



DOSSIER
IMÁGENES DE RESISTENCIA | IMAGES OF RESISTANCE

[H] hambre | espacio cine experimental | **Octubre 2018**



Imágenes de resistencia

Images of resistance

Dossier
Hambre | espacio cine experimental

Oct. | 2018

Hambre | espacio cine experimental
Florencia Incarbone
Sebastián Wiedemann

Dossier
Imágenes de resistencia
Eddy Báez (ed.)

Emiliano Aguilar
Eddy Báez
Aura Cortez
Juan Manuel del Río
Mariángelos Elías
Alejandro González
Humberto González Bustillo
Santiago González Cagnolino
Carlos Rentería

hambrecine.com
hambre.cine@gmail.com

ISSU 2346-8831
Oct. | 2018



Índice | Index

PRESENTACION

Por Eddy Báez.....5

APUNTES SOBRE COMPUESTOS AUDIOVISUALES OBSTINADOS | NOTES ABOUT OBSTINATE AUDIOVISUAL COMPOUNDS

Sobre la *recolección* de la experiencia
Between Relating and Use de Nazli Dinçel
Por Eddy Báez.....8

De la distancia a la locura
Meteors de Gürcan Keltek
Por Carlos Rentería.....13

Notas sobre la resignificación del archivo en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) de Agustina Comedi
Por Alejandro González.....18

El despertar de los sonidos
El ruido son las casas de Luciana Foglio y Luján Montes
Por Santiago González Cragnolino.....23

Estática de la agonía
Expiación de Raúl Perrone
Por Emiliano Aguilar.....26

La corporalidad completa
Las Hijas del fuego de Albertina Carri
Por Mariángel Elías.....30

La búsqueda inherente: Camilo Restrepo
Por Humberto González Bustillo.....35

SOBRE EL ARTE DE HACER-PENSAR EL CINE | ABOUT THE ART OF MAKING-THINKING CINEMA

Formalizing the event
A conversation with James Benning
By Eddy Báez [EN].....42

Between the artifice and the transparency of construction
Interview to Johann Lurf
By Eddy Báez [EN].....52

La imagen incierta
Entrevista a Leandro Listorti sobre *La película infinita*
Por Juan Manuel del Río.....60

DESVÍOS: NUEVOS ESPACIOS, OTROS CAMINOS | DETOURS: NEW SPACES, OTHER ROADS

Paseo por el MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza
Por Aura Cortez.....66

Afianzando otro cine nacional
Entrevista a Ignacio Tamarit sobre la Asociación de
Realizadores Experimentales Audiovisuales (AREA)
Por Eddy Báez.....75

PRESENTACION

Desde sus inicios, Hambre ha dejado en claro que le interesa pensar en un cine arriesgado. Audiovisuales libres y contestatarios, que no se conforman y (se) piensan a cada paso en que se hacen. Así, preparar **Imágenes de Resistencia | Images of Resistance** — su sexto dossier— fue un volver al núcleo de la plataforma, retomando sus secciones (grafías y entrevistas) pero sobre todo, esa mirada atenta que espera todo aquello que se manifiesta como radical.

Asimismo, las páginas de este pequeño dossier están atravesadas por la relación que cada uno de lxs invitadxs trazó con sus experiencias personales, en distintos espacios de exhibición en Argentina durante la primera mitad del año. Desde esta pulsión cariñosa y actual surgió una publicación que denota nuestra afinidad por aquello qué debería mostrar el cine y, a la vez, se evidencia un malestar colectivo que excede nuestras fronteras. Una vez más el arte se convierte en agente de medición de esa realidad que lo carcome pero que también lo incita a plantarse y oponer resistencia.

De esta manera, el conjunto de artículos que siguen a continuación, exteriorizan la búsqueda de un grupo de artistas que miran la realidad intensamente. Artistas comprometidxs con el tiempo que les toca vivir y con sus emociones, que desde sus trabajos rechazan la discriminación, la violencia, la heteronormatividad y el

olvido. Son miradas disidentes (¡Y, escuchas divergentes!) que señalan a la resistencia no como un acto de denuncia sino como acciones estéticas concretas contra todo tipo de intolerancia o canon impuesto, dentro y fuera del cine.

Esos “Apuntes sobre compuestos audiovisuales obstinados”, no son sino instantáneas sobre producciones que empecinadamente rechazan la indolencia, el desinterés, la immediatez y la obviedad de la expectación como constante. En ese sentido, las entrevistas a directores como James Benning, Johan Lurf y Leandro Listorti, nos explicitan los lineamientos “Sobre el arte de hacer-pensar el cine” de contramano a los discursos hegemónicos sobre qué ver y cómo ver el cine. Tres puntos de vistas sobre un mismo quehacer práctico, cuyas propuestas nos interpelan a pensar históricamente los avatares de esa disciplina y su materialidad.

Sin embargo, no perdemos de vista nuestro compromiso con este momento presente y abrimos nuestros brazos para celebrar la llegada de la muestra de Markul, Díaz Morales y Muñoz en el MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza y el nacimiento de la Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales (AREA). Una crónica y una entrevista, registran estos “Desvíos: nuevos espacios, otros caminos” con la intención de visibilizar esas manifestaciones audiovisuales relegadas culturalmente.

Todos estos agentes comparten entonces una misma vibración que nos involucra y nos mantiene atentos. El

hacer y lo hecho, inseparables, se vuelven así acontecimientos subversivos, cuando no, muros de contención frente a este contexto de crisis generalizada que nos toca vivir. De allí que los espacios, lxs artistas y sus producciones sean a su vez *imágenes de resistencia*.

Agradezco la invitación de Hambre, la paciencia de quienes participaron y la colaboración de todxs lxs realizadorxs. Gracias por sus películas, sus escritos y esa vigilancia eterna.

Eddy Báez

**APUNTES SOBRE COMPUESTOS AUDIOVISUALES
OBSTINADOS | NOTES ABOUT OBSTINATE AUDIOVISUAL
COMPOUNDS**

SOBRE LA RECOLECCIÓN¹ DE LA EXPERIENCIA

Between Relating and Use de Nazli Dinçel

Por Eddy Báez

I

Allí donde las hojas inquietas encuentran su calma. Donde la mirada lejana muestra su apariencia. Donde el viajero se confunde con el habitante y borra las huellas de esa extranjeridad que lo hacen distinto, allí está Dinçel.

La escucho narrar. La veo andar y recorrer espacios que conozco; compartir momentos de intimidad; construir y destruir, a su vez, en un mismo acto, la materialidad filmica.

Reflexiono. Medito. Me ubico: soy sujeto pero también objeto. Pienso en mi corporalidad, en mi existencia, en mi femineidad, tantas veces confundida con ese objeto.

Pienso en ella y su calma... en esa hoja y su color. En esa caricia. En nuestra lucha y también en la condición de todo objeto para garantizar su subsistencia: "Para sobrevivir en ese contexto es importante no tomar represalias". La calma aparente. El sueño "pro-vida" hecho realidad.

Por primera vez escucho realmente su voz. Sus palabras resuenan en mí con la misma intensidad que las letras

rasgan cada fotograma. La narración se convierte en realidad una vez que entendemos que ese contacto físico, no mental, es real. La evidencia: su voz y las palabras sobre un fotograma. La violencia no es una metáfora.

II

**I have been brushing the image
with the skin of my eyes
rather than
looking
at
it**

Llega ella, toda ella, en esa fuga o rapto de presencia y descubro que esa voz anómala que ella ha tomado, se ha vuelto la mía. Soy *matrioshka* pequeña de esa cineasta. Ella, la extranjera en el país que habita. Ella, la extranjera en el país que visita.

Dinçel (re)presenta su propio discurso. A primera vista, esquiva la posibilidad de construir un juego de significaciones restringidas, señalando en sus imágenes las matrices constructivas de su disertación e imprimiendo, una y otra vez, las palabras que su propia voz enuncia en el filmico.

Descubro el juego y, como su objeto, despierto de mi fantasía. He sobrevivido. La llegada de este saber, junto con mi nueva forma objetual auto-elegida, se convierte en la forma de mi resistencia. Disfruto y gozo, mientras que

descifro la construcción de su exposición y la vitalidad de su discurso.

En este proceso, esa referencialidad, que en una primera instancia parecería directa, me permite interrogarme por su recorrido y su sensibilidad. Sé que ha estado aquí y ese saber no es irrelevante. Ella ha registrado su paso por ese país al que no pertenece. ¿Qué decir de esa elección?

III

“Exhibitions, whether of objects or people, are displays of the artifacts of our disciplines. They are for this reason also exhibits for those who make them, no matter what their ostensible subject. The first order of business is therefore to examine critically the conventions guiding ethnographic display...”²

La presencia de su cuerpo y su voz, esa huella constante en el film, guía mi reflexión. Adviento entonces que es justamente esa manifestación consciente, lo que permite que su trabajo cobre en su totalidad un verdadero sentido hermenéutico.

Dinçel no ha filmado paisajes “bellos” ni ha incorporado en ellos a personas locales. En su desplazamiento no *recolecta* más que imágenes mundanas de esa ciudad que recorre, y es su figura fragmentada, su participación como primera persona que narra y camina, lo que marca una aproximación diferente a la visita de tinte etnográfico. No

hay, por tanto, postales para atesorar sino incógnitas a descifrar.

Su film funciona gracias a la alternancia de negros, paisajes y partes de su cuerpo; un juego que permite mantener la atención en su accionar. Pero las imágenes no están allí sólo para disfrutarlas sino para deliberar sobre posibles relaciones entre las piezas, los mundos y las personas que los habitan y crean; son, como las palabras, trazos de un discurso que se expande vorazmente.

En su película no existe un anclaje histórico o espacial explícito, más allá del planteado en la sinopsis del film. Se nos pide así completar los espacios “vacíos” y es esa dislocación constante lo que nos permite liberar la mirada del reconocimiento de los espacios en su restringido carácter de escenario histórico o lugar fetichizado³.

En su camino no se aferra a iconos, monumentos o espacios a ser reconocidos; no existe una linealidad espacial o temporal que nos informe sobre ellos, ni tampoco los discursos refieren a ellos explícitamente. La fractura de esa linealidad, de lo esperable y explícito, es el mecanismo que nos permite compartir con ella la experiencia y abrirlnos a un sinfín de referencialidades, donde las barreras de lo local y lo extranjero se diluyen.

Dinçel construye y vive su propia narración, y en cada elección que toma lo señala firmemente. Es propiamente esa práctica la que nos interpela y nos hace parte.

Ficha técnica:

Título original: *Between Relating and Use*

Dirección: Nazli Dinçel

Especificaciones: 16mm, laser engraver, color, sound, 24fps

País: Argentina /USA

Año: 2017

Duración: 9 min

Notas:

¹Es el pensador James Clifford quien acuña este término para designar las distintas prácticas realizadas por instituciones occidentales durante la apropiación de artefactos tribales y prácticas culturales de países periféricos. Para este autor, la actividad de querer representar una cultura es siempre estratégica y selectiva, implicaría por tanto, una postura temporal específica y una forma de narración concreta. Dentro de este panorama se puede pensar a la etnografía (y en nuestro caso, por qué no, en los films etnográficos) como una forma de recolección, donde se resaltaría entonces “la forma en que diversas experiencias y hechos se seleccionan, se reúnen, se sacan de sus situaciones temporales originarias y se les otorga un valor permanente en una nueva configuración” (Clifford:274), pero según una serie de valores construidos “a priori”, donde se rescataría solo aquello que merece recordarse, atesorarse y colecciónarse. Esto siempre bajo los patrones de lo típicamente tradicional y —en el cine— de lo exótico.

² Fragmento extraído de la página web de la directora perteneciente a: *Destination Culture* by Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 1998.

³ Al igual que en el film *Shape of a Surface* (2017), en el cual la directora visita Turquía, su país natal. Allí la ciudad construida para Afrodita es el escenario de un juego de re-construcciones. Recurriendo al uso de un espejo, Dinçel da cuenta de distintos puntos de vista que posteriormente son reemplazados (o completados) por el encuadre que la cámara puede tomar desde su emplazamiento. El artificio no es ocultado, sino que se señala constantemente su funcionamiento. Una vez más, su presencia fragmentaria se manifiesta en la película. Los relatos conocidos sobre las ruinas quedan fuera de campo y las

reflexiones sobre aquello que constituye el sentido profundo del film se hacen presentes.

Bibliografía:

Clifford, James (2001), “Sobre la recolección de arte y cultura” en *Dilemas de la CULTURA. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa Editorial, pp. 257 a 299.



Between Relating and Use (2018)
Foto: cortesía de la artista

DE LA DISTANCIA A LA LOCURA

Meteors de Gürcan Keltek

Por Carlos Rentería

Una piedra es tal vez un árbol. El árbol, quizá un hombre. Los objetivos hicieron lo que pudieron y un algoritmo fuerza la configuración de lo visto. Nada es claro. La imagen en la mirilla del rifle, como la del mortero o el satélite, es todo lo que el ruido del video asume como lo visible. Es, de alguna manera, impoluta. Y también lejana. Séptica. Y muy peligrosa. Alguien dispara. Falla. O quizá no. Una maraña de píxeles alborotados son los ecos del proceso de la información. Con suerte, se define un poco de humo. Quizá alguien le dio a su objetivo. Luego, la adivinanza es inmoral en el campo de batalla. Pero, ¿cómo es el campo de una batalla contemporánea? ¿Qué distancia debe asumir un adversario para no olvidar la humanidad del otro y así la suya? Y entonces, ¿cuál debe ser la distancia del arte?

Como aviones, misiles o meteoros, los fuegos caen sobre Diyarbakir, Bingöl y Tunceli. Como en Latakia, Homs o Alepo. Como antes en Kandahar, Kuduz o Kabul. Alguien luego verá la reproducción del fuego de tantísimos lugares. Otro venderá entradas. Otro comprará contenidos. *Meteors* no esquiva su posición. “La muerte es real. Hay alguien ahí y luego no está. No es para escribir libros, hacer películas o arte” declara una voz a mitad de la película. Es el halo de lo contradictorio que necesita ser una obra. Si A tuviese como

meta comunicar A, ese A equivaldría a un reportaje en este campo. Si A es A, tanto como es B, o es un posible C, D o E, ha fracturado su competencia y su lenguaje. Ha trascendido su categoría temporal. Quizá también el opaco blindaje del mercado.

Quien hila el relato ha decidido escribir palabras por temor a no recordarlas. Día, noche, niño, niña, pueblo, ciudad, casa, idioma, huérfano, madre, inmigración, corazón, bien, luz. Cada palabra retumba como los pixeles en una imagen saturada de indicios más que de certezas. Su significado es parecido en cada interpretante pero no igual. A su vez, cada palabra guarda una relación con la otra. Sobre el papel donde las guarda, cruza líneas que las une. Es el ejercicio de la promesa de la infinidad del lenguaje. También su trampa. Su intuición es que el fin de sus palabras sería también el fin de su mundo. “[...] todo cambió. Las calles, sus nombres, las cosas que recordamos por esos nombres. Todo eso fue arrasado”. Se siente un animal en la pérdida de los signos de sus referentes. ¿Qué hay luego? Las rocas, el viento, el sol. Los meteoros. Lo inmanente. De lo que es parte el hombre si olvidase la cultura.

Meteors comienza y termina con una metáfora de la media luna menguante turca. En realidad, no es una luna sino el sol. Un eclipse. Sin embargo, son dos momentos distintos y por ello la bandera gira. Es una prolongación del juego de la perspectiva que ha repetido hasta el hartazgo: telescopios, cámaras de seguridad, drones, imágenes de celulares. Se puede contar lo mismo mil veces y nunca será lo mismo. El

relato se ordena desde el dispositivo de una mujer que narra su visión del conflicto, aunque ésta no está en el desfile de los momentos que enumera. En realidad, en buena parte de sus escenas, ella no abandona una habitación. Es el viejo afán de contar el mundo desde su metro cuadrado. Desde uno. Proust. La serie de Rouen. Freud. Rashomon. La novela moderna. Suena banal. Pero cabe recordar al hombre en su mortalidad, la conciencia de su mortalidad y la de sí mismo. La ventana desde la que mira todo no es lo mejor que cree tener, es quizás lo único que tiene.

