




Cabildo de
Gran Canaria

CULTURA



GRAN CANARIA
**ESPACIO
DIGITAL**

www.grancanaria.com

canariasmediafest08

13º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES Y CULTURAS DIGITALES DE GRAN CANARIA
13th INTERNATIONAL ARTS AND DIGITAL CULTURES FESTIVAL OF GRAN CANARIA

www.canariasmediafest.org

canariasmediafest 08

Las Palmas de Gran Canaria
23 de octubre – 1 de noviembre de 2008

23 October – 1 November 2008

Through the window... abroad [] Por la ventana... afuera

La decimotercera edición del Festival Canariasmediafest vuelve a congregarse en Gran Canaria a importantes figuras del lenguaje creativo digital y vuelve a abrirse como una auténtica ventana a las manifestaciones artísticas más vanguardistas e innovadoras del arte. En los últimos años, el universo digital ha irrumpido con fuerza y, como viene siendo habitual, Gran Canaria es pionera a la hora de mostrar las inquietudes de esta nueva generación de creadores artísticos.

En este sentido, Gran Canaria Espacio Digital es una tribuna privilegiada para que no sólo el público joven y especializado disfrute de la creación a través de las nuevas tecnologías. Canariasmediafest se ha consolidado a lo largo de los años como una de las citas ineludibles del arte digital nacional. Ha logrado convertirse en un hito que crece año tras año gracias al estimulante

poder creativo de los artistas, a la inquietud de los ciudadanos y, cómo no, al apoyo de las instituciones que, como es el caso del Cabildo de Gran Canaria, deben hacer un esfuerzo para acercar las diversas manifestaciones del arte a todos los ciudadanos.



Luz Caballero

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
y Cultural del Cabildo de Gran Canaria

As all previous editions have done, this 13th Canariasmediafest will bring to Gran Canaria many leading artists working with the digital language, once more opening up a window onto the most advanced and innovative artistic manifestations. In recent years, the digital universe has erupted powerfully and, as is so often the case, Gran Canaria plays a pioneering role in showcasing the interests and concerns of this new generation of artists.

In this respect, the Gran Canaria Espacio Digital venue provides a superb vantage point that enables one and all, and not just young enthusiasts and expert audiences, to enjoy art created using the new technologies. Over the years, Canariasmediafest has become established as an indispensable celebration of digital art in Spain. The festival has grown constantly thanks to the stimulating creative power of the artists, the curiosity of spectators and, of course, the support of institutions, such as the local authority or Cabildo of Gran Canaria, which attach great importance to bringing art in all its different manifestations closer to citizens.

Luz Caballero

Councillor for Culture and Historic
and Cultural Heritage, Cabildo of Gran Canaria

13th International Arts and Digital Cultures Festival of Gran Canaria

13^º Festival Internacional de Artes y Culturas Digitales de Gran Canaria

canariasmediafest08

Índice Contents

PREFACIO PREFACE

Presentación Presentation	14
Introducción Introduction	18

EXPOSICIONES EXHIBITIONS

POR LA VENTANA... afuera THROUGH THE WINDOW... abroad	
Cao Guimarães, Patrícia Reis & Vasco Bila, Zbigniew Rybczynski, David Trujillo	30

Obras premiadas en el Canariasmediafest'06	
Award-winning works at Canariasmediafest'06	
Jana Linke, Iván Marino	44

Muestra de videocreación Video art exhibition	
Observadores-poetas: el "mirar por la ventana" como una de las Bellas Artes	
Poet-observers: "looking through the window" as a fine art	
Jan de Bruin, Mauro Entrialgo, Lluís Escartín, Félix Fernández, Sabine Hiebler & Gerhard Ertl, Tom Kalin, Kurt Kren, Iván Pérez, John Smith	46

SECCIÓN A CONCURSO COMPETITION SECTION

canariasmediafest'06	10	Obras seleccionadas a concurso por categoría	
		Works selected for competition, by category	
		—Videocreación Video art	64
		—Animación Animation	88
		—Documental de creación Artistic documentary	102
		—Media art	112

ACTIVIDADES DEL FESTIVAL FESTIVAL ACTIVITIES

Ciclo de conferencias Lectures	
Omer Fast, Claudia Giannetti, Cao Guimarães, Manuel Lima, José Montes-Baquer, Maria Pallier	128

Talleres Workshops	
Cao Guimarães Jordi Moragues	132

Performances y eventos Performances and events	
Jaime del Val, Escoitar, Krater, Jordi Moragues, Ryoji Ikeda	134

ACTIVIDADES PARALELAS PARALLEL ACTIVITIES

Exposiciones Exhibitions

Present Tense (On Contemporaneity) Presente (Sobre la contemporaneidad)

Sala San Antonio Abad. CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno

Omer Fast, Muntadas, Stéphanie N'Duhirahe, Martha Rosler

142

//concienciada continuidad... //conscientious continuity...

Galería Luroa

Miguel Soler

148

Colectiva de artistas Group exhibition

Galería Saro León

Sergio Brito, Teresa Correa, Pedro Déniz, Fusionarte, Manolo González, Rafael Hierro, Guillermo Lorenzo, José Ruiz, Alexis W.

149

Las ventanas de la prensa: el mundo en una mirada de ida y vuelta

Press Windows: The World in a Return Gaze

Fundación Canaria Mapfre Guanarteme

Juan Carlos Alonso, Santiago Blanco, Sabrina Ceballos, Andrés Cruz,

Quique Curbelo, José Carlos Guerra, Ángel Medina, Yaiza Socorro, Arcadio Suárez

158

APÉDICE APPENDIX

PALMARÉS PRIZE-WINNERS

172

ESTADÍSTICAS DE PARTICIPACIÓN PARTICIPATION STATISTICS

178

CONTACTOS SECCIÓN A CONCURSO COMPETITION SECTION CONTACTS

182

BIOGRAFÍAS BIOGRAPHIES

Directores Directors

188

Comité de selección Selection Committee

189

Jurado de las categorías de audiovisuales Audiovisual Jury Members

190

Jurado de *media art* Media Art Jury Members

192

Participantes Participants

192

ÍNDICE ONOMÁSTICO INDEX OF NAMES

214

CRÉDITOS CREDITS

216

Presentation

The old separation between communication and culture, which characterized pre-media society, no longer exists. Communication and culture now form part of a single concept of cultural development in which showcased actions and paternalist interventions from the public sphere have become obsolete. To paraphrase the main theme of this year's festival, *Through the Window... abroad*, Canariasmediafest is a window in which internal gazes seek to foster a broad interpretation of cultural reality and in which the external gaze can enable us to perform a constant revision of that reality's forms and content.

Canariasmediafest is a gaze at the world and a gaze from the world which aims to question the dominant mercantile trends in communication and to establish a space in which the more innovative movements in the world of culture can find expression; this is what lies at the heart of intervention from the public sphere, as well as other, complementary, objectives, such as external promotion, connection with international tendencies and encouragement of emerging talents.

The communication-technology-culture axis is more than a conjunction of core ideas that drive certain industrial sectors forward, and it goes beyond the empty rhetoric with which political discourses are often adorned. The axis constitutes an effective possibility for artistic production imaginatively exploited by a host of creative artists. It also opens up a channel for cultural promotion, proposing paradigm change in the emitter-receiver communication scheme. Today, the relation between communication, technology and culture enables a profoundly democratic change to take place in the production, distribution and enjoyment of culture, as occurred in their day with the mass media, though in the present case there is an additional element of rupture in the form of multi-directional emission and reception. To quote Ramón Zallo, "the collective owns culture, and citizens are its officiants".¹

A symptom of these transitional times is that the new technologies are used with the codes and languages of their predecessors, as occurred during the early days of talking movies and at the birth of television. The digital universe has reached the maturity necessary to acquire its own codes, communication modes that can develop its potential more effectively: the competition section at Canariasmediafest provides ample proof of this. This paradigm change is manifested in all orders: narrative evolves towards the concept of the database; independent production is breaking out forcefully and competing audaciously with heavy industrial structures; distribution finds new channels and formulae to relate to its target groups; but, above all, the spectator-user is changing. As several authors have pointed out, knowledge refers less and less to content and more and more to the ability to encode and decode messages, and the transformation of information into knowledge is a cultural act.

Canariasmediafest has resisted the passing of time through coherence and conviction, with a modest budget but with an aspiration to ensure quality and rigour. If time puts everything in its place (which I doubt), then Canariasmediafest boasts the value of having once been a pioneer and of being, now, the longest-standing event in its specialist field amongst all those organised in Spain today, precisely at a time when many similar projects are being launched at points all over Spain. At this thirteenth edition, then, Canariasmediafest opens new windows, diversifying its exhibition proposal and securing the participation of private galleries and public bodies, although Gran Canaria Espacio Digital continues to form the centre of the competition section. This diversity is aimed at making

¹ Ramón Zallo, "Cinco criterios de política pública para el audiovisual y notas para la cooperación", en Enrique Bustamante (Ed.), *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2008, p. 262.

Presentación

La vieja separación entre comunicación y cultura, propia de la sociedad premediática, ha desaparecido. Comunicación y cultura forman parte de un mismo concepto de desarrollo cultural, en el cual la actuación de escaparate y la intervención paternalista desde lo público han quedado obsoletas. Parafraseando el eje temático de la presente edición, *Por la ventana... afuera*, Canariasmediafest es una ventana donde las miradas interiores tratan de alentar una interpretación amplia de la realidad cultural y donde la mirada exterior puede hacer posible una revisión permanente de sus formas y contenidos.

Canariasmediafest es una mirada al mundo y una mirada desde el mundo, para poner en cuestión las corrientes mercantiles dominantes de la comunicación y para crear un espacio donde las tendencias más innovadoras de la cultura se manifiesten: ahí radica el compromiso primordial de intervención desde lo público, además de en otros objetivos complementarios, como los de promoción exterior, conexión con tendencias internacionales o fomento de talentos emergentes.

El eje comunicación-tecnología-cultura es más que una conjunción de ideas-fuerza para hacer que avancen determinados sectores industriales, y va más allá de la retórica vacía con la que a menudo se adornan los discursos políticos. Es una posibilidad eficaz para la producción artística, explotada con imaginación por multitud de creadores; también abre una vía de difusión cultural que propone un cambio de modelo en el esquema comunicativo emisor-receptor. Hoy la relación entre comunicación, tecnología y cultura permite un profundo cambio democrático en la producción, la distribución y el disfrute de la cultura, tal como sucedió en su momento con los medios de comunicación de masas, aunque en este caso con un elemento de ruptura que es la multidireccionalidad en la emisión y recepción; siguiendo a Ramón Zallo, “la colectividad es la titular de la cultura y los ciudadanos son sus oficientes”.¹

Un síntoma de los tiempos de transición es que las nuevas tecnologías se utilizan con los códigos y lenguajes de las anteriores, tal como sucedió en los comienzos del cine sonoro o en el nacimiento de la televisión. El universo digital ha alcanzado la madurez suficiente para dotarse de códigos propios, de modos comunicativos que desarrollan con más eficacia su potencialidad; la sección a concurso de Canariasmediafest da fe de ello. Este cambio de modelo se manifiesta en todos los órdenes: la narración evoluciona hacia el concepto de la base de datos, la producción independiente irrumpe con fuerza y compite con audacia con pesadas estructuras industriales, la distribución encuentra nuevos cauces y fórmulas de relación con los destinatarios; pero sobre todo está cambiando el espectador-usuario. Como señalan diversos autores, el conocimiento se refiere cada vez menos a los contenidos y cada vez más a la capacidad de codificar y descodificar mensajes, y la transformación de la información en conocimiento es un acto cultural.

