

VIDE O LA VOZ

II FESTIVAL DE VIDEO

XXXI FESTIVAL DE CINE DE SAN SEBASTIAN



Coordinación General:
Guada Echevarría.
Director Técnico:
Antoni Mercader.
Documentación:
Eugeni Bonet.
Cristina Elguezabal.
Nuria Gutiérrez.
Prensa:
Jordi Torrent.
Asistentes:
Amaya Barea.
Gotzone Halty.
Traducción de Textos:
Eugeni Bonet.
Carmen Núñez.
Cristina Elguezabal.
Instalación Técnica:
Hispano Sony, S. A.
Mantenimiento:
Video-Servicio.
Videoscop.
Diseño de Cartel, Pancarta y Entradas:
Vicente Amezttoy.

The Vasulkas

ENCUENTROS VIDEO Y EDUCACION

Días 16 y 17 de setiembre.

Coordinan:

José Antonio Mingolarra: profesor de Teoría de la Comunicación, Universidad del País Vasco.
Santos Zunzunegui: profesor de Teoría de la Imagen, Universidad del País Vasco.

Viernes, día 16

10.00 h Tecnología y Educación. Sentido y Perspectivas Actuales. J. A. Mingolarra, S. Zunzunegui.
12.00 h Tecnología Vídeo. Mesa redonda.
16.00 h Centro de Documentación del Ente Público de RTVE. Fernando Labrada.
17.30 h Vídeo y Educación. Programa de la Consejería de Educación de la Generalitat de Catalunya y de la Consejería de Educación del Gobierno Vasco.

Sábado, día 17

9.00 h El Vídeo en la Enseñanza Preescolar y EGB.
16.00 h El Vídeo en el BUP.
Doce h de visionado de cintas.

PROGRAMA

Domingo, día 18

Congreso Anual Moniteur.

Lunes, día 19

Inauguración. "O don Luis", de Paco Ignacio Taibo. Reportaje sobre Luis Buñuel, presentado copia vídeo.
16.00 h Concurso Internacional
19.30 h Bill Viola. Presentado por el propio autor.

Martes, día 20

12.00 h Concurso Vasco.
16.00 h Concurso Internacional.
19.30 h Programa Moniteur. Presentado por Anne Marie Duguet.

Miércoles, día 21

12.00 h Concurso Vasco.
16.00 h Concurso Internacional.
19.30 h Woody y Stena Vasulka. Presentado por los propios autores.

Jueves, día 22

12.00 h Concurso Vasco.
16.00 h Concurso Internacional.
19.30 h Cine y Vídeo. Presentado por Jean Paul Fargier, con la presencia de Raúl Ruiz.

Viernes, día 23

12.00 h Concurso Vasco.
16.00 h Concurso Internacional.
19.30 h José M. Baquer. Presentado por el propio realizador.

VIDEO-ROCK

Día 17, sábado, a partir de medianoche.

VIDEO-INSTALACIONES

Días del 19 al 24.

"From the Center", de Eugenia Balcells, Vídeo-Instalación para 12 monitores.
"El lavabo", de Isabel Herquera y Mikel Arce.

VIDEO-PERFORMANCE

Día 24, sábado.

Performance de Esther Ferrer.

El "vídeo-art" es una forma de hacer lo audiovisual

ANTONI MERCADER

Creo que no existe ninguna duda en considerar el Primer Festival de Vídeo de San Sebastián como el inicio de un proceso de información y de trasvase de conocimientos, formulaciones y propuestas desde el sector audiovisual establecido para sí mismo. Salvo en contadas ocasiones, cualquier iniciativa se había mantenido al margen de los canales de información y reproducción cinematográficos; en nuestro país, hasta los ochenta no se demos-

tró un interés de los ambientes del cine por la nueva forma de hacer lo audiovisual: el "vídeo-tape-recording", y fue en el festival de vídeo del Festival de Cine de San Sebastián.

