficha del autor, que es accesible *online* en este enlace: <https://hamacaonline.net/authors/carles-pujol/> (figura 5). Un conjunto de explicaciones escritas en primera persona describen los procesos de creación que se amagan detrás de cada vídeo mientras una ficha técnica y un listado de *tags* (palabras clave) designan las condiciones de cada vídeo y sus cualidades



Figura 4: Exterior e interior de la caja. Bobina abierta de media pulgada con el MASTER 1 de los primeros vídeos de Carles Pujol. Scotch Video Tape. SONY. Cortesía de Carles Pujol

AUTORES



CARLES PUJOL

Barcelona, 1947. Tras formarse en en la Facultad de Bellas Artes en Barcelona y Madrid, a finales de los años sesenta se inicia en la práctica pictórica, centrándose ya en las nociones de espacio, geometrización y gestualidad como elementos clave de su lenguaje no figurativo. En los setenta, su práctica objetual, minimalista y los poemas visuales van conviviendo con el audiovisual, creando esculturas, objetos e instalaciones a menudo formadas por proyecciones de vídeo. Implicado en el movimiento conceptual, forma parte del CoHectiu G y participa en varias muestras de arte.

Es considerado uno de los pioneros en el ámbito del vídeo experimental y la instalación multimedia, combinando estos trabajos con otros de carácter objetual y de acción. Con una obra de raíz minimalista tanto en sus propuestas pictóricas como en sus producciones audiovisuales, explora la noción del espacio y sus dimensiones posibles, interesado en las ideas de variación, transformación, composición y memoria, siempre vinculadas al espacio. Entre sus producciones audiovisuales destacan *Transformacions* (1975), *Homenatge a Erik Satie* (1976) y *Tres temps* (1979), las cuales forman parte del archivo Hamaca, así como otras más tardías como *Sobre vidre* (1987).

Sus trabajos se han presentado en espacios clave del circuito artístico de las décadas 'setenta y ochenta, como la Petite Galerie de Lleida (1972), el Institut del Teatre de Barcelona (1975), la Galeria Ciento (1976) y la Galeria G (1976) de Barcelona, la Fundació Joan Miró (1976 y 1979) y la sala Metrònom de Barcelona (1981). También destaca su participación en las bienales de Sao Paulo (1981) y París (1982), y en muestras como World Wide Video Festival, (Kijhuis, La Haya, 1986), Fuego del sur (Museum Fridericanum, Kassel, 1992), el Palau de la Virreina de Barcelona (1991), la II Bienal de la imagen en Movimiento (MNCARS, Madrid, 1992), la retrospectiva de audiovisual catalán Fora de camp (Metrònom, 1999) y la monográfica *Metàfora* (Centre d'Art Santa Mònica, 2000).

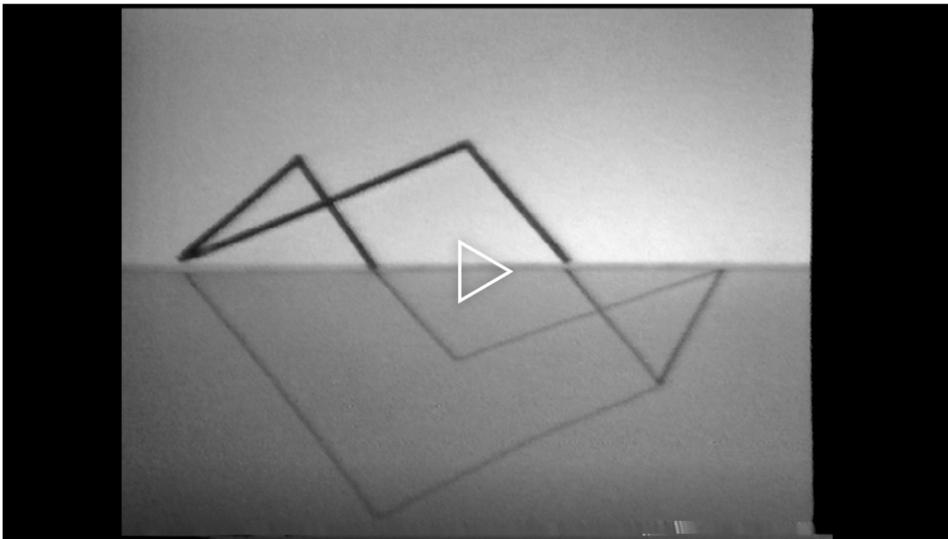


OBRAS

- Transformacions** 2021
Carles Pujol
- Homenatge a Eric Satie** 2021
Carles Pujol
- Tres temps** 2021
Carles Pujol
- 81 X 65** 2021
Carles Pujol