The answer based upon our experience and our psychology — Why fight? — is not an answer of any value. Obviously there is for you some glory, some necessity, some satisfaction in fighting which we have never felt or enjoyed¹.

1938: ustedes, los hombres; nosotras, las mujeres. Ustedes, la guerra. Nosotras, no. 2012: el Yekîneyên Parastina Jin, batallón kurdo femenino, toma el norte sirio y por tres años resiste el ataque de ISIS. Más al norte, en el fantasmal Kurdistán turco, se instala la guerrilla del PKK.

Gürcan Keltek, un hombre, construye el procedimiento narrativo de su película desde la voz, en su mayoría *over*, de una mujer que deambula por sus ideas y recuerdos en medio del conflicto, pero desde el balcón. Son hombres los que alzan las armas, como machos las cabras que pelean dos veces en la película. Las imágenes, como en *Tres*

Guineas de Woolf, parecen darle al espacio de la locura de la guerra una latente masculinidad. Pero Woolf reconoce el carácter de su posición: es una construcción. Lo mismo pasa con los dispositivos narrativos, con los abordajes de los temas, las posiciones éticas, las palabras y las cosas. Son más que falibles. Una amable locura debe reconocerse como tal para encontrar una superficie moral de lo dicho. Del decir.

El lenguaje, como las representaciones de sí mismo o de su mundo, o el arte, habita la misma desesperación: intentos para darle algún orden al mundo. Sin embargo, no todos son lo mismo. No todas las opiniones son las mismas ni todos los temas importan igual ni, por supuesto, todas las obras de arte equivalen a lo mismo. El cuento que contó un cuento se hizo con la materialidad formal del contar. Luego, el cuento que contó el cuento contó toda la historia de contar, pero, de agotarse en el argumento del cuento, el cuento es el soporte de una confianza inútil. Es el argumento de “una verdad” y, como la distancia que crea con el mundo cada palabra, la anteojera de un camino de efímero y de ida. El arte describe un recorrido y lo materializa. **Á+R+B+O+L. F+U+E+G+O.**

M+U+E+R+T+E. Eso que ronda al hombre por fuera de sus guerras, de su tecnología y sus palabras, sigue ahí y, para bien suyo, se parece demasiado a él. Como esas peleas de las cabras en el risco de una montaña empedrada. Es cruel, temeraria e inútil. E irracionalmente hermosa.

Ficha técnica:

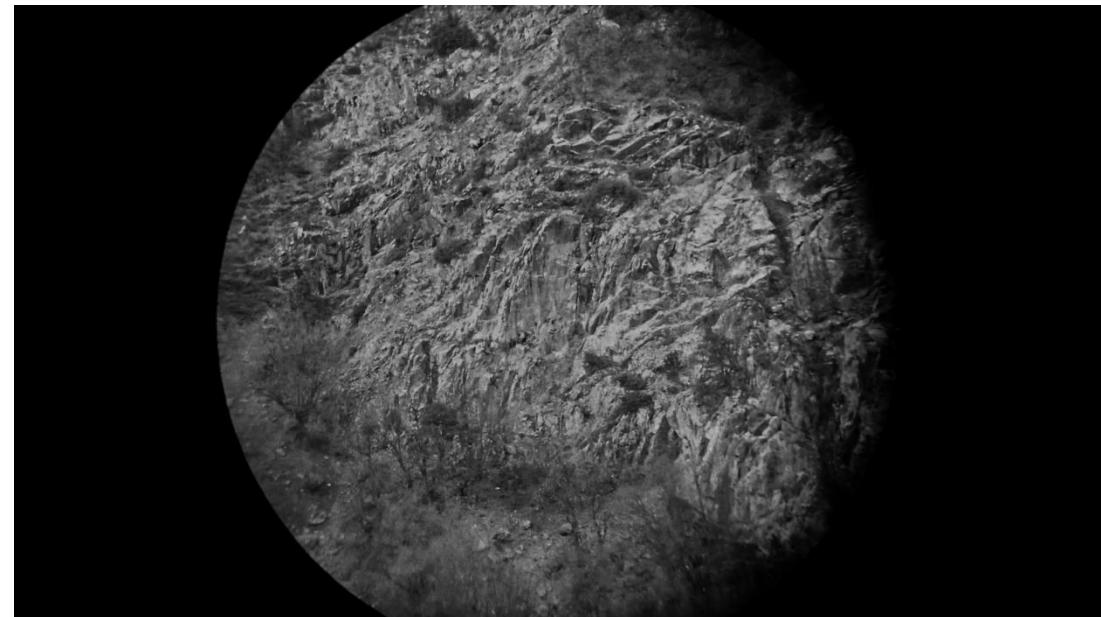
Título original: *Meteorlar*
 Dirección: Gürcan Keltek
 Productora: 29p Films
 Fotografía: Firat GÜLGEN, Mustafa Sen
 País: Turquía
 Año: 2017
 Duración: 84 min.

Notas:

¹ Woolf, Virginia (1938), *Three Guineas*, Reino Unido: Hogarth Press.



Meteors (2018)
Foto: cortesía del artista



Meteors (2018)
Fotos: cortesía del artista

NOTAS SOBRE LA RESIGNIFICACIÓN DEL ARCHIVO EN *EL SILENCIO ES UN CUERPO QUE CAE* (2017) DE AGUSTINA COMEDI

Por Alejandro González

En el documental *El silencio es un cuerpo que cae*, ópera prima de Agustina Comedi, la realizadora cordobesa indaga sobre el pasado y la figura de su padre Jaime, fallecido en un accidente en 1999. Un pasado y una figura que recién comenzarán a develarse para ella, tiempo después del fatal suceso.

Agustina descubre al Jaime gay, militante, viajero; que deseaba profundamente tener un hijo y a los 40 años se casó con Monona, madre de la directora.

“Jaime filmaba todo el tiempo”, nos cuenta Agustina. Apenas ella nació, su padre compró una cámara para registrar la nueva vida en familia. Es con ese material —seleccionado a partir de más de 100 horas de video— con el que Comedi estructura su película; con Jaime casi siempre detrás de cámara, grabando fiestas, viajes, reuniones, actos escolares. Las imágenes se articulan con breves narraciones en off, entrevistas a compañeros de militancia, amigos y amantes de su padre.

Logra así reconstruir parte de un pasado íntimo, pero también social y político: la homosexualidad en la década de los setenta, perseguida por la policía, rechazada en el seno mismo de las organizaciones de izquierda; la clandestinidad; la aparición del SIDA.

El documental de Comedi tuvo su *premiere* americana en la Competencia de Derechos Humanos del 20º BAFICI. Además, ha sido premiado recientemente como mejor largometraje en el 8º Festival Internacional de Cine de Cosquín, donde el jurado declara al final de la justificación del premio: “Por su valiente articulación entre los testimonios y la exploración de la forma cinematográfica justa para narrar su historia”. Sobre esta cualidad (que comparto totalmente) quisiera detenerme, más precisamente sobre ciertas decisiones que, entre otros tantos aciertos, la película plantea desde lo formal.

Las grabaciones de Jaime no solo se complementan con entrevistas y la voz en *off* de la realizadora sino que además Comedi resignifica este archivo, descubre coincidencias, símbolos, nos deja pistas para que reconstruyamos el relato. A continuación, algunos de los pasajes donde se evidencia esta singular mirada:

1. El David:

Primera escena. Sonido ambiente del museo. La cámara VHS nos muestra la escultura comenzando por los pies, sube por las piernas, genitales, asciende al vientre y hace un *zoom-out* al torso, luego otro e incluye la cabeza. Continúa

suavemente por el cuerpo de frente; luego lo hace desde atrás: piernas, glúteos. Baja y allí, al pie del monumento están Agustina (de niña) y Monona. Vuelve a la escultura. Títulos.

Minutos después, descubriremos que quien empuña la cámara es el padre de Agustina. Y mientras el documental transcurre y su historia nos va siendo revelada, ese comienzo va tomando más y más dimensión como síntesis sobre la presencia del cuerpo, del deseo y del amor en la vida de Jaime.

2. Unicornio:

Animales holográficos desfilan sobre el agua. Mientras tanto, la voz de Agustina nos cuenta sobre las numerosas veces que su familia viajó a Europa y a Disney. El éxito de su padre como abogado, y el de su madre, que comenzaba a administrar los campos del abuelo, anuncian una prosperidad. Aparece ahora un unicornio, se alza sobre sus patas traseras y la imagen se congela durante unos segundos; la fecha del video: 15/07/1993.

El corte nos lleva a una reunión en el campo, es 10/01/1999; la familia Comedi celebra junto a empleados de la finca. Esta grabación se interrumpe en el documental, pero se repite y concluye recién hacia el final. Allí, Jaime registra los últimos momentos de su vida.

Aquel feliz recuerdo, hábilmente presentado, deviene en augurio aterrador, y se convierte en una de las imágenes más potentes del relato.

3. La jaula:

Excursión al zoológico, escuchamos a una guía explicando que el león en la jaula es un macho, que está encerrado porque le gustan las hembras y pelea con el otro macho por ellas. La cámara de Jaime panea, muestra al animal enjaulado y llega hasta unos niños jugando. Allí la imagen se detiene, vemos como la cinta rebobina volviendo al momento de la explicación de la guía.

Esta repetición del registro enfatiza la figura de la jaula, del encierro como metáfora de una preferencia sexual que debe ocultarse porque va contra la norma. Y en el plano sonoro, la distinción categórica macho-hembra, tan lejos de la complejidad de las relaciones humanas.

4. Néstor:

Presentación del grupo Kalas, transformistas y amigas de Jaime. Una de las *performers* baja del escenario hacia la platea. La imagen se detiene y Agustina nos cuenta que quien aparece parado es Néstor, quien fuera primera pareja y luego mejor amigo de su padre.

Jaime no da a Néstor ningún trato preferencial con la cámara; es un plano bastante abierto, realiza un paneo y regresa. Sin embargo, en el documental este fragmento vuelve a repetirse cinco veces. Agustina retiene a Néstor

bajo la mirada de su padre, establece la relación, la reivindica.

5. El parto:

Una mujer con un embarazo avanzado, filmada en Super 8, un leve desenfoque. Agustina relata lo que un amigo de su padre le dijo una vez: "... que el amor no se termina, cambia de forma"; nos enteramos que Jaime decidió que sea Néstor quien atienda el parto de Monona.

No vemos aquí un registro de video de Jaime, sino una reconstrucción; imágenes de la magnitud poética necesaria como para acompañar la voz de Agustina al decirnos: "Fueron las manos de Néstor las que me tocaron por primera vez". Un gesto de amor de la realizadora hacia otro gran gesto de amor.

6. Campo:

Volvemos a ver el registro del último día de vida de Jaime, esta vez, hasta el momento mismo del accidente. Un instante de ruido blanco. Luego, el video de un campo grabado desde un camino, avanza cuadro por cuadro; en el horizonte, cientos de pájaros se dispersan en todas direcciones, cual explosión.

El documental llega a su fin, la historia de Jaime ha salido a la luz. La bellísima composición más el efecto otorgan a la imagen cualidades pictóricas. Algo se ha liberado.

Tras el visionado de *El silencio...*, con esas imágenes todavía rondando en mi cabeza, me preguntaba qué es lo que hace que una película me resulte memorable. A veces la respuesta es simple, pues reside en lo macro: tema, actuaciones, fotografía, etc. Pero hay (muchas) otras veces, en que responderme es más complejo, porque aparecen mecanismos, códigos, detalles, sutilezas, difíciles de identificar a simple vista.

Este documental es uno de esos casos. Porque los hechos no se me presentaron digeridos, porque encontré pistas, me sentí invitado a participar, a conectar la información. Es ese manejo preciso del lenguaje cinematográfico, esa presencia autoral en las decisiones que componen la película —que intenté exemplificar brevemente— lo que me deviene imborrable. Además de la historia, ahora llevo conmigo una novedosa forma de narrar.

Ficha técnica:

Título original: *El silencio es un cuerpo que cae*

Directora: Agustina Comedi

Producción: Ana Apontes, Matías Herrera Córdoba, Juan C. Maristany

Guion: Agustina Comedi

Sonido: Guido Deniro

Fotografía: Agustina Comedi, Ezequiel Salinas, Benjamín Ellenberger

Edición: Valeria Racioppi

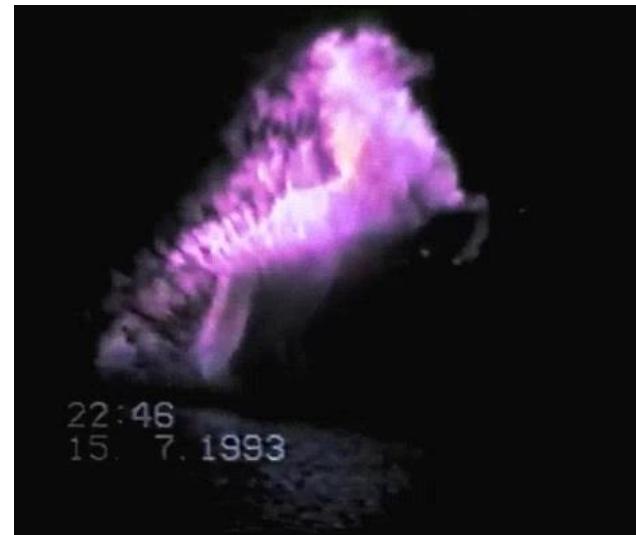
País: Argentina

Año: 2017

Duración: 1h 12 min



1



2



3



4



5



6

El silencio es un cuerpo que cae (2018)
Fotos: cortesía de la artista

EL DESPERTAR DE LOS SONIDOS

***El ruido son las casas* de Luciana Foglio y Luján Montes**

Por Santiago González Cagnolino

En el comienzo, *El ruido son las casas* es una película de fantasmas. Un plano distante de una obra en construcción que recorta el horizonte diurno, da lugar a uno muy similar que filma el ocaso. Cae la noche y vemos la copa de un árbol que se agita contra el cielo nocturnísimo movido por uno de esos vientos de invierno que aúlla. A continuación, el interior de una casa o un departamento a oscuras donde se puede vislumbrar dos sillas dispuestas como en un espejo, que comienzan a moverse solas y al arrastrarse sueltan un chirrido quejoso. ¿Un *juego de la silla* espectral? Si se agudiza la mirada, se puede apreciar que ambas sillas tienen alguna especie de dispositivo que las mueve con una pequeña rueda.

Luego de esta primera sección fantasmática, la película sigue con un modus operandi que se reitera desde la convicción. Los paisajes de la ciudad, visuales y sonoros, se siguen de la filmación de músicas y músicos que trabajan con el ruido. En ese sentido, luego de la primera secuencia, la aparición de las manos que manipulan los sonidos funciona como la revelación de un misterio. A la manera de los finales de los capítulos de *Scooby Doo*, detrás del

monstruo había una persona y detrás de los ruidos del más allá, una ingeniosa combinación de dispositivos tecnológicos. Pero la película no está dibujando una caricatura, por el contrario, se toma el trabajo ruidista muy en serio y se enfoca parsimoniosamente en develar otro misterio.

En *El ruido son las casas*, no hay ninguna explicación que ate a las imágenes, no hay cabezas parlantes que describan nada, ningún recurso retórico. Lo que sí hay es una corriente que arrastra las imágenes que desembocan en la experiencia sónica urbana. Se constituye una familia de sonidos en la que un estilo de música tiene vínculo directo con el medio ambiente. Es que esos paisajes tan familiares (el tren que atraviesa la estación de subte a toda velocidad, las obras en construcción, los miles y miles de autos que pululan por la metrópolis), se siguen perfectamente de la obra de estos artistas sonoros. Su trabajo será convertir esos estímulos en una experiencia de otro orden, en música.