Canariasmediafest ha resistido el paso del tiempo por coherencia y convicción, con un presupuesto modesto pero con ambición de rigor y calidad. Si el tiempo pone a cada uno en su lugar, cosa que dudo, Canariasmediafest tiene el valor de haber sido pionero y de ser hoy el evento decano en su especialidad de cuantos se celebran en España, precisamente en un momento en el que nacen multitud de proyectos similares en diversos puntos del Estado.

En esta decimotercera cita, Canariasmediafest abre nuevas ventanas, diversificando su propuesta expositiva y procurando la participación de galerías privadas y otros organismos públicos, aunque Gran Canaria Espacio Digital continúa siendo el centro de la sección a concurso. Esta diversidad pretende hacer viables iniciativas independientes y acercar

¹ Ramón Zallo, “Cinco criterios de política pública para el audiovisual y notas para la cooperación”, en Enrique Bustamante (ed.), *La cooperación cultura-comunicación en Iberoamérica*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2008, p. 262.

independent initiatives viable and at taking the chance to stage and enjoy the festival in various parts of the city, all within the conceptual framework designed by the artistic director. This search to encourage participation also underlies our ambition of making this a truly international festival.

The evolution of communication technologies, which has contributed to culture in a world both globalised and diverse, presents an opportunity in which Canariasmediafest is keen to become involved. This 13th International Arts and Digital Cultures Festival of Gran Canaria is, once more, an invitation to communicate and share from the Canary Islands, a place where respect for creativity and innovation has always been amongst the most inspiring and cosmopolitan elements of local culture.

Sergio Morales

Executive Director, Canariasmediafest

las posibilidades de disfrutar del festival a varias zonas de la ciudad, todo ello en el marco conceptual elegido por la dirección artística. Esta búsqueda de la participación es la que anima también la vocación internacional del festival.

La evolución de las tecnologías de la comunicación, que ha contribuido a la cultura globalizada, y a la vez diversa, constituye una oportunidad a la que se suma Canariasmediafest. Esta decimotercera edición del festival es, una vez más, una invitación para comunicarnos y compartir realizada desde Canarias, un lugar donde el respeto por la creación y la vanguardia ha formado parte, históricamente, de los elementos más inspiradores y cosmopolitas de su cultura.

Sergio Morales

Director ejecutivo de Canariasmediafest

Introduction

POR LA VENTANA... afuera THROUGH THE WINDOW... abroad

Claudia Giannetti

The way in which we observe and interpret the reality around us and interact with our surrounding environment is becoming more and more strongly influenced by the phenomenon of gazing through media or artefacts: from an actual architectural opening (window) or the windows in means of transport to the screen-windows in televisions, cameras and computers.

Since humans began to live in buildings, windows have been essential elements in them, due not only to their functional use of providing ventilation and lighting, but also to the communication they permit between the internal world and external reality, the structure forming the frontier between the private and the public, the intimate and the urban.

One of the most outstanding films in cinema history, Alfred Hitchcock's *Rear Window*, based on a short story by Cornell Woolrich, is a masterful exploration of these very themes: the relation between two realities, the internal and the external, separated by a window, and the way in which the window encourages or helps to increase human voyeurism. After suffering an accident, J. B. Jeffries, a prize-winning photographer, is convalescing in his room, confined to a wheelchair in his New York apartment. With his movements so severely restricted, he spends much of his time looking out of the window and watching as his unsuspecting neighbours go about their everyday activities. For much of the film, the viewer sees everything through the central character's eyes as he observes, through the window, the succession of events and incidents that form the plot. The window becomes a vital element in the narrative, linking private experiences with events in the outside world. It is interesting to note that this narrative and aesthetic model would later be used frequently in other audiovisual productions and in art. As we shall see, moreover, we find more recent adaptations of this same motif in contemporary works based on the telematic technologies.

With the development of motorized transport—trains, cars, airplanes and so on—windows became *surfaces* that enabled us to see the outside world going past at high speed. This is a new way of observing reality in rapid movement, a new way of capturing the space-time relation. These phenomena have attracted the attention of Futurists and members of many other artistic and literary movements since the 19th century, and continue to fascinate both artists and theorists such as Paul Virilio, who devoted several essays to the subject.¹ This idea brings to mind one of William Turner's most famous paintings, *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* (1844), which depicts a railway engine crossing a bridge towards the spectator, in its speed seeming to dematerialize, to dilute, everything around it.² Artists like Pissarro, Manet, Monet and Degas also devoted works to the theme of this new sense of speed that was created by the railway journey. Marinetti, in his *Futurist Manifesto* (1909), adds the racing car to the train as a model of modernity linked to the principle of speed: through the car windshield, the world seems to disappear; simultaneity replaces the lapsing of time. "We want to sing the man at the wheel, the ideal axis of which crosses the earth, itself hurled along its orbit." (Marinetti)

In a parody of John Urry, who coined the expression "touring cultures",³ we might speak of *touring windows*, referring to the phenomenon of motor travel, one of the most characteristic forms of displacement in the industrial and post-industrial age. In fact, the radical transformation brought about by both the intensification and the diversification of mobility, is generating a surprising rise in human circulation around the world. At no other time in our history

¹ Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext(e), 1991. Paul Virilio, *The Art of the Motor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

² The National Gallery, London.

³ Chris Rojek, John Urry (Eds.), *Touring Cultures: Transformation of Travel and Theory*. London/New York: Routledge, 1997.

Introducción

POR LA VENTANA... afuera *THROUGH THE WINDOW... abroad*

Claudia Giannetti

Nuestra forma de observar e interpretar nuestra realidad, así como de interactuar con nuestro entorno, está cada vez más influenciada por el fenómeno de la mirada a través de medios o artefactos: desde la abertura propiamente arquitectónica (ventana), pasando por las ventanas de los medios de transporte, hasta las ventanas-pantallas del televisor, de las cámaras y del ordenador.

Desde que el ser humano pasó a habitar en edificaciones, las ventanas se constituyeron como uno de los elementos primordiales, no sólo por su misión funcional de ventilación e iluminación, sino también por su articulación como elemento de comunicación entre el mundo interior y la realidad exterior, como estructura fronteriza entre lo privado y lo público, lo íntimo y lo urbano.

Una de las películas más emblemáticas de la historia del cine, *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock, basada en un pequeño relato de Cornell Woolrich, trata de forma magistral esta cuestión de la relación entre dos realidades, la interior y la exterior, separadas por una ventana, y la forma en que la ventana motiva o incrementa el voyeurismo humano. Tras sufrir un accidente, J. B. Jeffries, un premiado fotógrafo, convalece en su habitación, inmovilizado en una silla de ruedas en un piso neoyorquino. Sin posibilidad de locomoción, se entretiene la mayor parte del día mirando por la ventana y contemplando las actividades diarias de sus insospechados vecinos. Durante gran parte del filme, el público ve a través de los ojos del protagonista, que observa por su ventana la sucesión de acontecimientos e incidentes que constituyen el argumento central de la película. La ventana se transforma en el elemento medular de la narrativa y permite vincular las experiencias privadas con los acontecimientos del mundo exterior. Es interesante señalar que este modelo narrativo y estético será utilizado con gran profusión en otras producciones audiovisuales y en el arte. Como veremos más adelante, volvemos a encontrar formas actualizadas de este mismo motivo en obras actuales que emplean tecnologías telemáticas.

Con el desarrollo de los vehículos de transporte motorizados —trenes, coches o aviones—, las ventanas se convirtieron en *superficies* que permiten visualizar el mundo exterior a alta velocidad: una nueva forma de observar la realidad en movimiento acelerado, de captar la relación espacio-tiempo, fenómenos que ya llamaron la atención de los futuristas y de representantes de muchas otras corrientes artísticas y literarias desde el siglo XIX, y que siguen fascinando a artistas y teóricos como Paul Virilio, que dedicó varios ensayos al tema.¹ Recordemos una pintura emblemática de William Turner, *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* (Lluvia, vapor y velocidad – El gran ferrocarril del Oeste), de 1844, en la que una locomotora atraviesa un puente en dirección al observador, y parece, con su velocidad, desmaterializar, diluir su entorno.² Pissarro, Manet, Monet o Degas también dedicaron trabajos al tema de la nueva sensación de velocidad motivada por el viaje en locomotora. Marinetti, en su *Manifiesto futurista* (1909), además de la locomotora, introdujo el automóvil de carreras como paradigma de la modernidad vinculado al principio de velocidad: a través de su ventana, el mundo parecía desvanecerse; la simultaneidad reemplazaba el lapso de tiempo. “Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la Tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.” (Marinetti)

Parodiando a John Urry, que nos habla de “touring cultures”,³ podríamos hablar de *touring windows*, que reflejan el fenómeno del desplazamiento motorizado, uno de los más característicos

¹ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988 (traducción de Noni Benegas). Paul Virilio, *L'art du moteur*. Paris: Gallilée, 1993.

² The National Gallery, Londres.

³ Chris Rojek, John Urry (eds.), *Touring Cultures: Transformation of Travel and Theory*. Londres/Nueva York: Routledge, 1997.

have there ever been so many displacements for reasons of leisure as there are at present.⁴ Explorers, adventurers, pilgrims, globetrotters, tourists: some seek the unknown; others the most popular or best-known; some demand unique, different sensations; others, pre-digested experiences that tick all the stereotyped boxes. But we can attribute two common characteristics to all: the emptiness of their journey and their need to record their experiences from it. As Paul Virilio has already pointed out, whilst once there was a process clearly divided into three moments—departure, journey and arrival—with the new high-speed transport media the journey is now nothing more than a kind of inertia, an interlude between the place of departure and the destination: “To a certain extent, then, one of the words has disappeared since the transport revolution: that of the journey.”⁵ The second characteristic is the use of digital devices to record what those who travel supposedly see. Once back home again, using different apparatus, the (audio)visual reconstruction of the experience is what, for its subjects, finally gives it meaning.

The truth is that the gaze through the camera or screen—screen-windows—has become developed more than any other sense. We note a gradual replacement of *in situ* experience of reality by documentation and on-screen viewing of that same reality. “Since the 20th century, it is no longer a question of the transport revolution, but, rather, of the broadcasting revolution, and that spells the end for a second word. At first, we had a triptych, then a diptych—departure-arrival—with an interlude between the two. With television and television broadcasting, everything happens without the requirement even of travelling necessarily. This is the age of the mass arrival.”⁶ This phenomenon, which is growing ever more widespread, is accompanied by another, as the human mind has displaced part of its memory to digital data files (digital memory) that can be seen on-screen, the *place* in which part of the subject’s life experience or reality is recorded (filed away for on-demand viewing).

Art, particularly audiovisual art, is no stranger to this phenomenon. We know that photography and the cinema, firstly, and video, later, are media that have been extensively used by artist-travellers since the necessary technology became available. Nonetheless, over the last decade we have witnessed an increase as surprising as it is significant in the numbers of artists—photographers, experimental filmmakers, video-makers and media artists, above all—who travel around all over the world, to produce their works, whether by documenting the reality of *other* cultures, by capturing experiences of the *unknown* with their cameras or, even, merely by recording whatever attracts them aesthetically about the *foreign* land. Media artists make ever increasing use of digital windows to observe, reproduce and create other realities as a way of exploring different socio-cultural, political-economic, artistic and contextual issues in their work. We can say that, in art—particularly in the last decade—the gaze through audiovisual, computer and virtual windows has become a veritable phenomenon, a way of exploring reality, *other* realities and, above all, of constructing realities.

