

Ignacio Pardo: pintura e imagen electrónica, práctica pionera de la experimentación videográfica en el contexto de los años 80 en España

Ignacio Pardo: painting and electronic image, videographic practice pioneering experiment in the context of the 80s in Spain

LOLA DOPICO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo.

AFLIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Debuxo. Rua da Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: lolado@uvigo.es

Resumen: Un acercamiento al trabajo de Ignacio Pardo, artista pionero de referencia dentro de la corriente de videocreación en España en los años 80. Una revisión de su obra y principales aportaciones.

Palabras clave: pioneiros / vídeo arte / historia de los media.

Abstract: *An approach to the work of Ignacio Pardo, pioneering artist of reference within the stream of video in Spain in the 80s. A review of his work and major contributions.*

Keywords: *pioneers / video art / media history.*

Introducción

A principios de los años 80, las sociedades gallega y española se encuentran en pleno proceso de transformación política, social y cultural. La recién instaurada democracia genera una gran expectación, una explosión de libertad y un movimiento cultural impulsado desde las bases.

“Veneno puro” de Villaverde es la punta de lanza de la videocreación gallega. En 1984 esta cinta obtiene, junto con “Etapa” de Antonio Cano, el primer premio del I Festival de Vídeo de Madrid, generando un foco de atención sobre lo que está sucediendo en Galicia.

El trabajo de Ignacio Pardo se inserta en ese contexto. Pardo estudia Bellas Artes en Madrid, pintor de vocación, desde los setenta, experimenta con el súper-8. Aunque nunca haya participado en las actividades de ningún colectivo de cine, sí presentó sus trabajos en distintas muestras y festivales, “Una herida cada día” (1972), “Erosión”, (1974), “Requiem por unha gaivota” (1978). La transformación política, la educación cinéfila y la fascinación por las posibilidades que la nueva herramienta del vídeo genera impulsaran su actividad.

El primer trabajo en vídeo de Ignacio Pardo fue segundo premio de la Muestra Internacional de Vídeo de Málaga, e inicia su relación con otros autores a través de las Xornadas de Carballiño.

Durante el año 86 continúan producciones y se presentan nuevos trabajos de los realizadores gallegos. Ignacio Pardo realizará “Parpadeo”, ejercicio sobre la percepción, la imagen, la repetición y el bucle donde la fragmentación del cuerpo empieza a ser referente en los trabajos de este autor. Antón Reixa multiplica su producción en una lucha personal con el medio: “Todo está na castañeta”, “Remake”, “Collage e bricolaje”, “Episodios familiares”, “Aftershave” y “Chove contra pasado”. Manuel Abad realizará “Prólogo”, donde centrará su investigación en el montaje y en las lecturas paralelas de un mismo proceso.

El evento más significativo para el ámbito de la videocreación en el contexto español será la exposición *La Imagen Sublime* del Centro de Arte Reina Sofía que contará con amplia representación gallega (AAVV, 1987). Comisariada por Manuel Palacio y con la colaboración de Eugeni Bonet, Guadalupe Echevarría y Antoni Mercader, el objetivo de la muestra será la apuesta por una revisión crítica y analítica de las obras más representativas del vídeo de creación en España, desde 1970, con “Primera muerte”, hasta la producción de 1986. Se trata de la cartografía más completa realizada hasta la fecha y, entre los autores gallegos seleccionados en la muestra están Manuel Abad, Ignacio Pardo, Antón Reixa, Antonio Segade y Xavier Villaverde. En esta revisión de la videocreación tanto Manuel Palacio

