

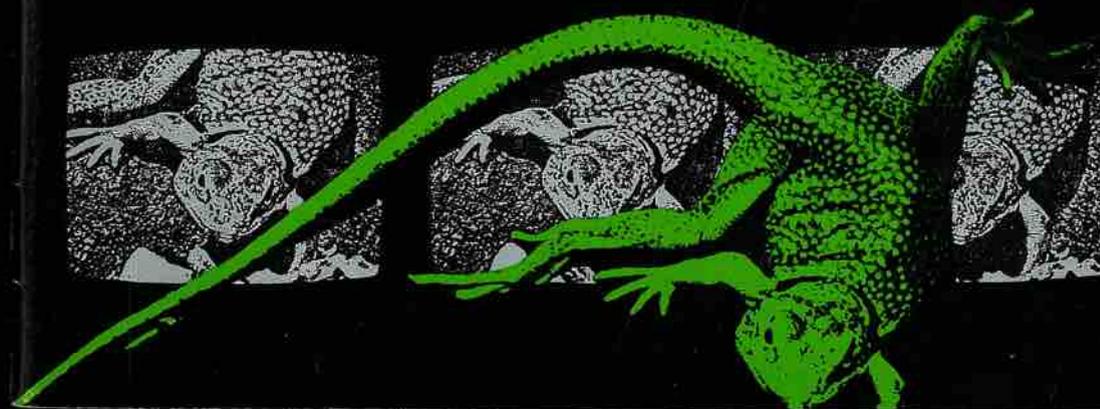
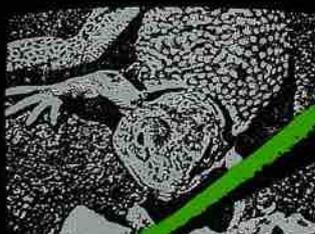
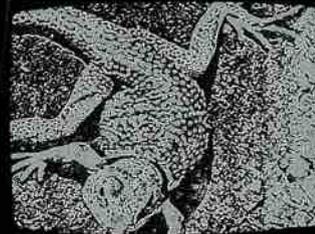
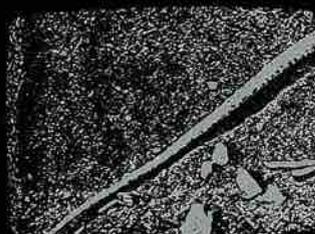
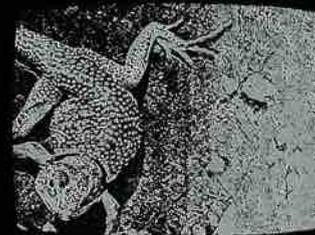
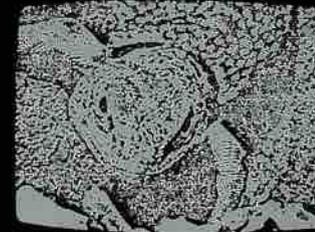
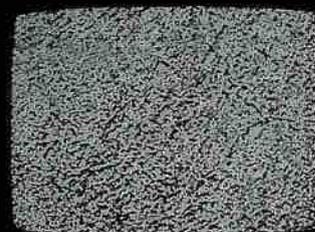
NUEVA ESTETICA DEL VIDEO

NUEVOS REALIZADORES EUROPEOS

DEL 24 AL 28 DE NOVIEMBRE, 7,30 HORAS

Salas del Palacio de Santiago

C O S O 4 4



CALENDARIO

INSTALACION PERMANENTE

LA TRAÏCIO DE JUDES, Vídeo-Instalación de LLUIS NICOLAU

En funcionamiento los días 24 al 28 desde las 7,30 de la tarde

PROGRAMA - 24-28 DE NOVIEMBRE

LUNES 24,	20 h.	VIDEO EN EUROPA	1
-----------	-------	-----------------	---

MARTES 25	20 h.	VIDEO EN EUROPA	2
-----------	-------	-----------------	---

MIERCOLES 26	20 h.	VIDEO EN EUROPA	3
--------------	-------	-----------------	---

JUEVES 27	20 h.	Monográfica PETER WEIBEL	
-----------	-------	--------------------------	--

VIERNES 28	20 h.	Monográfica ROBERT CAHEN	
------------	-------	--------------------------	--

Presentada por el realizador francés

Coordinación general: EMILIO CASANOVA.

Supervisión y montaje: ALBERTO FRANCO, CARLOS ANSELENU, ENRIQUE MONTSERRAT.

Introducción catálogo: EUGENI BONET.