In their works, artists create physical expressions of their gaze as observers, essayists or documentary makers, endowing them with a sensitivity that may be critical, philosophical or experimental, poetic, contemplative or aesthetic. It is clear that the *point of view*, the personal focus and style that the artist brings to bear, whether it be on the script or on the gesture of recording, on the style in which the content is treated or on the production, gives such creations their peculiar nature. The result might be called a fusion of the *interior* and *exterior* worlds, a symbiosis between the artist’s position from *their window* (in which we see the gaze through the camera or computer interface as a metaphor for windows onto the world) and the external reality they capture or construct.

⁴ According to the World Tourism Organization, the number of tourists worldwide grew to its highest-ever number in 2006, when there were 846 million visitors, 5.4% more than in 2005. Turnover in the tourism industry was 584,000 million euros, 40,000 million more than in 2005.

⁵ Paul Virilio, “Dromología: la lógica de la carrera. Una conversación con Giacío Daghini”, in Claudia Giannetti (ed.), *Media Culture*. Barcelona: ACC L’Angelot, 1995, p. 71.

⁶ *Ibidem*, pp. 71-72.

de la era industrial y posindustrial. De hecho, la transformación radical motivada por el efecto de la intensificación de la movilidad, así como de su diversificación, está produciendo un incremento sorprendente de la circulación de personas en el mundo. En ningún otro periodo de la historia de la humanidad hubo tantos desplazamientos como los que se dan en la actualidad por motivos de ocio.⁴ Exploradores, aventureros, peregrinos, trotamundos o turistas: unos buscan lo desconocido; otros, lo más popular o célebre; unos demandan vivencias únicas; otros, experiencias ya predigeridas y acordes con los clichés. Pero a todos ellos podemos atribuir dos características comunes: el vacío del viaje en sí y la necesidad de registrar sus experiencias. Como ya apuntaba Paul Virilio, si antes había un proceso claro dividido en tres momentos —partida, viaje y llegada—, con los nuevos medios de transporte de alta velocidad el viaje ya no es más que una especie de inercia, de intermedio entre el lugar de salida y el destino. “En cierto modo, pues, desde la revolución de los transportes ha desaparecido una de las palabras: se trata del viaje.”⁵ La segunda característica consiste en el uso de dispositivos digitales de registro de lo que supuestamente ven los que se desplazan. Una vez en casa y mediante aparatos, la reconstrucción (audio)visual de la experiencia es la que, para los sujetos, termina otorgando sentido a la misma.

De hecho, la mirada a través de cámaras o pantallas —las ventanas-pantalla— se ha desarrollado más que ningún otro sentido. Se constata una progresiva sustitución de la experiencia *in situ* de la realidad por la documentación de esta realidad y su visualización en la pantalla. “A partir del siglo XX, no se trata ya de la revolución de los transportes, sino más bien de la revolución de las transmisiones, y con ello desaparece una segunda palabra. Al principio teníamos un tríptico, luego un díptico —salida-llegada— y entre ellas, un intermedio. Con la televisión y la teletransmisión, todo acontece sin tener que partir ni viajar obligatoriamente. Es la era de la llegada generalizada.”⁶ Este fenómeno, cada vez más extendido, se hace acompañar del desplazamiento de parte de la memoria de la mente humana a los sistemas de archivo digital de datos (memoria digital), visualizables mediante la pantalla, *lugar* en el que queda registrada (archivada para la visualización *on-demand*) parte de la experiencia vital o de la realidad del sujeto.

Este fenómeno no es ajeno al arte, sobre todo al arte audiovisual. Sabemos que la fotografía y el cine, primero, y después el vídeo han sido ampliamente utilizados por artistas viajeros desde la existencia misma de estos aparatos. No obstante, en la última década constatamos un aumento sorprendente y significativo de artistas —sobre todo fotógrafos, cineastas experimentales, video-creadores, *media* artistas— que se desplazan por varios lugares del mundo para realizar sus obras, ya sea documentando la realidad de *otras* culturas, ya sea captando con sus cámaras experiencias de lo desconocido, o incluso registrando sólo lo que les seduce estéticamente de la tierra extranjera. Los artistas de *media art* emplean, cada vez con más frecuencia, las ventanas digitales para la observación, reproducción y creación de otras realidades como forma de replantear, a través de las obras, cuestiones socioculturales, político-económicas, artísticas o contextuales. Podemos decir que en el arte, sobre todo en la última década, la mirada a través de ventanas audiovisuales, telemáticas y virtuales se ha vuelto un verdadero fenómeno de acercamiento a *otras* realidades y, sobre todo, de construcción de realidades.

En sus obras, los artistas plasman miradas como observadores, ensayistas o documentalistas, dotándolas de sensibilidad ya sea crítica, filosófica o experimental, ya sea poética, contemplativa o estética. Está claro que el *punto de vista*, el enfoque y el estilo personal que el artista imprime bien en el guión o en el gesto de registro, bien en el estilo de tratamiento del contenido o en la producción, otorgan a estas obras un carácter particular, una especie de

⁴ Según la Organización Mundial del Turismo, el número de turistas en el mundo batió el récord en 2006, con 846 millones de visitantes, 5,4% más que en 2005. La industria del turismo ha movido un capital de 584.000 millones de euros, 40.000 millones más que en 2005.

⁵ Paul Virilio, “Dromología: la lógica de la carrera. Una conversación con Giaco Daghini”, en Claudia Giannetti (ed.), *Media Cultura*. Barcelona: ACC L’Angelot, 1995, p. 71.

⁶ *Ibidem*, pp. 71-72.

An interesting piece that explores this issue is Robert Cahen's 1989 video *Cartes postales* (Video Postcards). In it, the artist takes as his leitmotiv one of the first moving windows to circulate in our world: the postcard. On one side is the reproduction of a typical landscape, distant or familiar, whilst the other side contains a unique, private message. The postcard generates an extraordinary relation between the image—the window onto a reality where the sender actually is at this moment, or one they identify with—and writing: the short note, a kind of open and, at the same time, private letter, “half-private, half-public, neither the one nor the other”, as Derrida would say. Derrida speaks of a technology of mailing, “a general theory concerning dispatch and whatever claims, through some means of telecommunication, to involve destination”.⁷ For his part, Cahen makes his 30-second video postcards in Paris, New York, Rome, Lisbon, Cairo and other cities. In them, as if they were moving *trompe l'oeils*, the images of the sites reproduced on the cards are transformed into a micronarrative that invites the viewer to embark on a magical journey. As in traditional postcards, Cahen links the constantly reproduced—the collective, urban, tourist window—to perception, to personal *writing*—the window onto the interior of the narrative, the private. The step from the material to the audiovisual visual support can also be read as a metaphor illustrating the decline of the post card—symbol of the physical transport of the material *document*—as it is eclipsed by the proliferation of disembodied, computerized messages and by digital postal addresses.

As a result of all this, in the age of transnational and global mobility, electronic displays—televsual, data-processing, telematic or virtual—become the *new* windows onto reality. In fact, in data-processing, the word *window* is used to refer to a visual area that contains some kind of interface enabling the user to interact with the system, obtaining or entering data. The communications and telecommunications media have been transformed into our windows onto the world, our display for accessing, understanding and recognising the reality around us, as well as the planetary situation, *realities* that these media delimit, prefix and manipulate according to certain focuses or viewpoints. As Noni Benegas comments, “the huge shop window, the cinema screen or the car windscreen are other ways of getting as close as possible to things without being able to touch them. These *show-windows* are a forerunner of a third: the electronic window of the television or the computer which, in turn, replaces the door, as we no longer enter through the door; we enter through the screen”.⁸

Moreover, private cameras and Internet have become additional sources of information—new windows onto unfiltered realities—that can fill the information gaps left by the conventional media. In fact, increasingly widespread Internet use has given a new spin to the idea of the screen-window: using apparatus to record and view seems to acquire greater significance when the content is uploaded onto Internet. The first such manifestation to become popular was the use of webcams as windows providing access to private lives or recordings of urban events. Video surveillance using webcams has been one of the themes most frequently explored by artists since the early days of net art, as is exemplified by the activities of an America group, the Surveillance Camera Players.⁹ This group stages its activities to protest against the indiscriminate use of surveillance cameras in public spaces, which violate citizens' right to privacy. They manifest their opposition to this phenomenon through performances and enactments of specially adapted plays in front of these cameras and webcams in the city.

Two early webcam art projects were fundamental in establishing trends in the artistic use of these artefacts. Firstly, *The Multicultural Recycler*,¹⁰ by Amy Alexander (1996), now considered a *historic* work, which seeks a form of user participation as it explores the relationship between artwork and media randomness. Secondly, *GhostWatcher*, by June Houston (1997),¹¹ explores

⁷ Cf. Jacques Derrida, *La Carte postale, de Socrates à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980 (*The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: University of Chicago Press, 1987).

⁸ Noni Benegas, “Teoría de la velocidad”, in Claudia Giannetti (ed.), *Media Culture*. Barcelona: ACC Angelot, 1995, p. 63.

⁹ <<http://www.notbored.org>>

¹⁰ <<http://recycler.plagiarist.org>>

¹¹ <<http://www.ghostwatcher.com>>

encuentro entre el mundo *interior* y el *exterior*, una simbiosis entre la posición del artista desde *su ventana* (entendiendo la mirada a través de la cámara o de la interfaz computarizada como metáfora de ventanas hacia el mundo) y la realidad exterior que capta o construye.

Una obra interesante que reflexiona sobre estos temas es *Cartes postales* (Tarjetas postales), vídeo de 1989, de Robert Cahen. El artista toma como *leitmotiv* una de las primeras ventanas móviles que circularon por el mundo: las tarjetas postales. A la vez que una cara reproduce algún paisaje típico, lejano o conocido, la otra cara lleva un mensaje privado, único. En la tarjeta postal se produce una extraordinaria relación entre imagen —la ventana hacia una realidad en la que se encuentra o con la que se identifica el remitente— y escritura: la nota breve, una especie de carta abierta y a la vez privada, “semiprivada y semipública, ni una cosa ni la otra”, como diría Derrida. Éste nos habla de una tecnología de lo postal, “cierta teoría general del envío y de todo aquello que pretende destinarse, independientemente de la telecomunicación a la que se recurra”.⁷ Pues bien, Cahen realiza sus tarjetas postales videográficas de 30 segundos de lugares de París, Nueva York, Roma, Lisboa, El Cairo, entre otras metrópolis, en las que la imagen de una ciudad reproducida en una tarjeta se transforma en una micronarrativa que invita a un viaje mágico, como si de un *trompe l’oeil* en movimiento se tratara. Al igual que en las tradicionales tarjetas postales, Cahen vincula lo continuamente reproducido —la ventana turística, colectiva, urbana— con la percepción, la *escritura* personal —la ventana hacia el interior de la narración, lo privado—. El paso de lo visual material a lo visual audiovisual puede interpretarse también como una metáfora de la decadencia de la tarjeta postal —símbolo del transporte físico del *documento* material—, eclipsada por la proliferación de los mensajes sin cuerpo, telematizados, y por las direcciones postales digitales.