Digo entonces que, viendo la película, se puede comprender perfectamente la comunión entre un contexto y un grupo de artistas. Es una vía alternativa, ajena al documental expositivo, donde se nos presenta una escena (la de la música ruidista en Buenos Aires) y se la contextualiza, pero donde la película no se enuncia como una tesis reductiva, ni se embarca en explicaciones que desmerezcan el viaje sonico y visual. La inmersión es total, el norte es la hipnosis. Los materiales, cotidianos o anti-rutinarios, se

funden y amplifican por la mirada de la cámara y la potencia de la mezcla.

El trabajo manual cobra vital importancia, como también el de los rostros y la postura. Esta música abrumadora es también su *performance*. La película se pierde junto a esas artistas que parecen poseídas por el trance, en primeros planos absortos, o en detalles que se van desdibujando en abstracciones (y de vuelta al referente concreto). Esa fina línea camina *El ruido son las casas*, entre lo abstracto y lo concreto, entre el reflejo intuitivo y la reflexión segura, armonía y ruido. Forma cinematográfica y cine deforme, magma visual.

El ruido..., realizada por el tandem de directoras Luciana Foglio - Luján Montes, es una película inmersiva e inteligente. Parafraseando aquellos discos que pedían desde la gráfica una manera de ser reproducidos, **ESTA PELÍCULA DEBE SER PROYECTADA Y ESCUCHADA CON EL VOLUMEN AL MÁXIMO.**

Ficha técnica:

Título original: *El ruido son las casas*

Dirección: Luciana Foglio, Luján Montes

Producción: Aníbal Garisto, Luciana Foglio, Luján Montes

Guión: Luciana Foglio, Luján Montes

Sonido: Luciana Foglio, Facundo Gómez

País: Argentina

Año: 2018

Duración: 61 min



El ruido son las casas (2018)
Foto: cortesía de las artistas

ESTÁTICA DE LA AGONÍA

Expiación de Raúl Perrone

Por Emiliano Aguilar

“La luz no volverá a golpear nunca más la puerta de esta casa”, afirma el más ecuánime de los protagonistas. ¿Qué sucede con el núcleo familiar cuando alguien de ese núcleo desaparece? Cuatro personas están aparentemente encerradas en un viejo caserón rodeado por un bosque durante el golpe militar de 1976, la imposibilidad de huir acrecienta las tensiones y el sufrimiento en cada uno de ellos. La pericia técnica de Raúl Perrone en *Expiación*, su última película presentada oficialmente en el BAFICI 2018, nos invita a pensar, mediante un juego de luces y sombras y un tempo narrativo alejado de las formas convencionales, la decadencia de un grupo de personas cuyo destino parece estar sellado por el contexto.

En esta oportunidad, el habitáculo de la representación no es Ituzaingó, el lugar de siempre, sino un facsímil más nacional; el contexto del golpe de estado nos sitúa en un lugar más bien evanescente y nos plantea interrogantes sobre lo desconocido y la incertidumbre. Al ver ese caserón derruido, cuyo primer piso se encuentra inundado, potenciamos la atención sobre las palabras que forman diálogos poéticos, en ocasiones saturados de emotividad: emotividad desesperante, que refleja la creciente agonía de los personajes. Diálogos conformados en su mayoría por

citas, canciones y poemas, recitados de manera solemne mientras la procesión y el dolor crecen por dentro.

La expresión de los personajes es una suerte de prolongación de lo que sucede afuera. El dolor es realmente difícil de verbalizar y la búsqueda por encontrar las palabras determinadas pareciera ser infructuosa. Da la sensación de que los diálogos juegan a ser palabras subordinadas al deterioro emocional de los personajes; si bien lo que se dice no carece de sentido, los diálogos distan de parecerse a una conversación cotidiana o de tener una incidencia diegética en el relato. En este film nada es completamente asible; por momentos, los personajes confrontan, y en otros evocan —durante distintas conversaciones— algún recuerdo lejano. Como si fuera parte de un borrador para una obra mayor, el diálogo se asemeja más a una obra en proceso que a un todo en sí mismo.

Si bien la película conserva ciertos rasgos de lo narrativo, aquí no es necesario hallar un sentido determinado o una sentencia que explique su argumento. La continuidad se establece por medio de un collage de cuadros y palabras sucediéndose a un ritmo deliberadamente cansino: *Expiación* no se rige por el desarrollo de argumento alguno, pues como un ovillo se va desenredando por medio de lo emocional y del cambio apenas advertible del ambiente. Subyace en su atmósfera una sensación que remite a lo que está ocurriendo afuera (en particular, en la escena del comunicado oficial de las fuerzas armadas); algo de ese

abuso de poder estatal repercute en la rápida decadencia ambiental y emocional que rodea a los personajes. Perrone somete a estos cuatro personajes a una interminable angustia provocada por esa incertidumbre acerca de su porvenir. Una angustia poéticamente ilustrada.

La frustración para reconstruir aquello que ha sido quebrantado crece con cada escena, e incluso me atrevería a afirmar que lo hace hasta con cada cuadro; mirar las fotos del último verano es aferrarse a recordar, representa la imposibilidad de olvidar, de escapar al dolor. Asimismo, está presente la idea de no hacer nada para remediar ese dolor o para combatir esa ausencia: “todo lo que hacemos es juntar polvo y cenizas”, afirma el padre antes de largarse a llorar, en otro acto de impotencia ante esa estática que impide el accionar. Junto a esto, subsisten en el film, objetos e indicios que remiten a ese pasado doloroso, como una manera más de contrastar la imposibilidad de olvidar con la dinámica de los recuerdos. De esta manera, *Expiación* discute una y otra vez la importancia de la memoria como sostén de los personajes ante esa agonía.

Como ya he insinuado, la precisión técnica de Perrone resulta fundamental para la construcción de lo que llamo una *estática de la agonía* en *Expiación*. La cámara es por momentos estacionaria, o bien realiza un lento travelling para seguir a los personajes en su acción. Lo visual representa un segundo eje narrativo a la par de los diálogos, ya que la película es una sucesión de encuadres fotográficos en los que el claroscuro resalta el contraste entre la familia

como figura colectiva agonizante y su entorno (que está dejando de ser seguro, familiar) y la figura de la mujer cuya vida se aleja de su cuerpo. Con mucha destreza, cada plano subsiste el tiempo suficiente para condensar la sensación de una lenta decadencia, en apariencia interminable, y cada travelling acompaña la lenta agonía de la incertidumbre (no sobre lo que está pasando, sino sobre qué y cuándo les pasará).

La sensación de estática en los personajes se acentúa con la insistencia en el uso de la luz del afuera, los espejos y el agua que gotea, elementos que confirman que el componente visual y plástico junto al uso poético de la palabra, son los pilares sobre los que se construye *Expiación*. A esa experimentación con la técnica se suma: el sonido atonal; un estremecedor montaje sonoro (que inserta los ruidos de aviones, misiles y gente gritando mientras observamos muñecas flotando en el agua del primer piso); el giro de cámara vertiginoso sobre su eje (que enfoca el techo); sombras expresionistas (que se reflejan sobre otros cuerpos); el uso de la visión deformada de la lente; planos a contraluz en los que se hacen indivisibles los rostros. Elementos que contribuyen a elaborar la decadencia en la que se sumen los personajes a medida que se desvanece aquella realidad en la que eran seres libres.

Tal vez la habitación en la que más se siente el dolor y la agonía de los personajes es el cuarto-confesionario, el cual enfatiza la presencia religiosa de la película a través del mural de Jesucristo que figura en una de las paredes. Es el

lugar en el que cada personaje se desahoga y se reencuentra con sus fantasmas, y también donde empieza a gestarse la redención. En *Expiación* la reflexión sobre el pecado y la redención, son cuestiones pivotales para el desenlace de la película; el cielo, es aquí un receptáculo de la redención y la ascensión, entonces, representaría la expiación para aquellos cuya grieta es irresoluble. Ascender es, para la protagonista, quitarse la mochila de la agonía. Así, Perrone parecería decírnos que aún seguimos agonizando con los recuerdos de esa época cruenta, pero que esa memoria es justamente nuestra redención, aunque todavía a algunos les cueste asimilarlo.

Ficha técnica:

Título original: *Expiación*

Director: Raúl Perrone

Productores: Pablo Ratto (Trivial Media), Raúl Perrone (Les envíes que te desidere)

Guión: Raúl Perrone y Damián Zeballos

Sonido: Raúl Perrone, Emma Echeverría (sonido directo), Lucas Granata (Pos- de sonido)

Fotografía y Cámara: Raúl Perrone y Lara Seijas

Intérpretes: Cristian Jensen, Inez Urdinez, Gustavo Marzo, Daniela Cometo

País: Argentina

Año: 2018

Duración: 1h 27 min



Expiación (2018)
Foto: cortesía del artista

LA CORPORALIDAD COMPLETA

Las hijas del fuego de Albertina Carri

Por Mariángelos Elías

“El cuerpo ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad más profunda de la que ya no cabe avergonzarse...”

Gilles Lipovetsky¹

Las hijas del fuego, película dirigida y guionada por Albertina Carri, fue la gran sorpresa del BAFICI 2018, llevándose el premio a la mejor película en la competencia argentina. Las reseñas que la anticiparon no llegaban a rozar de cerca aquello a lo cual la experiencia nos acercará como espectadores. La proyección de una película pornográfica enmarcada en el Festival de Cine Independiente más importante de Latinoamérica colocó a esta directora nuevamente, si acaso alguna vez se fue, en la vitrina de aquellos directores generadores de mitos que luego se vuelven historia.

Carri es una de las grandes innovadoras del cine latinoamericano. Desde sus comienzos ha realizado películas ensayo sobre la búsqueda de la identidad, la ideología, la sexualidad, las relaciones humanas, el entorno familiar y las hipocresías sociales. Concibiendo al cuerpo desde diferentes puntos de vista y desde una perspectiva de género que fue concientizándose de a poco hasta el día de hoy. No por casualidad su cine marcha en sintonía con los movimientos y debates sociales coyunturales de la región.

Ya en *Los Rubios* (2003), las *ausencias/presencias* están inmersas en los cuerpos como relatores de sombras, buscadores de fantasmas. En esa película se anima a la utilización de *Playmovil* (personitas de juguete que se aunaban a los juegos de encastre en la década del 80) mediante la técnica del *stop motion*, recurso al que apela para acercarse al imaginario infantil. De la misma manera, que con los dibujos y animación en *La Rabia* (2008), en los que se plasman las visiones de la realidad (cargada de violencia) desde el punto de vista de una niña que por diferentes circunstancias no habla. En ambos films los cuerpos son representaciones de las percepción de dos niñas: una que no sabe, que nunca vio e imagina en su adultez las vivencias de sus padres, y una niña que no habla y que manifiesta en dibujos los abusos y conductas de un hombre y su propio deseo de justicia.

Por otro lado, en *Barbie también puede eStar triste* (2001) la utilización de muñecas homónimas y maquetas le dio a la directora la posibilidad de mostrar a través de cuerpos fragmentados la estética hegemónica del momento en contrapartida a los cuerpos bidimensionales de las publicidades de la época (cuerpos chatos, planos y sin vida). Los cuerpos de las *barbies* comienzan a tomar volumen a pesar de ser autómatas; la muñeca que supo ser hito de estética perfeccionista, con cuerpo irreal y nefasto, anclaje de una cultura centrada en la mirada del otro, es víctima de violencia y crueldad psicológica y sexual. Sin embargo, estas *barbies*, las de Carri, deciden revelarse a estas imposiciones y vivir según sus normas.

En *Géminis* (2005), la relación incestuosa de los protagonistas comienza a devanarse en el quebrantamiento de las reglas, establecidas como si éstas fueran una cárcel. Allí, los cuerpos docilitados por la cultura se convierten en una reja placentera de cruzar. Y en este relato, Carri sumerge a la madre edípica en la locura, reprimiendo así la conciencia y dejando a vuelo pleno el deseo de los hermanos. Cuerpos deseantes que deciden traspasar los límites desafiando todos los cánones de las relaciones filiales.

Sin embargo, es en *Las hijas del fuego* donde se produce la cristalización de todas aquellas inquietudes en las que la directora indagó anteriormente. La hipótesis planteada al inicio del film toma al cuerpo como territorio, como paisaje. Aquí no precisó de muñecos ni animaciones. Se animó a los cuerpos reales tomando como recurso el movimiento, el cuál será el indagador de estos paisajes, conocedores de los caminos y los placeres. El movimiento implica decisión; pone de manifiesto el deseo. Los cuerpos de sus films ya no son espectros, sombras, cárceles, pecado, fragmentos, monstruos, recuerdo, sino absolutos protagonistas en libertad. Son cuerpos femeninos deseantes.

El film es una *road movie* en la que una de las protagonistas tiene como meta realizar una película pornográfica. En este viaje van recogiendo a más mujeres en el camino, algunas amigas de la infancia, otras simplemente conocidas de ruta. Todas se irán sumando a las diferentes propuestas sexuales hasta llegar a un

conjunto de colores, texturas y estructuras corporales diversas y llamativamente equitativas.

En su construcción se revela una postura antipatriarcal y antinstitucional, que se evidencia con mayor ahínco en la protección de las protagonistas a una mujer que es abusada y violentada por su marido (unos de los pocos hombres que aparecen en el film); y por otro lado, en la espectacular escena en la que, como metáfora de la última cena, una monja decide dejarse llevar por el placer carnal frente al altar que se erige en la Iglesia. Una apostasía mesiánica.

La libertad con la que Albertina coloca a estos anti-hegemónicos cuerpos libertarios en escenas de sexo explícitas, en las que todo pareciera ocurrir con naturalidad, acompañadas de fluidos vistos en plano detalle, dan cuenta de la mirada de género planteada. No por ser tierna, no por ser amorosa o sexy, simplemente por establecer de cuajo que el cuerpo de la mujer es *objeto/sujeto* de deseo en sí mismo. *Objeto* en tanto materialidad deseante y *sujeto* en cuanto identidad revelada.

Las hijas del fuego es un film desprovisto de violencia, en el cual no hay posturas ni búsqueda de perfección, sólo cuerpos amantes y libres. Es un ensayo sobre cuerpos políticos, desde una perspectiva feminista, que deciden resistir a la mirada establecida. Una mirada que implica, indefectiblemente, un compromiso con el mundo. El cine de Carri vuelve a gritar —como lo hizo desde un principio, buscando justicia, reclamando identidad—, pide con amor

eufórico equidad; sus protagonistas aúllan porque necesitan ser escuchadas. *Las hijas del fuego* es un relato de libertad, autenticidad y deseo.

Ficha técnica:

Título original: *Las hijas del fuego*

Dirección: Albertina Carri

Productoras: Albertina Carri, Eugenia Campos Guevara

Productoras asociadas: Vanesa Ragone, Milagros Roque Pitt, María Bomba, Rosario Castelli

Guión: Albertina Carri

Sonido: Mercedes Gaviria

Fotografía: Inés Duacastella, Soledad Rodríguez

Intérpretes: Disturbia Rocío, Mijal Katzowicz, Violeta Valiente, Rana Rzoncinsky, Canela M., Ivanna Colonna Olsen, Mar Morales, Carla Morales Ríos, Javier Lorenzo, Andrés Ciavaglis, Érica Rivas, Cristina Banegas, Sofía Gala Castiglione

País: Argentina

Año: 2018

Duración: 115 min

Notas:

¹ Lipovetsky, Gilles (2006) *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Editorial Anagrama.