Diseño gráfico: J. L. ROMEO.

Organizan: DIPUTACION GENERAL DE ARAGON
Departamento de Cultura y Educación
DIPUTACION PROVINCIAL DE ZARAGOZA
Departamento de Cultura

D.L. Z-2050/86

1. De la hegemonía del vídeo USA

Nuestro conocimiento de la historia y actualidad de la creación videográfica es inevitablemente parcial. Y la parte del león se la lleva Estados Unidos y, precisando aún más, la producción que surge del área de Nueva York (aunque otros núcleos) importantes en el vídeo USA son los de California, Boston/Cambridge y Chicago). La capitalidad de Nueva York es reconocida desde diversos campos del arte contemporáneo y, por otro lado, el bagaje artístico adquirido por Norteamérica tras la II Guerra Mundial ha ejercido una clara incidencia/influencia en los medios culturales europeos, como si fuera la «vuelta» debida a lo previamente recibido/heredado del viejo continente. De ahí el protagonismo de Estados Unidos y, simultáneamente, las tendencias europeas a buscar y definir una identidad diferencial.

La bibliografía principal sobre el tema que nos ocupa se centra en un elevado tanto por ciento en la experiencia —el *modelo*, podría decirse— estadounidense. (Que buena parte de dicha bibliografía proceda de los USA es ya un factor determinante). En su conjunto, la mayor parte de las muestras videográficas importantes que se han celebrado en nuestro país arrojan un claro balance numéricamente a favor del vídeo «made in USA». (Probablemente es más fácil que alguien haya visto un vídeo de Nam June Paik o de John Sanborn que no uno de Jean-Luc Godard). Dos datos que tienen sus justificaciones...

En primer lugar, no es difícil imaginar, y por otro lado comprobar, que la producción norteamericana es enorme comparada con la de cualquier país europeo. Y es por otro lado usual que tenga mayores sofisticaciones tecnológicas. De entrada, los aparatos, o el acceso a ellos, les cuestan menos y existen numerosos centros en los que pueden encontrarse tarifas de hasta una cuarta parte de las corrientes en las productoras y empresas de servicios europeas. Añádase a ello además una amplia oferta de becas o ayudas a la producción. Museos, universidades, centros artísticos en general o dedicados en concreto al vídeo, televisiones hertzianas y por cable, etcétera, componen a lo ancho de los USA (y también de Canadá) una amplia red que da cobijo a toda esta producción. Las universidades y escuelas de arte generan además nuevas promociones de realizadores y estudiosos del medio.

En segundo lugar, la existencia de eficientes videotecas y fuentes de distribución —entre los cuales cabría hoy destacar a Electronic Arts Intermix, The Kitchen, la American Federation of Arts y el Museum of Modern Art (en Nueva York) y Video Data Bank (en Chicago)—, permite que se pueda conocer con facilidad lo más destacado de la producción estadounidense. Pero, en cambio, apenas es posible encontrar algo de vídeo europeo (o latinoamericano, o japonés, o australiano...) Está es una situación típica en el mundo artístico estadounidense que desprende un desagradable tufillo de autosuficiencia, aunque por otro lado tiene su excusa tecnológica: mientras que en Europa siempre ha sido bastante fácil disponer de magnetoscopios multi-norma, capaces de reproducir cintas de los distintos standards mundiales, en Norteamérica eran difícilísimos de encontrar hasta hace muy poco. (Para ser justos, debemos señalar también que algunas de las distribuidoras y videotecas mencionadas han comenzado a incluir vídeos europeos en sus catálogos).

En resumen, debemos admitir que entre el vídeo norteamericano y el vídeo europeo ha existido hasta ahora un cierto desfase, aunque no estrictamente cronológico o cualitativo. Uno de los problemas más acuciantes que tiene contraídos el vídeo es el de su distribución y difusión, y ello es particularmente revelador en el ámbito europeo. Mientras que el vídeo USA alcanza cotas de circulación muy considerables y posee unas sólidas estructuras, el vídeo europeo se encuentra desperdigado y sólo en algunos países (principalmente, la República Federal de Alemania, Bélgica, Francia y quizá Inglaterra), adquiere una dimensión *sector*

organizado. Diríase que el vídeo europeo ha vivido varios años acomplejado por el «modelo» norteamericano —por otro lado irreplicable en la mayoría de casos, ni siquiera en un próximo futuro— y que, tras un período de fascinación e ilusión, ha comprendido sus límites y la posibilidad de sobrepasarlos mediante productos plenamente competitivos, en interés y calidad, con el hasta hoy hegemónico vídeo norteamericano.