En la era de la movilidad transnacional y global, las *nuevas* ventanas a la realidad se convierten, así, en dispositivos electrónicos: televisivos, informáticos, telemáticos o virtuales. De hecho, en informática se utiliza el término *ventana* en referencia a un área visual, que contiene algún tipo de interfaz de usuario que permite interactuar con el sistema, captando o introduciendo datos. Los medios de comunicación y telecomunicación se transformaron en nuestras ventanas hacia el mundo, en nuestros dispositivos para acceder, entender y conocer la realidad del entorno y la situación planetaria, *realidades* que estos medios delimitan, prefijan y manipulan según determinados enfoques o intereses. Como comenta Noni Benegas, “la ventana gigante del escaparate, del cine o el parabrisas del coche son otras maneras de estar lo más cerca posible de las cosas, sin poder tocarlas. Estas ventanas-espectáculo son un anticipo de la tercera, la ventana electrónica del televisor o del ordenador que, a su vez, reemplaza a la puerta, pues ya no se entra por ésta sino por la pantalla”.⁸

Por otro lado, las cámaras privadas o Internet se han transformado en otras fuentes de información —en nuevas ventanas a realidades no filtradas—, que pueden suplir los *vacíos* informativos de los medios convencionales. De hecho, el uso extendido de Internet ha dado un nuevo giro a la noción de ventana-pantalla: el registro y la visualización mediante aparatos parece adquirir más significado con el volcado de su contenido en Internet. La primera manifestación de moda ha sido el uso de las *webcams* como ventanas de acceso a la vida privada o a registros de acontecimientos urbanos. La videovigilancia mediante cámaras web se ha convertido en uno de los temas más explorados por los artistas desde la primera etapa del *net art*, como las obras performáticas del grupo estadounidense *Surveillance Camera Players*.⁹ Con sus acciones, pretende manifestar su condena del uso indiscriminado en los espacios públicos de cámaras de videovigilancia que violan el derecho a la privacidad de los ciudadanos. Sus proyectos se caracterizan por la performance o representación delante de cámaras de videovigilancia y cámaras web en la ciudad.

⁷ Jacques Derrida, *La carte postale, de Socrates à Freud et au-delà*. París: Flammarion, 1980 (traducción al español, *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. México DF: Siglo XXI, 1986, p. 3).

⁸ Noni Benegas, “Teoría de la velocidad”, en Claudia Giannetti (ed.), *Media Culture*. Barcelona: ACC Angelot, 1995, p. 63.

⁹ <<http://www.notbored.org>>

the strongly voyeuristic tendencies of Internet users, showing their gradual intrusion into and violation of the private space. As part of her project, Houston installs several live webcams at strategic points in her house, enabling users to monitor any suspicious activities, and to notify the artist immediately of these by email. Similar web art projects abound in which artists install cameras in their homes, studios or workplaces and allow users to monitor their everyday activities. These are windows constantly open to enable outsiders to observe the privacy of others. Indeed, they are contemporary versions of the *Rear Window*, with the difference that, in this case, the voyeur can be any Internet user, anywhere in the world.

More recently, the phenomenon of laying bare one's private life on Internet has expanded anew with the introduction of web 2.0 platforms, which greatly enhance the possibility for participation and collaboration, generating millions of windows, not only onto intimate and private realities, but also onto public ones. It is particularly significant that the most successful and popular free-access collaborative platforms (social networks) in terms of user numbers are those that enable people to process visual content: Flickr, which enables users to organize and manage their digital photographs and is widely used to store images (more than 23 million users worldwide); YouTube.com, a video sharing site where users can upload, view and share over 5 million video clips; MySpace, which enables users to submit photographs, videos and music, and has more than 180 million members, a figure that rises by 300,000 every day (one even hears talk of the "MySpace generation").¹² These mind-boggling numbers are being generated by a radical change in information societies, which operate according to the visual pleasure principle. As an article printed in *El País* on 7/06/2007 puts it: "For many of its users, MySpace is the place where what really matters happens." This is one of the best examples of what we noted earlier: that recording and distribution has ceased to be a medium and has become an end in itself as part of human experiences. To this must be added another phenomenon: that of windows onto virtual worlds (Second Life, certain videogames, etc). These are artificial realities that permit a *mental* displacement through avatars and other devices, and which generate new manifestations of translocation, telepresence and ubiquity, manifestations which artists are also incorporating into their media art productions.

In both physical and virtual travel, a new regime of visibility is becoming installed through use of digital technology: we see through the screen; we live through the screen; we observe the world through the screen; we build realities on-screen; we travel through the screen...

We have gone from the windows in means of transport—those *frames* from which we used to observe the world as it sped by—to screen-windows (video, photographic, on mobile phones, offline or online), interfaces that enable access to the construction of realities. We have gone from physical windows—those architectural structures that connect us to the external world and allow daylight in—to show-windows, virtual windows. The latest technological innovation is a system called Daylight Window. These are interactive windows that enable the user to adjust how much lighting he or she wants, controlling external conditions to taste, turning night into day or *vice versa*, changing the colours and even the landscape seen through the window. By a simple hand movement, a window looking onto a dismal urban landscape outside can be transformed to show a scene filled with greenery.¹³

Through exhibitions, video art shows, lectures and a series of parallel activities, this edition of Canariasmediafest focuses on particular visions and new perspectives that can help to develop the theme that runs through the entire project, providing a thread for the different proposals: *Through the window... abroad*. The image selected to represent the festival is a metaphor of the different possibilities for interpreting and exploring this theme: the showcase-window, which attracts the gaze of the spectator outside, which observes and is observed; the mirror-window, which reflects images from the street, from the urban exterior; and, above all, the screen-window,

¹² Figures from May 2008.

¹³ Although it looks like a simple window, thanks to Active Glass technology there is a layer of liquid crystal between the transparent glass panes.

Dos proyectos tempranos de *web cam art* marcan tendencias del empleo artístico de estos aparatos. Por un lado, *The Multicultural Recycler*,¹⁰ de Amy Alexander (1996), considerada hoy día una obra ya *histórica*, busca una forma de participación del usuario e investiga la relación entre obra de arte y aleatoriedad de los medios. *GhostWatcher*, de June Houston (1997),¹¹ recurre a la marcada tendencia voyeurista de los usuarios de Internet, mostrando la progresiva intromisión y vulneración del espacio privado. En esta obra, la artista instala varias *live-cams* en puntos estratégicos de su casa, de forma que los usuarios puedan vigilar cualquier suceso sospechoso, que debe ser comunicado mediante correo electrónico a Houston. Con talante semejante hay innumerables proyectos de *web art*, en los que los artistas instalan cámaras web en sus casas, estudios o lugares de trabajo y permiten a los usuarios que acompañen todas sus tareas cotidianas. Se trata de ventanas abiertas constantemente a la observación ajena de la privacidad de uno; son formas actualizadas de la *Ventana indiscreta*, con la diferencia de que en estos casos el *voyeur* puede ser cualquier usuario de Internet de cualquier parte del mundo.

Más recientemente, el fenómeno de desnudar la vida privada en Internet ha adquirido nueva expansión con las plataformas de la web.02, de enorme afluencia participativa o colaborativa, en las que se encuentran millones de ventanas abiertas a realidades privadas, íntimas, pero también públicas. Es especialmente significativo que las plataformas colaborativas *online* de libre acceso —también llamadas de redes sociales— más exitosas (en número de usuarios) sean las que permiten el manejo de lo visual: Flickr, que permite la organización de fotos digitales, muy utilizada como depósito de imágenes, cuenta con más de 23 millones de usuarios en el mundo; YouTube.com, un espacio para el vídeo *online*, ofrece más de 5 millones de videoclips; MySpace, que permite implementar fotos, vídeos y música, tiene más de 180 millones de adeptos, con un incremento diario de 300.000 (se habla incluso de “generación MySpace”).¹² Son cifras impactantes, que responden al cambio radical en las sociedades informacionales que operan de acuerdo con el principio del placer en lo visual. Un artículo de *El País* del 07/06/2007 comentaba: “Para muchos de sus usuarios, MySpace es el lugar en el que sucede lo que de verdad importa.” Es uno de los mejores ejemplos de lo antes comentado: el registro y su difusión han dejado de ser un medio para convertirse en la finalidad misma de las experiencias humanas. A esto se añade otro fenómeno: el de las ventanas a mundos virtuales (*Second life*, algunos videojuegos, etc.). Son realidades artificiales que permiten un desplazamiento *mental* mediante avatares y otros artilugios, y desencadenan nuevas manifestaciones de translocalidad, telepresencia y ubicuidad, que también están siendo incorporadas por los artistas en sus producciones de *media art*.

Tanto en el desplazamiento corporal como en el virtual, se constata el nuevo régimen de visibilidad instaurado con el uso de las tecnologías digitales: se ve a través de la pantalla; se vive a través de la pantalla; se observa el mundo a través de la pantalla; se construyen realidades en las pantallas; se viaja a través de la pantalla...

De las ventanas de los medios de transporte —estos *encuadres* desde los que se observaba aceleradamente el mundo—, hemos pasado a las ventanas-pantallas (videográficas, fotográficas, de los móviles, *offline* u *online*): interfaces de acceso a la construcción de realidades. De las ventanas físicas —estas estructuras arquitectónicas para conectar con el mundo exterior y dejar que entre la luz natural—, hemos pasado a las ventanas-espectáculo, las ventanas virtuales. La última innovación tecnológica consiste en un sistema de ventanas interactivas, *Daylight Window*, que permite al sujeto cambiar la iluminación, controlar a su gusto el exterior convirtiendo el día en noche o viceversa, alterar el color, e incluso cambiar el paisaje que se ve a través de la ventana. Con sólo el movimiento de una mano, la ventana, desde la que se ven sombríos paisajes urbanos en el exterior, puede llenarse de vegetación.¹³

¹⁰ <<http://recycler.plagiarist.org/>>

¹¹ <<http://www.ghostwatcher.com/>>

¹² Datos de mayo de 2008.

¹³ Pese a que tiene el aspecto de una simple ventana, entre los cristales transparentes se encuentra una capa de cristal líquido dotada de la tecnología Active Glass.

which plays on ideas about fiction and reality. The hyperrealism of the dog image confuses the spectator, who is also surprised by the adhesive profile around it. Similarly, the objects in the storefront become symbols of the global world we live in today: artefacts and industrial toys co-exist with arrows typically used by indigenous peoples in the Amazon region. Disparate realities are united in grotesque, artificial space-time: a penetrating look that invites us, like *Alice in Wonderland*, to cross through the window into the fictional world, all the while wondering if we are not already, without realising it, on the *other* side.

A través de exposiciones, muestras de videocreación, conferencias y una serie de actividades paralelas, esta edición del Canariasmediafest pretende aportar visiones particulares y nuevas perspectivas al desarrollo temático que vertebra y conjuga las diversas propuestas: *Por la ventana... afuera*. La imagen seleccionada para el evento es una metáfora de las diferentes posibilidades de interpretar el tema y acercarse a él: la ventana-escaparate, que capta la mirada del espectador en el exterior, que observa y es observado; la ventana-espejo, que integra las imágenes de la calle, del exterior urbano; pero sobre todo la ventana-pantalla, que juega con las nociones de realidad y ficción. El hiperrealismo del perro confunde al espectador, que al rato se sorprende de la existencia de un perfil adhesivo que contornea su figura. Los objetos del interior del escaparate se vuelven igualmente símbolos del mundo globalizado en que vivimos: artefactos, juguetes industriales conviven con las flechas típicas de los pueblos indígenas del Amazonas. Realidades tan diversas unidas en un espacio-tiempo grotesco, artificial; una mirada penetrante que nos invita a traspasar, como en *Alicia en el país de las maravillas*, el umbral de la ventana hacia el mundo aparente y a plantearnos si no estaremos ya, sin darnos cuenta, del otro lado.

canariasmediafest08

exposición
exhibition

Through the window... abroad [] Por la ventana... afuera

THROUGH THE WINDOW... abroad

Curator: **Claudia Giannetti**

The six works brought together in this exhibition all revolve around the different festival themes: the window, the gaze through the window, the window as an interface between the private world and external reality.