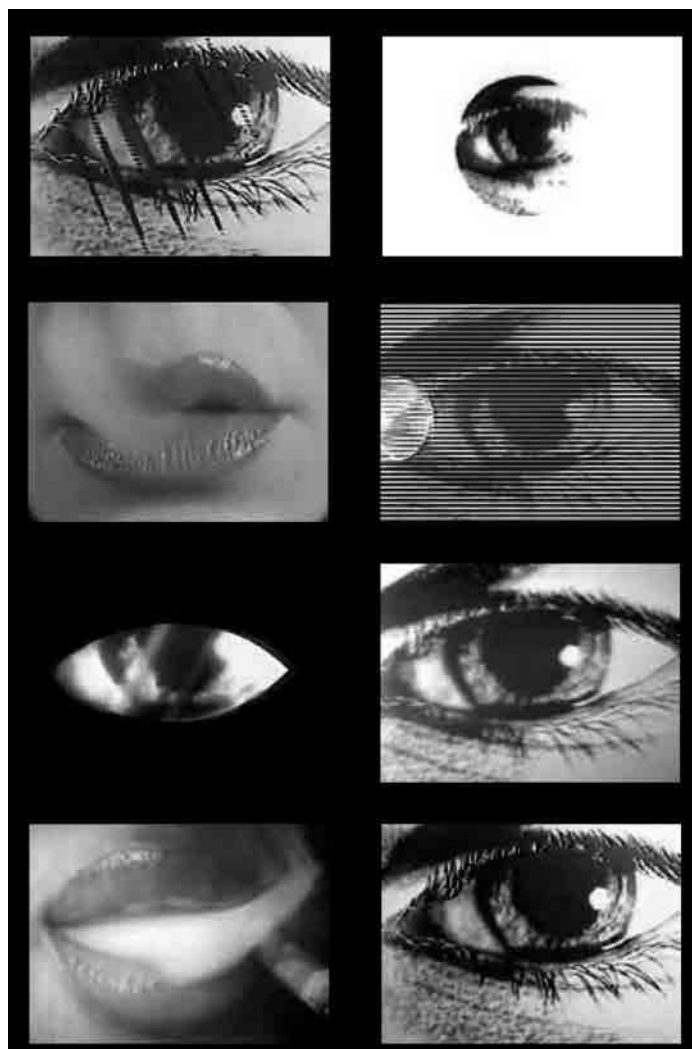


Figura 1 · Ignacio Pardo. *Parpadeo*, 1986.
Ocho fotogramas del vídeo.



Figura 2 · Ignacio Pardo, *Ventanas de Noche*, 1995. Tres fotograma del vídeo.

como Eugeni Bonet remarcarán el cambio significativo en los planteamientos de los autores surgidos en la década.

En sus inicios, el soporte videográfico viene determinado por el acercamiento a la experimentación de artistas plásticos que buscan y encuentran en el vídeo un medio nuevo con numerosas posibilidades donde aplicar sus postulados e innovaciones estéticas. En los 80, sin embargo — y en este sentido se mantienen las concomitancias con el resto de países europeos —, se inicia una ampliación constante hasta hoy, de la base social que se acerca al uso de la tecnología vídeo, con la aparición de numerosos autores interesados por las potencialidades del medio y para los que ésta es su primera y, a menudo, única vía de expresión estético/artística [...] Vídeo de creación en el museo y en la televisión, ubicuidad contemporánea (AAVV, 1987).

De las actitudes 'anti-TV' a las 'pro-TV', pero con la intercalación perpetua de una voluntad alternativa. Del museo a la TV, pero atravesando también las calles, los recintos públicos, los espacios propios. De la abstracción a la ficción narrativa, del tiempo real (plano secuencia) al tiempo editado polirrítmico, acelerado, y del micro-espacio (la pequeña pantalla, la definición austera, el primer plano) a su creciente macro-espectacular (AAVV, 1987).

1. El autor y su obra

La primera diferencia que observamos en Ignacio Pardo para con otros autores es su mirada plástica, la mirada de un pintor: Su formación plástica se refleja en toda su obra y le confiere un punto de vista singular con respecto al resto de creadores que en Galicia empezaron a experimentar con el vídeo.

En sus inicios, alternaba la pintura con los experimentos en súper-8, experimentos que recuerda “apaixoantes, pero non tan fluídos como a pintura” (Ignacio Pardo, entrevista con el autor realizada en A Coruña, 5 noviembre 2007).

Empieza a trabajar sin estructura previa. No había guión ni narración como tal, con un principio, un nudo y un desenlace, este patrón de trabajo no tiene nada que ver con los presupuestos productivos con origen en el sector cinematográfico, sino que responden a los patrones del creador plástico. El único apoyo era la banda de sonido, en la que se sostenía toda la creación. Por lo tanto, una actitud similar a la que empleaba al pintar: “Os primeiros traballos ían todos nese sentido. A cousa é que aquilo se movía, e a diferenza coa pintura, era o son, era o ritmo, era o tempo e o espacio, que na pintura están, pero están conxelados” (Ignacio Pardo, *idem*). De la temporalidad implícita a la explícita. El proceso creativo está marcado por la soledad del taller, la soledad con la que se enfrentaba a sus obras, desde su casa y con la misma actitud que el pintor en el retiro de su estudio. Como el propio autor indica: “O meu sempre foi un traballo

onanista, foi un traballo de francotirador, que eu traballaba na miña casa absolutamente só" (Ignacio Pardo, *idem*).