2. Pautas de la evolución del vídeo en Europa

La noción del «vídeo-arte» se extiende por Europa en pleno dominio del arte conceptual y de proyectos alternativistas post-mayo-del-68. Surge entonces por doquier, inclusive el estado español, una producción de carácter prevalentemente documental que explota las características del medio en cuanto a inmediatez, economía del soporte y capacidad microcomunicativa. A unos, los conceptualistas, les sirve para documentar sus acciones, procesos, realizaciones efímeras, propuestas para un arte inmaterial; a otros, activistas de la microcomunicación y de la contransformación, para desarrollar propuestas de animación social y agitación política. En general, unos y otros aparecen como grupúsculos e individualidades diseminadas y crecientemente divididas en núcleos diversos.

La expresión «vídeo-arte» no ha gozado de buena prensa en Europa, salvo durante algún tiempo en los ámbitos galerísticos y museísticos que contribuyeron a propagarla en su momento. Pronto adquirió una connotación elitista de la que hoy se trata de huir mediante expresiones como «vídeo de creación» y similares, no mucho más afortunadas que la anterior pero que de algún modo recuperan la ambigüedad y la amplitud que no debiera haber perdido aquella. En Norteamérica, en cambio, en los setentas la denominación «vídeo-arte» podía amparar por igual a los vídeos narcisistas de Vito Acconci y Lynda Benglis, las investigaciones perceptuales de Bruce Nauman y Peter Campus, los experimentos electrónicos de Stephen Beck y los Vasulkas, los documentales de TV y del Downtown Community TV Center, etc.

De una manera similar, en la RFA conviven durante algún tiempo como parte de una misma idea de sector nombres como los de Wolf Vostell, Ulrike Rosenbach, Friederike Pezold y colectivos como Telewissen y Vídeo Audio Medien. Casos más singulares son los de Antoni Muntadas en España, con proyectos pioneros de vídeo comunitario y TV local entre 1974 y 1976, o el de Fred Forest en Francia, con algunas experiencias que enmarca en su propuesta de un «arte sociológico». En general, sin embargo, la escena tiende a escindirse entre el vídeo de museos y galerías, «vídeo-arte», y el vídeo de acción social, «vídeo comunitario o militante».

A lo largo de la pasada década, las innovaciones tecnológicas en el campo del vídeo portátil iban a determinar la progresiva modificación de aquellos conceptos. Primero fue la aparición y creciente implantación del formato 3/4" U-Matic (que acabaría conduciendo al rango de lo obsoleto a los primitivos *portapaks* de 1/2" a bobinas), luego el desarrollo del TBC (Corrector de base de tiempo) y de otros accesorios esenciales para una mayor calidad técnica de los registros y de su post-producción, etc.

La despreocupación técnica y estética latente en los inicios del «vídeo-arte» toca a su fin. El «concepto» ya no es lo más importante; sobre todo cuando no está bien expresado. La exploración tautológica, autorreflexiva, sobre el propio medio cede el paso a una mayor intervención de la subjetividad: como el caso de la plástica —aunque sea simplificado mucho—, a una etapa de conceptualismo sucede ahora una de (neo-)expresionismo. La experimentación sobre el medio se traslada a otros aspectos a través de nuevos formatos y conceptos formales (inclusive en el documentalismo). La TV no es considerada como antagonista, sino como un lugar ideal para dar salida a unas producciones independientes de presupuestos cada vez más altos.

La distinción que rige ahora es entre el vídeo de museos y galerías (vídeo-instalaciones, vídeos de extracción plástica) y del vídeo de las televisiones, aunque no necesariamente realizado *en/para TV* ni sobre formatos prestablecidos en ella, pero incluyendo principalmente realizaciones de carácter documental, narrativas de ficción, vídeos musicales y nuevas propuestas visuales (por las vías del collage, de las imágenes de síntesis, etc.).

3. Nuevas iniciativas entorno al problema de la distribución

En los ochenta, puede apreciarse una creciente sincronía entre la producción de los principales países europeos y la producción norteamericana, aunque ésta siga manteniendo en parte su hegemonía por sus abundantes proporciones y por las sólidas estructuras en que se asienta. Parece el momento adecuado para la contra-ofensiva, para promocionar el vídeo europeo a través de sus obras más destacadas, y esto es lo que intenta la asociación *MonitEUR*, grupo que aglutina a especialistas, críticos y organizadores de distintos países europeos, formado en el año 1982 durante el I Festival de Montbéliard (Francia) y autodisuelto unos dos años más tarde.