Lighting and ventilation are the main functions attributed to windows from the first. Indeed, the Spanish word for window, *ventana*, derives from the Latin *ventus*, referring to the capacity for ventilation that the architectural element provides, whilst the English word joins the concepts *wind* + *auga* (eye) and the German *Fenster* comes from *fenestra* (derived from the Greek *phainesthai*, “to show itself”, “to be in the light”). Le Corbusier argues that the history of architecture is the history of the window. In art, since the Middle Ages paintings have been considered metaphorically as windows onto images from the world or imagined realities. By capturing a fraction of time or reproducing sequences in time, photography and film broaden the frame of visual representation and the imaginary projected. New variants appeared in the form of television and, later, computer screens. The opening up to planetary realities broadcast in real time, previously inaccessible by audiovisual means, and the leap to experiences of virtual realities enabled by Internet have considerably extended the content that can be supported by digital and telematic windows.

In the field of experimental audiovisual work, Zbigniew Rybczynski is considered a master in transgressing the conventional frames of windows in the cinema. In his work *Nowa ksiazka* (New Book), the Polish artist created a narrative form that broke with the film screen’s traditional frame. By dividing the screen into nine different *windows* and generating a simultaneous dialogue, interconnected in time, Rybczynski took a pioneering step forward in developing hypertextual language before its computer development. His aesthetic foresaw even that of video surveillance cameras, with their ability to simultaneously film actions in adjoining spaces. Whilst the people in *Nowa ksiazka* flit magically from one micro-screen space to another, the 36 characters in *Tango* share one single space, on which the camera focuses throughout. A fabulous sequence of stories is enacted cyclically in this small room, as if it were an open window through which the wind blows, bringing disturbance and change. Its rhythm and masterly editing place this film amongst the Polish artist’s most original works. In *Mein Fenster* (My Window), Rybczynski reflects on the factors that condition the television screen, on broadcasting strategies and the manipulation and distortion of information broadcast.

Voyeurism is another characteristic closely linked to the window metaphor. The works of Cao Guimarães and Patrícia Reis and Vasco Bila explore this theme from different perspectives. The short *Da janela do meu quarto* (From the Window of my Room) features a scene filmed by chance from the window of a hotel room, in which Guimarães becomes a voyeur—one who watches without allowing him or herself to be seen and without interfering in what is seen—witnessing a fight between two children, an ambiguous game somewhere between the tender and the brutal, imbued with poetry by a rainy atmosphere and slow-motion camera work.

Odaliscas (Odalisques), an interactive video installation by Reis and Bila, turns the spectator him or herself into a voyeur, inviting him or her to adjust a monitor to see the moving image behind a photograph. The user can move this display screen over different parts of a woman’s body, like a tiny window enabling the observer to enter virtually the unseen side of the image.

David Trujillo also explores the relation between fiction and reality in his socially-engaged closed-circuit installation *Lapidación* (Lapidation). A body lies on the floor in a room or cell: the body of a woman who has been stoned to death, the spectator assumes. However, we are prevented from entering the room by a grille, which nevertheless enables us to observe the tragic scene. When we approach this grille, we are confronted, not only by the figure on the cell floor,

Exposición

POR LA VENTANA... afuera

Comisaria: **Claudia Giannetti**

Las seis obras reunidas en esta exposición ofrecen diferentes propuestas de acercamiento a la proposición temática del festival: la ventana, la mirada por la ventana, la ventana como interfaz entre mundo privado y realidad exterior.

Iluminación y ventilación han sido las principales funciones que se atribuyeron desde el principio a las ventanas. Precisamente el término español proviene del latín *ventus*, como referencia a la capacidad de ventilación que debe proporcionar; también en inglés, *window*, que une *wind* (viento) + *auga* (ojo), o en alemán *Fenster* proveniente de *fenestra* (del griego *pháinesthai*: lo que se muestra, lo que está en la luz). Para Le Corbusier, la historia de la arquitectura es la historia de la ventana. En el ámbito del arte, desde la Edad Media los cuadros han sido considerados metafóricamente como ventanas abiertas a imágenes del mundo o de realidades ideadas. La fotografía y el cine amplían el marco de representación visual y el imaginario proyectado, sea como captación de una fracción de tiempo, sea como reproducción de secuencias temporales. Nuevas variantes irrumpen con las pantallas televisivas y, posteriormente, con las informáticas. La apertura a realidades mundiales teletransmitidas en tiempo real, hasta entonces audiovisualmente inaccesibles, o el salto a experiencias de realidades virtuales brindadas por Internet extienden de forma considerable los contenidos vehiculados por las ventanas digitales y telemáticas.

En el contexto del audiovisual experimental, uno de los maestros en la transgresión de los marcos convencionales de las ventanas del cine es Zbigniew Rybczynski. Con su obra *Nowa ksiazka* (Libro nuevo), el artista polonés crea una forma narrativa que rompe con el encuadre tradicional de la pantalla fílmica. Al dividir la pantalla en nueve ventanas y generar un diálogo simultáneo e interconectado temporalmente entre ellas, da un paso pionero en el desarrollo del lenguaje hipertextual antes de su desarrollo informático. Su estética se adelanta incluso a la estética de las cámaras de videovigilancia, con su capacidad de captar simultáneamente las acciones en espacios contiguos. Mientras los personajes de *Nowa ksiazka* transitan mágicamente entre los diferentes espacios de las micropantallas, los 36 personajes de *Tango* comparten un mismo espacio, en el que se fija el punto de mirada de la cámara. Una sucesión fabulosa de historias se desencadena cíclicamente en esta pequeña habitación, como si se tratara de una ventana abierta por la que un viento irrumpiera trayendo agitación y cambio. El ritmo y el virtuosismo de la edición sitúan a esta obra entre las más originales del autor. En *Mein Fenster* (Mi ventana), Rybczynski reflexiona sobre los condicionantes de la pantalla televisiva, sobre las estrategias de transmisión, manipulación y distorsión de la información retransmitida.

El voyeurismo es otra característica estrechamente relacionada con la metáfora de la ventana. Las obras de Cao Guimarães y de Patrícia Reis y Vasco Bila se acercan a esta temática desde distintas perspectivas. Escenas en la calle grabadas fortuitamente desde la ventana de un hotel son el punto de partida del corto *Da janela do meu quarto* (Desde la ventana de mi habitación). Guimarães se sitúa como un *voyeur* — el que mira sin dejarse ver y sin interferir en lo mirado — de una pelea entre niños, un juego ambiguo entre lo amoroso y lo bruto, al que el ambiente lluvioso y el tratamiento de cámara lenta otorgan un carácter poético.

Odaliscas, instalación interactiva de Reis y Bila, transforma al propio espectador en *voyeur*, en la medida en que le invita a manejar un dispositivo cuya pantalla permite ver en movimiento lo que está detrás de la fotografía. El *display* puede ser desplazado por el usuario por diferentes partes del cuerpo de la mujer reproducida, como una pequeña ventana que permite que el observador se introduzca virtualmente en el lado invisible de la imagen.

but also by our own reflection in a window on the other side. The impossibility of crossing the barriers forces us to become what we are in real life: passive observers of extreme situations in which basic human rights are violated, and before which we have no capacity to take action.

Esta relación entre realidad y ficción es explorada de forma comprometida por David Trujillo en la instalación en circuito cerrado *Lapidación*. En el suelo de la oscura habitación-celda se encuentra un cuerpo: el de una mujer lapidada, según intuye el espectador. Éste tiene vedado el paso por una reja, por la que puede observar la trágica escena. Al asomarse a la reja, además de la figura del suelo, se enfrenta con su propia imagen mirando por una ventana del otro lado de la celda. La imposibilidad de traspasar las barreras nos obliga a ser, como en nuestra vida real, observadores pasivos de situaciones límites y contrarias a los derechos fundamentales, que escapan del todo a nuestra capacidad de actuación.

Cao Guimarães

Da janela do meu quarto [Desde la ventana de mi habitación] [From the Window of My Room], 2004.

Película súper 8 Super 8 film, 5'00".

“Cao Guimarães cuenta que se encontraba en la Ilha do Algodão, en Pará (Brasil), hospedado en un hotel, cuando de pronto vio por la ventana de la habitación a dos niños que jugaban y se peleaban bajo la lluvia. La propia sinopsis de la película dice: ‘De la ventana de mi habitación yo he visto, sobre la arena mojada y bajo la lluvia, una pelea amorosa entre dos niños.’ Cao coloca la cámara en la ventana sin ser notado y graba el juego. La película termina cuando el juego también concluye y los niños salen corriendo, alejándose y desapareciendo del alcance de la cámara. Posteriormente, en el montaje del documental, Cao cambia el orden de las imágenes, aunque sin comprometer la linealidad de la trama, y desacelera el ritmo de las escenas, confiriendo un carácter poético a la película. Se trata de un espectáculo de la experiencia de quien registra, y no de quien es registrado. De esa forma, clasificaríamos la película como documental poseedor de una estética *minimal*, o una estética de lo real (por no haber interferencias directas en el mismo y por no dejar que la mirada de quien observa influya en la situación que se registra). Así, esa estética minimalista sería, primordialmente, la realidad bajo el marco de la mirada de quien realiza la película, la experiencia del momento de la filmación en sí.” (Simone Jubert)



Fotogramas de la película Stills from the film.
© C. Guimarães

“Cao Guimarães recounts how he was staying at a hotel in Ilha do Algodão, in Pará (Brazil), when he suddenly saw from his window some children playing and fighting in the rain. The synopsis of the film itself reads: ‘From the window of my room I saw, on the wet sand, in the rain, a playful and loving fight between two children.’ Cao placed his camera at the window without being seen and recorded their play. The film ends when the game finishes and the children run off into the distance, out of the camera’s reach. Later, when he was editing his documentary, Cao changed the order of the images, though without compromising the linear nature of the plot, and slowed down the rhythm of the scenes, conferring a lyrical quality on his film. This is a spectacle about the experience of the person filming, not those filmed. As a result, we can classify the film as a documentary with *minimal* aesthetic, or with an aesthetic of the real (as there are no direct interferences in it and the observer’s gaze is not allowed to influence the situation recorded). So we can say that this minimalist aesthetic is, essentially, reality framed by the gaze of the person making the film, the experience of the moment of filming in itself.” (Simone Jubert)

Formato de exhibición Exhibition format: DVD // Formato de filmación: Súper 8 Film format: Super 8 // Banda sonora original Original soundtrack: O Grivo // Dirección, fotografía y edición Director, photographer and editor: Cao Guimarães

Patrícia Reis & Vasco Bila

Odaliscas [Odalisques], 2008.

Videoinstalación interactiva. Fotografía, monitor, ordenador, sonido estéreo *Interactive video installation. Photography, monitor, computer, stereo sound, 170 x 200 cm.*

Delante de una fotografía de una mujer, de espaldas, acostada en un sofá, está instalado un monitor que se apoya en un sistema de roldanas. El espectador puede mover el monitor vertical y horizontalmente; al hacerlo, visionará una imagen diferente de la que está en la fotografía. Aunque la imagen en movimiento que aparece en el monitor tenga correspondencias con la imagen fija, el video funciona como una ventana que permite ver más allá. Al manipular el monitor, el espectador se transforma en *voyeur*. Se oyen ruidos y una música de fondo que remiten a un ambiente doméstico, o quién sabe si al estudio de un pintor.