Las hijas del fuego (2018)
Foto: cortesía de la artista



Las hijas del fuego (2018)
Foto: cortesía de la artista

LA BÚSQUEDA INHERENTE: CAMILO RESTREPO

Por Humberto González Bustillo

Hay cineastas a los que les queda muy poco por desafiar, temas que subvertir y barreras que cruzar. Hay otros a los cuales los paradigmas del cine no les afectan en absoluto y deciden hacer películas que probablemente ningún otro director vaya a hacer. Ese quizás es el caso de Camilo Restrepo. Desde el principio, el cineasta colombiano se ha atrevido a realizar films complejos de esta forma. A través del desafío de cualquier regla.

Desde su primer corto, *Tropic Pocket* (2011), Camilo Restrepo se ha convertido en un director único sin precedentes en la región. En él, intenta darle rostro a la región colombiana de Chocó, un lugar aislado entre el mar y la jungla, donde misiones religiosas, operaciones militares, proyectos de turismo y todo tipo de tráfico se entrelazan, ignorándose a sí mismas y repitiéndose a lo largo del tiempo. Restrepo encuentra una forma de poner todo este material junto sin intentar narrarlo, pero de alguna manera, hace que las imágenes expliquen por sí solas cada una de las acciones, sólo por el interés de hacerlo. Para el realizador, es más importante que el espectador sea quien tome la decisión de decir si estas imágenes, estas acciones que estamos viendo, son “reales” o solo historias místicas.

Esta es la premisa más interesante para aproximarse al cine de Camilo Restrepo. El cineasta decide poner el pensamiento lógico detrás, y aboga por que exista un espacio libre de narración y de otras reglas o herramientas del cine clásico. De esta forma, concreta un cuerpo de imágenes que dialogan mejor que cualquier tipo de lógica o narrativa. Esto es una constante durante toda su filmografía.

En *Como crece la sombra cuando el sol declina* (2014), la repetición es clave. En esta ocasión, el centro de Medellín es el lugar de los hechos. Es allí, donde el tráfico y los malabaristas en las intersecciones, además de los trabajadores en sus recesos, (con esa naturaleza propia de la repetición en sus vidas), demuestran un rostro interesante a cómo se ve la ciudad cuando ésta se detiene por unos segundos gracias a las luces de los semáforos.

Mediante la exploración de materiales interesantes y de perspectivas originales para mostrarnos una verdad de su lugar de origen, Restrepo realizó quizás su película más importante hasta la fecha, *La impresión de una guerra* (2015). También filmado en Medellín, es el film en el cual decide proponer sus ideas sobre un tema habladísimo y conocidísimo: el conflicto armado en Colombia, cuya confrontación no ha traído nada más que violencia y decadencia; dejando su huella en cada cosa y cada persona.

Mucho se ha discutido y conversado sobre esto, sin embargo, Restrepo no intenta descifrar el por qué, y ni

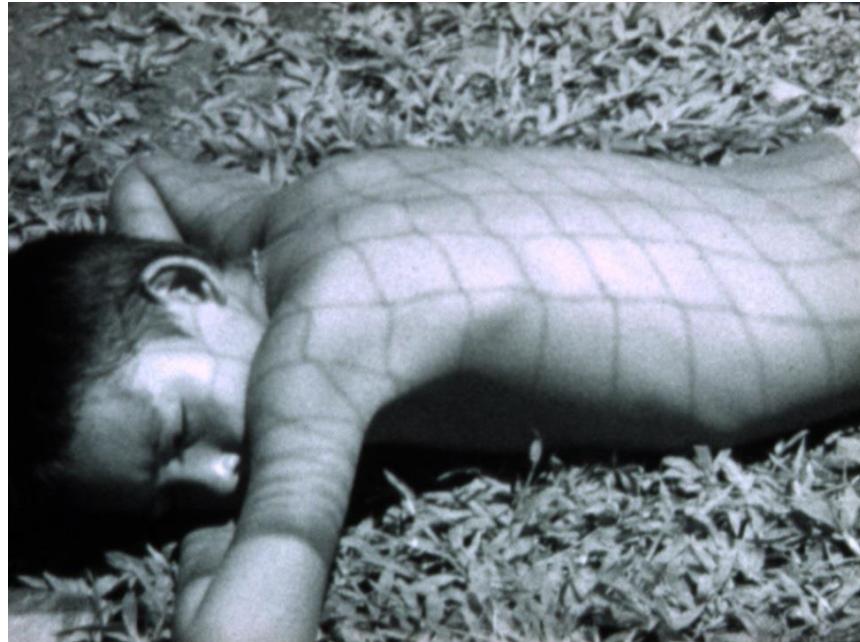
siquiera se adjunta a discursos previos sino que decide ofrecer una visión diferente sobre las marcas, sobre las huellas, deliberadas o accidentales. Sobre las impresiones en los cuerpos, pero también en las calles, en el concreto, y en las mentes de los colombianos. Restrepo utiliza entonces la imagen en sí misma como un mecanismo narrativo en todos los sentidos, ya que cada una de las pequeñas historias que conforman el corto tienen una naturaleza visual.

Sus últimos dos cortos también se realizan, como sucede con el resto de su trabajo, en un imaginario donde la experimentación es la verdadera herramienta narrativa. En estos, Restrepo convoca a no actores para contar historias ficticias, que a veces son tocadas por eventos verdaderos. Quizás es por ello que *Cilaos* (2016) y *La Bouche* (2017) son sus ejercicios cinematográficos más complejos; los que posiblemente dicten cuál es el siguiente movimiento en su carrera como cineasta. En ellos da continuidad a su interés por el 16mm y lo que éste le permite. Filma a sus personajes con primeros planos frontales y luces duras que proyectan sombras sobre los rostros, a veces en medio de un oscuro lugar, donde no percibimos demasiado el contexto espacial. Restrepo recuerda así a cineastas como Pedro Costa.

Pero existe un elemento que unifica aún más que otros la filmografía de Camilo Restrepo, y el cual podría decirse que es, más que una herramienta, una necesidad para expresarse: la musicalidad.

En sus trabajos, hay un espacio destinado al trabajo con los elementos sonoros, donde éstos construyen un mundo dentro de aquel que estamos observando. En *Tropic Pocket*, experimenta con imágenes divorciadas de cualquier registro directo de sonido, lo cual se complementa con lo que la voz de Restrepo nos cuenta, y funciona a la perfección para entender un poco más este relato. En *Como crece la sombra cuando el sol declina*, en un pequeño taller, un hombre escucha la música y la voz de un programa de televisión mientras que, a su alrededor, cauchos de automóviles son desarmados; el registro directo es de una importancia mayor. En el caso de *La impresión de una guerra*, la música toma mayor importancia como elemento narrativo, siendo el punk el claro relator de los hechos. Esto evoluciona en *Cilaos* y *La Bouche*, en donde la música y el relato se disuelven en uno solo.

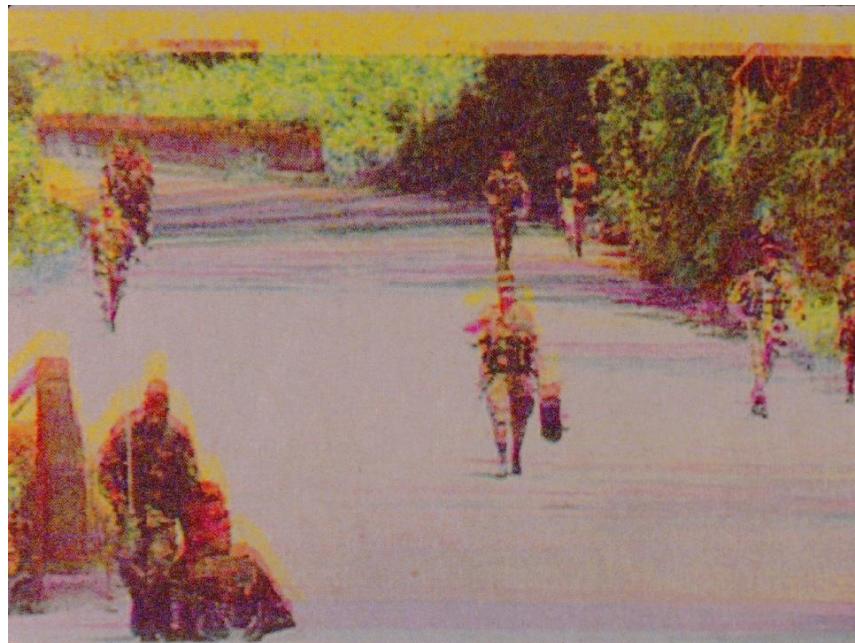
En un experimento en el cual se elimine los créditos iniciales y finales, y la característica voz de Restrepo que narra, puede percibirse que todos estos trabajos vienen de un mismo realizador. Hay algo en cómo el grano afecta los rostros y en cómo el director los filma. A veces es difícil entender cómo se da forma a una pieza así. Incluso en casos como el de *Cilaos*, en donde todo lo filmado es “reciente”, pareciera que el material hubiera sido guardado y conservado por mucho tiempo, para después haber sido descubierto para mostrarse.



Tropic Pocket (2011)



Como crece la sombra cuando el sol declina (2014)
Fotos: cortesía del artista



La impresión de una guerra (2015)
Fotos: cortesía del artista



Cilaos (2016)



La Bouche (2017)
Fotos: cortesía del artista

**SOBRE EL ARTE DE HACER-PENSAR EL CINE | ABOUT
THE ART OF MAKING-THINKING CINEMA**

FORMALIZING THE EVENT

A conversation with James Benning

By Eddy Báez

The 20th edition of BAFICI had among its guests the American director James Benning. On this occasion the program consisted on three pieces, which in some way established a horizon for interpreting his career: his first long film *11 x 14* (1976), the defying piece *Readers* (2017) and the marvelous gift *L. Cohen* (2018).

Although we may already know the radicality of his proposals, drawing near to his movies is still not an easy task to complete, and this year's program did nothing but reaffirm the well-known. Benning once again proposed looking and listening with serene dedication that which has always been there. His cinema still demands an effort, and contemplation remains something not-easy to accomplish.

Both *Readers* and *L. Cohen* require giving in, and it's necessary to go through (or live) the event (which has been carefully selected and encoded with specific objectives) to access the final reward, which is nothing other than living the proposed event. They give us the opportunity of perceiving the world and its events (whatever size or magnitude), making them our own, seeing them with our own subjectivity, in the same way that Benning did from the birth of his idea.

Undergoing his code is accepting to play a part of the experience. It's looking and listening at what's happening, but also living it. In these movies, there's an invitation to experience and it's wide-open. For Benning to bring a part of reality he's interested into the dark room, means inviting us to live it. He makes us get involved and allows us to have a similar experience to the one he had when filming: at times, admiring a surprising event of nature (as in *L. Cohen*) or turning us into observers of people who read, whilst giving us the opportunity of being performers ourselves.

The richness of these films lays in that we are free to accept or not that invitation (as we can get up from our seats and leave) and we're also free to draw our own conclusions—for nothing is completely said. In either case, patience has its rewards. But we shall not understand patience as a passive attitude of one who waits, but rather an inquisitive one that prevails over sheer uninterested contemplation. This premise was already present in his first long film *11 x 14*, in which the ramble of the characters and the narrative discontinuity encouraged to seek meaning amid a hundred images with no evident relation.

Intrigued by the reading possibilities of his films, I gathered courage to sit down with one of the film directors that have awoken more admiration in me, since I initiated my journey in the world of film critique. In this interview, we'll go over the movies presented in BAFICI, but also his film *UTOPIA* (1998) and his "found" sound, a clear evidence that

Benning's universe is one rather intimate—for, wherever we look, we can find his personal experiences, tastes and obsessions.

Your first feature length *11 x 14*, is a narrative work that's very different from what you do today. There seems to be a story behind, but you never develop it; you plant it like a mystery and, as viewers, we wonder what is going on. I'd like to know, is there a personal story behind this? What did you have in mind when you made the film?

Before I made *11 x 14*, I made a shorter film called *8½ x 11*. It was 33 minutes long and coincidentally had 33 scenes—that was actually based on the script. It still has a very minimal narrative. It's about two women that are driving in a car. They pick up two boys that are hitchhiking. They go to a motel, sleep with the boys, drop them off, and continue their way. And then, there is another story. Another young man, a little older, is travelling around, he works on a farm, he walks around and looks at things. In the very last shot he is bathing himself in a river. And then, there is a bridge. The two women in the car drive across the bridge, they slow down, and they pass him by. So, the two stories at the end cross each other.

I took those things and I used them in *11 x 14*. Then, I wrote more narratives or characters for that film. And by putting this one narrative into the second film and adding more narratives, it completely destroys the first narrative. But if

you saw that film, you will remember that. So, it's interesting in that kind of play.

It's interesting because now that the film is 41 years old, it also creates a narrative out of the ideas that I was interested in 1977, and how those ideas continue throughout my career for the next 40 years. This almost describes a lot of what I am going to do in the future. When I made this film, I didn't know quite what I was doing. And, with all the films that came after, I discover what I was actually doing back then.

So, it's a funny film because it has the narrative that took off from that earlier short film, and it has many narratives that I wrote and added to it. But I don't really develop those narratives, and it's full of narrative information. For me the real narrative is the foreshadowing of all the films I'd make after. In that moment I didn't know it was there but now I recognize it.

In this film you also have interior scenes. I really like the sequence with the two women listening to a song. How do you pick that song specifically?

It was very influenced by Bob Dylan in the 60's. By the time mid 70's came around I just wanted to include some kind of an homage to him. And, also that song *Black Diamond Bay* is a song that has a very quasi-narrative to it that's hard to follow. It moves around. It's almost as confusing as a narrative of my film. Then I have the idea to play it twice. The first time when you see the room, it's coming from a record player. So, it's part of the scene. And later, with the

smokestack, it's the same song again. There is no reason for it to be there, except that there is a very quick beat, and the beat matches the beat of the smoke. But in the other one with the women, it's really slow and relaxing.

It's a beautiful segment. At *L. Cohen* you also used a song (*Love Itself*), but there it's more like a surprise, because you don't expect it (as nothing that happens in your film).

Well, when I played that music for *L. Cohen*, I thought that maybe people would think I went completely crazy or so overly romantic. But a lot of people reacted to it in a very positive way. There is a kind of sadness in the film. And it's a very sad song as well.

How about *Readers*? That was also quite an experience. When I saw it, the cinema was full at the beginning. But, half of the people left before it finished. I think it's hard to look at a person doing the same action quietly for a long time—in this case, reading—because it requires a great amount of attention from the public... How do you handle these reactions?

I suspected that it would lose audience. But when I first made *11 x 14*, I think maybe I lost more than half of it. Now, nobody leaves that film. I don't make films necessarily for the current vocabulary of film watching, so, some people will feel uncomfortable. I think that we are also very confronted with the experience at cinema when we watch *Readers*. I don't think that people are ready to understand

that experience or give to that experience as much as I am asking.

It's a shame because I think the last reader¹ and each person gets older. The last person changes the way we read the whole film. It becomes much more about performance after you see her. Theatrically, you can see each person as a performer... and, as a performer, who are they?

So, their own present becomes much more focused, if you watch all four. People that leave, don't trust me. That's understandable because I am giving them a language that is very difficult. But I've also had people like you who've stayed and may or may not have had a positive experience, or maybe in a week or two changed their mind about the experience. That's important to me.

Over the years I've had people that have been to films that were difficult –and this is maybe one of my most difficult films. But, they all said “I couldn't watch it at first. But then, I stayed. And I am so happy that I did! Because, now, I think of this cinema experience in a whole different way!”. It has other possibilities than just an entertaining form that's easy to understand. By working hard, you discover something else.

This film really is the one that helped me discover what is to be a reader of images. Because the film also includes the audience as readers.

Sure. Eventually you become one with them. I found myself being a performer as well, changing the way I sit, getting tired, looking different at things in the image... I think my body felt forced to move around to endure the pass of time, undergoing a similar experience to the one of the readers while doing the footage.

Also me, I discovered something new, that I hadn't realized when I made the film, from watching it the last time. When you read a book, you try to be as focused as you can. Of course, you can see that at times, the four of them are distracted by something, the first girl much more than the others—but she actually turns a number of pages too. That is a kind of distraction, but you try to stay focused and if you stay focused one of the things you do is you try not to hear. You try to hear the language that you are reading and not the noise.