Figura 5: Ficha del artista Carles Pujol en la web de HAMACA

81 X 65
Carles Pujol



TAGS

- ABSTRACCIÓN 26
- ARTES VISUALES 81
- ENSAYO AUDIOVISUAL 224
- ESPACIO DE REPRESENTACIÓN 10
- METALENGUAJE 25
- SOMBRA 5

Modos de visualización de las obras en el catálogo:

- Íntegra
- Previsualización
- No visibles

Para más información, contacta con nosotros.

FICHA TÉCNICA

Título: 81 X 65

Dirección: Carles Pujol

Producción: 1980.

Duración: 00:12:00

Formato original: Betamax

Formatos: DVD

Sistemas de TV: NTSC

Vídeo que averigua las múltiples propiedades lineales de un cubo, dibujado a dos apoyos diferentes mediante cinta adhesiva o rotuladores.

"Son las medidas profesionales de un bastidor de tela equivalentes a un 25 figura. Quiero resaltar la ambigüedad y la relativización de la observación como tal: marcaje de sombra a la pantalla como un metrónomo que descubre el recorrido de unas líneas que al final forman parte de un cubo. Este es destruido en sí mismo manipulando el zoom de la cámara. Terry Reley apoya sonoro al seguimiento del proceso de una manera casi hipnótica."

Figura 5: Ficha del vídeo *81 x 65* (Carles Pujol, 1980) en la web de HAMACA

temáticas (figura 6). La incorporación al catálogo de HAMACA coincide en el tiempo con la finalización de un voluminoso libro que recopila toda su trayectoria bajo el título *Carles Pujol. Obra completa*. Se trata de una publicación elaborada por el propio artista, una edición limitada (50 ejemplares) que incluye una tarjeta de memoria en la que se hallan los 16 vídeos realizados hasta la fecha. Las diez horas de duración que suman todos ellos pueden visionarse en cualquier ordenador o pantalla plana que incorpore una entrada USB.

Resultados y conclusiones

Hace unos años la creadora Maite Ninou (2010) llegaba a la conclusión de que el vídeo y la memoria eran «más efímeros de lo que pensaba, suerte que nos quedan el cine y la fotografía como registro de la memoria visual. Siendo los más viejos resisten mejor que las cintas, los DVD y los inestables adolescentes discos duros» (p. 99). Los soportes fotoquímicos están sujetos a las inclemencias del tiempo por la delicadeza de su material. Paradójicamente, este mismo carácter objetual opera como un elemento esencial

para su devenir. En detrimento de los materiales digitales, fuertemente condicionados por las diferentes obsolescencias programadas de las herramientas elaboradas por la industria neoliberal del audiovisual, los soportes analógicos mantienen un carácter tangible que resulta ser un punto a favor para su futura conservación. El vídeo analógico debe digitalizarse periódicamente acorde con el estándar de calidad de cada época. Asimismo es conveniente guardar las cintas originales en sus mejores condiciones: lugares frescos que eviten las fuentes de calor y la humedad. De igual modo resulta necesario que las videoinstalaciones puedan reemplazar sus materiales originales por otros actuales, sin perder su esencia estética ni su valor conceptual.

Como todas las obras de arte, los trabajos videográficos necesitan cuidados y criterios de conservación. Esta afirmación resulta imperativa en las piezas de videoarte de los primeros años, a causa de la pérdida de información a la que están sometidas. Resulta urgente aplicar una serie de operaciones que eviten el deterioro de sus sonidos, sus imágenes y las herramientas que las ponen en funcionamiento. Incentivar la reconstrucción de las videoinstalaciones de Carles Pujol en

espacios museísticos y fomentar las proyecciones de sus vídeos monocanales mediante la digitalización para el catálogo de HAMACA son acciones que permiten visitar su punto de vista artístico sobre el medio videográfico.