Videoinstalación interactiva. Imagen *ink jet print* *Interactive video installation. Inkjet print photograph, 140 x 200 cm.*
© P. Reis & V. Bila

A monitor is installed on a pulley system before the photograph of a woman reclining on a sofa, her back to the viewer. The spectator can move the monitor vertically or horizontally to see a different image from that in the photograph. Although the moving image that appears on the screen corresponds to the still shot, the video works as a window enabling us to see beyond it. By moving the monitor, the spectator becomes a *voyeur*. Background noise and music seem to come from a domestic environment or, who knows, from a painter's studio.

Zbigniew Rybczynski

***Nowa ksiazka* [Libro nuevo] [New Book], 1975.**

Cortometraje 35 mm 35 mm short film, 10'26".

El título del vídeo alude al hecho de que en él cada personaje pasa de un cuadro a otro, como un libro que cambia de manos. “La película *Nowa ksiazka*, premiada en numerosos festivales, supone un paso importante en la evolución del estilo de Rybczynski. La imagen (y por tanto la pantalla) se dividió en nueve secciones. La acción del cortometraje se desarrolla simultáneamente en todas las secciones, y en cada una de ellas se pueden observar los efectos de la inclusión de interferencias; por ejemplo, la manipulación de la velocidad o la dirección del movimiento. Aunque los acontecimientos están conectados en el tiempo y el espacio, a medida que la acción



The title of the video alludes to that fact that, in it, each character passes from one box to another, like a book changing hands. “The film *Nowa ksiazka*, which has received awards at numerous festivals, is an important step in the evolution of Rybczynski’s style. The image (and thus the screen) was divided into nine sections. The action in the film takes place simultaneously in all the sections (in each of which can be seen the effects of added interference; for example, the manipulation of the speed and direction of movement). The events depicted in each are connected in time and space and as the action progresses, they pass from one portion of the image to another. Hence, the spectator must watch all the portions of the screen, and the relationships between them, simultaneously and collaterally, in order to understand the succession of transformations. With this mechanism, an extreme spatiality of time is created, along with a temporalization of space itself within the same process.” (Ryszard W. Kluszczynski in *Il cinema e il suo oltre*, Adriano Aprà and Bruno Di Marino [Eds.], Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 1996, pp. 198-199.)

avanza pasan de una parte de la imagen a otra. Por tanto, el espectador debe observar todas las secciones de la pantalla y las relaciones existentes entre ellas de forma simultánea y en paralelo si desea comprender la sucesión de las transformaciones. Con este mecanismo, se crea una espacialidad extrema del tiempo, así como una temporalización del espacio dentro del mismo proceso.” (Ryszard W. Kluszczyński en *Il cinema e il suo oltre*, Adriano Aprà y Bruno Di Marino [eds.], Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 1996, pp. 198-199.)



Fotogramas de la película Stills from the film.
© Z. Rybczynski

Guión Script: Jerzy Zielinski, Zbigniew Rybczynski // Ayudante de dirección Assistant director: Józef Cyrus // Ayudante de cámara Assistant camera operator: Janusz Olszewski, Andrzej Teodorczyk // Edición Editing: Barbara Sarnocinska // Música Music: Janusz Hajdun // Sonido Sound: Mieczysław Janik // Productor Producer: Ryszard Okunski // Ayudante de producción Assistant producer: Ignacy Goncerz, Zygmunt Smyczek // Producción Production: Se.Ma.For. (Studio Małych Form Filmowych, Łódź).

Zbigniew Rybczynski

Tango, 1980.

Cortometraje 35 mm 35 mm short film, 8'14".

Tango es la película más conocida de Rybczynski: ganó un Premio Oscar en la categoría de mejor corto de animación en 1983 y es un ejemplo perfecto de su maestría técnica y de su audaz planteamiento experimental en la representación de la vida y la realidad. Además, Rybczynski hace un uso crítico del espacio fuera de campo y deja al descubierto su condición de artificio. Un niño entra en una habitación para recuperar su balón. Lentamente, todo el espacio se va llenando de personajes extraños concentrados en la repetición *ad infinitum* de los mismos gestos. “Treinta y seis personajes de diferentes etapas de la vida —representaciones de épocas distintas— interactúan en una habitación y se mueven cíclicamente mientras una cámara estática



Tango is Rybczynski's best-known film: it won the Academy Award (Oscar) for Best Animated Short in 1983 and is a fine example of his technical mastery and bold experimental approach to representing life and reality. Rybczynski also makes critical use of off-screen space, exposing it for the artifice it is. A child enters a room to get back his ball. Slowly, the entire space becomes filled with bizarre characters, all of them intent on repeating the same gestures *ad infinitum*.

“Thirty-six characters from different stages of life—representations of different times—interact in one room, moving in loops, observed by a static camera. I had to draw and paint about 16,000 cell-mattes, and make several hundred thousand exposures on an optical printer. It took a full seven months, sixteen hours per day, to make the piece. The miracle is that the negative got through the process with only minor damage, and I made less than one hundred mathematical mistakes out of several hundred thousand possibilities.” (Zbigniew Rybczynski, “Looking to the Future—Imagining the Truth”, in François

Penz, Maureen Thomas [Eds.], *Cinema & Architecture*. London, Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia, BFI, 1997, pp. 183-184.)

los observa. Tuve que dibujar y pintar unas 16.000 máscaras (*cell-mattes*), y realizar varios cientos de miles de exposiciones con una impresora óptica. Tardé siete meses, con una dedicación de 16 horas al día, en completar la pieza. Milagrosamente, el negativo sobrevivió al proceso con tan sólo algunos daños menores y yo cometí menos de cien errores matemáticos de los varios cientos de miles posibles.” (Zbigniew Rybczynski, "Looking to the Future—Imagining the Truth", *Cinema & Architecture*, François Penz, Maureen Thomas (eds.). Londres: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia, BFI, 1997, pp. 183-184.)



Fotogramas de la película *Stills from the film*.
© Z. Rybczynski

Asistentes *Assistants*: Janina Dychto, Andrzej Teodorczyk, Wieslaw Nowak, Janusz Olszewski, Andrzej Strak, Zygmunt Smyczek // Edición *Editing*: Barbara Sarnocinska // Efectos especiales *Special effects*: Zygmunt Nowak // Música *Music*: Janusz Hajdun // Sonido *Sound*: Mieczyslaw Janik // Productores *Producers*: Ignacy Goncerz, Ryszard Okunski // Producción *Production*: Se.Ma.For. (Studio Malych Form Filmowych, Łódź).

Zbig Rybczynski

***Mein Fenster* [Mi ventana] [My Window], 1979.**

Cortometraje 35 mm 35 mm short film, 2'30".

“Un único encuadre nos muestra un televisor, una botella de vino y un canario en una jaula. Gradualmente, los objetos comienzan a inclinarse para volver después a sus posiciones iniciales. *Mein Fenster* presenta la idea de Rybczynski sobre la forma en que la televisión afecta a nuestra percepción del mundo, distorsiona la información y está, casi siempre, desconectada de la realidad, literalmente desequilibrada. En *Mein Fenster*, un locutor de televisión habla sin parar sobre ‘India y Pakistán’ mientras los objetos visibles en el área de la pantalla a la que tenemos acceso giran hacia la izquierda hasta completar un círculo.” (John Canemaker, “Rybczynski’s Tricks”, *Print*, septiembre-octubre de 1984.)



Fotograma de la película Still from the film.
© Z. Rybczynski

“A single frame shows us a television set, a bottle of wine and a canary in a cage. Gradually, the objects begin to tilt and, eventually, return to their starting positions. *Mein Fenster* presents Rybczynski’s view of how television affects our perception of the world, distorts information and is generally out of touch with reality, literally out of balance. In *Mein Fenster*, a news announcer on TV rattles on about ‘India and Pakistan’ as objects within the entire screen area we are viewing rotate to the left, eventually completing a full circle.” (John Canemaker, “Rybczynski’s Tricks”, *Print*, September-October 1984.)

Producción Production: Televisfilm, Karl Stanzl, Novarik’s Musikotheek.

David Trujillo

Lapidación [Lapidation], 2008.

Instalación audiovisual de la serie *Circuitos cerrados*. Dimensión variable
Audiovisual installation from the series *Closed Circuits*. Dimensions variable.

El artículo 104 del Código Penal iraní describe que la pena con la que se castiga el “delito” del adulterio es la lapidación. Para ello, se usan piedras “no tan grandes como para matar a la persona de uno o dos golpes, ni tan pequeñas como para que no puedan considerarse piedras”. Las leyes discriminatorias contra la mujer del Código Civil y el Código Penal de Irán desempeñan un papel fundamental en la perpetuación de la violencia de género.

En esta instalación, el espectador es partícipe de lo que ocurre. Aunque no pueda entrar físicamente en el espacio de la obra, el sistema de circuito cerrado capta la imagen de la persona que observa a través de la reja y la reproduce en tiempo real dentro de la habitación. El tiempo predomina sobre el espacio real, y la dimensión sonora permite un acercamiento a la obra más allá de sus propios límites arquitectónicos.



Imagen de la instalación View of the installation.
© D. Trujillo

Article 104 of the Iranian Penal Code states that the punishment for the “crime” of adultery is to be stoned to death. The stones used should “not be large enough to kill the person by one or two strikes; nor should they be so small that they could not be defined as stones”. The discriminatory laws against women in both Iran’s Civil and Penal Codes play an important role in perpetuating gender violence.

In this installation, the spectator participates in what is happening. Although they cannot physically enter the space containing the work, the closed circuit television system records the image of the person observing through the grille and reproduces it in the room, in real time. Time predominates over the real space, and the audio dimension enables the work to transcend its architectural limits.

Materiales: Circuito cerrado de televisión, audio, reja de hierro, premarco de madera, arena, piedras, muñeco de cartón piedra, sábana, cuerda y sangre Materials: CCTV, audio, iron grille, wooden subframe, stones, cardboard doll, sheet, rope and blood.

canariasmediafest08

exposición
exhibition

award-winning works'06 [] obras premiadas'06

Jana Linke

Das Pelzchen [La pequeña piel] [The Little Fur], 2005.

Objeto reactivo con pantalla y sensores *Reactive object with screen and sensors.*

“El cuadro-instalación de Jana Linke, a medio camino entre lo burlesco y lo travieso, es un misterioso retrato. Está colgado en la pared, como tantos retratos de burgueses presentes en las galerías de pintura, con una indudable voluntad de perdurar por muchos siglos. Sin embargo, en la obra de Jana Linke, la mirada de la persona retratada acompaña el movimiento del público. Sus sensores ocultos detectan la presencia del espectador que observa la obra. Tan pronto como un visitante se detiene frente a ella, la retratada, de forma desconcertante y burlona, da muestras de captar el entorno exterior cambiando de repente de expresión, parpadeando o torciendo la boca. El cuadro parece ser consciente de la otra mirada penetrante.” (Karl Heinz Jeron)



Imagen del retrato digital que se muestra en la instalación *Image of the digital portrait that forms part of the installation*
Fotografía *Photo:* Marietta Kesting.
© Jana Linke, UdK Berlin 2005

“Jana Linke’s half-coquettish, half-mischievous picture installation is an impenetrable representational portrait. It hangs on the wall, like innumerable portraits of burghers in painting galleries, with an unquestioned claim to last for centuries. Jana Linke’s portrait, however, tracks the audience. Its hidden sensors note when it is being viewed. As soon as a visitor lingers in front of it, it confusingly and tauntingly displays its knowledge of the situation by changing its expression, suddenly blinking or twitching its mouth. The picture seems to be aware of the penetrating gaze.” (Karl Heinz Jeron)

Modelo *Model:* Amy Patton // Maquillaje *Makeup:* Tülay Bayraktutar // Iluminación *Lighting:* Judith Klapper, Simon Menner, Olli Opitz, Daniel Urria // Asistencia técnica *Technical support:* Gregor Blahak, Dominik Busch, Frank Ellendt, Frank Fietzek, Sascha Kobs

Iván Marino

Sangre [Blood], 2006-2007.