But if you're a reader in the audience reading the image, you try to hear *and* see. Because what you hear says much more about the environment than they are reading in. To read the images, the sound is important. To read the words, is the opposite. I thought that it was interesting to experience, because we try to mimic each other, but one discounts sound and the other one is benefited by it.

It's true, I will think about that.

I didn't think in those terms either. When I showed this film in a contemporary art museum in Los Angeles, Madison Brookshire², the person who curated the show, wrote an

amazing review of it. It's a brilliant review but he didn't see what I just saw. I thought "he got everything in the film!" Now I will write him and tell him: "I saw something that you didn't catch". [Laughs]

**And how was the experience at the museum?
Because at the museum people have the chance to leave whenever they want.**

This was a screening at the museum, it wasn't an install. It was a one-time screening and Rachel Kushner (who is the third reader) came and read a piece on *Readings*. So, we had a little performance before the film. I don't think I lost people, but I knew most of the people in the crowd. It was the first screening, and everyone was very kind!

I think if this was an installation, people would just walk through it. I am doing more installations now and trying to figure out how to increase the contract with the museum or gallery audience; making it more similar to the cinema. That is a bit harder because this contract in the cinema is so strong, even though we've lost people in the screening. I understand that can happen, and I think those who stayed had good questions.

And, did you tell them what to do? Did you establish some rules?

I just told them where the frame was, that the camera would run for an hour and that I would leave.

And, could they leave?

They could do whatever they wanted. But everybody stayed and read for the whole hour.

With the last woman, as soon as I left, her phone rang. She answered this call and it was one of those calls to sell you something. I thought, "I don't want to use that" [Laughs].

As you said, with her you get a different experience of the film.

Yes, she is a performance artist. She is 82 years old, and she is still performing. She uses her disability as something positive: she performs *with* it. She brings about a tension... takes up her glasses and drinks! And you get oh, so nervous!

And how did you pick the segment that you used?

I shot a whole hour, but I knew that I wouldn't use it. It would be way too much. I wanted to make it long enough to be difficult. I didn't want it to be easy, because it's about concentrating. It's a very minimal film and it takes a patient audience. That's all.

What other things influence the editing of your films? When I saw *11 x 14*, I realized that most cuts were unexpected. It's almost like you don't let the action finish and brake the continuity.

Each cut has a different reason, basically. I don't have a rule for any of it. Many times action can be completed, but I don't cut right after it, I just wait a little. I don't want it to look like "that's the end".... I want it to have its own end.

For example in *20 cigarettes* (2011) and *RR* (2007), they are both about collaborating with an object to give you the length of the shot. In the first film, 20 people smoke a cigarette. They light the cigarette and smoke it. As soon as they're done with it, it's the end of the shot. In *RR* there are 47 or 43 different trains that pass through. The shot starts slightly before the train enters, and then it goes through. Right after it exits, it cuts. So, it depends on the speed of the train and how long the train is to determine the length. With the smokers, the faster one was 2 and a half minutes and the slower took 11 minutes, so we had very long shots and very short ones; but most people took around 7 or 8 minutes.

Last year I watched *Utopia* (1998), in which you used the Che Guevara speech and ran it over a different landscape. I'd like to know how does the sound relate to the image?

Well, the soundtrack is from Richard Dindo's film that was made, I don't know how many years before mine, but at least 5 years before mine—*Ernesto Che Guevara, The Bolivian diary*³. That soundtrack has two voices. One is a female narrator voice, of a text that Dindo wrote, which is kind of leftist. From my point of view it's naive in a few places. And there is the diary of Ernesto Che Guevara from Bolivia, written months before he died, read by Robert Kramer. He is an American filmmaker who left the U.S. and moved to Paris as an expatriate, because he didn't like the politics in America, so he has his own set kind of radical politic too.

That film interested me because of Dindo's explorations about why Che was in Bolivia. I thought it was interesting to go back to the exact same place and then, for Robert Kramer to be portrayed in Che Guevara's. I found that very interesting because he is an old leftist: he started a newsreel with a group of filmmakers in the 60's that made very political works about American politics. I don't know if you know him, but he is very interesting.

So, I like that film, but I thought at times it was naive with all the political analysis about what was happening. But nevertheless, I thought it was an important film. For me, the revolution in Bolivia really should be in America because we were the ones causing this kind of thing.

And this revolution was strange because it pretty much went against the rules that Che set up for when one can begin a revolution. The circumstances absolutely weren't right. A lot of the peasants in Bolivia had children that were in the army, so to rally them against the army was to rally them against their own kids. The real revolution for Bolivia at that time was the mine workers that were striking. If he could have gotten to them, that's where the revolution could have been built up. He was in the wrong place.

And then he had such a falling out with Cuba before he left! Castro really didn't assist him with any kind of negotiation or communications between Che's guerrilla and the mine workers. So, there was no way for them to talk. Things were not right; in a way that that mission was almost suicidal.

That's how I feel about it anyway. And then he gets killed, basically because he gets caught by American C.I.A. and someone sentences his death.

That's why I thought I would take that soundtrack and I would make my own landscape shots in Southern California, down to the Mexican border. At the end of the film, when the few guerrillas escape and cross the borders into adjacent countries, I would cross the border and go to Mexico. I never caught literally what the soundtrack is but, in this case, for every few sentences, I'd have a literal image. But it wouldn't be right, because it wouldn't be talking about train tracks outside of La Paz. This would be train tracks in an American desert or some other place, but all of the sudden you would start to think that the revolution was in America. That's the play that I had with this film.

Not many people have seen the film. I like this film a lot. I'd like to ask, at least American viewers, what's our responsibility? Especially to our history with Latin Americans. How do we allow to continue these abusive over a hundred years of policies, that were supporting dictators? At least, I hoped my film would begin a dialog about that. I don't have the answers, but I do know that there are questions, you know.

Yes, when you see films as *Utopia* you wonder about things. I think that it is more powerful than when you see political films that tell you what to think or feel in a straightforward manner. And

that's why I really like it. Also, I'm interested in the way you work with sound. In other films, like *Sogobi* (2002) or *Stemple Pass* (2012), you use a soundtrack, but you also always have a soundscape... How much do you manipulate the sound of the ambient?

All the films you mention have a different sound strategy. So, there is a kind of different answer or specific answer for each individual film. Most of the time I try to create an ambient that makes you feel more about what the place is. It may also be used to bring up something political in that landscape or it might be used to do the opposite; to make you work harder to see the political of that. I have strategies that work in one way or the other, and sometimes they are doing the exact opposite of other times.

But I am very aware of the importance of sound. One of my older works, *Landscape Suicidal*, it has two confessions in it (based on real transcripts) and it shows the landscape of the places where the crimes were committed. When I look at that film, I think I overproduced the sound of the landscape. Because, as a young filmmaker, I thought: "well, I can use sound. So, I will use sound". My advice to myself and to other younger filmmakers is that this is not a good idea. You should use sound for an appropriate reason each time. Not just because you can do it. When you are young, it's kind of playful and you can do strange things. Sometimes, that's nice too.

In my very early films, I did some really goofy things that I could never do today. But, I am very proud of them now. At first, they were great. Then, I got embarrassed by them. But I am very proud of that now [*Laughs*]. So, it does changes.

I think that's part of the process. Now I am starting to do my own videoart projects and I realize that deciding on sound is far more complicated than deciding on image. We have all this vision culture in which we are taught on how to look at things, but not how to listen to them.

I think you are right. Especially with film, the approach is “give more attention to the images than to the sound”. But for me, they are equal at this point. I think that you are maybe discovering by yourself that you will need to make a balance between the two. My work is hard on the images and the sound, and sometimes starts not with images but with sound.

Notes:

¹ Benning refers to Simon Forti. The other readers are: Clara McHale-Ribot, Rachel Kushner and Richard Hebdige.

² <https://brooklynrail.org/2017/10/film/Watching-READERS>

³ Ernesto «Che» Guevara: *le Journal de Bolivie* (1994), narrated by Christine Boisson and Jean-Louis Trintignant in the french-language version and by Judith Burnett and Robert Kramer in the english-language version.



Readers (2017)
Image courtesy of the artist



L. Cohen (2018)
Image courtesy of the artist

BETWEEN THE ARTIFICE AND THE TRANSPARENCY OF CONSTRUCTION

Interview to Johann Lurf

By Eddy Báez

At first sight Johann Lurf's filmography has an appearance of innocent simplicity. However, after a few minutes of viewing, these movies gain an imposing dimension thanks to the manipulation the artist executes over the spaces he films or the found footage he gathers. In his films, there's always something surprising and the imaginary of cinema is always present.

From Hitchcock's quotation in *VERTIGO RUSH* (2007), to the suspense notes of *RECONNAISSANCE* (2012) and *EMBARGO* (2014), passing through—what could be taken as—a never-ending road movie *A to A* (2011), the call for action (emptied of sense) of *12 Explosions* (2008). The references become even more explicit, in the archives he uses to make (*untitled*) (2003), *El pingüino Wenceslao hizo kilómetros bajo exhaustiva lluvia y frío; añoraba a su querido cachorro* (2009)¹, *Twelve Tales Told* (2014) and, of course, the monumental ★ (2017).

Nevertheless, Lurf's films resist classifications, and may require another try. In a second attempt at categorizing,

some of the previous films could be added to a new list in which the perceptive experimentation—both visual and sonorous—is made present. Between these short films we could also count *pan* (2005) and *Capital Cuba* (2015), which complete the program presented in the last edition of BAFICI. No matter the list or the category, we cannot help but noticing this filmmaker's sharp sense of humor, which shines in many of his works.

The process of list making could start once and again. And I only think about it because I find it amusing to search for common places between pieces so dissimilar to each other. Besides, these belong to the master of categorization himself—as proven by the realization of ★². The truth is that the worlds that Lurf captures (filmic or real), are submitted to a meticulous process of transformation and resetting, by which the formal procedures end up signaling the character of construction of each movie. Once the artifice is made evident we cannot avoid being alert to what will happen next. Pandora's box has been opened and by no means shall we scape whole.

We talk about his methods, quests and procedures in the interview that follows.

How long did the ★ (2017) film take to finish?

I had the idea in 2009 and started to research, thinking about the project, finding film titles, asking colleagues for suggestions, and writing a list. This research list was growing and growing and growing. Of course, I made many

early compilations and versions of the material that I found, and put it together to see, to understand the idea better, to figure out what I could do with it, how to deal with it, what would be the ideal length for it to have. That was the biggest question for me, because I realized that a half hour version would be too short, as I would only have a very thin slice of the whole picture. Then I realized that if I made it 90 minutes, it's the length of the standard feature film, so it's a conceptual decision to make. At the same time, I like the length because it's much and so long that you understand. You have a big picture of what's out there in start night sky.

So, to finish (or not finish it because it's still open, as you know, I continue to add to it and make it longer) it was 2 1/2 years of intense work only on this project. From 2009 on, I made more short films and something else in parallel to this one. In 2016 I focused on the ★ film and only did that, I fully focused on it. This was 10 to 12 hours a day's work.

In *Twelve Tales Told* (2014) you work with found footage. A lot of the films we've seen here in Buenos Aires from experimental Austrian cinema have to do with found footage. We can immediately name Martin Arnold, Norbert Pfaffenbichler, Gustav Deutsch among other directors known.

How do you relate to this tradition?

Well, there are different approaches and I think that every project or concept needs a different method. I try to find the best suitable method for the idea that I have, to make the film speak and to make it a joy to watch. I also try for the

found footage film to be faithful to the original material. I want to be transparent in my methods. I think it's nice if it is possible to read from the film what ideas I had, what rules I set for the project. I don't want to disguise it. It should be a game with open cards. But still, at the same time it should be affecting us in an intellectual and emotional way. In both *Twelve Tales Told* and ★, I didn't modify the footage, I just made the editing, and all the rest stayed original. So, the sound is synchronous to the image. There is no overlay, no fade in or fade out, no extra texture.

You have a special care for the sound in your films. In *Capital Cuba* (2015), you work with the sound of the boat, and in *A to A* (2011) with the Vespa sound. You modify the sound of both objects in postproduction. Why did you choose to do that?

It depends on the project. Like I said, there are different methods for each film. *Capital Cuba* and *Twelve Tales Told* have original sound. Nothing has been added or removed so you can get the original source material from the edited film. So, with these two films it's possible to reverse the engineering.

Then, I made the film *Endeavour* (2010), which wasn't presented here at BAFICI. This is also very rhythmically edited, a bit like *Capital Cuba* but faster. It's a very energetic film.

The roundabouts film (*A to A*) has a very different story with the sound, because in that film, the sound is a

complete construction. So, there is no Vespa. I got a foley artist, and we didn't record any sound with the image. It was completely constructed afterwards, layer by layer. First, the wind in the trees. And then, some sound from the surroundings, some water and later on, some cars that you can see in the image. And then, as a last step, we put the Vespa sound that we recorded.

In *EMBARGO* (2014) you work for the first time with an artist to make a soundtrack. How did that go?

It was very good. Usually in my films I try not to put extra music, because I really like the material soundscapes and to create a work on sound. But I wanted *EMBARGO* to have a musical soundtrack. I worked together with Jung an Tagen, he is a friend of mine, who also knew the project because he helped me shooting some of the scenes. So, we talked long about it. He is a musical artist and a video filmmaker. His style of music was getting closer and closer to the idea that I had for this film.

I worked on this film and its concept for a couple of years. I had it in my mind for a long time. His musical style was becoming more and more perfect for the film. So, I finally asked him to create a special soundtrack for it. We had long talks about how it should be designed. I asked him to create something related to the casino soundscape, like many machines with all the little melodies that are rewarding. So, you have all these micro-melodies which are always trying to keep you awake, which are not too complex and sound

like a computer game. It should be a big chaos of these machines, similar to when you enter a casino. Because, the casinos use this as a strategy, they want people to stay there as long as possible, to keep them awake, to reward them constantly. It shouldn't be a frustrating experience for them, it should be the opposite.

There are many thoughts and strategies behind what you hear in a casino, and I wanted to use that for my film. I wanted to keep the people awake, although it's very slow and has very precise camera motion. It was great to work with him because he completely understood that and created something that was very close to what I have in my film. So, we only had to adjust a few things and the soundtrack was done. It was a very good collaboration.

Also, I asked him to create a soundscape and not music that had certain emphasis or repetitions. It should be like one long piece that I just cut and put there. "The sound should not be related to the image", that's what I asked him. He wanted to see it, but I said "no, I just want the soundtrack. Just put it in without changing it for each scene". So, the sound ignores the images.

Although you frequently worry about serious subjects in your films, humor is also present. It's interesting being able to see the artifice or mechanism you use to transform reality and construct the final piece (as with the sound in *EMBARGO*). We may not understand entirely what

we see, but we do notice that it's far from usual. How did you start doing this and why is it key of your work?

Well, the films I make, I am doomed to see them more often than anyone else. So, I have to really like them. It should be a joy for me. That's the most important thing. I try to be as honest as possible with myself and with the project. I try not to over explain too much. With the humor I don't know, maybe it could be one of the starting points for my films, but I don't have a method. Every film is developed in a different way.

There must be an element that is the starting idea, and to follow on that is a great joy for me, to do the research. For example, with the roundabouts; at first I had these questions: what is the roundabout structure and why did they put this strange structure there. Then, I looked at many structures and found the method to research them. I made a test drive and a research trip just to make photos of them. Then, I went to film them and later I edited them. So, this is a step by step process each time. I think you can find humor in many many things. It doesn't have to be a person telling a joke, sometimes it's two objects that are next to each other.

In *VERTIGO RUSH* we can see the dolly in the frame. Why did you decide to put it there?