El problema de *MonitEUR* es que, apenas fue más que una especie de club (con algún capomafioso incluido) en base a una tertulia continuada en los distintos festivales europeos y rubricada en cada caso con la concesión de un premio (absolutamente estratégico). La relación de los títulos y autores galardonados con el *Prix MonitEUR* es en todo caso significativa; por orden cronológico son: *Das Frauenzimmer*, de Claudia Von Alemann (Montbéliard 1982); *Le Grimoire Magnétique*, de Joëlle de la Casinière (Charleroi 1983); *M/F*, de Kirsten Johansen (La Haya 1983); *Image is Virus*, de Dalibor Martinis (Locarno, 1983); *City of Angels* de Marina Abramovic y Ulay (San Sebastián 1983); *Der Riese*, de Michael Klier (Montbéliard 1984); *Veneno Puro*, de Xavier Vilaverde (Madrid 1984); *Mon tout premier baiser*, de Danielle Jaeggi; *Agathe Murder*, de Agathe Labernia; y *Die distanz zwischen mir und meiner verlusten*, de Marcel Odenbach (estas tres últimas cintas en Locarno, 1984).

Me consta que en *MonitEUR* hubieron más y mejores intenciones que resultados y que, de la incapacidad de superar la estéril rutina/ruta de premios/festivales, el grupo murió espontáneamente. En mi opinión, su principal déficit estuvo en no centrar directamente los esfuerzos en el problema clave de la distribución internacional del vídeo europeo.

Una iniciativa posterior sí ha tratado de abordar este problema: el EMAN (European Media Art Network), reunión asimismo informal de diversos distribuidores y centros videográficos europeos, pero esta vez con un objetivo concreto: la difusión simultánea en ocho ciudades europeas de otras tantas selecciones (de una hora de duración) de la producción correspondiente a cada país o ciudad participante y la posterior distribución de dichas compilaciones en cada uno de dichos países. El *Simultaan Video Screening* del EMAN se celebró el mes de septiembre de 1985 con la partición de las siguientes organizaciones y ciudades: MonteVideo (Amsterdam), Videografía (Barcelona), Infermental (Berlín), Beursschouwburg/Nieuwe Workshop (Bruselas), K-Video Csoport (Budapest), London Video Arts (Londres), Frigo (Lyon) y Soft Video (Roma).

El EMAN intenta actualmente dar continuidad a su propuesta y para ello trata de conseguir una subvención del Consejo de Europa. El tiempo nos dirá pues si se trató tan sólo de una experiencia más o si logra tener continuidad y una mayor repercusión en su propuesta.

Otras experiencias a mencionar y que han adquirido ya una continuidad (aunque no una gran difusión) son las de dos vídeo-revistas, *Infermental* y *Videocongress*, ambas nacidas en la República Federal de Alemania pero con carácter internacional. La primera, *Infermental*, fue creada por un húngaro emigrado a la RFA, Gabor Body, uno de los más interesantes cineastas

de la Europa del Este que falleció recientemente. Cada número es preparado por un grupo de personas distinto bajo la supervisión/asesoramiento de alguno de los anteriores editores. Así, las cinco entregas hasta ahora realizadas fueron coordinadas desde Berlín (1981-82), Hamburgo (1983), Budapest (1984), Lyon (1985) y Rotterdam (1986), y hay una sexta actualmente en preparación en Vancouver. Con duraciones comprendidas entre las 4 y las 7 horas, los cinco números editados hasta ahora reúnen en total 355 obras o fragmentos, 28 horas de material con participantes de todo el mundo, lo que justifica que sus editores conceptúen a *Infermental* como «una especie de enciclopedia de nuevas tendencias artísticas». Su mayor problema es que, por las propias proporciones de la idea, por la situación de mercado del vídeo y por la inercia de las instituciones que debieran ayudar a promover este tipo de propuestas, *Infermental* es difícilmente asequible fuera de presentaciones singulares o de la eventual adquisición de copias por museos, archivos, etc.

En cuanto a *Videocongress*, de características similares a la anterior en algunos puntos, cuenta con una delegación permanente en Estados Unidos y ensayan un método de ventas de copias en formatos domésticos a precios relativamente asequibles.