Videoinstalación computarizada basada en sistema generativo **Computerized video installation based on a generative system.**

Durante la guerra de Irak, Televisión Española emitió una extraña noticia: en pleno desarrollo del conflicto bélico, la aviación estadounidense había bombardeado un convoy humanitario. El informe televisivo mostraba imágenes grabadas *in situ*. Un pasajero del convoy llevaba su cámara circunstancialmente encendida en el momento de la explosión. Al estallar la bomba, el cameraman perdió el control del aparato. No obstante, la cámara continuó grabando un paisaje de muerte y desolación. Esta obra rearticula aquellas sintéticas imágenes sin sujeto, delegando en una interfaz la función de re-presentarlas. El dispositivo interviene en la organización automática de las imágenes en el tiempo y en el espacio de visualización (la pantalla), con abierta referencia a las cronofotografías de Marey.



Captura de imágenes de la obra **Screenshots of the work.**
© I. Marino

During the Iraq War, the Spanish national television network broadcast a strange news report: at the height of the conflict, US aeroplanes bombed a humanitarian convoy. The news programme showed images filmed *in situ*. A passenger in the convoy happened to have his camera switched on at the time of the explosion. When the bomb went off, the cameraman lost control of his equipment but the camera nevertheless continued to film a scene of death and desolation. This work re-articulates those synthetic images without a subject, delegating the task of re-presenting them to an interface. The device assists in the automatic organization of the images in the time and space of their visualization (the screen), with an open reference to Marey's chronophotographs.

Colección MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Colección CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo. MEIAC Collection and CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo Collection.

Diseño y programación **Design and programming:** Iván Marino // © **Imágenes** Images: fotogramas de una noticia de guerra emitida en TVE (Radio Televisión Española) **Frames of war news broadcast by TVE (Spanish Radio Television).**

canariasmediafest08

exposición
exhibition

video art exhibition [] muestra de videocreación

Muestra de videocreación Video art exhibition

Observadores-poetas: el “mirar por la ventana” como una de las Bellas Artes *Poet-observers: “looking through the window” as a fine art*

Comisaria Curator: **Maria Pallier**

Partiendo de la figura del *Fenstergucker* y de sus connotaciones un tanto ambiguas, este programa reúne once miradas de artistas, capturadas y transmitidas a través de esa otra ventana que es la cámara.

Llevará al espectador de las calles de Viena de la década de 1960 a las vistas que ofrece una habitación de hotel de Belén en 2007; de un espectáculo callejero puntual acontecido en Milán en 2005 al continuo espectáculo callejero rodado desde una habitación de hospital de Dakar ese mismo año; de ambientes urbanos estadounidenses de la década de 1990 al ambiente que se respira en las calles de Madrid en este primer decenio del nuevo siglo.

Con sentido del humor e ironía, agudeza intelectual y poesía, estos artistas nos abren ventanas a otras formas de mirar y de percibir la realidad que nos rodea.

Taking as its starting-point the *Fenstergucker* and its somewhat ambiguous connotations, this programme brings together the gaze of eleven artists, captured and transmitted through that other window that is the camera.

The show will take spectators from the streets of Vienna in the 1960s to the views from a hotel room in Bethlehem in 2007; from a one-off street show in Milan in 2005 to the continuous, mobile street show from a Dakar hospital in the same year; from urban environments in the United States in the 1990s to the atmosphere in Madrid streets during in the first decade of the new Millennium.

With humour and irony, intellectual acuity and poetry, these artists open windows that will show us different ways of looking and perceiving the reality around us.

Kurt Kren

5/62 *Fenstergucker, Abfall, etc.* [5/62 Los que miran por la ventana, basura, etc.] [5/62, *Those Who Look Through the Window, Rubbish, etc.*], 1962.

Película de 16 mm, muda 16 mm film, silent, 4'48" (Austria).

El título de la película se puede traducir aproximadamente como “Los que miran por la ventana, basura, etc.”. Kren yuxtapone bloques de imágenes en secciones montadas con diferentes ritmos y velocidades. “Los que miran por la ventana” —personas de edad avanzada que apoyan los codos en almohadas colocadas en las ventanas— observan las actividades que se desarrollan en las calles: esta acción inicia y finaliza la película y se repite muchas veces a lo largo de la obra. También hay secciones en las que se representan desechos y vidrios rotos, peatones e imágenes de la luna en positivo y negativo. [...] Aunque podemos establecer asociaciones entre los grupos de imágenes, no hay un hilo narrativo *per se*, y el rápido montaje inhibe conscientemente cualquier expresividad emocional que el material pueda contener. (Regina Cornwell, *The Other Side: European Avant-Garde Cinema 1960-1980*.)



Fotograma de la película Still from the film. Cortesía de Courtesy of Sixpackfilm <www.sixpackfilm.com>. © K. Kren

The film's title roughly translates as window lookers, garbage, etc. Kren juxtaposes blocks of images in montage sections cut to different rhythms and speeds. The “window lookers”—old people who rest elbows on pillows at windows—view the activities on the streets below: this action begins and ends the film, and is repeated within the work many times. There are also sections depicting debris and broken glass, pedestrians, and positive and negative images of the moon. [...] While we may make associations among the image clusters, there is no narrative *per se*, and the rapid cutting purposefully undercuts any emotional expressiveness the material might contain.

(Regina Cornwell, *The Other Side: European Avant-Garde Cinema 1960-1980*.)

Tom Kalin

Darling Child [Querido niño], 1993.

Vídeo monocanal Single-channel video, 2'00" (EE.UU. USA).

“Pero es que estamos solos, querido niño, terriblemente solos, aislados los unos de los otros. Tan grande es la ridiculez del mundo que no podemos decir o expresar nuestra ternura. Para nosotros la muerte es más fuerte que la vida; tira de nosotros como un viento a través de la oscuridad, con todos nuestros gritos trastocados en una risa sin alegría, con toda la basura de la soledad acumulada en nosotros hasta que nuestras vísceras estallan sangrantes y verdes. Vamos aullando por el mundo. Agonizamos en nuestras habitaciones alquiladas, en hoteles de pesadilla, hogares eternos de pobres corazones errantes.” (Truman Capote, 1948.)

Adaptando una cita de Truman Capote, esta obra ofrece un tratamiento magistral del aislamiento urbano y la soledad moderna. A través de un *collage* de vistas obtenidas desde habitaciones de hotel y apartamentos de plantas altas, Kalin ilustra la falta de humanidad de la arquitectura urbana, que se puede entender como una metáfora de las estructuras sociales basadas en el miedo y el prejuicio, que separan a los individuos. (Video Data Bank, <www.vdb.org>.)



Captura de imagen del vídeo Screenshot of the video. Cortesía de Courtesy of Video Data Bank, <www.vdb.org>. © T. Kalin

“But we are alone, darling child, terribly, isolated each from the other; so fierce is the world's ridicule we cannot speak or show our tenderness; for us, death is stronger than life, it pulls like a wind through the dark, all our cries burlesqued in joyless laughter; and with the garbage of loneliness stuffed down us until our guts burst bleeding green, we go screaming round the world, dying in our rented rooms, nightmare hotels, eternal homes of the transient heart.” (Truman Capote, 1948)

Dramatizing a quote by Truman Capote, this tape presents a virtuoso treatment of urban isolation and modern loneliness. Through a collage of views from high-rise apartments and hotel rooms, Kalin illuminates the inhumanity of urban architecture, which reads as a metaphor for the social structures of fear and prejudice that divide individuals from one another. (Video Data Bank, <www.vdb.org>.)

Félix Fernández

Coreografía para una doble ventana [Choreography for a Double Window], 2002-2005.

Vídeo monocanal Single-channel video, 3'25" (España Spain).

Un plano de una ventana y la silueta del autor que va y viene recogiendo la habitación. En el exterior del edificio, sobre un andamio, está una pareja de obreros que trabajan sobre la fachada. En la consecución de estas imágenes se crea un diálogo interior-exterior que se convierte en un proceso coreográfico; los tres personajes vienen y van con una composición de piano de Eric Satie que suena de fondo, dándole un carácter íntimo a la escena. Así, los pequeños gestos de manos, los cambios de dirección, los pasos y las posturas cobran una importancia fundamental, dotando a los gestos más cotidianos de sensibilidad poética. Debajo de esta estructura formal subyace la intención del autor de hacer visible la barrera que existe entre los mundos y, cómo no, el deseo.



Captura de imagen del vídeo Screenshot of the video.
© F. Fernández

A shot showing a window and the silhouette of the artist, who goes back and forth, cleaning up the room. Outside the building, on scaffolding, a couple of builders are working on the house front. As this footage is filmed, a dialogue between the interior and the exterior is established, generating a choreographic process: the three characters come and go whilst, in the background, a piano piece by Eric Satie adds even greater intimacy to the atmosphere. In this choreography, small hand movements, changes in direction, steps and postures take on crucial importance, conferring poetic sensitivity on the most commonplace gestures. Meanwhile, underlying this formal structure is the artist's intention to make visible both the barriers that exist between worlds and the barrier against desire.

Mauro Entrialgo

Desde mis ventanas [From My Windows], 2005.

Vídeo monocanal Single-channel video, 5'25" (España Spain).

Para hacerse una idea de los ingredientes que constituyen nuestra sociedad contemporánea occidental no es necesario moverse de casa. Basta con asomarse a la ventana para toparse con un inquietante panorama habitado por religiones y superstición, despilfarro consumista, violencia a flor de piel, sustancias modificadoras de la conciencia, trastornos mentales, problemas de convivencia con inmigrantes o música *bakalao* a un volumen atronador. *Desde mis ventanas* es la octava entrega de *Trocitos de mi vida*, un mosaico autobiográfico formado por piezas de corta duración editadas a partir de cientos de horas de grabaciones personales, que se sitúa entre el vídeo doméstico, el documental costumbrista y la reflexión existencial.



Captura de imagen del vídeo Screenshot of the video.
© M. Entrialgo

There is no need to leave home in order to get an idea of the ingredients that make up our contemporary western society; all we need to do is look out of the window to be confronted by a disturbing panorama, one inhabited by religions and superstition, by consumerist waste, by violence that lurks, ready to erupt at any time, by consciousness-altering substances, by mental disorders, by problems of co-existence with immigrants and by hard-core *bakalao* music playing at full volume. *Desde mis ventanas* is the eighth episode in *Trocitos de mi vida* [Slices of My Life], an autobiographical mosaic made up of short films edited from hundreds of hours of personal recording, somewhere between home video, historic documentary and existentialist reflection.

Sabine Hiebler & Gerhard Ertl

komakino, 1996.

Película 35 mm 35 mm film, 6'00" (Austria).

Con su habitual sarcasmo, Hiebler y Ertl componen en *komakino* un tríptico de imágenes grabadas por cámaras de uso en medicina o cámaras de vigilancia, es decir, funcionales y que nada tienen que ver con el cine entendido como una de las artes. El espectador es confrontado con imágenes que habitualmente no están destinadas al público —tránsitos gastrointestinales, atascos en autopistas, atracos a bancos, todas ellas claustrofóbicas, monótonas y banales— y que se convierten, en manos de los artistas, en un vertiginoso y tenebroso *collage*-resumen del drama de la existencia humana en la sociedad actual. Un *spot* antipublicitario, una declaración contra el cine de Hollywood, realizado con motivo del primer centenario del cine. (María Pallier)



Fotograma de la película Still from the film. Cortesía de Courtesy of Sixpackfilm, <www.sixpackfilm.com>. © Hiebler/Ertl

In *komakino*, Hiebler and Ertl bring their habitual sarcasm to bear in a triptych of images recorded by cameras more frequently used in medicine and surveillance, that is to say, functional equipment which has nothing to do with film understood as the Seventh Art. The spectator is confronted by images which are not usually made available to them—gastrointestinal transits, motorway traffic jams, bank hold-ups—all claustrophobic, monotonous and banal, but turned by the artists' skill into a dizzying, menacing collage that summarizes the drama of human existence in today's society. This is an anti-advertising spot, an allegation against the Hollywood film world, produced to mark the first centenary of the cinema. (María Pallier)

Iván Pérez

El gato de Schödy [Schödy's Cat], 2001.