Because I want to be transparent in the film making. I didn't want to create a postcard image and pretend that the camera is flying through the woods. So, I decided to break

up the postcard image by showing sometimes the mechanism that's creating the whole thing. I think it's a little side note, indicating that we are in the world, that there is a camera filming this. You know. It's a hint to deconstruct the film.

It is important for me. It should not be a super perfect thing. In my eyes, it's perfect, but I want it to be also alive. I always said that for this film, it would have been much easier to make a computer animation. But I am not interested in that, because it's dead. And it would be so polished that I would lose interest in it. The concept is very mathematical; and I wanted to play with it in the forest to see what other things could happen. It's raining at night, that's why it gets so foggy. The camera kept recording images, luckily. So, there is a number of elements there to not to be so super strict...They open up our minds and the film as well, I hope.

**You have very different subjects in your works.
How do you find them?**

I am curious and there are things that I have not seen. So, I try it to make it possible for me to see them. I am curious about how things turn out and sometimes they become a film, and sometimes they don't. I test a lot, I try many other things. I love this process of coming up with ideas, thinking about them as much as possible and then trying to put them into the moving image.

I saw in you web page that you have a lot of you works in 3D. How did you become interested in it?

There are 5 films that I made in 3D. I think it's a very natural thing. From the start, when I was aware of the 3D technology, I thought it was a very logical step. It's like the sound and film in the silent film era, like the sound and the color... it gets more natural for us to see it. I think that every film should be made in 3D. It shouldn't be something special, but common. I would be very happy about that.

For some of my films the 3D version is very enhancing or changing the film itself. For example, *EMBARGO* has a 3D version and you can see inside of the building; that gives you another layer of information, so you understand the space much better. There is one shot when you have the wall, and, in the background, there is this building. Only in the 3D version you understand how big that building is in contrast to the wall. In the 2D version it looks different. Also there is another shot where you have a forest and is quite interesting because there are lights behind the forest. In the 3D version you can understand the depth of the forest in a special way which you can't in 2D. This film is about visual information, I try to make extremely sharp images and that's why the 3D is very connected to that.

For the Hollywood logo film, there is also a 3D version because all of these studio logos exist in 3D and they are hybrids. They were shot in film and then restored, digitalized, re-animated (CGI, 3D).

So, you have a peek at the film history while looking at it.

Exactly. Somehow in there you can see it. Also, I made different versions of this film. So, you can see it in 35mm, 2D and 3D, because I wanted to use the same techniques or technologies that Hollywood studios back then, the way they're presenting it.

Notes:

¹Pangram for the version of the title in Spanish. The artist's website provides a la list of suggestions for other languages.

² Assortment of starry night skies from about 550 films from 1905 until today, organized chronologically according to their date of release. We can also think about *El pingüino Wenceslao hizo kilómetros bajo exhaustiva lluvia y frío; añoraba a su querido cachorro*, film which gathers approximately 3664 frames taken from different movies.



1906



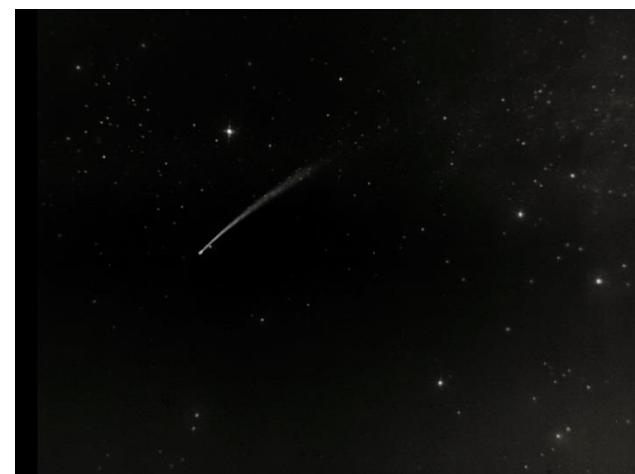
1916



1928



1936



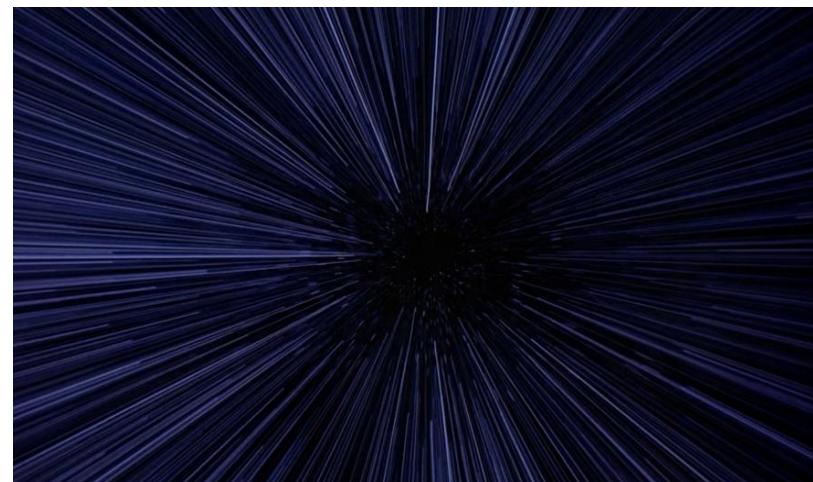
1945



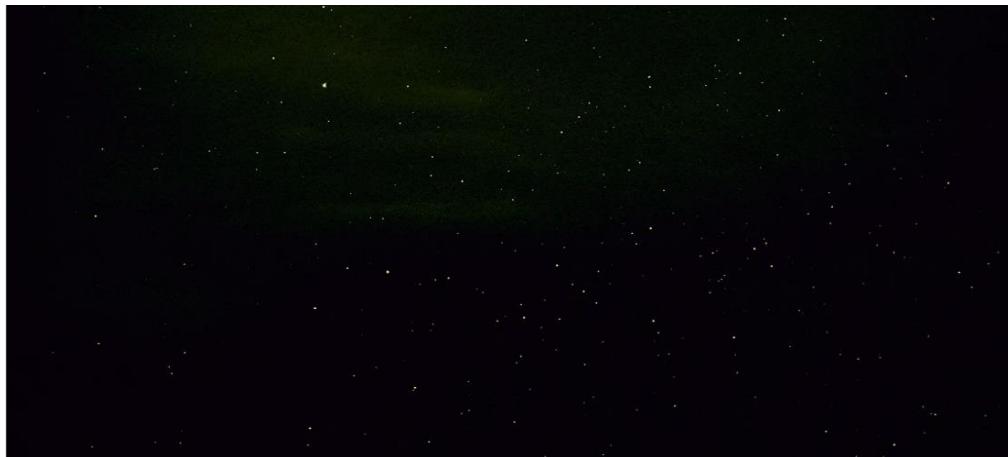
1946



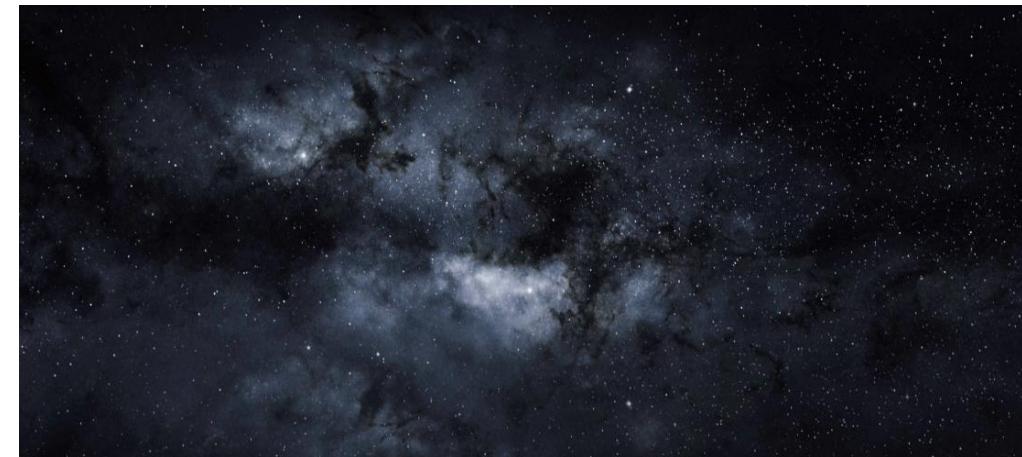
1955



1980



2004



2016

★ (2017)

Images courtesy of the artist

LA IMAGEN INCIERTA

Entrevista a Leandro Listorti sobre *La película infinita*

Por Juan Manuel del Río¹

Nicolás Sarquís intentó hacer *Zama* en 1984. Antes de *Balnearios*, Mariano Llinás probó hacer otra película, *El ocio*. El primer intento cinematográfico de Martín Rejman no fue *Rapado* sino *Sistema español*. ¿Qué pasó con esas películas que no pudieron terminarse? En *La película infinita*, Leandro Listorti pone en pantalla escenas, pruebas de cámara y *storyboards* de películas argentinas inconclusas, en un intento de vislumbrar aquel cine que no fue.

Listorti manifiesta sus conocimientos en *found footage* para darle forma a *La película infinita*. Siguiendo el análisis de Antonio Weinrichter en “Metraje encontrado”², podríamos marcar que una de las características de esta técnica consiste en sacar una imagen de su cadena original para colocarla en otra, generando un sentido nuevo. Así, se “libera” a las imágenes de la función narrativa para la cual fueron concebidas en primera instancia y se las pone en relación con otras. “Buscamos generar una especie de narrativa que no fuera sólo una acumulación de imágenes una detrás de la otra sino que fueran pasando cosas. De hecho, al comienzo, si alguien entra medio despistado, puede creer que eran imágenes de la misma película porque

son todas en blanco y negro, podrían llegar a tener relación", comenta el director respecto al ejercicio en el montaje.

Pero no sólo desde la lógica del *found footage* puede ser entendida esta película. Las imágenes seleccionadas no son azarosas sino que remiten específicamente a un cine argentino que no pudo ser. Por lo tanto, tienen un efecto documentalizante al poder ser interpretadas como un aspecto (oculto, imposible, descartado) de la historia del cine nacional. Así, el film permite que se esbocen ciertas preguntas: ¿Por qué estas películas no pudieron terminarse? ¿Hubo factores económicos o políticos que lo impidieron? Por otra parte, y exhibiendo la materialidad del filmico, con las consecuencias del paso del tiempo y de la humedad, la película invita a reflexionar sobre la importancia de preservar los materiales de archivo, tanto en imagen como en sonido, tarea que Listorti lleva a cabo en el Museo del Cine.

¿Cuál es tu relación con el cine experimental y el *found footage* en particular?

Me gusta el cine experimental y documental desde hace mucho. Desde antes de trabajar con archivo me atraía mirar ese tipo de películas. Después de recorrer a los más clásicos, Cornell y Conner, uno sigue conociendo a otros para averiguar qué más hay. Creo que el *found footage* es una práctica que está siendo un poco más ejercida, hay mayor interés, circula más material. Quizás va de la mano con cierta conciencia sobre el material de archivo. Cuando

empecé hace diez años era muy fácil ir a un mercado de pulgas y comprar rollitos de *Super 8*; ahora es mucho más difícil. No sé si es porque se agotó lo que estaba circulando o porque hay mayor demanda por ese tipo de películas.

Hay una intención en los primeros cineastas del *found footage* de "hacer aflorar lo inconsciente de las imágenes". ¿Pensaste en eso al montar los materiales?

Sí, cuando veía el material me daba la sensación de algo que emanaba de él. Supongo que es porque esas imágenes estaban pensadas para contar una historia que fue abandonada, tenía cierta energía cargada. Por eso, al principio, fuimos como muy respetuosos del material y los montamos casi linealmente uno detrás del otro. Con el correr del tiempo, empezamos a perder ese respeto y lo mezclamos entre sí.

¿Cómo fue el proceso de selección del material? ¿Hubo una búsqueda de ciertos directores?

No, en un primer momento fue una búsqueda un tanto a ciegas porque no sabíamos bien por dónde empezar, ni por dónde buscar porque no es que había una base de datos de películas inconclusas. Además, habíamos decidido incluir sólo películas que habían sido filmadas en filmico, eso nos ayudó a recortar porque dejábamos afuera a un conjunto de películas más recientes. Después, en un momento sí me pregunté si tales directores tenían películas inconclusas. Pero la investigación nos llevó por otro lado. La información que teníamos era muchísima, llegamos a

contabilizar 150 películas. Hubo ciertas películas inconclusas a las que no pudimos acceder, sea porque el director murió o porque no los conocíamos, entonces se llegaba a un callejón sin salida, no podíamos avanzar.

¿Cómo pensaron el sonido de la película?

Casi todos los materiales que teníamos eran mudos, salvo una de la que sí teníamos el sonido original, en cinta, y de otra, en óptico. En un principio eso fue un obstáculo porque teníamos menos material pero después fue como la manera de unir todos los fragmentos. El sonido fue el espacio donde podíamos crear y experimentar porque las imágenes ya estaban dadas. Podíamos generar climas, por ejemplo, o unir imágenes de películas que, con el mismo sonido, parecían que tenían mucho más en común de lo que en realidad tenían. Esta “falta” de sonido nos permitía hablar también de que el sonido y la imagen no siempre van juntos, o la mayor parte del tiempo no lo hacen, hasta que se forma la película final.

Esas faltas del sonido original, ¿nos habla también de que quizás se conserva mucho menos el sonido que la imagen?

Pensé mucho al respecto. Por un lado, hay una cuestión técnica porque el sonido se registra en un soporte que se puede volver a grabar. Entonces, eventualmente, si hay un proyecto que queda a mitad de camino esas cintas pueden volver a usarse para otra película. Por otro lado, pienso que algunos sonidistas se quedaban con el sonido como una manera para intentar que les paguen. Y después, al no pasar

nada, se perdía. Pero sí, la cinta abierta del sonido es mucho más inestable que el filmico por lo que era más probable que se echara a perder con mayor facilidad.

El film está construido con fragmentos de películas descartadas. ¿Qué material descartó *La película infinita*?

Cuando empezamos a editar, nos dimos cuenta de que habían materiales que no dialogaban, que no tenían relación con lo que se estaba armando y entonces quedaron afuera. Por otro lado, hubo un conjunto de películas que intentamos conseguir y no logramos. Por ejemplo, *El inocente* de César Vallejo. En otras ocasiones, pudimos encontrar guiones que nunca se filmaron. Al no tener imágenes, tuvimos que descartarlos para esta película pero estamos trabajando en un libro para que, al menos, no queden en el olvido.

Dada la digitalización de los procesos cinematográficos, ¿Creés que habrá una complejidad en el futuro para encontrar materiales descartados?

Sin dudas. El digital es mucho más inestable y mucho menos perdurable que el filmico así que, probablemente, los materiales de las películas que no se terminaron, y que andan dando vueltas por ahí, desaparezcan. A diferencia de lo que pasa con estos fragmentos que componen *La película infinita* que estaban abandonados pero que estaban en algún lugar. Este material, entonces, es mucho más resistente de algún modo. Y ésta era la idea cuando

decidimos elegir películas que se sostuvieran en fílmico. De algún modo, esos materiales muestran un poco más el paso del tiempo y la resistencia.

¿Pensás que habría que preservar los archivos descartados, tanto de imagen como de sonido? ¿A la CINAIN le cabría este objetivo?

Sí. La CINAIN es un archivo audiovisual por lo que incluiría también los sonidos. Pero hay un problema porque el material audiovisual de imagen más sonido es muy difícil de guardar, ocupa mucho espacio, requiere cierto lugar. Una de las tesis de la película es, efectivamente, que aún los materiales descartados o materiales que en algún momento se puede creer que no son importantes o necesarios de preservar, sí lo son. La principal problemática de la preservación es el qué guardar porque no se puede guardar todo. Y de ahí se desprenden un conjunto de preguntas: ¿Quién decide qué guardar y qué no? ¿Cuánto se intenta guardar? ¿Qué pasa con lo que no se guarda?