El especialista en videoarte Eugeni Bonet (2017) razona «después de un cierto cambio generacional, además de enfrentarse a los desafíos impuestos por el advenimiento de los nuevos medios, el vídeo se convirtió repentinamente en un medio relativamente común y una forma de arte establecida» (p. 12). La omnipresencia de la tecnología digital y la ubicuidad de las pantallas corroboran este argumento. De todos modos, en numerosas ocasiones, aficionados e investigadores del mundo del videoarte debemos conformarnos con textos y fotografías de libros, catálogos y demás material impreso para hacernos una idea de vídeos prácticamente invisibles. La imposibilidad de experimentar videoinstalaciones remotas y la dificultad de visionar vídeos antiguos –incontrables *online* e inaccesibles en archivos de centros de arte– es un motivo para seguir arrojando luz sobre una disciplina cuyos orígenes son tan enigmáticos como inciertos.

Resulta urgente documentar las piezas de videoocreación mediante la recopilación de archivos impresos, fotografías, entrevistas con los artistas y otros materiales escritos. Es indispensable recuperar los materiales originales, reflexionar sobre su durabilidad y actuar consecuentemente. Exhibir y distribuir las obras audiovisuales pretéritas en las mejores condiciones posibles es una labor indispensable para el bien del patrimonio artístico de este país. Aunque hoy en día esta recuperación quede atravesada por lo digital, no está de más recordar una meditación del propio Carles Pujol (2021) que, subrayando la vulnerabilidad de los objetos artísticos, acude al acrónimo E.F.I., es decir, «efímero, frágil e ínfimo, que son las condiciones de toda obra de arte a través de todos los tiempos: al final, todas se vuelven efímeras, frágiles e ínfimas» (p. 607).

Referencias

Arce Sagarduy, M. (1997). Panorámica sobre conservación, mantenimiento y restauración del patrimonio videográfico: problemática actual. En E. Bonet (Coord.), *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y documentos de trabajo* (pp. 39-40). Gobierno de Navarra.

Baigorri, L. (2011). Rebobinando. Balance histórico de la entrada del vídeo en el Estado español. En N. Aramburu y C. Trigueros (Eds.), *Carras B de la historia del vídeo arte en España* (pp. 44-49). Elektronova / Mimadre ediciones.

Badía, M. (2017, 8 de mayo). *Revisiones contemporáneas*. A*Desk. <https://a-desk.org/magazine/revisiones-contemporaneas>

Bonet, E. y Ciuti, C. (Eds.). (2017). *Video Writings by Artists (1970-1990)*. Mousse Publishing.
Estella, I. (2007). Cuando las actitudes devienen forma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español. En J. Carrillo (Ed.), *Desacuerdos 4. Cine y vídeo. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* (pp. 96-108). MACBA.

García González, A. (2011). Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte. *Ge-Conservación*, (0), 133-140. <https://doi.org/10.37558/gec.v0i0.30>

Hac Mor, C. (2021). Una pintura de l'espai-temps. En C. Pujol (Ed.), *Carles Pujol. Obra completa* (pp. 43-46). Autoeditado.

Llamas-Pacheco, R. (2017). Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica. *Ge-Conservación*, (12), 45-54. <https://doi.org/10.37558/gec.v12i0.348>

Marchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1972*. A. Corazón. Comunicación.

Ninou, M. (2010). El arte efímero del vídeo. En Fundación Rodríguez, Arturo / Fito Rodríguez Bornaetxea, N. Rodríguez Arcaute (Eds.), *En torno a En torno al vídeo* (pp. 98-102). Centro Cultural Montehermoso.

Pérez Ornia, J. R. (1991). *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. RTVE / Serbal.

Pujol, C. (Ed.). (2021). *Carles Pujol. Obra completa*. Autoeditado.

Rodríguez, G. (2012). Videoocreación en España: soportes, conservación y documentación. *Documentación de las Ciencias de la Información*, (35), 119-153. https://doi-org/10.5209/rev_DCIN.2021.v35.40449

Rotaache González de Ubieta, M. (2007). Videoarte: La evolución tecnológica. Nuevos retos para la conservación. Conservación y Restauración de Video Arte: Revisión y adaptación de criterios y metodología para abordar un nuevo campo de trabajo. En *Conservación de arte Contemporáneo 8.ª Jornada, Departamento de Conservación-restauración Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid.

Santabárbara Morera, C. (2019). La digitalización del patrimonio filmico y videográfico como herramienta de conservación del videoarte histórico en su transmisión al futuro. Parámetros de conservación, digitalización, exhibición y difusión. En C. Foradada Baldellou y P. Irala-Hortal (Coords.), *Re_Visiones sobre arte, patrimonio y tecnología en la era digital* (pp. 119-126). Universidad de Zaragoza.