4. El vídeo «invisible»

Los festivales (como los de Montbéliard, la Haya, etc.) constituyen el principal punto de encuentro del vídeo europeo, sin que ello impida que se compruebe la general ausencia de diversos países: Portugal o Grecia no existen y los países nórdicos o de la Europa del Este apenas, si debemos hacer caso a la programación de dichos festivales. Nuestro país ha tenido asimismo, escasa o nula representación en muchos casos. De manera que, como en todo, se impone una distinción entre *países fuertes* y *países débiles*. En el caso que nos ocupa, los primeros son Alemania Occidental, Francia y Bélgica, seguidos después por Austria, Inglaterra y Holanda. Suiza e Italia que en otros momentos ocupaban una posición asimismo importante, parecen tener hoy una presencia más discreta. Esta sería más o menos la proporción y jerarquía estadística que podría deducirse del grueso de los festivales y circuitos de exhibición europeos.

Como en otras ciudades, ésto responde en parte a una tradición de protagonismo cultural y, por otro lado, a la existencia de condiciones particularmente favorables de estabilidad sectorial. Entre este último conjunto de factores cabría mencionar: los dispositivos de soporte a fondo perdido (becas a la creación), la existencia de redes de exhibición estables (lugares con programación periódica que incluyen museos, centros culturales y espacios artísticos alternativos), las facilidades de acceso a los medios de producción (sea a través de instituciones culturales, sea a través de asociaciones o centros subvencionados), los elementos que contribuyen a una cultura y teoría videográfica (videotecas, prensa, presencia universitaria, etc.) y la apertura de las televisiones a la producción experimental e independiente (los casos de la ZDF en la RFA, del Channel 4 en Inglaterra, del programa *Videographie* en Bélgica, etc.).

Lo que conocemos del vídeo europeo puede considerarse, por tanto, como la punta de un iceberg, una mínima porción comparada con lo que permanece sumergido. Desde nuestra perspectiva, desde un país «débil», podemos observar como determinados autores son encumbrados, unos justamente, otros claramente sobrevalorados o impulsados por un cierto chovinismo o por un dudoso consenso de los «fuertes». También podemos ver la urgencia de romper con este estado de cosas y la necesidad de contar con una perspectiva más amplia. Todo lo demás será más que defender la propia parcela, sin proponer auténticas soluciones para los problemas comunes, internacionales antes que exclusivamente nacionales, de la creación videográfica independiente.

EUGENI BONET

VIDEO EN EUROPA 1

LUNES 24 - 20 HORAS



ROTORAMA. Ingo Günther

ROTORAMA. Ingo Günther, 1984-85. NTSC 7'

Se le tratamiento de montaje Quantel de alta tecnología a la televisión comercial norteamericana dividiendo, desplazando, haciendo girar imágenes encontradas a ritmos acelerados. Monitores verticalmente apilados rotan y giran sobre ejes polares, emitiendo un ruido incesante de engranajes chirriantes.

ALS Könnte es auch mir and den kragen gehen (Como si me pudiera coger también por el cuello) MARCEL ODENBACH, 1983, 40' Pal.

Elaborado por un encargo bajo el subtítulo «1000 Morde» (1000 asesinatos). Engañado por el enemigo, la lucha y el matar, el pueblo asimila sus propios sentimientos de culpa histórica en un proceso psíquico a través de una serie de TV.

MARTES 25 - 20 HORAS

**SEINS FICTION II:
DER UNBESIEGBARE
(Ciencia-ficción II: El Invencible)
Gustáv Hámos, 1982-83. 20'**

Una aventura de Flash Gordon, el invencible, el súper-héroe que todos quisiéramos ser... A partir de una grabación sonora procedente de un serial radiofónico dedicado a este famoso héroe del cómic, el autor le pone imágenes jugando con un material mínimo, tal como expresiones y gestos del propio autor en primer plano, algunas otras imágenes deliberadamente insignificantes y de calidad amateurista (por ejemplo, una filmación en súper-8 del Atomium de Bruselas) y fragmentos de una vieja película de Flash Gordon, a los que se unen en la banda sonora la música de Queen y de Beethoven. Es básicamente un trabajo de montaje y de tono irónico, aunque sin esconder el debido cariño por el personaje...



**ULTIMA II
Nicole Viodart, 1983. 17'**

Obra elaborada a partir de la novela de un joven autor de Liege, Eugene Savitzkaya, titulada «La disparition de maman». Se trata de crear, utilizando procesos videográficos, un flujo de imágenes correspondiente al ritmo de escritura.

ULTIMA II. Nicole Viodart.

VIDEOTRACKS. Walter Verdín, 1983-85. 14'

Es una selección de tres piezas extraídas de *Videorhythmics*, un video-concierto para seis músicos y varios reproductores de video.