El sistema videográfico es una distinta manera de hacer audiovisión y como tal exige una concepción autónoma y diferenciada, y es en esta línea que el festival elige mantenerse —sin obviar la diversidad de opciones que van desde el cine-electrónico al vídeo-informático— quizás la más peculiar de todas ellas: la experimentación, la generación y la

creación estrictamente vídeo como su campo de acción. Era recomendable dar un salto cualitativo, para intentar superar el ambiente ceñido y abierto, riguroso y espontáneo, denso y fugaz de las presentaciones y charlas de la pasada edición. Para ello, incide en aquellas utilidades específicas, que al serle más propias, pueden considerarse más representativas de una posición, de un modo de entender el hecho audiovisual, en definitiva aquellas que, hoy por hoy, pensamos que son más videográficas.

Por otra parte, era necesario

incidir en la potenciación del propio subsector (entiéndase conjunto de personas, ambientes y/o relaciones que con consciencia estricta de colectivo o grupo profesional, o no, promueven, posibilitan y trabajan en torno al vídeo-tape como campo de búsqueda, investigación y comunicación audiovisual diferenciada) ampliando sus posibilidades a través de propiciar los contactos personales e institucionales —casi todos los realizadores preseleccionados estarán en Donosti— y dando a conocer los trabajos recientes de conocidos

especialistas.

Dentro de las posibilidades que ofrece el espectro de la videografía actual (de las grandes televisiones a las microtelevisiones, desde el vídeo doméstico al científico) el segundo festival ha considerado conveniente presentar la dirección que más contrasta e interactiva el propio marco en el que se presenta. Cualquier paliativo a esta pequeña y traviesa provocación dejaría de interesar a los que de una manera un tanto ingenua pensamos que en los bajos del Ayuntamiento hacemos la "subversión".



NOTAS BIOGRAFICAS

STEINA

Steina Vasulka nació en Islandia en 1940 y cursó estudios en el Conservatorio de Praga entre 1959 y 1963. En 1964 pasó a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Islandia pero, al año siguiente, emigró ya a los Estados Unidos. Como co-fundadora de The Kitchen Center for Video and Music y por sus constantes investigaciones en el campo de la imagen electrónica, representa desde 1970 un papel esencial en el desarrollo del vídeo como medio artístico. Sus cintas han sido difundidas en numerosas ciudades americanas y europeas. Entre sus instalaciones cabe destacar las tituladas **Machine Vision** (Albright Knox Gallery, Buffalo, 1978) y **Allvision No. 2** (The Kitchen, Nueva York, 1978-79). Ha sido Guggenheim Fellow en 1976 y, junto a su esposo Woody, ha recibido becas del New York State Council on The Arts, del National Endowment for the Arts y de la Corporation for Public Broadcasting.

Entre sus realizaciones más recientes cabe destacar dos programas para televisión: **Urban Episodes**, para la KCTA-TV de St. Paul (Minnesota), y **Cantaloup**, programa de media hora sobre la imagen digital, para la WNET-TV de Nueva York. Steina Vasulka vive actualmente en Santa Fe, Nuevo México.

WOODY

Woody Vasulka nació en Brno, Checoslovaquia, en 1937. En su país natal estudió Ingeniería y Cinematografía y realizó algunos cortometrajes. En 1965 emigró a Estados Unidos. Durante algunos años trabajó en Nueva York como montador de cine independiente. En 1967 empezó a experimentar con sonidos electrónicos, luces estroboscópicas y multiproyecciones, interesándose más tarde por el vídeo. Fundó el espacio alternativo The Kitchen en 1971, junto con su esposa Steina y Dimitri Devyatkin. En 1974 fue contratado como profesor del Center for Media Study en la Universidad de Buffalo (Estado de Nueva York), donde inició sus investigaciones con ordenadores y construyó el Vasulka Imaging System, un sintetizador de imágenes.

Ha participado en numerosas muestras de vídeo por todo el mundo, ha dado conferencias y publicado artículos en diversas revistas (cabe destacar los publicados en **Afterimage**, octubre de 1975 y verano de 1978), ha compuesto música y realizado gran número de cintas e instalaciones vídeo. Fue Guggenheim Fellow en 1979 y vive actualmente en Santa Fe, Nuevo México.

CAMARA-OJO: LOS VASULKAS

De la exploración del mundo a la exploración de la cámara

La mayoría de la gente se acerca al vídeo de la misma manera que al medio cinematográfico: la cámara como ventana al mundo. Steina y Woody Vasulka partieron también de ahí.