Ficha técnica

Título original: *La película infinita*

Director: Leandro Listorti

Producción: Paula Zyngierman y Leandro Listorti

Sonido: Roberta Ainstein

Montaje: Felipe Guerrero

Elenco: Rosario Bléfari, Héctor Alterio, Ana Katz, Pepe Soriano, Jazmín Stuart, Charo López, Julia Elena Dávalos, Ángel Magaña, Romualdo Quiroga, Alba Mujica, Mario Pardo, Joaquín Bonnet, Yael Ken, Damián Dreizik, Roberto Bonomo, Osval de La Vega, Alejandro Ocón, Rita Armani, Jorge de La Riestra.

País: Argentina

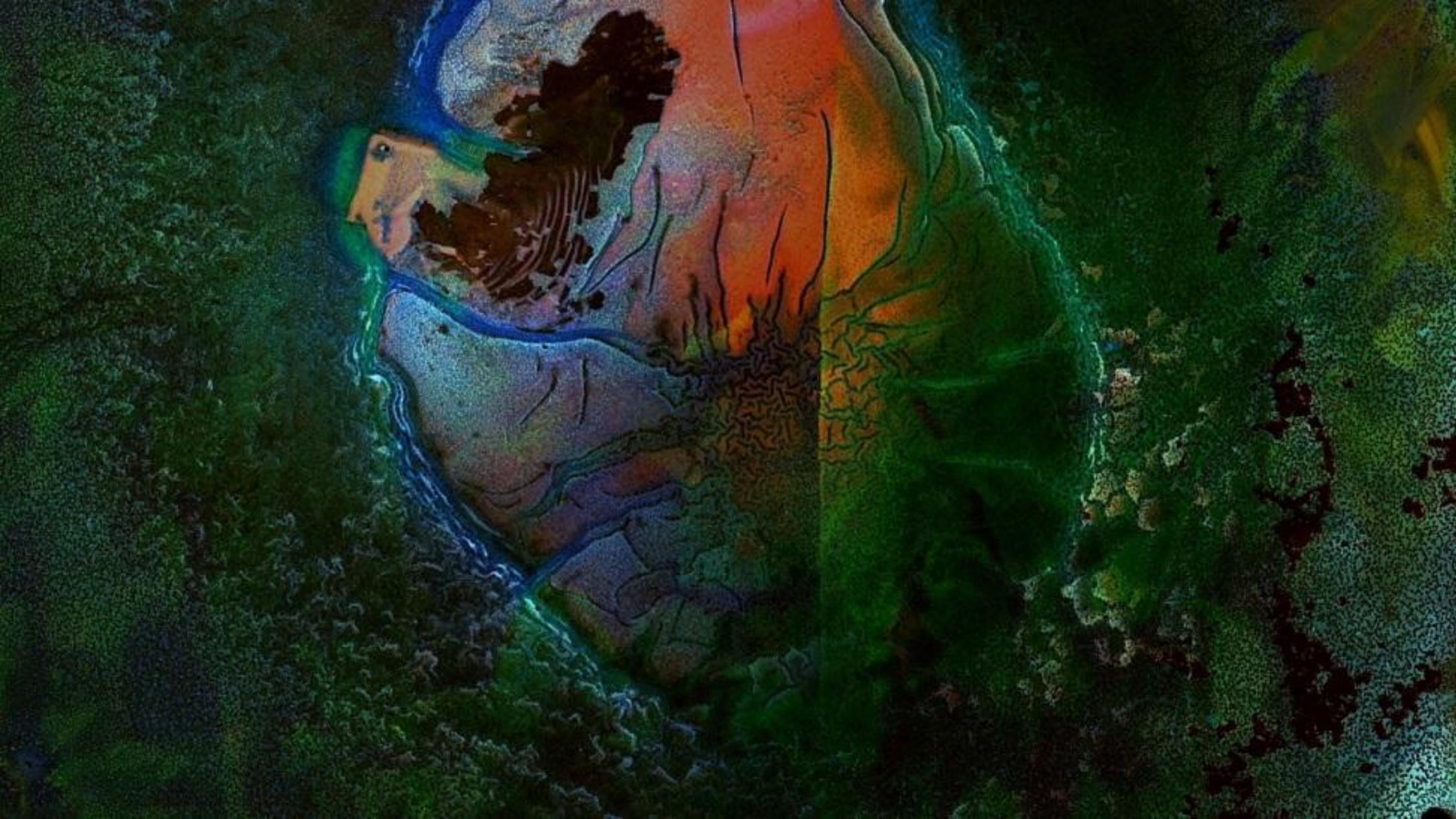
Año: 2018

Duración: 54 minutos

Notas:

¹ Este texto fue publicado originalmente en: registrodocumental.com.ar (04/05/2018)

² Weinrichter, Antonio (2009) *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.



La película infinita (2018)
Foto: cortesía BAFICI

**DESVÍOS: NUEVOS ESPACIOS, OTROS CAMINOS
| DETOURS: NEW SPACES, OTHER ROADS**

PASEO POR EL MUNTREF CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA

Por Aura Cortez

Inaugurado en septiembre de 2017, este Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero es proclamado como un Centro de Arte y Naturaleza. Sede de arte contemporáneo para la biodiversidad, ubicada en Sarmiento 2725, se refugia en un edificio que antaño fuera la Confitería El Águila. Éste y los otros edificios del predio, que hasta hace un par de años fuera el zoológico de Buenos Aires, fueron declarados patrimonio histórico.

Si bien la localidad fue refaccionada, no se hicieron cambios estructurales masivos. A simple vista, pueden verse las marcas donde antes hubo paredes. Tiene, así, una apariencia que no oculta su pasado... hecho cónciso con su fin posterior: reflexionar sobre formas de habitar más amables para con el entorno. Se respeta una historia, al tiempo que se toman los recaudos necesarios para poder escribir una nueva.

Realizamos un recorrido por las muestras actuales, que se pueden visitar hasta el 5 de agosto. A continuación, un poco de ellas.

Palabras... ¿al viento?

(En un futuro no muy lejano de Sebastián Díaz Morales)

Escenas del día a día de una pareja que lucha contra las fuerzas de una Naturaleza desbordada y vengativa. ¿El escenario? Se trata de un mundo pos-apocalíptico donde las estructuras que conocemos se han venido abajo. Subsisten solamente un hombre, una mujer y unos pocos elementos precisos que recuerdan lo que alguna vez hubo: una sociedad de consumo feroz y descuidado. Son sus anclas al pasado. Un pasado, para ellxs, “mejor”.

El paisaje es sumamente llano; la constante parece ser la estepa, junto con el viento irascible que golpea sin piedad. Los personajes, una suerte de Adán y Eva *reloaded*, cargan en sí el deber de repoblar al mundo. ¿Podrán lograrlo?

La muestra consta de dos videoinstalaciones: *Fuerza* y un tríptico titulado *Agua. Caja. Pañuelo*. En esta última, el título de cada fragmento hace mención al objeto que entra en juego en el mismo. Ambas obras fueron filmadas en la Patagonia.

En *Pañuelo* Adán trata de cuidar a Eva. Ella llora. Adán saca un pañuelo de su bolsillo para secar sus lágrimas, pero éste sale disparado, llevado por una ráfaga de viento que casi sentimos rozarnos los brazos y agitarnos la ropa. Su recuperación no será indolora. Queda atrapado en un arbusto y, cuando él estira la mano para alcanzarlo, sufre

varios cortes y empieza a sangrar. El pañuelo que iba a usar ella, ahora lo necesita él. Ante la escasez, solidaridad y compañerismo.

Con aires surrealistas, su metáfora está más que clara: cuidemos del entorno hoy para evitar desequilibrar las fuerzas naturales. No queremos, por supuesto, que los vientos se nos vuelvan en contra.



Tríptico Agua. Caja. Pañuelo (2003)
Cortesía UNTREF MEDIA Fotografía

Entregarse al misterio (*Naturaleza reimaginada* de Angelika Markul)

Se nos advierte antes de ingresar que atravesaremos tres videoinstalaciones que responden al concepto de *zona*¹ del cineasta ruso Andréi Tarkovsky. No se nos advierte, sin embargo, que no saldremos siendo lxs mismxs que entramos. La fotografía de Markul, impecable, no deja palabra que valga. Fantasmagórico e inquietante...o tan sólo avasallante y cautivador, los trabajos de esta artista nos trasladan a universos en los cuales no podemos más que sentirnos una parte ínfima de un todo mucho mayor. Envueltxs en la belleza de su fotografía, nos deposita en parajes variantes, pero siempre recónditos.

Nos recibe *Área Yonaguni* (2016). Una pieza que muestra desde distintos ángulos, una estructura subacuática conocida como “El templo”, el cual se yergue en las proximidades de la isla de Yonaguni, en Japón. Azules y verdes en la pantalla son interrumpidos por el paso de veloces cardúmenes. Nos sentimos en el inicio de los tiempos, expuestxs a la inmensidad.

¿A dónde se remonta el origen de esta estructura? Está en discusión. Masaaki Kimura (profesor nipón) sostiene que la ciudadela habría sido creada por una civilización hace aproximadamente 10.000 años. Invadida repentinamente por el agua, habría descansado en las profundidades hasta su descubrimiento casual a fines de los 80. Una suerte de *Atlantis* del continente asiático que se correspondería con la

mítica tierra de Mu. Por el otro lado, Robert Shoch (profesor de la Universidad de Boston), defiende la postura contraria: el facetado de sus rocas tendría orígenes netamente naturales.

Lo cierto es que el enigma perdura, y su belleza es innegable.

En las salas laterales se encuentran las obras restantes, filmadas a temperaturas radicalmente distintas. Por un lado, *Si las horas ya fueran contadas* (2016), nos traslada a la mina de Naica, en Chihuahua, México. Esta es una cueva que provee no sólo la extracción de zinc, cobre, plata y oro, sino que también cuenta con un área profunda en la cual se producen cristales gigantes. A 800 metros bajo el suelo, el aire alcanza unos 58°C (138°F) y se forman cristales de hasta 12 metros de largo, 4 metros de ancho y unas 55 toneladas. Vemos algunas personas con trajes especiales para resistir las temperaturas y poder realizar sus tareas. Únicamente tienen acceso geólogoxs (con el fin de estudiar las condiciones particulares del lugar) y minerx (para la extracción de los minerales mencionados). Las condiciones son tan rigurosas que sólo pueden permanecer con sus trajes aislantes unos 20 minutos por vez, antes de refrescarse. ¿Cómo habrá sido filmar estos casi 12 minutos? Ningún paseo por el parque.

Finalmente, llegamos a *Bambi en Chernobyl* (2014). Como su nombre lo indica, fue filmada en la actual Ucrania, en el lugar del accidente nuclear más grave de todos los tiempos.

En cuanto a relato, es donde más clara está la referencia a Tarkovsky.

Volvamos un poco sobre la historia. En abril de 1986, dada una seguidilla de errores, estalló el reactor 3 de la planta nuclear de Chernobyl. El incendio ocasionó que se liberaran partículas radiactivas. Una radiación, dicen, 100 veces mayor a la de Hiroshima y Nagasaki. El gobierno de turno (bajo el mando de la Unión Soviética), decidió evacuar la planta y 30 kilómetros alrededor de la misma, formando lo que se conoce como “Zona de Exclusión”.

Esto sucedió con bastante rapidez y poca información brindada a las personas transferidas: la mayoría no se llevó más que su identificación personal, dado que les fue dicho que volverían al cabo de 3 días. A pesar de haber sufrido saqueos, los objetos abundan. Visitar la zona sería algo cercano a viajar en el tiempo. Si bien se mantiene bajo cuidado militar, se puede acceder a ella con autorización y/o guía turística (anualmente recibe unas 10.000 personas).

El paisaje es blanco y verde: nieve interrumpida por árboles que han crecido donde antes había caminos. La naturaleza se abre paso y repuebla para purificar el ambiente. También vemos los viejos edificios de Pripyat, ciudad construida especialmente para albergar a los trabajadores de la planta atómica, rica en símbolos comunistas. Una toma particularmente irónica muestra la rueda de la fortuna de

un parque de diversiones... rígida como una piedra. Nada más fantasmagórico que una rueda que no gire.

Tal parece ser el carácter del paisaje en esta obra. Pasada por una enorme destrucción (cuál meteorito que arrasara con todo), la magia del lugar aún permanece. ¿Qué ciudad fantasma no atrae, de vez en cuando, jóvenes ansiosxs de entrar en contacto con sus tinieblas? Parecieran ser señales de esto, unos murales tomados por las cámaras.

Difícilmente se encontraran ahí en el 86. Alguna persona intrépida habrá querido dejar su huella.

También es cierto que la radiación no viaja en línea recta, sus partículas son volátiles y pueden asestarle a uno repentinamente. En su página, la artista cuenta en detalle cómo ella y su equipo sufrieron un dolor de cabeza espantoso (“como si un plomo estuviera cayendo sobre mi cráneo”, dice) y no pudieron más que dar gritos y salir corriendo. Habían querido filmar dentro de una guardería que resultó encontrarse en un área de alta radiación. Al salir, vieron lo que no habían notado en un principio: un cartel de prohibido pasar.

La carga conceptual de este trabajo es espectacularmente más rica que lo que se puede ver a primera vista (en realidad, todos los trabajos de Markul tienen detrás de sí años de investigación); no obstante, aún sin conocer en profundidad los detalles del sitio, nos deja con ganas de averiguar más. Nos queda un continuo de sensaciones y profundas ganas de inmiscuirnos en este paisaje, que no

acabamos por comprender. El misterio nos llama y queremos salir a encontrarlo. Entendemos a lxs vándalxs y al equipo de Markul que se arriesga continuamente. Entendemos porque también queremos encontrarnos en ese espléndido vacío blanco.

Bambi en Chernobyl es una clara exposición de un contraste. Podemos imaginarnos lo joven, inocente, juguetón, de un cervatillo que, desprevenido, juega por encima de un reactor nuclear. Los niveles de radiación actual se discuten, pero no se puede discutir el pasado que cambió para siempre la historia de la *zona*. Cual peripécia en el teatro griego, todas sus áreas tienen un momento justo en el que su suerte ha cambiado (o puede cambiar) para siempre y de forma fatal. Son capturas *desde la fragilidad, de la fragilidad humana*. Y, en todo momento, somos responsables de lo que acontece.

Notas:

¹Tarkovsky filmó *Stalker* (también conocida como *La Zona*) en 1979 en Estonia. Dicha ficción trata de lo que ocurre en un área militarmente cerrada que, por supuesto, esconde un misterio. Es que desde que impactó un meteorito en esa región, corre el rumor de que una habitación que quedó en pie puede convertir los deseos de cualquiera en realidad. Pero es sumamente peligroso acceder a ella: depende de la mente de cada unx. Unx es responsable por lo que le ocurre en *la zona*. Muchxs han tratado de alcanzarla para cumplir sus ambiciones y no han vuelto. A veces el camino es simple y fácil. Otras, lleno de trampas que se reemplazan continuamente. *La zona* puede resultar engañosa y se venga de quienes le falten el respeto.