En concierto, las cintas video constituyen la sección rítmica. El sonido y la imagen están siempre sincronizados. Uno oye lo que ve y viceversa. Los efectos utilizados, tanto para la imagen como para el sonido —repetición, intensidad, color, sobreimpresión, feedback, eco, etc.—, producen los deslizamientos de ritmo visual y auditivo. Todo está determinado por la imagen video; 1/25 de segundo es la unidad de tiempo más pequeña en el editaje. En concierto, el espacio está iluminado solamente por la luz del mismo video; los músicos y el público quedan iluminados, pues, al mismo ritmo.

**AN ELEFANT NEVER FORGETS, 1985, 18'.
(Un elefante nunca olvida). Marie-Jose Burki.**

Esta cinta está inspirada por la guerra Romano-Cartaginesa. Los elefantes que Anibal condujo a Italia a través de España y los Alpes como máquinas de guerra, se convierten aquí para un joven historiador en instrumentos de memoria, como su ordenador personal.

Quando procesa en su ordenador los textos históricos, que son los puntos de referencia de aquella campaña, los convierte en un nuevo instrumento de conquista para la historia. Casi acaba pillado en este juego, pues se siente Anibal en cinemascopio.

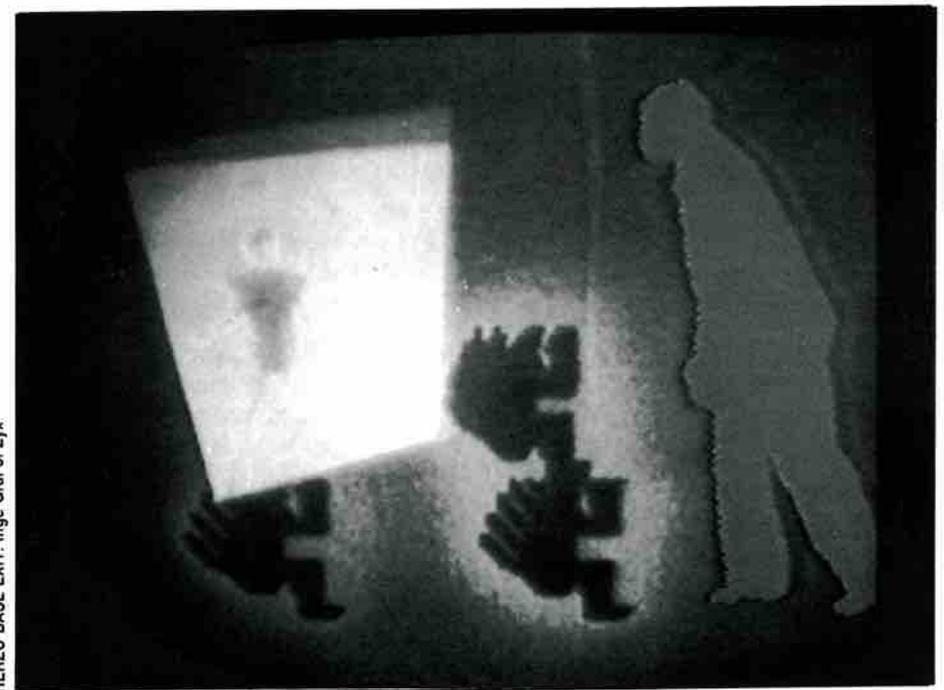


AN ELEFANT NEVER FORGETS. M. J. BURKI.

MIÉRCOLES 26 - 20 HORAS

**HERZO BASE EXIT,
Inge Graf of Zyx. 1986, 25'**

Estas fotografías revelan aspectos de nuestro planeta percibido desde una posición en el espacio a una distancia adecuada; numerosos colores y formas, un espectáculo impresionante. Muestran formas extrañas, grandes espacios de sistemas misteriosos, islas en las que abunda la vida: una visión deslumbrante de sombra y luz. El hombre ligado a la tierra sólo había tenido hasta ahora piezas individuales del puzzle para poder imaginarse la realidad universal. Aquí está, pues, el mosaico completo: la tierra vista desde el espacio.



HERZO BASE EXIT. Inge Graf of Zyx

**VISUAL ART SONS OF THE 80' TH.
Marty St. James y Ann Wilson, 1984, 20'**

«El verdadero romance de la vida», «Beatnik» y «Pisadas sobre Marte» son tres sketches realizados con una mezcla de ironía, crítica socio-cultural y kich «made in England». Un trabajo en el que la música, las actuaciones y el video están realizados por los mismos personajes: Ann Wilson y Marty St. James.

Producción: London Video Art, 1984.