Vídeo monocal canal Single-channel video, 3'20" (España Spain).

Fiel a su compromiso con la realidad cercana y cotidiana más banal, Iván Pérez transforma el encuentro casual (o habitual) de unos personajes en una esquina del barrio madrileño de Lavapiés en una obra de teatro. Subtitulando las imágenes grabadas desde una ventana, pone en boca de los personajes una conversación tan inverosímil que queda claro que no quiere engañar a nadie. Ni es su intención reírse de ellos, para eso se intuye demasiada complicidad y, además, tampoco sería del todo imposible... Pérez juega con nuestra curiosidad, la incertidumbre, el simulacro y la ambigüedad de lo que percibimos como real, y consigue que, por lo menos durante tres minutos, cuestionemos nuestros propios prejuicios. (María Pallier)



Captura de imagen del vídeo Screenshot of the video.
© I. Pérez

Faithful to his engagement with the most banal, everyday reality that he finds close at hand, Iván Pérez transforms casual (or habitual) meetings amongst various characters on a corner in Madrid's Lavapiés district into theatre. Subtitled the images he records from a window, Pérez puts such an unlikely conversation into their mouths that he is clearly trying to fool no one. Nor is he laughing at them; one senses too much engagement for that, though it is not quite impossible either... Pérez plays with our curiosity, with the uncertainty, simulation and ambiguity of what we perceive as real and persuades us, for at least three minutes, to question our own prejudices. (María Pallier)

Jan de Bruin

Waiting for Felipe [Esperando a Felipe], 2005.

Vídeo monocanal Single-channel video, 7'00" (Países Bajos Netherlands).

Grabado en Milán en septiembre de 2005, este corto de una sola secuencia capta la imagen de dos agentes de policía italianos que esperan el final de una misión incómoda. Es la primera obra de una serie de cortos documentales ambientados en ciudades europeas, y es también una derivación de la serie *In America* (En América), que explora la idea de que la "realidad" no existe sino como continuación constante de una narración. Estos cortos componen un espejo psicológico de la vida cotidiana. Sus personajes son normalmente personas que se encuentran en contextos urbanos y que interactúan entre sí. De esta forma, las obras exploran los límites existentes entre el cine y el arte, entre la realidad y la ficción, trascendiendo los clichés para constituir, por encima de todo, un intento de revelarnos a nosotros mismos. La observación sirve como base para la comprensión, pero "observar" no es, en sí mismo, "comprender".



Captura de imagen del vídeo Screenshot of the video.
© J. de Bruin

This single-shot video about two Italian police officers waiting for the end of their own inconvenience, recorded in Milan in September 2005, can be considered the first of a series of short documentaries located in European cities, and a sequel to the *In America* series, which examines the idea that "reality" does not exist, but is a constant continuation of narrative. These short films hold a psychological mirror up to everyday life. Their subjects are usually people in urban situations, engaged in interaction with each other. In this way, the works explore the boundaries between film and art, and between reality and fiction, going beyond cliché to represent, above all, an attempt to reveal us to ourselves. Observation functions as a base for understanding. But 'to observe' is not, in itself, 'to understand'.

Lluís Escartín

Nescafé Dakar (fragmento) [*Nescafé Dakar* (excerpt)], 2008.

Vídeo monocal *Single-channel video*, 7'00" (España *Spain*).

En sus sugerentes videoensayos, Lluís Escartín nunca utiliza su voz, aunque a veces sí el montaje, para comentar lo que sus ojos ven y sus oídos escuchan. De este modo, la tarea de interpretar lo visto recae en el espectador. Éste, en *Nescafé Dakar*, se ve confrontado con dos realidades paralelas: la de un paciente estadounidense que se está recuperando de un grave accidente de coche en un hospital de la capital senegalesa, y la de la gente que frecuenta las calles que se ven desde su habitación. La oposición entre lo que se escucha (los sonidos del interior de la habitación) y lo que se ve (las imágenes del exterior urbano) produce una fuerte disociación semántica que es, a la par, reto para la percepción, placer para los sentidos e inspiración para la imaginación. (Maria Pallier)



Captura de imagen del vídeo *Screenshot of the video.*
© L. Escartín

In his thought-provoking video essays, Lluís Escartín never uses his own voice, though sometimes he does use it in audio montages, to comment on what his eyes see and his ears hear. The result is that the spectator is left with the task of interpreting what they see. In *Nescafé Dakar*, the spectator is confronted by two parallel realities: that of a US patient recovering from a serious traffic accident at a hospital in the Senegalese capital and that of the people in the streets that can be seen from his room. The contrast between what we hear (sounds from inside the hospital room) and what we see (images of the urban exterior) generates a powerful semantic dissociation which also constitutes, at the same time, a challenge to the perceptions, a pleasure for the senses and inspiration for the imagination. (Maria Pallier)

John Smith

Dirty Pictures (excerpt) [Imágenes sucias (fragmento)], 2007.

Vídeo monocanal Single-channel video, 6'00" (Reino Unido United Kingdom).

Palestina, 15-16 de abril de 2007. Al ir desde un hotel de Belén a otro de Jerusalén oriental, el realizador se encuentra con una serie de problemas relacionados con un techo, una cámara de vídeo y la ocupación israelí de Palestina. *Dirty Pictures* es el séptimo episodio de la serie *Hotel Diaries* (Diarios de hotel), un conjunto de grabaciones de vídeo realizadas en habitaciones de hotel de todo el mundo, que recogen experiencias personales y reflexiones sobre los conflictos contemporáneos de Oriente Medio. (VDB) "El hotel se reformó después de que el ejército israelí lo abandonara, pero la historia se niega a desaparecer. El techo ofrece resistencia. Se requieren el ojo atento y el humor británico de los irónicos comentarios de John Smith para ponerlo de manifiesto. Con extraordinaria agudeza, logra reducir la monstruosidad de la historia a proporciones humanas." (IDFA, 2007.) (Nota: el fragmento mostrado sólo recoge la primera noche en el hotel de Belén.)



Captura de imagen del vídeo Screenshot of the video. Cortesía de Courtesy of Video Data Bank, <www.vdb.org>. © J. Smith

Palestine, 15-16 April 2007. Moving from one hotel in Bethlehem to another in East Jerusalem, the filmmaker encounters series of problems involving a ceiling, a video camera and the Israeli occupation of Palestine. *Dirty Pictures* is the seventh episode in the *Hotel Diaries* series, a collection of video recordings made in the world's hotel rooms, which relate personal experiences of and reflections on contemporary conflicts in the Middle East. (VDB) "The hotel has been renovated after the Israeli army abandoned it, but history refuses to be erased. The ceiling offers resistance. It requires John Smith's keen eye and wry British comment to reveal this. Brilliantly, he manages to trim down the monstrosity of history to human proportions. (IDFA, 2007.) (Note: The excerpt shown depicts only the first night at the hotel in Bethlehem.)

Tom Kalin

Nomads [Nómadas], 1993.

Vídeo monocanal *Single-channel video*, 4'50" (EE.UU. USA).

“Los nómadas me inspiran temor. Siento miedo de ellos y también por ellos.” (Jane Bowles, 1978.) Los vídeos más recientes de Tom Kalin se inspiran en citas literarias para extraer corolarios en vídeo. Este diálogo está basado en una frase de Jane Bowles. En los últimos tiempos, se ha recurrido a la figura del nómada para describir un gran número de fenómenos modernos –como el “sin techo” urbano, el artista y el pirata informático–, ninguno de los cuales guarda necesariamente relación con las sociedades norteafricanas visitadas por Jane Bowles. Pero el vídeo es único en su alcance global. Kalin se vale de la capacidad del medio para transformar nuestra percepción del tiempo y el espacio en esta persuasiva representación del punto de vista del viajero. A ritmo de *speed-metal*, *Nomads* no es tanto una invocación de las tribus itinerantes como una mirada pasajera al mundo como imagen. (Jason Simon, VDB.)



Captura de imagen del vídeo *Screenshot of the video*. Cortesía de *Courtesy of Video Data Bank*, <www.vdb.org>. © T. Kalin

“I fear nomads. I am afraid of them and afraid for them, too.” (Jane Bowles, 1978.) Tom Kalin’s recent videos draw from literary quotations to instigate video corollaries. Inspiring this dialogue is a line from Jane Bowles. The figure of the nomad has recently been invoked to describe a number of modern phenomena, including the urban homeless, the artist and the computer hacker—none of whom necessarily share a connection to the North African societies visited by Jane Bowles. But video is unique in its global scope, and Kalin employs the medium’s ability to transform our sense of time and space in this compelling depiction of the point of view of the traveller. Set to *speed-metal*, *Nomads* is not so much an invocation of itinerant tribes as a passing glance at the world as an image. (Jason Simon, VDB.)

Kurt Kren

48/95 Tausendjahrekin [48/95 Mil años de cine] [48/95 A Thousand Years of Cinema], 1995.

Película 16 mm 16 mm film, 3'20" (Austria).

En esta película, Kurt Kren da un vuelco a su perspectiva con una discreta e inquietante ironía. Aparecen las imágenes. Un ojo cerrado con fuerza y el otro apretado contra el visor. Ésta es la postura habitual que Kren captura en fotogramas independientes. Incontables fotógrafos, con sus cámaras inclinadas hacia arriba, apuntando a la catedral de San Esteban, se suceden a toda velocidad. Una tras otra, las fotos están a punto de exponerse en una manifestación de unanimidad colectiva. [...] Los pasajes [de la banda sonora], procedentes de la película de Peter Lorre *El hombre perdido*, abren otro ámbito, en el que la imagen choca con la voz. "He visto antes esos ojos." Una rápida secuencia de imágenes muestra las lentes de las cámaras, supuestamente objetivas. En la banda sonora, el hablante cree subjetivamente en la verdad y reconoce a su homólogo, que le rechaza con brusquedad. (Elisabeth Büttner, Austrian Independent Film and Video Data Base, <www.filmvideo.at>.)



Fotograma de la película Still from the film. Cortesía de Courtesy of Sixpackfilm, <www.sixpackfilm.com>. © K. Kren

In *Tausendjahrekin*, Kurt Kren turns his perspective around with a quiet and unsettling irony. The images appear. One eye tightly shut and the other pressed against the viewfinder. This is the standard position, which Kren captures in single frames. Uncountable photographers, with their acutely-angled cameras directed at St. Stephan's Cathedral, whiz by. Picture after picture is about to be exposed in a form of collective unanimity. [...] The [soundtrack] passages, taken from Peter Lorre's film *The Lost*, open up another realm where the picture element grates against that of voice. "I have seen these eyes before." A rapid sequence of images shows the allegedly objective lenses of the cameras. On the soundtrack is someone who subjectively believes in the truth that he recognizes his opposite number, only to be curtly repudiated. (Elisabeth Büttner, Austrian Independent Film and Video Data Base, <www.filmvideo.at>.)