Esa forma autónoma de trabajar será una constante en su trayectoria, alejado de los impulsos de las nuevas productoras, de los procesos comerciales e incluso de las políticas de apoyo y las líneas de subvención, Ignacio Pardo es un artista y su relación con el nuevo medio es eminentemente autorial e individual. Aunque Manuel González lo definiría como 'O Norman McLaren galego' (Suárez Cabeza & Dopico, 2008) Pardo no se considera dentro del ámbito de influencia de ninguna vanguardia ni movimiento. Está presente a lo largo de toda su trayectoria el hecho de haber trabajado de manera individual, en la soledad de su estudio, como ya apuntábamos anteriormente, siguiendo ciertas fórmulas de trabajo que conforman parte del proceso de trabajo del pintor que es. Por tanto, no entra en relación con los medios de producción propios del sistema audiovisual, tal como lo conocemos, sino que emplea la economía de medios del artista en contraposición a las metodologías precedentes de la industria.

En el caso de Ignacio Pardo se puede decir que la influencia por excelencia es la música, presente a lo largo de toda su obra. En el conjunto de sus piezas se aprecia un elemento musical definido, a partir del cual se va desarrollando la propuesta hasta convertirse en creación. Si, al principio, parte de los trabajos de los violinistas Yehudi Menuhin, Stéphane Grappelli, pronto la música industrial vendrá a apoyar el discurso provocador de sus piezas:

As pezas xa as buscaba eu porque era o que quería, era música industrial, chamábase entón. Era unha música de 'Mecánica Popular', de 'Esplendor Geométrico', etc. Eu andaba buceando nas casas de discos a ver onde estaba o disco máis raro, e cheguei a ter contactos casuais cos autores destes. Eles coñecían os vídeos e os poñían nos seus concertos como foi no caso de 'Esplendor Geométrico' (Ignacio Pardo, entrevista con el autor realizada en A Coruña, 5 noviembre 2007).

El encuentro con el músico Michel Canadá, marcará el ritmo sonoro del resto de sus trabajos. La música realizada dentro del mismo carácter experimental y transgresor se realizará conjuntamente con la pieza videográfica.

Pardo defiende los museos como el lugar más idóneo donde mostrar las nuevas creaciones, por costes y por accesibilidad y adaptabilidad del medio al espacio. Pero, sobre todo, porque entiende su trabajo como plenamente inserto en el discurso artístico.

La sala de cine lo obligada a adaptar su obra al espacio, al igual que la televisión, que necesita condiciones concretas. Para argumentar su postura pone como ejemplo la exposición *Senescencia* que tuvo lugar en el CGAC y que supuso

la primera exposición individual que este centro le ha dedicado a un videocreador gallego de esta generación (Bonet, Oliveira & Prego de Oliver, 2007).

Esta possibilidade que tive en o CGAC de encher un soto con trinta proxeccións simultáneas que é cando podes falar de que a imaxen te rodea, non está diante de ti e ti estás nunha butaca, ti pódeste volver e ves 360 grados, e podes escoitar aquela peza e aquela outra que está máis lonxe..., e ti fas unha evolvente sobre o espectador e pódelo seducir coa percepción, que doutra maneira non é posible (Ignacio Pardo, entrevista con el autor realizada en A Coruña, 5 noviembre 2007)

“Video Violín” es la ópera prima de Ignacio Pardo. Las técnicas utilizadas se acercan más a los movimientos pictóricos y a la experimentación debido al carácter artesanal de la misma, proyectando películas de súper-8 rayadas manualmente y grabadas a través del vídeo, dotando a la manipulación directa del celuloide la capacidad para imprimir movimiento a la pieza, provocando variaciones de cromatismo y textura:

Manipulaba o celuloide. O movemento xa o estaba dando cando eu debuxaba sobre o celuloide unha raia, a raia logo movíase, e aquilo tiña unha duración. Eu, a miña intervención, era modificando o cromatismo e o foco, co que variaba a textura da animación (Ignacio Pardo, idem).

En “Parpadeo” (Figura 1), se descubren ya los fundamentos de su trabajo: la simplicidad, la economía de medios visuales, el montaje casero, el barroquismo de la iconografía y la presencia del cuerpo, el sexo y la muerte como temas recurrentes a lo largo de toda su carrera: “Sempre traballei co sexo e a morte. Son elementos barrocos, moi mínimo e case sempre con primeiros planos, plano do corpo, do desnudo”.

A diferencia de “Video Violín”, en “Parpadeo” el montaje se basa en imágenes fragmentadas que descansan en primeros planos y que, al no pasar por la mesa de edición, son editadas sobre la marcha: “Era unha edición en quente, en vivo, onde eu daba entrada á fonte 1, á fonte 2, á fonte 3, ao meu interese e, ás veces, esa manipulación pasaba por outros aparellos, outros filtros que eu creaba para reafirmar” (Ignacio Pardo, idem).