(...) Pero sus intereses pronto cambiaron, para concentrarse más en el propio funcionamiento de la cámara que en lo que pudiera situarse delante de ella. Taparon entonces el objetivo y se pusieron a jugar con los pixels (la unidad mínima de la imagen vídeo), a alterarse las líneas (las 525 líneas que forman la imagen vídeo) y a crear imágenes desde dentro, en lugar de desde fuera de la cámara.

Dice Steina Vasulka: "La visión de la cámara se asocia ordinariamente a la visión humana y su atención se dirige a las condiciones del entorno humano...". Con su peculiar jerga, Steina sigue diciéndonos: "En estos trabajos (proyecto Machine Vision) la cámara sigue dicciones mecanizadas por instrumentos; su atención y sus movimientos se dirigen a observarse a sí misma y a observar otras máquinas."

Steina y su esposo, Woody, crean un tipo de televisión totalmente distinto a lo que se entiende corrientemente por "televisión". (...) Sirviéndose de computadores y sintetizadores electrónicos, los Vasulkas dilatan el alcance expresivo de este medio. La combinación de cámara y objetivo es relegada a un segundo plano, pues para ellos la "organización" es más importante que la "observación". La señal de TV es mucho más maleable y controlable de lo que muchos de nosotros pensamos. En los nuevos territorios videográficos podemos ver cosas como estas:

— La "nieve" televisiva que cubre la pantalla de un televisor encendido pero sin imagen, aparece súbitamente "ordenada" de manera que en el centro se distingue un disco en el que la nieve permanece quieta o con un movimiento contrario al de la zona restante;

— las líneas de la imagen se retraen de los bordes de la pantalla y se pliegan sobre sí mismas para formar sorprendentes configuraciones;

— una imagen reconocible se transforma en una superficie topográfica, de la cual emerge una nueva imagen, nacida sin embargo de aquella imagen inicial.

Las imágenes de los Vasulkas resultan fascinantes porque las transformaciones que sufren son matemáticas, rigurosas, nuestras (en el sentido en que son producidas por máquinas creadas por el hombre) y simultáneamente no-nuestras (pues son imágenes electrónicas que no pueden lograrse sino con máquinas). Woody Vasulka habla a menudo de "un diálogo entre el instrumento y la imagen", de una manera que reconoce y enfatiza consecuentemente la presencia humana.

Woody y Steina diseñan y construyen sus aparatos con la intención de aprender de ellos durante y después del proceso de programación. Para ellos, sus instrumentos no son nada del mundo y están totalmente familiarizados con ellos: un Scan Processor Rutt/Etra, un colorizador dual, un programador, un multikeyer, un sincronizador variable, un mezclador (los cuatro últimos, contruidos por el técnico George Brown a principios de los setenta). Con estos instrumentos los Vasulkas se han convertido en pioneros de la electrónica que se ocupa del espacio digital y analógico de los microcircuitos, de la duración en los cambios "instantáneos" de información y de las implicaciones de las extrapolaciones infinitas.

El viaje dorado

En 1973 los Vasulkas (...) realizaron Golden Voyage, una obra ilustrativa de algunos de sus intereses estéticos. La cinta se basa en parte en una pintura de René Magritte, "La leyenda dorada". Este surrealista belga ha fascinado durante mucho tiempo a Steina y a Woody. Dice Steina que "la obra de Magritte anticipó muchos conceptos visuales posibilitados por la electrónica". En Golden Voyage, las ligeras rebanadas de pan que aparecen flotando tras el marco de la ventana nos recuerdan varias imágenes de Magritte: la locomotora que surge de una chimenea, la lluvia del caballero del sombrero hongo, el peñón que flota apaciblemente sobre el océano.

Golden Voyage empieza como un homenaje a Magritte, pero pronto se convierte en mucho más. La ventana desaparece, el espacio de la pantalla adquiere súbitamente profundidad y las rebanadas de pan pasan a sugerir imágenes del cuerpo humano. También el fondo de la escena se transforma: ora es un océano, ora unas llanuras salpicadas de rocas, ora una costa colorizada electrónicamente. En algunos momentos, la pantalla se "desplaza" lateralmente o en profundidad con discreta flexibilidad. Perspectivas falsas, iluminaciones contradictorias, yuxtaposiciones improbables y armonías poéticas puntúan ésta y otras cintas de los Vasulkas (al igual que en las pinturas de Magritte).