Bambi en Chernobyl (2014)
Cortesía UNTREF MEDIA Fotografía

El Presente Eterno

(*La eterna novedad del mundo* de Larry Muñoz)

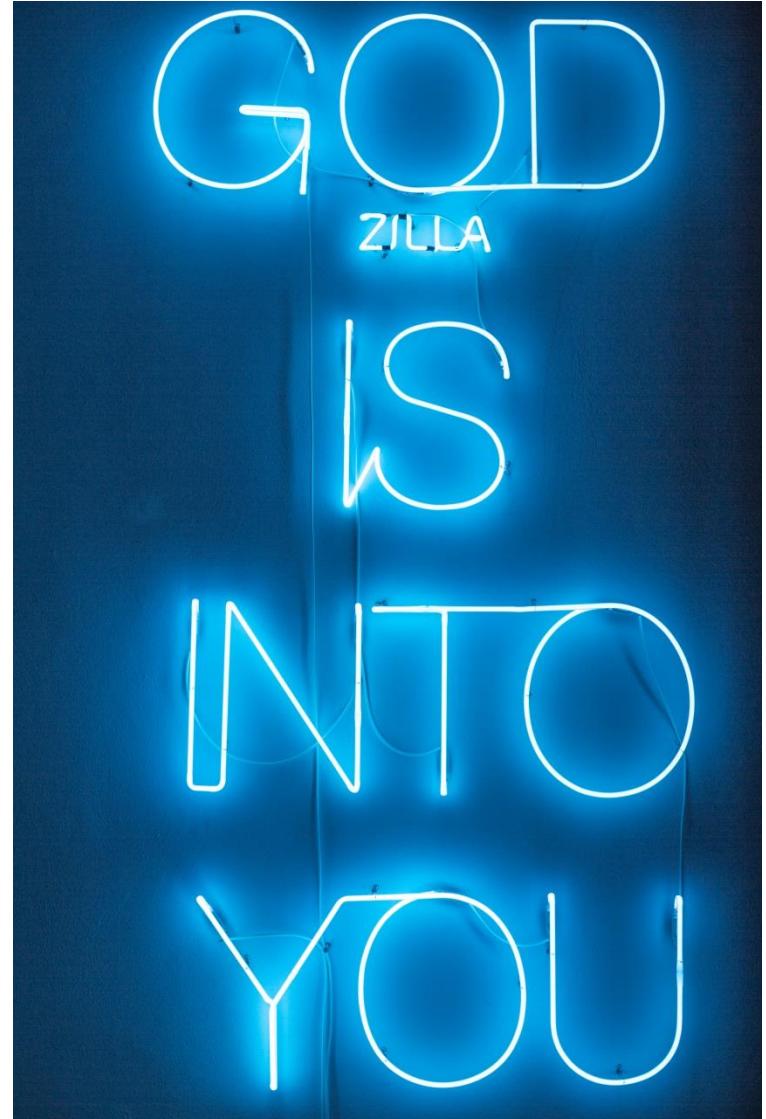
En el segundo nivel del museo, encontramos la muestra de Larry Muñoz, artista colombiano y primer artista residente del MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza. Su mes de investigación *in situ* derivó en un cuerpo de obras disímiles. *La eterna novedad del mundo*, como se titula su exhibición, está compuesta por videos, instalaciones escultóricas e, incluso, obras bidimensionales de fotografía y collage.

Las inspiraciones de Muñoz son versátiles y múltiples: desde lo neto de un elefante, hasta lo sutil y casi intangible de una minúscula pluma. Tanto lo producido por la sociedad, como lo proveniente del entorno natural. Absolutamente todo está destinado a morir y es a esta premisa que apunta su poética. Rescatando imágenes del olvido y trayéndolas a un presente de consciente fragilidad, nos invita a apreciarlas por lo que duren. No sabemos si acaso serán rescatadas nuevamente.

Casi todas las obras de Muñoz son sutiles y tienen un vínculo contundente con lo natural. Detalle importante es que la muestra se pensó particularmente para la sala en la que está exhibida. El artista supo aprovechar con gracia la altura del espacio. Escenas grabadas en el ex-zoológico intercaladas con objetos encontrados y vueltos a la vida. Tanto la entrada como el área principal albergan una obra etérea, delicada, minúscula. Una belleza perceptible a ojos despiertos.

Al final de todo encontramos una obra que se destaca notoriamente de las demás. Se trata de una instalación lumínica compuesta por luces de neón que escriben “Godzilla is into you”. Su traducción: “A Dios-Godzilla le gustás”. El juego de palabras es intraducible, claro. Porque en inglés “to be into” quiere decir: gustar de otrx. Al mismo tiempo, tiene incluida la partícula “into” que significa *dentro*. Sería, más bien, que una persona esté *súper metida* con otra (o con un objeto/una acción)... gusta tanto de ella que está en ella —en sentido figurado—. Casi como una proyección de la mente y del pensamiento de ese alguien, que se sitúa *en* esx otrx.

Cómicamente el artista elige a Godzilla para su fraseo. Por lo general, parece ser una bestia originada por pruebas nucleares. En una versión particular (GMK *Godzilla, Mothra and King Ghidorah...*), se sugiere que nació de la fusión de las almas en pena de la Segunda Guerra Mundial. En todo caso, es un peligro que deviene de manos de la misma humanidad. Un antihéroe con ultra resistencia a las armas y de dimensiones y poderes extraordinarios. Una verdadera amenaza. Una bestia que... gusta de nosotrxs y está en nosotrxs! ¿Será que llevamos adentro un gen de destrucción?

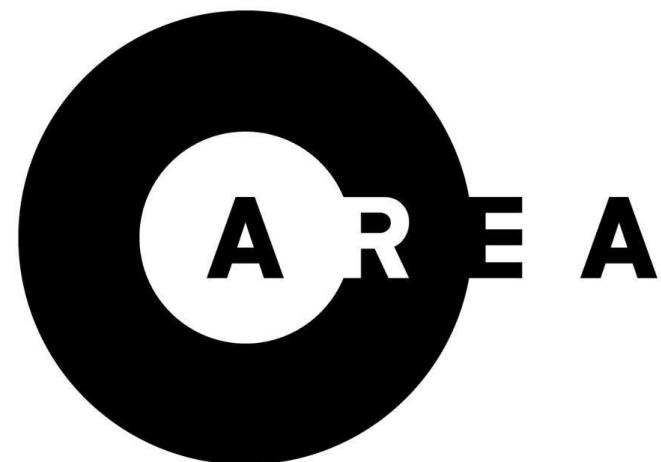


God-zilla is into you (2018)
Cortesía UNTREF MEDIA Fotografía

AFIANZANDO OTRO CINE NACIONAL

Por Eddy Báez

El año pasado nació AREA, la Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales. Entusiasmados por las buenas nuevas, decidimos hablar con Ignacio Tamarit, uno de sus miembros fundadores, quien nos contó cómo fue el proceso de creación de la primera organización que agrupa a un conjunto de creadores del cine y el video experimental argentino.



¿Cómo surge AREA?

La iniciativa del proyecto AREA nace a partir de una conversación que tuvimos varias personas que asistieron a una proyección de Federico Lanchares y mía que organizó Azucena Lozana¹. Luego de eso, fuimos a comer a una pizzería con un grupo de amigos; allí Paulo Pécora empezó a hablar del INCAA, analizando lo que abarcaría el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y cómo, en “teoría”, éste comprendería al cine experimental y el videoarte, ya que, como sus siglas lo expresan, el cine llamado experimental y el videoarte son *artes audiovisuales*. Lo incluiría, pero en la realidad no lo hace. En esa cena de repente Pécora propuso discutir una supuesta “vía” experimental del INCAA y todos los presentes (Denegri, Losana, Egurza, Lanchares, Baca, la gente del Club del Súper 8, entre otros) empezamos a pensar al respecto.

Días después, Andrés Denegri envía un *e-mail* convocando a una juntada para hablar del tema. Allí, comenta la idea de agruparnos como un colectivo para empezar a pensar la cuestión del cine experimental y el videoarte en Argentina.

A partir de este mail, un montón de gente se sumó a la iniciativa y se empezó a pensar, no sólo las cuestiones del INCAA sino otras anteriores. A menos de un mes de eso, nos reunimos aproximadamente 20 personas y nos planteamos la idea de ser una agrupación, un colectivo o cooperativa donde podamos compartir nuestras ideas pero también nuestros equipos. Consideramos fundamental tener un espacio físico, ya que hay mucha gente que no

tiene espacios, talleres o equipos para realizar sus obras. Queremos construir entre todos un espacio colectivo para poder crear nuestras piezas.

Surgió también el tema del fotoquímico, pues cerraron los laboratorios como Cinecolor, y aunque está Arcoiris super 8 y el laboratorio de la Universidad del Cine, su acceso es restringido a sus alumnos. Entonces, para encarar estas problemáticas, decidimos pensar en distintos modelos de cooperativas en el mundo que ya hacen este tipo de cosas, como lo son: *MonoNoAware* en Nueva York, *LaborBerlin* en Alemania, *L'Abominable* en París, entre otras.

Mucha gente se animó con la idea y al día de hoy somos casi 50 integrantes. Muchos de ellos, no son realizadores sino que pertenecen al mundo de la técnica cinematográfica o al mundo académico.

¿Por qué se constituyen como una asociación y no funcionan simplemente como un colectivo?

En esa reunión surgió la pregunta de cómo financiar un proyecto así. Una de las formas es tramitando un Mecenazgo o subsidios similares. Para poder hacer eso tenemos que ser una Asociación Civil. Tuvimos muchas reuniones para ver cómo podíamos hacer eso. Finalmente, iniciamos el trámite a fines del año pasado, así que estamos a pasos de constituirnos legalmente como una Asociación.

¿Cómo se puede formar parte?

Por ahora los ingresos están cerrados. Estamos trabajando puertas adentro hasta que seamos oficialmente una asociación y podamos abrir las puertas a nuevos integrantes. Una vez que seamos Asociación Civil podrán ingresar otras personas, ya sea como miembros activos u honorarios. Ser una asociación civil es uno de los pasos que tenemos que dar para poder avanzar con nuestros objetivos, es un trámite burocrático y protocolar, pero que tiene realizarse.

¿Cuáles serían las estrategias de AREA para empezar a difundir el cine y el video experimental argentino?

Es importante reconocer la producción experimental en Argentina porque ésta no es reconocida ni ante el INCAA ni ante nadie. No hay una vía experimental pero ni siquiera un corto experimental es reconocido como una pieza de cine nacional.

También nos preocupó desde las primeras reuniones el hecho de que con la tradición de cine experimental argentino que tenemos, aquí nunca hubo una asociación, agrupación o colectivo de artistas que trabaje de manera grupal con el foco puesto en el experimental audiovisual y con la idea de producir obra en un espacio propio, con máquinas propias manejadas por los propios artistas. En los 90 aparece la idea de *artist run labs* (laboratorios independientes manejados por artistas) o cooperativas de artistas que trabajan con fotoquímico y video. Aquí, la

mayoría de los artistas trabajan solos, no sé si por ego, competitividad o necesidad (hay gente que le gusta trabajar sola), pero yo creo que la unión hace la fuerza, especialmente ante este tipo de objetivos que tenemos, como el de poder realizar todos los procesos fotoquímicos (revelados, trucas, copias, etc.) por nuestra cuenta sin depender de laboratorios en el extranjero, hacer que el cine experimental se reconozca como un cine nacional, y dar visibilidad en el campo del audiovisual pero también en el campo de las artes visuales, de la cual creemos que el cine forma parte.

El cine es parte de las artes visuales y eso es un problema muy grande que existe. Si vas a una galería o un museo es muy probable que no tengan conocimiento de la tradición del cine experimental, pero quizás sí del videoarte. No es algo que pasa sólo aquí en Argentina, pasa en otras partes como en París, donde estuve hace poco. Allí pude visitar la galería Denise René, una de las galerías más famosas especializadas en arte abstracto, donde Robert Breer exhibió algunos de sus films en la famosa muestra *Le Mouvement* en 1955, que ayudó a popularizar el arte kinético y el op-art. Allí hablé con uno de los curadores y le pregunté si tenían obras en cine o en video; el guía me dijo “no lo sé, y no conocemos ese tipo de obra”. Entonces, hay un problema. Incluso en la formación académica de carreras como la de Artes en la UBA, donde se ve poco y nada de videoarte y de cine experimental.

La idea es también realizar dos proyecciones colectivas al año. A fines del 2017 lanzamos AREA // Pantalla Abierta en el Museo de Arte Moderno (MAMBA), donde exhibimos el trabajo de nuestros integrantes. La próxima tendrá lugar en la Casona de los Olivera en junio y en agosto estaremos nuevamente en el MAMBA.

La idea es que cuando tengamos un espacio físico podamos también dar talleres y charlas, que vengan invitados y puedan mostrar sus films ante la comunidad. Lo que queremos crear es un espacio de formación y de intercambio de ideas. Crear una entidad legal es una manera para poder hacer lo que queremos de manera cuidada.

¿Tienen algo pensado sobre la conservación del material?

Sí, de hecho la asociación empezó a organizarse de acuerdo a distintas áreas, o comisiones, como lo son: producción y archivo; investigación, laboratorio y preservación; y relaciones institucionales y legales.

Hay varios miembros que conforman el área de laboratorio y preservación, muchos de los cuales se están formando en el campo de la preservación audiovisual. Uno de los proyectos es poder contar con un acervo de nuestras producciones; que éstas estén revisadas, contengan un informe sobre su estado y estén inventariadas. Al no contar con un espacio físico donde poder alojar nuestras latas, *pendrives*, discos duros o LTOs, esta misión se torna futura.

Por otro lado, desde el área de archivo nació el proyecto de hacer una base de datos, para tener un registro de cada uno de nosotros. La idea es tener un catálogo de la obra 2017-18 para consolidarnos como una distribuidora, ya que uno de los problemas que más no preocupa es el hecho de que no se les paga *screening fees* a los artistas por sus obras en muchos de los festivales o convocatorias. Muchos de los artistas independientes tenemos que pagar *entry fees* para poder participar de los llamados, pero después te enterás de que en las proyecciones de esos programas cobraban entrada pero jamás te pagaron los derechos por proyectarlos, así que están lucrando con tu trabajo.

Nos interesa que se empiece a respetar el valor de nuestra obra. En la actualidad, es como pagar para tocar. Es importante hacer respetar nuestro trabajo.

¿De qué manera creen ustedes que afecta la crisis que atraviesa la producción cinematográfica nacional al videoarte y el experimental?

Yo creo que a la gran mayoría no nos afecta directamente porque el INCAA no contempla el cine experimental ni hay vías para eso.

La mayoría de nuestros miembros no aplica a esos fondos pues no todos los proyectos son viables de ganar esos financiamientos. En mi caso particular, por ejemplo, surge el problema de ¿cómo justificar un film abstracto?, pues mi proceso es pintar e intervenir el filmico. Allí empezamos a tener otros inconvenientes relacionados con las exigencias y

bases para aplicar en esos fondos. ¿Cómo escribir un guión de una película abstracta realizada bajo la modalidad de *cine sin cámara*? Además, seguramente quienes conforman el jurado de esas instituciones son personas formadas en un cine más comercial o de ficción industrial. No tiene sentido aplicar bajo esas condiciones.

Creo que es importante exigir más allá de una vía para el INCAA, otras vías en áreas relacionadas con el campo de las bellas artes y las artes visuales en general.

Integran AREA:

Karina Acosta, Martín Alomar, Melisa Aller, Marto Álvarez, Ernesto Baca, Manuel Bascoy, Paola Buontempo, Emiliano Cativa, Magdalena Cernadas, Sol Colombo, Macarena Cordiviola, Jorge Correa, Julian D'Angiolillo, Andrés Denegri, Gonzalo Egurza, Clara Frías, Benjamin Ellenberger, Julio Fermepin, Luciana Foglio, Fabiana Gallegos, Nicolás Grandi, Paula Herrera Vivas, Hernan Khourián, Oreste Lattaro, Florencia Levy, Mariana Lombard, Azucena Losana, Ignacio Masllorens, Pablo Mazzolo, Paola Michaels, Luján Montes, Rodrigo Noya, Leticia Obeid, Paula Pellejero, Jonathan Perel, Ricardo Pons, Tomas Rautenstrauch, Manu Reyes, H San Jorge, Ignacio Tamarit, Nicolás Testoni, Carlos Trilnick, Leandro Varela, Ana Villanueva y Jeff Zorrilla.

Notas:

¹ Tamarit se refiere a la XIII Función de CiNEMA CiN!CO (FILMS SUPER 8 Y 16 mm), ciclo de cine experimental es organizado por Azucena Losana, cuya edición fue realizada el 10 de Febrero de 2017 en LA TRIBU 88.7 FM.



]H[hambre | espacio cine experimental