El ritmo repetitivo y brusco envuelve toda la composición y la llena de metáforas sin mucha complejidad. Así,

interesábame esa fusión do golpe co ollo que abre e pecha, que abre e pecha, e á vez había un ritmo repetido e ti xa non sabías si estabas oíndo a percusión ou vendo unha luz que logo desaparecía (Ignacio Pardo, *idem*).

“Triángulo” (1987), “Tránsito” (1988), “Antípoda” (1988), serán las piezas donde la experimentación de sus primeros trabajos dará su fruto, el cuerpo como referente del discurso, la provocación sexual, la fragmentación como eje constructivo, el montaje doméstico contrapuesto al discurso televisivo, le llevan a construir las piezas más contundentes del momento.

Antípoda marca el comienzo de su relación con la infografía. Con el mismo espíritu experimental que impregna todo su trabajo. La llegada del ordenador posibilita nuevas formas de expresión pero trae consigo una cierta pérdida de fluidez debido a la lentitud del procesado “Eu sei que fun un pioneiro da infografía. Quizáis a infografía facíase unicamente para tipografías de anuncios, pero así digamos como infografía de autor non había. Eu pensaba que era un terreo inexplorado e adiqueille bastante tempo” (Ignacio Pardo, *idem*).

Para Pardo, las herramientas infográficas supusieron la entrada en un mundo virgen que, poco a poco, irá evolucionando: “Máis ben foi un traballo de aprendizaxe para min, para coñecer un pouco o software que, evidentemente, mellorou moitísimo. Pero entón era así, e non había outro xeito” (Ignacio Pardo, *idem*). Los trabajos realizados en esta época estarán marcados por este enfrentamiento con las nuevas tecnologías. “Ninfografía” (1992), “Carne Viva” (1993), “Corpore in sepulto” (1994), serán trabajos que pierden la fluidez de la pintura, pero le permitirán crear un nuevo imaginario, pechos que cobran vida propia, texturas de piel para construir superficies infinitas, esqueletos que bailan sobre escenarios orgánicos, penes voladores, todo ello dentro de la línea marcada por los trabajos anteriores de provocación, ironía sexual, y la pulsión de la muerte subyacente.

En los trabajos posteriores, donde la tecnología se va domesticando, el tema pictórico volverá a estar en el eje del discurso. “Ojo de pez” (1994) y “Ventanas de noche” (1995) (Figura 2), son un homenaje a Edward Hopper, intentando reflejar sus cuadros, construir el ambiente de su mirada a través de la animación por ordenador. Se trataba, como el propio autor asegura, de “coller un pouco as súas imaxes e utilizalas como plató, como escenario. Entón sempre había un personaxe de Hopper que eu sacaba do escenario e levábo por outros cadros, montándome unha pequena historia” (Ignacio Pardo, *idem*). En “Moscas” (2004) retoma los mecanismos y la forma de trabajar de sus inicios, aunque elaborados con las herramientas infográficas que ya nunca descartará. Las

imágenes reales se intercalan con las creaciones animadas para concebir una mosca virtual: “Agora a dúbida está en se é real ou non é real a imaxe. Agora a infografía é tan inmediata, tan fluida como o vídeo, co cal eu estou encantado coas máquinas de agora” (Ignacio Pardo, *idem*). Ignacio Pardo mantuvo su independencia absoluta y su autonomía como creador.

Conclusiones

En la actualidad, Ignacio Pardo sigue realizando sus trabajos desde el “taller del pintor”. Tras la exposición monográfica que le dedicó el CGAC en 2007, sus piezas se centran en la videoinstalación como elemento espacial y pictórico en el que envolver al espectador. El cuerpo, lo orgánico, el envejecimiento y la transformación física llenan de contenido las imágenes. Su trayectoria resulta clave para entender e desarrollo de la experimentación y creación vinculada a los medios electrónicos en España y especialmente en Galicia es un personaje muy influyente en las posteriores generaciones. La obra de este artista resulta clave precisamente por su especial trayectoria que o vincula a las artes plásticas y para estudiar la animación pobre determinada por los escasos recursos, la producción individual y por estar alejada del discurso de las productoras.

Las prácticas experimentales de estos años han tenido gran influencia en el desarrollo del medio audiovisual en si.

Referencias

- AAVV (1987) *La Imagen Sublime*. Madrid: Centro Nacional de Arte Reina Sofía.
- Bonet, Eugeni; Oliveira, Manuel y Prego de Oliver, Cristina (2007) *Senescencia* — Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo. —
- Suárez Cabeza, Fernando y Dopico, Lola (2008) *Ficcións analóxicas: o vídeo na Galicia dos 80*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.