Máquinas visionarias

En Buffalo, Woody enseñó en el Center for Media Study de la Universidad del Estado de Nueva York e invirtió varios años en la construcción (junto al técnico Jeffery Schier) de su "Articulador de Imagen Digital". Steina, por su parte, emprendió su proyecto Machine Vision, una serie de cintas e instalaciones que explo-

ran nuevos terrenos estéticos y conceptuales.

De 1975 a 1977, Steina realizó cinco cintas cuya base tecnológica no estribaba ya en la generación de formas, sino en la alternancia de tomas ópticas (algo así como un sistema de vigilancia visual). En algunas de estas cintas, y más espectacularmente en la serie de instalaciones que lleva el título de Allvision, dos o más cámaras se observan entre sí, así como el entorno que las rodea. Estas imágenes, mostradas paralelamente en monitores contiguos (en el caso de las instalaciones) o en rápida alternativa (en el caso de las cintas), crean una perspectiva enciclopédica, casi omnisciente, que llega a escapar a nuestra lógica. (...)

En 1978, poco antes de trasladarse a Santa Fé —donde prosiguen hoy su trabajo—, los Vasulkas hicieron una notable serie de programas para TV a modo de recopilación de diez años de trabajo. Estos programas de media hora (...), mostrados inicialmente por la WNED-TV de Buffalo, incluyen fragmentos de muchas de las cintas de los Vasulkas, así como comentarios acerca de cómo fueron hechas.

Hoy, treinta años después de los inicios del crecimiento masivo de la TV y tras más de una década de amplia experimentación vídeo-artística, todas las producciones televisivas y buena parte de las realizaciones independientes se basan en una estética cinematográfica. Pero no hay necesariamente una relación entre ambos medios. (...) Si el vídeo se hubiera inventado cincuenta años antes, o el cine cincuenta años después, cada medio hubiera tenido probablemente una evolución distinta. Pero hoy todavía un vasto terreno inexplorado en el potencial expresivo y especulativo de la tecnología vídeo (...) y los Vasulkas viajan por él.

ROBERT A. HALLER

Director ejecutivo de Anology Film Archives (De American Film, diciembre de 1981)