WAVE PAINTING. Klaus Netzle

WAVE PAINTING. Klaus Netzle, 1985, 20'

Una sinfonía de imágenes, movimientos de las olas del mar desarrollando combinaciones infinitas de formas y colores que devienen en múltiples pinturas electrónicas, combinadas con un clima sonoro adecuado.

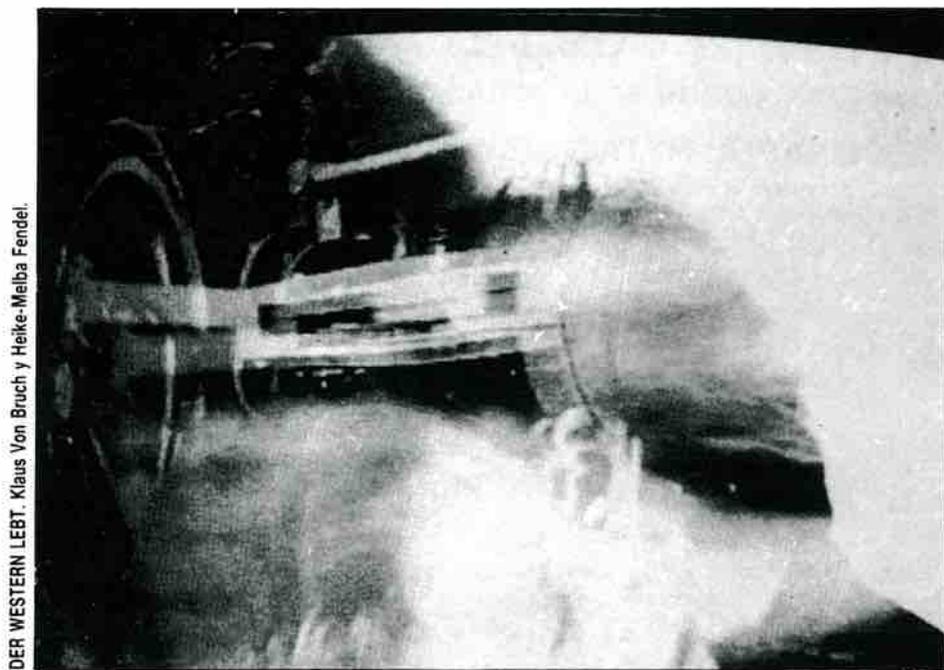
Video, música y producción Klaus Netzle (R.F.A.)

PASSEGGIATTA ROMANA. (Paseo Romano). Catherina Borelli, 1985, 15'

Sobre la obra de Italo Calvino «El libro de las ciudades invisibles». Es el punto de vista desde el cual el artista contempla el video... En Ersilia, para establecer la relación que sostiene la vida de la ciudad, los «inhabitantes» tiran cuerdas desde las esquinas de las casas. Cuando las cuerdas se vuelven tan numerosas que no se puede pasar, los habitantes se van: las casas quedan desmanteladas; sólo permanecen las cuerdas y sus soportes. Desde el interior de la montaña los refugiados de Ersilia observan el laberinto de cuerdas y pértigas que se levanta en la llanura. Esa es la ciudad de Ersilia. Una Roma donde se distingue el límite entre la vida ciudadana y su representación televisiva, que se nos muestra a través de las imágenes filtradas por la memoria de quien observa distante.

MONOGRAFICA PETER WEIBEL

JUEVES 27 - 20 HORAS



DER WESTERN LEBT. Klaus Von Bruch y Heike-Melba Fendel.

DER WESTERN LEBT

(El Oeste está vivo)

Klaus Von Bruch

y Heike-Melba Fendel, 1984. 4'

El juego erótico entre un hombre y una mujer, que se convierte en la lucha por un beso, quizás en lucha entre ellos. El montaje sonoro de una danza fragmentada de claqué de Fred Astaire, consigue simular el zumbido de una locomotora y la fuerza del movimiento trepidante se prolonga en la violencia con que Klaus Von Bruch da a conocer su pasión. El sonido chirriante salta de derecha a izquierda y de nuevo hacia atrás, como un refuerzo en la representación del antagonismo hombre-mujer.

HYSTER PULSATU

Jap Drupsteen, 1984. 20'

Este vídeo del holandés Jap Drupsteen combina, en forma de sketches, la música y la acción de «performers», apoyando la imagen con la utilización de efectos digitales.