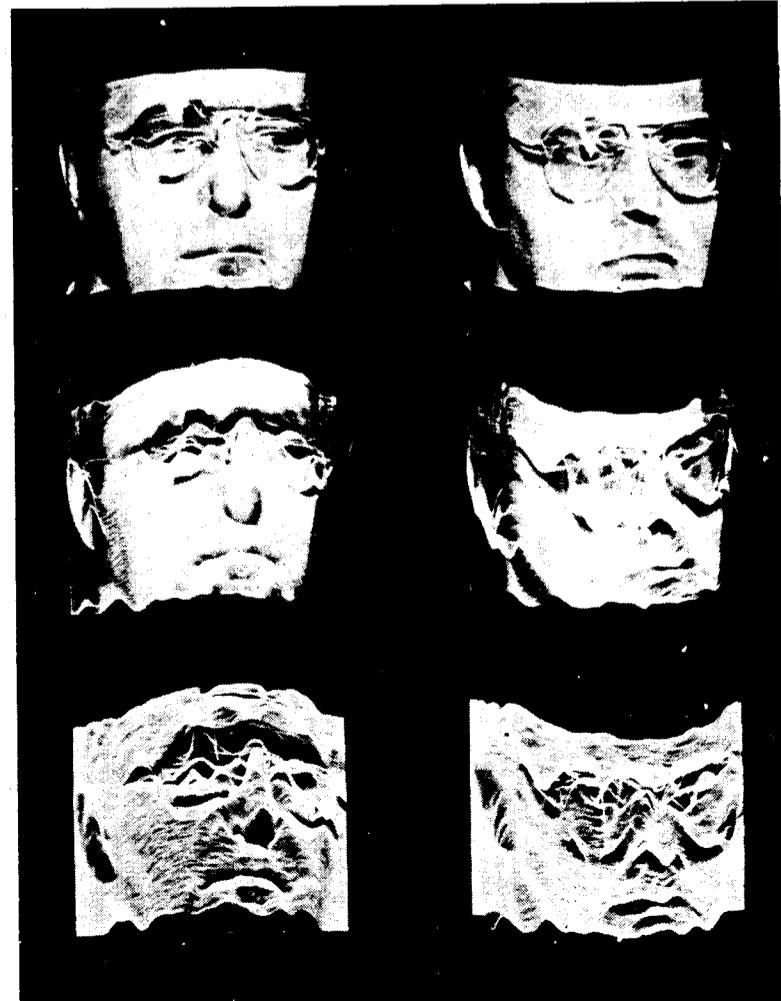
DE 3 TRABAJOS RECIENTES

Los Vasulkas forman parte del sector de artistas que, desde hace más de diez años, vienen diseñando y construyendo instrumentos para un trabajo vídeo de investigación. Para los Vasulkas, la práctica vídeo ha significado una investigación constante de la señal vídeo y de los instrumentos que la generan o procesan (sean cámaras, generadores de ondas, computadores, etc.) Sea la determinación de un programa de computador, como en Artifacts de Woody Vasulka, o de un sistema óptico, como en Urban Episodes de Steina, la pre-producción es determinante de la estructura de sus obras. Sus cintas son siempre realizaciones automatizadas que se desarrollan en tiempo real y su duración viene determinada por el tiempo requerido para la ejecución de una operación previamente programada. La post-producción tiene un papel muy re-

ducido, si es que tiene alguno.

Tres cintas (...) ilustran bien la gama de sus intereses. Artifacts se presenta como una especie de "informe" al cabo de dos años de trabajo con el Digital Image Articulator creado por Woody Vasulka y Jeffrey Schier. Consta de una serie de secuencias generadas ópticamente y sintetizadas por computador, sometidas a distintas combinaciones y procesos a partir de funciones algorítmicas. Por ejemplo: la imagen de una mano obtenida por una cámara es sobreimpresa a una textura generada por computador y ambas son sucesivamente transformadas por medio de un programa basado en las cuatro operaciones lógicas Booleanas. En otro segmento, una esfera es multiplicada hasta obtener toda una trama de esferas sobre la cual se simulan rápidos movimientos de

(Pasa a la página XVI)



ESTHER FERRER



Vídeo-performance

Nota biográfica

Esther Ferrer nació en Donosti en 1937 y vive actualmente en París. Su actividad se centra en la obra plástica y el arte de acción o "performance". Asimismo, colabora regularmente en las páginas de arte y cultura de El País y en otras publicaciones periódicas.

Forma parte desde 1967 del grupo ZAJ, creado por Juan Hidalgo y Walter Marchetti en 1964. Como integrante de ZAJ ha realizado actuaciones en España (Bilbao, Pamplona, San Sebastián, Alicante, Madrid, etc.), Norteamérica (28 conciertos Zaj por diversas ciudades de Estados Unidos y Canadá en 1973), Francia (París, Rouen, Rennes, Sainte Baume, etc.), Italia (Milán, Roma, Pavia, Bolonia, etc.), y Alemania (colonia, Agen, Dusseldorf Bonn).

En los últimos años ha participado en las siguientes manifestaciones: "Alla ricerca del silenzio perduto" (El tren de John Cage), Fiestas Musicales de Bolonia, 1978; Fiestas Musicales de Sainte Baume (Francia), 1979; Festival "L'orecchio nell'occhio", Milán, 1981; I.ª y II.ª Semana de Música y Poesía Contemporánea, Santa Cruz de Tenerife, 1982; Festival Internacional de Performances, en Rennes; "Jornées Nova Musicha: Les 3 jours de la folie", en París; "Poliphonix 83", en París y Milán.

Su obra plástica ha sido expuesta recientemente en "Fuera de formato", exposición en el centro cultural de la Villa de Madrid (1983), y en la I.ª Trienal de Le Landeron, celebrada bajo el lema ("La femme et l'art") (Suiza, 1983).

(Extracto del libro de Javier Maderuelo, Una música para los 80) Editorial Garsi, Madrid, 1981

SOBRE EL GRUPO ZAJ

Zaj es realmente el único grupo con un ideario, una estética y un formalismo coherente que ha florecido en España.

Fundado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce a principios de los años sesenta, pasaron por sus filas José Luis Castillejo Manuel y José Cortes, Tomás Marco, Esther Ferrer, etc., y es apadrinado por Wolf Vostell, George Maciunas y John Cage, entre otros.

Zaj rompe el círculo pueblerino en el que se encuentran los artistas españoles, tomando un carácter internacional que consiguen actuando más fuera que

dentro de España, aunque su sede estaba fijada en Madrid, invitando a artistas extranjeros a trabajar con ellos (Vostell, Dick Higgins, etc.) participando en actos fluxus y en festivales musicales.

La importancia de Zaj está en la radicalidad y vigorosidad de su acción, que es presentada al público sin fisuras, y en la coherencia y actualidad que siempre han tenido sus planteamientos. Todas sus acciones han conmovido al público, rompiendo convencionalismos y desespe- rando a los críticos.

Zaj, en los años sesenta fue la auténtica vanguardia, un grupo que ponía una bomba en cada concierto o acción, en cada libro o impreso. Bombas que abrieron brechas en el pensamiento y en la imaginación y que aún hoy, quince años después, siguen siendo la única referencia avanzada de que disponemos.

Las armas de Zaj fueron: la imaginación, el humor, la filosofía, la espontaneidad, la elegancia, el zen, la alegría y un profundo desprecio por la estupidez.

Javier MADERUELO

UN TEXTO ZAJ

espectaCULO

- espectaCULOCRACIA
- espectaCULOGIA
- espectaCULOGICO
- espectaCULOGISMO
- espectaCULOLOGO
- espectaCULOGRAFIA
- espectaCULOGRAFO
- espectaCULOGRAMA
- espectaCULOJERIA
- espectaCULOJUELO
- espectaCULOMANIA
- espectaCULOMETRIA
- espectaCULOMETRICO
- espectaCULOSCOPIA
- espectaCULOCOPIO
- espectaCULOCOPPIO
- espectaCULOSIS
- espectaCULOSO
- espectaCULOSTETICO
- espectaCULOTETRICO
- espectaCULOZNANTE
- espectaCULACION
- espectaCULADOR
- espectaCULAR
- espectaCULARIA
- espectaCULTIVAMENTE
- espectaCULATIVO
- espectaCULAZO
- espectaCULITO

espectaDOR

ESTHER FERRER

De tres trabajos recientes de los Vasulka

Viene de la página XII

zoom avante y retro. Esto se ha logrado por un "remapping" o reasignación de valores numéricos sobre un algoritmo. En otra muestra de magia electrónica, la mano de Woody sostiene una esfera y, dentro de ésta, se incrusta la misma imagen en miniatura. Y esta imagen-miniatura consta de múltiples cuadraditos como resultado de su paso por un conversor de señal analógica a señal digital.

El proceso de digitalización crea un efecto que recuerda al tablero de ajedrez o a las tramas de puntos de las fotografías impresas. El número y tamaño de los cuadraditos determina la mayor o menor resolución de la imagen. En Selected Treecuts, Steina utiliza las limitaciones de dicho sistema a fin de llamar la atención sobre el proceso en sí. Por medio de cambios programados por computador, la imagen de un árbol pasa rápidamente de su reproducción analógica a su reproducción visual y de color a blanco y negro —y viceversa—, creando un efecto permanente de parpadeo y tramado visual.

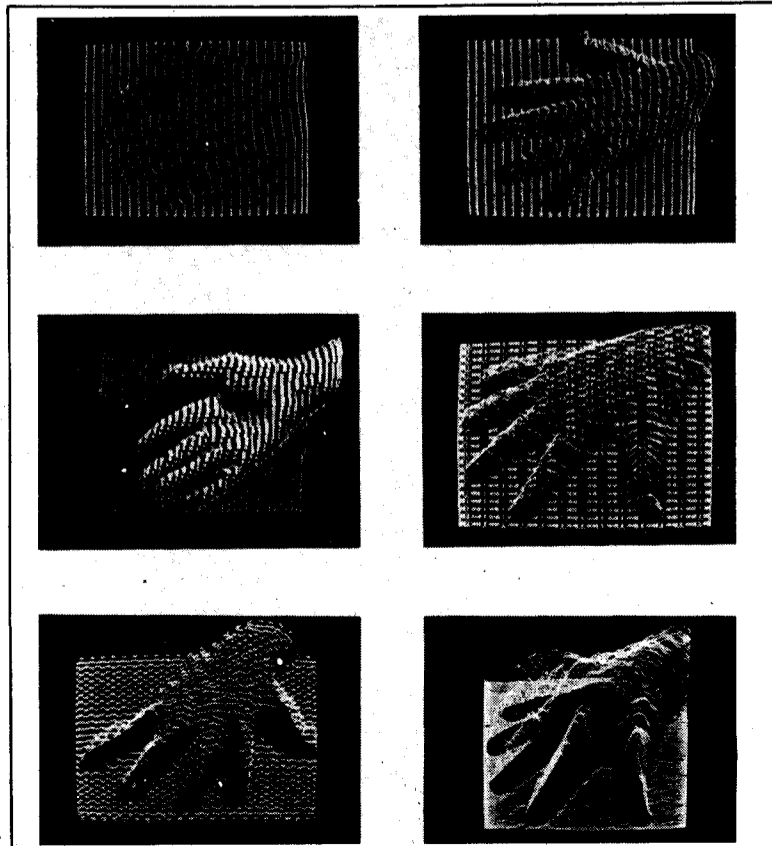
El interés de los Vasulkas por la acción pre-programada de máquinas (lo que Steina llama "machine vision") se manifiesta también en Urban Episodes. En lugar de computadores aquí interviene un dispositivo diseñado por Steina capaz de ejecutar los cuatro principales movimientos de cámara: panorámica, zoom, panorámica vertical y rotación. Steina situó su cámara en la zona baja de Minneapolis junto con los diversos elementos constituyentes del mencionado dispositivo: una pértiga de ocho pies de largo (longitud determinada por la profundidad de campo del objetivo) sujeta al cuerpo de la cámara y que sostenía un prisma rotatorio y espejos de movimiento mecanizado, así como un espejo esférico fijo que daba una reflexión "ojo de pez". Todo el dispositivo estaba montado a su vez sobre una placa giratoria que determinaba una lenta panorámica. Cada uno de los seis episodios de esta cinta se basa en distintas combinaciones entre los diversos elementos citados. Por ejemplo: una lente rotatoria en combinación con un espejo móvil crean el efecto de

una panorámica vertical; el zoom motorizado y el prisma rotatorio determinan un efecto caleidoscópico; en el primer y el último episodio, el espejo esférico combinado con el zoom motorizado o la lente rotatoria determinan una amplia visión de los edificios, vehículos y personas alrededor de la cámara. En un raro caso de intervención posterior dentro de la obra de los Vasulkas, los distintos segmentos están editados para obtener la impresión de un fluido movimiento continuo, de manera que cada panorámica se inicia en el punto en que terminaba la anterior. El sonido ambiente (pisadas, autobuses, campanadas), junto a los lentos movimientos de este sistema óptico, determinan una perspectiva especialmente tranquila de la agitación urbana y borran las fronteras entre lo reflejado y lo no-reflejado hasta convertir este espacio en ininteligible.

Algunos espectadores encontrarán dificultades para seguir estas cintas que "parecen" tener una duración arbitraria y un contenido puramente formal. Indudablemente las cintas de los Vasulkas no se rigen por la sintaxis del vídeo convencional, sino que reflejan la sintaxis que se encuentra en la lógica de los computadores y que, desde luego, no es nada arbitraria. Artifacts, por ejemplo, es para Woody Vasulka como una rudimentaria colección de "palabras" que no pueden ser estructuradas significativamente hasta que no se haya desarrollado un vocabulario más amplio. Pero como determinar un programa de computador toma mucho tiempo, desarrollar este vocabulario es un trabajo lento. Este proceso esencialmente formal tiene su base filosófica en lo que los Vasulkas llaman "la arquitectura de los instrumentos", por la cual el resultado final es un producto tanto de la máquina como del artista. Este es pues el sentido investigador de la obra de los Vasulkas. Su obra exige mucho del espectador y, en definitiva, ésta sólo podrá ser apreciada en su integridad si se entiende su contagiosa fascinación y empeño en el medio y en la tecnología en sí.

LUCINDA FURLONG

De una reseña en Afterimage, 1982)



"Hybrid Hand Study", de Woody Basulka.