CASABLANCA I. Peter Weibel

PROGRAMA

- TV. UND UT WERKE, 1969. 30'
- HAUSMUSIK, 1974. 20' (Música de casa).
- THEOREM DER IDENTITAT, 1975. 10'
- CASABLANCA I, II, III UND JOHNNY I, II, 1983-86. 10'
- GESANGE DES PLURIVERSUMS, 1986. 5'. (Cantos de Pluriversums).
- SEX IN THE CITY, 1986.

PETER WEIBEL

Peter Weibel (Odesa, 1945) vive y trabaja en Viena desde hace más de veinte años; Weibel ha desarrollado una prolífica actividad artística en campos tales como la fotografía, la música moderna (ha pertenecido a distintas bandas de «Art-Rock»), el arte de la acción etc...; es en el área del cine experimental y del «expanded cinema» en el que el autor austríaco ha desarrollado una actividad teórico/práctica más continuada. Asimismo, Weibel compagina su actividad artística con labores de investigación y docencia en las universidades de Viena (Austria), Búfalo (EE.UU.) y Kassel (Alemania Federal).

Weibel comienza a trabajar con el soporte vídeo en 1969. Primero como extensión de la investigación que, sobre el espacio filmico está desarrollando en esos años; luego, a partir de 1975, en el intento de imbricar los dos medios en el estudio de la evolución de los códigos narrativos y en especial en la búsqueda de una nueva narración.

A partir de 1980 Weibel tiene acceso a sistemas de posproducción más complejos, inmediatamente se interesa por las aplicaciones de la tecnología a la imagen: cine electrónico, animación por ordenador, posibilidades de la imagen digital, etc... Entre sus últimas creaciones destaca Der Kunstliche Wille (la voluntad artificial), ópera multimedia presentada en 1984 en el Festival de Ars Electrónica (Linz/Austria).



JOHNNY, I. PETER WEIBEL

MONOGRAFICA ROBERT CAHEN

VIERNES 28 - 20 HORAS

ROBERT CAHEN

Diplomado por el Conservatorio Nacional de Música de París (1971); miembro del Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF, donde compuso diversas obras electroacústicas, Robert Cahen ha realizado también numerosos cortos en 16 y 35 mm. para el cine y la TV.



PROGRAMA

CARTES POSTALES VIDEO (Tarjetas postales vídeo), 1985. 15'

30 segundos para evocar: La tarjeta postal tradicional cobra vida propia gracias al vídeo. Una colección de imágenes inmortales del mundo entero, una invitación al viaje.

L'INVITATION AU VOYAGE (La invitación al viaje), 1973. 9'

«L'invitatio au voyage» reposa en la asociación de imágenes de recuerdos. Esto se traduce en fotos fundidas con paisajes y personajes filmados ralentizadamente.

JUSTE LE TEMPS (Justo el tiempo), 1983. 12'45''

Con música de Michel Chion, «Juste le temps» es un viaje en tren como motivo de una visión irreal a través de paisajes que parecen soñados y que por momentos adquieren una calidad impresionista. Paréntesis de un instante en el viaje: en filigrana, el posible encuentro entre dos seres.

LA DANSE DE L'EPERVIER, 1984. 13'

Esta videodanza está basada en el espectáculo de Hideyuki Yano montado en el festival de Aviñón de 1983. Diversos momentos del espectáculo han sido escogidos para ser filmados en estudio y recompuestos en una nueva función. Se puede hablar de una puesta en escena vídeo de un espectáculo preexistente. La música original ha sido sustituida por una nueva banda musical en función del vídeo.

VIDEO - INSTALACION

LA TRAÏCIO DE JUDES (La traición de Judas), 1986 DE LLUIS NICOLAU

Barcelona, 1960. Es licenciado en Filología Inglesa. Desde el año 77 participa en diversas actividades poéticas con el grupo UMBRA. En 1981 se introduce en el campo del vídeo interesado, en especial, por las vídeo-instalaciones, los vídeo-objetos y la vídeo-performance. Paralelamente colabora con Mariano Rolando en diversos trabajos de escenografía y escultura.

La presente vídeo-instalación con 6 monitores (2 hileras de 3 monitores cada una), está basada en la composición de un retablo.

La Traïció de Judes narra a través de seis monitores sincronizados diversos episodios de la pasión («La Santa Cena», «El Soborno», «Getsemaní», «El prendimiento», «Poncio Pilato» y «Naturaleza Muerta (∞)»).

Para la realización de la vídeo-ilustración, Nicolau ha contado con la colaboración de Carles Santos, Cesc Gelabert, Mariano Rolando y Víctor Obiols, entre otros.



ORGANIZA:

