

ADVERTENCIA / WARNING

Este cuaderno de trabajo está pensado como un breviario de ideas —inconclusas a veces— que no pretenden ser sentencia final sino punto de partida para futuras reflexiones. Fue pensado para motivar el diálogo en el marco del simposio Injerto 2009 ¿Afirmar la realidad?

This notebook is a collection of ideas —some open-ended— and should not be read as a final statement on anything, but rather as a starting point for future ideas and conversations. It was thought as a reader for the Symposium Injerto 2009.

CONTENIDO / CONTENTS

P.4 Introducción / Foreword

P.10 Mike Hoolboom

+Anheló por lo invisible:
apuntes sobre cuatro películas
+Longing for the Invisible:
Notes on Four Movies

P.18 Rubén Ortiz Torres

+¿Realidad o ficción, arte o documento?
+Reality or Fiction, Art or Document?

P.22 Ana Cristina Flores

+Marcar es dar sitio y tiempo...
+To Mark is to Set Time and Place...

P.26 Ben Russell

+El cine no es el mundo
+Cinema is Not the World

P.30 Ross Lipman

+El oído salvaje de Kent Mackenzie
+The Savage Ear of Kent Mackenzie

P.32 Tan Pin Pin

+Cómo vivir en tres husos horarios a la vez
y no morir en el intento: los registros
audio-visuales de Ivan Polunin y Martyn See
+How to Live in Three Time Zones
Simultaneously and Live to Tell About It: The
Audio-Visual Recordings of Ivan Polunin and
Martyn See

P.40 Daniela Pérez

+Un registro: por el miedo de que sea olvidado
+A Record: For Fear that It Will Be Forgotten

P.44 Bruno Varela

+Toda la memoria del mundo
+All the Memory of the World

P.48 Antonio Ziri3n P3rez

+Funes: una apolog3a del olvido
+Funes: Apology of Oblivion

P.58 Guillermo Fadanelli

+M3s importante que ganar una guerra
+More Important that Winning a War

P.62 Itzel Vargas Plata

+Sin t3tulo
+Untitled

P.68 Althea Thauberger

+La Mort e La Miseria
+Death and Poverty

P.70 Miguel Gomes

Por una garrafa de mezcal

P.74 Luis Mu3oz Oliveira

+Entre documental y documento
+Between Documentary and Document

P.78 Hito Stayerl

+¿Pueden hablar los testigos? Sobre la filosof3a de la entrevista
+Can Witnesses Speak? On the Philosophy of the Interview

P.96 Roe Rosen

+Confesiones Pr3ximamente (Hillel).
Gui3n para una pieza de video
+Confessions Coming Soon (Hillel).
A Script for a Video Work

P.100 Kyzza Terrazas

+Notas necias sobre creaci3n y percepci3n
+Notes on Creativity and Perception

P.104 Jos3 Arnaud Bello y Sebasti3n C3rdova

+Sin t3tulo
+Untitled

P.112 Yoshua Ok3n

+Apuntes en la exploraci3n de las huellas de realidad en el arte y el video
+Notes on the Exploration of Traces of Reality in Art and Video

P.114 Anders Kreuger

+Yo y una vez m3s yo
+Me and Me Again

P.122 Luis Felipe Ortega

+La extra3eza cotidiana
+The Uncanny in the Everyday

P.128 Grace Quintanilla

+Lenguaje audiovisual: la realidad prefigurada en un estilo
+Audio-Visual Language: Reality Outlined Within a Style

P.134 Karla Jasso

+Imagen movimiento: museo, instalaci3n y t3cnicas del observador
+The Moving Image: Museum, Installations, and the Techniques of the Observer

INTRODUCCIÓN

Eduardo Thomas / **¿Afirmar la realidad?**

Recuerdo que hace unos diez años, un pequeño clip promocional en un canal de televisión abierta del valle de México era transmitido recurrentemente. En él, un par de viejos discutían entre sí. Al parecer una *señorita reportera* quería entrevistarlos, pero ante la negativa de uno de ellos se suscitaba una disputa entre los dos. Veíamos cómo un amigo intentaba convencer al otro de dar respuesta a la muchacha. Su argumento se resumía a una frase (misma que daría pie al *moto* de dicho canal). El viejo decía con fuerte acento defeño a su colega "... ¡pero si es la realidad, de que te están entrevistando Rafael!" Esto obviamente resultaba inútil y Rafael respondía, exclusivamente a su amigo, con folclóricas leperadas. La escaramuza no se resolvía y el clip cerraba con la rúbrica del canal, enunciada en *off* por una voz grave: "Canal 40, la realidad en televisión".

Este pequeño ejemplo resume lo complejo que puede resultar el pretender afirmar con certeza absoluta qué es la realidad.

¿Qué sucedió en aquél momento, cuando en alguna esquina de esta gran ciudad, una mujer con cámara en mano se topó con aquellos viejos de huraños?

¿La realidad es un hecho que sucede, como lo planteaba uno de los viejos al tratar de hacer ver a su amigo que no era broma lo que ahí ocurría? O acaso, ¿es la versión video-grabada, y posteriormente editada, que se presentaba en la pantalla de televisión? Mejor aún, pensemos en que todo esto es producto de mi memoria, así pues tendremos que considerar la posibilidad de que yo recuerde de manera imprecisa lo antes descrito. ¿Será por eso menos real esta anécdota? ¿O podemos decir que es real, en su totalidad, pues es el lector quién hace suyo este relato y al leerlo e imaginar la escena en su mente, lo vuelve real?

Si entendemos la existencia de un suceso u objeto en términos de continuidad espacio-temporal, es decir, que para que un suceso u objeto sea considerado como real –o como existente– se debe cumplir con al menos el argumento de que éste suceda en un tiempo y espacio determinados. De ser así, no habría por qué dudar de la afirmación de aquel viejo, cuando exclamaba que la realidad era lo que ahí, en esa esquina, y en ese preciso instante, sucedía. Pero, ¿qué pasa con la realidad, una vez que *sucede*? No podemos dar marcha atrás y volver a hacer que lo sucedido vuelva a pasar. Incluso repetir una acción, de manera mecánica, implicaría una sucesión de eventos independientes dentro de la continuidad espacio-temporal. Así pues, ¿cómo es que podemos entender la realidad que nos rodea, en su infinita complejidad de tiempos y espacios, si esta parece ser inaprensible?

Esa tarea, la de volver a hacer presente lo sucedido, es decir, la de guardar un registro de los sucesos para hacerlos presentes una vez más – permitiéndonos su análisis– no es algo nuevo. A medida que la tecnología permitió el desarrollo de los medios audio-visuales, estos se consolidaron como

FOREWORD

Eduardo Thomas / **To Affirm Reality?**

I remember some ten years ago, a brief promotional clip was constantly shown on a now-extinct public television channel in Mexico City. The clip showed a couple of old guys arguing: the problem was that a female TV reporter wanted to interview them, but one of them had refused. We could see how one friend tried to convince the other to give an answer to the reporter. His argument could be summed up in a line (which was never picked up by the channel as a *motto*). The old man said to his mate: "... this is for real, Rafael, you are being interviewed!" This was useless, and Rafael would reply merely curse. The argument was not resolved and by then the clip had come to its end, when a deep voice-over would state: "Channel 40, Reality on TV."

This brief anecdote exemplifies how very complex it can be to try and affirm with any certainty what reality stands for.

What was happening in the clip, when a young woman with a camera met two grumpy men in the corner of this huge city?

Is reality a fact that happens? As one of the old guys says: this is no joke. Or is it maybe the taped and later edited version of the episode that was aired on TV? Furthermore, all of what I've written so far is built upon memories and recollections of mine, hence I could be wrong about the clip. Would that make the whole thing less real? Or, could we say that everything is real, because it is the reader of these lines who makes the story real in his/her mind as they read?

If we understand the existence of an event or an object under the notion of space-time continuum, meaning that for a thing or event to be as real—or existing—it has to take place in a given time and space. If this is true, we should not doubt the words of the old man, when he said to his friend that what was going on there, in that corner, at that very time, was indeed real. But, what happens to reality, once it has occurred? We cannot turn back time or make something that has happened occur again. Even the meticulous and mechanical repetition of an event would imply a different and independent series of events within the space-time continuum. So, how can we understand reality, with its infinite complex series of times and spaces?

Documents can make things and events that already happened present again, allowing us to study the past. As technology evolved and audio-visual records became available, these tools were consolidated as indispensable for documentary practice. The development was in fact promoted by the need for a better and more reliable system for recording reality.

The record, or document, tries to make present again, in other words represent/reproduce the existence of an object/subject, and/or event in this world. Hence we could argue that a document (re)represents reality. The document is not reality in itself. However because of its indexical qualities it can be considered as a direct reference to it.

herramientas indispensables para la documentación y el estudio de la realidad. De hecho este desarrollo fue promovido en gran medida por la urgencia de mejores métodos de registro.

El registro, o documento, intenta volver hacer presente, es decir reproducir/representar, la existencia de un objeto/sujeto, y/o evento, en el mundo. En otras palabras, el registro (re)presenta la realidad. El registro no es en sí mismo la realidad. Sin embargo, por sus cualidades indécicas, sí puede ser considerado como una referencia directa a la misma.

Quizás debido al carácter audio-visual del material que se utiliza en los medios es *per se* material que depende de la sucesión espacio-temporal para la re-producción del registro, es que estos se volvieron rápidamente las herramientas por excelencia para la producción y reproducción del registro de la realidad. La imagen en movimiento, los 24 cuadros por segundo, siendo quizá el más obvio y claro ejemplo de dicho proceso de producción y re-producción de un registro en términos espacio-temporales.

Así pues, tenemos que para producir y presentar un registro de la realidad las herramientas que funcionan bajo el principio de continuidad espacio-temporal resultan idóneas. Sin embargo, el registro por sí mismo no es suficiente para entender la realidad. Mucho menos para construir un análisis crítico acerca de lo que entendemos como real.

Para facilitarnos la comprensión de la realidad referida en el registro es indispensable esclarecer lo más posible las relaciones que puedan existir entre el registro y su contexto. Es necesario articular el registro, o los registros, de forma tal que nos permitan hacer nuestra esa realidad que nos presentan. Debe darse pues un proceso de interiorización. Sólo así podremos compenetrarnos con la realidad a través del registro. De lo contrario el registro sería una experiencia aislada, un objeto más dentro de los tantos que discurren frente a nosotros.

Una de estas formas de articulación es la ficción. La ficcionalización de un hecho o un evento es una vieja estrategia que nos ha permitido, a lo largo de la historia, acceder a lo inaccesible; creando posibilidades, abriendo el horizonte de las ideas. Las ficciones no son mentiras, son supuestos que permiten a la sociedad y a los individuos entenderse más allá de sí mismos, fuera del campo cognitivo conocido, una hipótesis que hace posible que se conozca e interiorice el mundo que nos rodea. La ficción media entre el hecho en sí, la representación de la realidad, y la manera en que entendemos dicha representación de forma concreta.

Artistas visuales y cineastas experimentales también han incorporado las herramientas audio-visuales y las distintas formas de ficcionalizar un hecho a su práctica. Esta forma de trabajo permite a los artistas establecer la interacción entre el contexto del cual emergen sus obras, el discurso crítico de las mismas y el observador, cuya complicidad es siempre indispensable.

Si consideramos entonces que en la práctica documental contemporánea contamos con herramientas inmejorables, que nos permiten representar la realidad en términos espacio-temporales; aunadas al uso de estrategias discursivas mediante la ficcionalización a través del montaje de los registros, no

Because the type of materials used by audiovisual media to produce a record are in themselves space-time based, it is that such tools rapidly became the weapon of choice in order to produce and represent a document of reality. The moving image, 24 frames per second, being perhaps the most obvious and clear example of this process.

So, we can safely say that in order to produce and reproduce a record of reality the audio-visual tools, which are space-time based, are ideal. Yet, a mere document is not enough to provide an understanding of reality. Let alone build on a critical analysis of what we understand as real.

To help us fully understand the reality referred to by a document, the relation that exists between the record and its referent must be clarified. In turn, a series of records is needed so that we can grasp the reality they present before us, and make it ours. A process of internalization is necessary. Only then will we be able to relate to reality through a document. Otherwise, a document would remain one more object among the many that surround us on a daily base.

One of the ways in which this articulation may occur is fiction. Fictionalization of a fact or an event is an old strategy that has allowed us, along history, to access the unreachable; creating possibilities, opening the horizon of ideas. Fictions are not lies, they are suppositions that make it possible for a community or an individual to reach beyond themselves, further from what is known, a hypothesis that allows us to understand and internalize reality. Fiction mediates between the event, its representation, and the way we make that representation into something concrete.

Visual artists and experimental filmmakers have incorporated the use of audio-visual tools and the different ways in which an event can be fictionalized into their practice. In this way artists can establish the interaction that links the context from which their pieces emerge, the critical discourse of these works, and the observer, whose complicity is always needed.

If we consider then that contemporary documentary practice has the best tools available at its disposal, so that reality can be represented under a space-time continuum; along with the discursive strategies of montage used by these records through fictionalization, it would not be strange to try and affirm that we live in exceptional times, times in which the record and later study of reality is possible at its best. But, is this so?

Can we fully rely on the documents produced by the audio-visual tools, in order to understand the context that surrounds us without mistake? Is it possible to state that the use of documentary strategies is enough to determine what is real?

Which are then, the elements that define what is real? Can reality be different? Is there only one way in which a document can be understood? Is there only one truthful way in which to represent reality?

This year, Injerto would like to serve as a platform where artists, filmmakers, professionals from other fields, and the public, can gather together and discuss these issues.

sería extraño hacer el salto lógico y afirmar que vivimos bajo condiciones excepcionales que nos permiten el registro y posterior estudio de la realidad. Pero, ¿es en verdad así?

¿Podemos valernos de los registros audio-visuales para definir, y tratar de entender, el contexto que nos rodea de manera inequívoca? ¿Se vuelve pues el uso de estrategias documentales un argumento perentorio de lo real? ¿Cuáles son entonces los componentes de la realidad? ¿Puede la realidad ser diferente? ¿Existe sólo una forma de interpretar un registro? ¿Hay acaso sólo una forma correcta de representar lo realidad?

En esta ocasión, Injerto propone una plataforma de discusión en la que se pueda establecer un diálogo entre artistas, cineastas, profesionales de otras disciplinas y público en general, en torno a estas preguntas y en la manera de lo posible ir más allá de ellas.

Punto de partida del simposio son los trabajos incluidos en la selección, mismos que utilizan distintas estrategias discursivas para construir la *realidad* a través de la imagen en movimiento. Entre estas estrategias se cuentan: la reconstrucción especulativa de hechos históricos, el análisis crítico de la práctica etnográfica y la dramatización autobiográfica, revitalizando el uso de estructuras narrativas como la fábula, la crónica, o la confesión. Y de muy distintas maneras nos remiten a temas como el testimonio, la memoria, la certeza y la auto-representación. Todos temas relevantes a la relación del individuo y su comunidad.

Confío en que las siguientes páginas harán eco en el lector y motivarán una reflexión sobre los conceptos antes mencionados, tanto como las imágenes de los trabajos incluidos en Injerto.

Por último, quisiera agradecer a todos los que amablemente colaboraron con sus ideas y trabajo para hacer realidad este cuaderno

The starting point for the Symposium are the works included in the selection. These films make use of diverse strategies in order to build reality on screen through the moving image. Some of these strategies include the speculative reconstruction of historical facts, the critical analysis of ethnographic studies and autobiographic dramatization, the reinvigorating of narrative structures such as the fable, the chronicle, and the confession. And in various ways, we are set to think of notions such as a testimony, memory, certainty, and self-representation. All relevant themes to the relation of the individual and their community.

I trust the following pages will speak to the reader and the questions she or he may have, as much as the films in the program will.

Finally, I'd like to thank all the people who kindly collaborated with their work and ideas to make this small publication real.

MIKE HOOLBOOM

Anhelo por lo invisible: apuntes sobre cuatro películas

***Los exiliados*, Kent Mackenzie (72 minutos, 1961)**

Lo único que quiero hacer es ver su cara, pero el director insiste en que no. No es suficiente. Una historia acompaña ésa cara y es necesario escucharla. El director la sienta en la barra, bajo la luz, y le indica qué trago pedir, cómo cerrar la reja que cierra diariamente, cómo abrir la puerta de su propia casa. En otras palabras, convierte el documental en ficción. Todo lo que aquí se presenta, en el breve lapso de una noche sin fin, está coreografiado e iluminado. Sin embargo, la cámara sigue su viaje errante por las calles, donde la vida se le atraviesa a los planes prediseñados de la película, para llenarla naturalidad. Emociona ver el viejo barrio de *Bunker Hill*, un área de Los Ángeles convertida en el sueño del primer mundo, y ver pequeños bares con rocola y grandes autos convertibles rebosando de gente cuyos rostros estamos más acostumbrados a ver detrás de la mira de un rifle. ¡Y cómo bailan, aún con las manos empapadas de cerveza! Los indígenas hablan y beben y bailan y pelean toda la noche, hasta que el amanecer los alcanza cerca de su casa, aunque queda claro que estos nómadas desposeídos nunca llegarán a casa. Cada rostro, cada cuadro, irradia luz. No es de extrañarse que estos marginados llenos de esperanza hayan sido restaurados por el Archivo de Cine y Televisión de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) a poco más de cuarenta años de su estreno en 1961.

***Las escondidillas*, Su Friedrich (63 minutos, 1996)**

La heroína del cine lésbico, Su Friedrich, ataca de nuevo, en esta ocasión con una historia confesional de chicas a las que les gustan otras chicas. Años antes, sus meditaciones con poca iluminación y de textura granulenta barrieron con las fronteras del cine de vanguardia al presentar un par de películas caseras de alto calibre (una para mamá, y otra dedicada a papá) cuyo rigor conceptual y profundo sentido político marcaron a toda una generación de futuros cineastas. Una labor llena de obstáculos, donde el error más pequeño puede hundir cualquier proyecto. Estados Unidos ha gastado billones en el rescate de la banca y la industria automotriz sin dejar nada para los artistas, lo cual es malo para poetas y pintores, pero peor para los cineastas. De cualquier manera, Friedrich vuelve a las pantallas, ahora con un par de productoras, un camarógrafo, y un proyecto con espíritu público diseñado para distribuir su mensaje.

MIKE HOOLBOOM

Longing for the Invisible: Notes on Four Movies

***The Exiles* by Kent Mackenzie (72 minutes, 1961)**

All I want to do is to look into her face, but the filmmaker insists no, it's not enough. There is a story attached to this face and you need to hear it. I can feel his hands on this face, as if he can't help himself. He sits her at the counter in the good light and tells her what kind of drink to order, how to close a gate she closes every day, how to open her own front door. In other words, he makes fiction out of documentary. Everything here, in the span of a single, endless night, is choreographed and lit. And yet.... The camera keeps wandering out into the street where life gets in the way of these well laid plans, and every time it does, the movie jumps back to life. There's a kick in seeing Bunker Hill, Los Angeles turned into First Nation dreams, every juke joint and convertible teeming with faces more usually found in movies staring down the wrong end of a rifle. And how they dance, even with their fists swimming with beer. The Indian men talk and drink and fight and dance all night until dawn calls them nearly home, though it's clear that these landless nomads will never be home. Every face and frame glows with light, so little wonder these underclass hopefuls have been restored by the UCLA archives, more than forty years after the movie's release in 1961.

***Hide and Seek* by Su Friedrich (63 minutes, 1996)**

Lesbian avenger Su Friedrich returns with this coming-out confessional about girls who love girls. Years earlier, her grainy, under lit Bolex musings had swept across the avant frontier, dishing a dream journal scratched into emulsion, and a pair of high caliber home movies (one for mom, another for dad) whose conceptual rigor and deeply lived politics signaled the coming of age of a new generation of film artists. But it's hard to stay up on the wire long, especially making movies, where softness in any one of a thousand areas can sink an entire project. And while America has big government cash to prop up carmakers and big banks and mercenaries, there's nothing for artists, which is bad for poets and painters, and a catastrophe for film artists. So Friedrich's come back with a shorter stick, and a couple of producers and a camera person and a public spirited project designed to get the message out.

Her interview subjects are winningly personal, their sometimes painful recollections woven together with brief, dramatic vignettes of schoolgirl affections and found footage exuberances. The endlessly inventive use of films within the film provides a heady stream of

Las entrevistas son acertadamente personales, y están entrelazadas hábilmente con material de archivo y pequeñas viñetas dramatizadas que describen la vida de una joven. El subtexto fílmico se nutre en abundancia de la casi interminable auto referencia del cine dentro del cine, a través de imágenes subacuáticas, niñas que juegan a casarse, experimentos con simios, gimnastas en cámara lenta, cazadores africanos y escenas familiares. Estas bellas postales se arremolinan en torno a la historia de una chica bastante masculina de nombre Lou (“¡No me digan Lucille!”) quien atraviesa la dura etapa de la adolescencia en compañía de una amiga, quien pudiera o no ser su primer amor. Confusas señales lésbicas acompañan a Lou a lo largo de la trama, desde rumores que indican que su maestra favorita es gay, hasta escenas idílicas donde una chica es acariciada por sus compañeras mientras duerme en medio de la clase, pasando por películas documentales las cuales aseguran que cualquier tipo de interés amoroso por otra chica es sólo temporal, y por supuesto prohibido.

Roles de género asfixiantes y estructuras familiares represivas son guiadas por dogmas científicos. Pero poco a poco estas falsas identidades se erosionan bajo el constante fluir de la experiencia personal. ¿Quiénes somos? ¿Cuándo nos libramos de toda descripción? Los mandamientos de género son vigilados celosamente en la escuela y por los medios, hasta que “hombres” y “mujeres” aprenden a comportarse. ¿Qué pasaría si pudiéramos deshacernos de esa gran farsa conocida como sentido común? Si no hay escapatoria a la influencia de las películas, quizás las películas pudieran ser diferentes. Su Friedrich dice que sí podemos cambiar, y que debemos hacerlo.

Ciudad invisible, Tan Pin Pin (60 minutos, 2007)

Una confesión: al escribir estas notas padezco una dolorosa y punzante infección de oído y una fiebre que me ha mantenido enclaustrado las últimas tres semanas. He encontrado consuelo en la melodramática y banal telenovela *Grey's Anatomy*, popular show de televisión norteamericano que coreografía emociones como si fuera el equipo de volleyball chino ejecutando un doble tiro, o una secuencia de duelo dirigida por John Woo. Cada una de las predecibles líneas que balbucean me estremece. Muy a pesar de que la música es melosa y por momentos histórica –llena de interminables *crecednos* fuera de tono –este programa me conmueve mas que cualquier obra vanguardista. Hasta que *Ciudad invisible* llegó a mi pantalla. En este trabajo, Tan Pin Pin se entrega a la tarea de encontrar a aquellos para quienes la memoria es un deber y una necesidad. La hipermoderna ciudad-estado de Singapur ha asfixiado los pescadores y manglares de los años cincuenta bajo relucientes y nuevas paredes de cristal y concreto. El contorno urbano se yergue como el horizonte del presente. Desde el inicio, Tan Pin Pin se

underwater swimmers, faux childhood marriage, monkey experiments, slow motion gymnasts, African hunters and family simulations. These beauty spot accompaniments wind around an almost-plot line following a tomboy named Lou (“Don’t call me Lucille!”) who undergoes the indignity of adolescence in the company of a best friend who may or may not be a crush. Lesbian telltales seem to follow her around, from word that the fave teacher is a homo, to glimpses of a sleeping girl having her arms idly stroked by classmates at the endless assembly, to science movies assuring her that any amorous interest in girls is only temporary. And definitely out of bounds.

Airless gender roles and repressive family structures are driven here by a normative science. But slowly these alibis of identity are worn away by the steady drip of personal experience. Who are we when we are unmoored from our descriptions? The commandments of gender roles are issued and policed from cop shops and classrooms and newspapers until “women” and “men” know how to behave. What if we could step outside all that fear masquerading as common sense? Or if there is no escape from the force fields of the picture world, perhaps at least the pictures themselves could change. Su Friedrich says we can and we must.

***Invisible City* by Tan Pin Pin (60 minutes, 2007)**

A confession. As I write these notes I have a throbbing ear infection and fever, which has kept me housebound the past three weeks. I have found daily solace in the banal soap opera melodramatics of *Grey’s Anatomy*, the popular American television show that choreographs emotions like the Chinese volleyball team executing a double hit or a John Woo shoot out. Every predictable line they mutter hurts me. And even though the music is sentimental and the hysterical, never-ending crescendos are increasingly far fetched, I am touched in a way that seems beyond the reach of the so-called avant-garde. Until *Invisible City* hits the screen. Made by Singapore native Tan Pin Pin, she sets out to find those for whom memory is a duty and necessity. Singapore’s hyper-modern city-state has smothered the fishermen and mangroves of the 1950s in bright new walls of glass and concrete. The skyline is a horizon of now. What Tan Pin Pin refuses, from the outset, is to turn her city into a single story which can make sense of the present, and allow viewers the comfort of the third person (our history, our city). Instead, she searches out others who, like herself, have been busy creating pictures of a place, which is busy vanishing every day. Like Ivan Polunin, whose home movie documents of “traditional Chinese life,” are compiled in a small, private archive. His recent brain surgery renders his commentary halting, his memories imprecise, even as he struggles to maintain his precious pictures and find a home for them.

rehúsa en convertir su ciudad en una historia monolítica que pueda iluminar el presente, y así no permite que observador se acomode dentro de la tercera persona (nuestra historia, nuestra ciudad). En cambio, se lanza en busca de otros, que como ella, se han interesado por reproducir imágenes de un lugar que se preocupa diariamente por desvanecer. Como Ivan Polunin, quien ha compilado películas caseras las cuales documentan la “vida tradicional china” en su pequeño archivo privado. Tras una reciente cirugía cerebral, los comentarios y memoria imprecisa del Dr. Polunin se tornan un tanto vacilantes, aún cuando se esfuerza enormemente por preservar sus preciadas películas y encontrarles un hogar.

Pin Pin visita a Guo Ren Huey, veterano excombatiente de la ocupación japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. Llega acompañada a la cita por Izumi Ogura, reportera y traductora japonesa. Tras su visita, la entrevista publicada por Ogura no hace mención alguna sobre las torturas que Huey presenció (obra, obviamente de los japoneses). En su lugar, el artículo prefiere enfocarse en una vieja canción que Guo y su esposa comparten con las visitantes, una tonadilla que encubre la historia que no se quiere o no se puede contar.

Pin Pin también visita al otrora estudiante y activista Han Tan Juan, quien conserva un manojito de fotografías envejecidas las cuales atestiguan con claridad la brutalidad policiaca. Han narra a la cineasta cómo el gobierno dirigió una serie de ataques en contra de escuelas chinas durante los años cincuenta. Estos fragmentos están entretejidos magistralmente en un video ensayo que con mucho cuidado permite que los espacios se vayan acumulando entre las distintas historias. La omnipresencia discreta de la directora, quien se conforma por permanecer al fondo de sus intensos encuadres, nos permite asimilar gradualmente los recuerdos y acceder a su propuesta. Quizá esto es lo más interesante de la propuesta: cómo hallar una forma de aproximarse al pasado. Nos ofrece distintos puntos desde los cuales nos podemos abismar a Singapur, y entre más nos acercamos a las pequeñas aperturas de luz, nos damos cuenta de que estas no nos cuentan la “historia completa”. Es un testimonio portentoso; qué raro es encontrar a una artista como esta, capaz de rechazar las mentiras que con tanta frecuencia se hacen pasar por noticia.

***Aunque hubiese sido una criminal... Jean-Gabriel Périot
(10 minutos, 2006)***

La película abre con una vertiginosa recapitulación de la Segunda Guerra Mundial, para luego mostrar la celebración pública en la recién liberada París, en el verano de 1944. Material de archivo nos presenta a varias mujeres que son rapadas ante la mirada de atenta de una

Pin Pin visits Guo Ren Huey who fought against the Japanese occupation during the Second World War. She arrives in the company of Izumi Ogura, a Japanese journalist and translator. After their visit, Ogura's published story makes no mention of the torture Huey witnessed (perpetrated, of course, by the Japanese). Instead, her article focuses on a song Guo and his wife share, a tune that camouflages the story that cannot or will not be told.

Pin Pin visits former student activist Han Tan Juan who handles a stack of old photographs that offer clear proof of police brutality. She meets with Han, who narrates government attacks against Chinese schools in the 1950s as he revisits them with the filmmaker. These fragments are interwoven in a masterful video essay which is careful to let the spaces in these stories collect and accumulate. The director is everywhere quietly present, content to wait behind her strong frames, allowing us to receive the slips of recollection and the approach — this is the most important thing, to find a way to approach the past. She offers us multiple portals from which to see Singapore, and as we press our face close to these small, beautifully lit apertures, we notice right away that they are not going to tell us the “whole story.” What a powerful witnessing this is, and how very rare to find an artist who can refuse the easy lies that too often pass for news.

***Even if She Had Been a Criminal...* by Jean-Gabriel Périot
(10 minutes, 2006)**

It opens with a breakneck recapitulation of World War Two, then slows to show moments of public celebration in newly liberated Paris in the summer of 1944. Archival moments show women having their heads shaved as public throngs gather to watch. The women are being marked and shamed because of their involvement with German soldiers. Again and again we see variations on the same view, there are crowds of men, and holding the centre of their attention is a lone woman being tormented and shaved. In order to make sure that we don't miss the point, the French National anthem blares from the soundtrack in full throttle. There is never any doubt what we are meant to feel about what we are seeing; everything here has been stage managed with the same kind of care that the fascists used to deliver their messages of solidarity. So perhaps it is little surprise that this “feminist” movie has won awards at too many festivals to mention.

Do these ugly pictures deserve such an ugly treatment?

In order to ensure the film's “universal” appeal there are no words, some award juries have even cited it as a welcome example of “pure cinema.” But if there had been words, perhaps they could have made clear that nearly two million French prisoners, young and male, were

multitud. Las mujeres son marcadas y humilladas por su supuesta relación con soldados alemanes durante la ocupación. Una y otra vez vemos variaciones sobre la misma imagen, hordas de hombres centran su atención en una mujer solitaria, mientras es atormentada y esquilada. Para asegurarse de que no perdamos el hilo del argumento, el himno nacional francés retumba a todo volumen. No hay duda en lo que debemos sentir al ver estas imágenes: todo aquí ha sido coreografiado con el mismo cuidado metódico con el que los fascistas solían presentar sus mensajes de solidaridad. Quizás por ello es que no es sorprendente que esta película "feminista" haya ganado tantos premios en un sin fin de festivales.

¿Merecen estas horribles imágenes presentarse de forma tan grotesca?

Para lograr la aceptación "universal" del film, no hay diálogos. Miembros del jurado han señalado esta obra como ejemplo del "cine más puro". Sin embargo, quizás las palabras se hubieran encargado de aclarar que cerca de dos millones de hombres franceses fueron aprisionados al inicio de la guerra. La gran mayoría pertenecieron a la aún extensa población rural de Francia, y su ausencia aseguraba la escasez en las granjas de todo el país. Bajo circunstancias económicas tan graves, muchas mujeres se vieron forzadas a prostituirse. Soldados con dinero representaban la única forma de ganarse la vida. Mientras la guerra empeoraba para los alemanes, fuertes represalias, fusilamientos, raptos y deportaciones masivas a campos de concentración se volvieron rutinarios. Sin embargo, la relación con algún soldado podía en ocasiones intervenir a favor de una u otra familia. ¿Qué puede uno pensar, si consideramos que el mismo año, unas 20,000 mujeres aproximadamente eran rapadas en público, a la vez que el país le otorgaba al género femenino el derecho al voto por primera vez?

A manera de análisis, nos quedamos con el petulante anti-patriotismo del señor Périot. Me hace anhelar el trabajo de la cineasta Tan Pin Pin, quien refuerza el espacio entre las imágenes para otorgar al observador un nicho y así iniciar una auténtica labor democrática. Después de que las consignas hayan cesado, los músicos de banda hayan empacado sus instrumentos y los estrados se hayan desmantelado, los ciudadanos podrán reunirse a formar sus propias opiniones. Y hurgar en sus muy personales archivos del horror, para arrojar luz sobre el pasado. El espacio que Pin Pin otorga al observador es el objetivo último de todo cine y todo reportaje que se atreve a soñar con la libertad. Ella admite lo impredecible, lo que aún no se ha dicho, y dirige nuestra atención hacia el silencio que queda entre notas, como la base misma de toda música. Es el ritmo de la disensión, el ritmo político del recuerdo. Aquí hay una música nueva, un nuevo aire. ¿No quieren bailar con nosotros?

taken early in the war. Most were from the still largely rural French population, and their absence ensured that farm households lacked the labor required to run them. In desperate economic circumstances, many women turned to prostitution. Billeting soldiers could provide access to schools or seeds. And as the war turned against Germany, reprisals, shootings, hostage-takings and labor camp assignments became increasingly common, though relationships with soldiers could spare individual families. What to make of the fact that in the same year an estimated 20,000 women had their heads shaved, while women across France were granted voting rights for the first time?

In place of analysis, we are left with Mr. Périot's smug anti-patriotism. It makes me long for the work of Singapore filmmaker Tan Pin Pin, who insists that the space between pictures grants their viewer a place where the real work of democracy can begin. After the slogan shouters have gone home, after the bands have packed their instruments and the pulpits have been folded away, citizens can muster to form their own opinions, and begin to search through their own archives of necessary horrors in order to illuminate the past. The space Pin Pin grants to her viewers is the aim of every cinema and every reportage that dares to hope for freedom. She admits the contingent, and the unspoken, and points to the silence which falls between notes as the very basis of music. It is the rhythm of dissent, the political rhythm of recall. There is a new music flowing here and a new wind. Come, won't you dance with us?

RUBÉN ORTIZ TORRES

¿Realidad o ficción, arte o documento?

El texto a continuación esta basado en hechos reales. Sin embargo cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia. Prohibida su reproducción parcial o total.

El cine, que es padre del video e hijo de la fotografía, vive condenado como el resto de su familia al limbo entre la realidad y la ficción. Las cualidades indécicas de la fotografía no la dejan escapar de la conexión física que la encadena a la realidad y le dan significado particular. Por otro lado las construcciones mitológicas y las convenciones narrativas, culturales y lingüísticas del cine dan simultáneamente un valor connotativo a este último. La paradoja se agudiza en el género documental que ha establecido convenciones propias como la cámara en mano, la fotografía en blanco y negro, la entrevista, la voz en *off* y el sonido directo, para establecer el "realismo." Con frecuencia el cine de "ficción" tiene que justificar su validez y significación basándose en "hechos reales". Por otro lado el cine documental con frecuencia tiene que justificar su creatividad y valor artístico a través del artificio y la construcción.

Es esta tierra de nadie la que se presenta en esta última versión de *Injerto*. Los nativo-americanos rockeros de la película *Los exiliados* – filmada en Los Ángeles a finales de los años cincuenta por Kent Mackenzie—, como las lesbianas en *Las escondidillas* de Su Friedrich o Roee Roseen saben por experiencia propia que la identidad no es algo esencial que se define en términos estrictamente genéticos u objetivamente científicos sino también una construcción social y por lo tanto un rol que actuar tanto en la vida como en las películas. Por lo tanto la escenificación se vuelve un recurso documental. Tratando de balancear su acto, estos cineastas han tratado simultáneamente de cuidar la veracidad de las historias y los personajes a través de la objetividad científica y antropológica de diferentes procesos de investigación y colaboración. Los guiones han nacido de entrevistas y experiencias personales que se entremezclan con la representación.

La relación entre los medios fotográficos y la libertad creativa no siempre ha sido afortunada. Recientemente el *photoshop* le ha dado licencia técnica a algunos foto-reporteros para convertirse en ilustradores surrealistas de pacotilla que en su tecnolatría sólo demuestran ignorancia del fotomontaje y en particular, del arte en general y de la

RUBÉN ORTIZ TORRES

Reality or Fiction, Art or Document?

The following text is based on real events. However, any resemblance with reality is pure coincidence. Its partial or total reproduction is strictly prohibited.

Cinema, the father of video and the son of photography, is condemned, like the rest of its family, to live in the limbo that lies between reality and fiction. The indexical quality of photography doesn't allow it to escape the physical connection that chains it to reality and gives it a particular meaning. On the other hand, the mythic constructions, and the narrative, cultural, and linguistic conventions of cinema also determine its connotative value. The paradox is even more severe for the documentary genre, which has established its own conventions, among them the use of hand-held cameras, black and white photography, interviews, voiceover narration, direct sound, elements that contribute to create "realism." "Fiction" films often have to legitimize their value and significance by claiming their stories are based on "real events." On the other hand, documentary films often have to justify their creativity and artistic value through artifice and construction.

It is this space, this no-mans-land, which Injerto's latest edition brings to the fore. The rock and roll Native Americans in Kent Mackenzie's *The Exiles*—filmed in Los Angeles at the end of the 1950s—, the lesbians in Su Friedrich's *Hide and Seek*, or the subjects in Roe Rosen's piece understand that identity is not something essential, nor defined by genetics or science, but that it is a social construction. For them, identity constitutes a role that one enacts in both cinema and life. In this sense, documentaries also resort to dramatization. In trying to balance this act, these filmmakers have also tried simultaneously to guard the veracity of these stories and characters through scientific and anthropological objectivity and through different processes of research and collaboration. These scripts are the product of interviews and personal experiences that are interwoven with representation.

The relationship between photography and creative freedom has not always been so fortunate. Recently, the technical license provided by Photoshop turned photojournalists into second-rate surrealist illustrators. Their idolatry of technology holds no regard for photomontage, art in general, or the semiotics of photography, for that

semiótica de la fotografía. Un terrible ejemplo de esto es un inmenso y costoso libro que me fue regalado recientemente en el que el autor trivializa y neutraliza importantes fotografías que se han vuelto documentos históricos de hechos reales como la revolución nicaragüense o la masacre de Tlatelolco en 1968 al mezclarlas indiscriminadamente con cursis retratos pseudo impresionistas logrados abusando de filtros y efectos gratuitos e inocentes realismos mágicos. El problema de esta indulgente idea de revolver kitsch con fotografía documental no es el de ser una herejía. Es el de presentar la realidad junto con la fantasía subjetiva, confundiéndola y dándole una validez institucional para volverla errada bula papal. En algún momento el medio y la tecnología sirvieron para justificar el lenguaje al vincularlo físicamente con la realidad. Actualmente pareciera ser que a la inversa, el valor del medio estaría determinado por su artificialidad y la novedad por la más reciente versión del software utilizado. Este descuido conceptual ha provocado la pérdida del valor documental sin la anhelada libertad creativa.

La vida es una obra de teatro que no permite ensayos.

-Charles Chaplin

A diferencia de la supuesta representación directa de la realidad de la fotografía, los medios audiovisuales han tenido que generar y heredar de las artes escénicas y la literatura una serie de convenciones y estructuras narrativas. A través de estas se ha construido una idea de realidad de manera tal vez más evidentemente artificial. Desde Dziga Vertov hasta los "reality shows" el cine, y ahora la televisión, han buscado y de alguna manera creado el espejo (o espejismo) de la verdad. Combinando técnicas naturalistas con estilizadas estrategias de edición y fotografía, el "cinéma vérité" crea un efecto realista que tiende a desvanecerse en la medida en que la naturaleza de este modo de representación se hace aparente. Estos problemas y contradicciones han hecho que se cuestione la integridad del cine documental desde que Robert Flaherty escenificó la vida de los esquimales en sus películas. Para Edgar Morin hay dos maneras de concebir el cinema de lo real: "la primera es pretender que trajiste la verdad. La segunda es plantear el problema de la verdad". Creo que es aquí donde la escenificación se puede volver un recurso documental más allá de una relativización posmoderna, y una solución más que un problema.

En el documental experimental, la vida puede ser ensayada y seguir siendo entendida como vida.

matter. A particularly terrible instance of this is the immense and overpriced book I received recently as a gift. In this book, the author trivializes and neutralizes important photographs that document historical facts –such as the Nicaraguan revolution or the massacre at Tlatelolco in 1968—by displaying them indiscriminately with corny, pseudo impressionistic portraits that abuse of filters to create gratuitous effects and innocent magic realism. The problem is not that this self-indulgent idea, which confuses kitsch works with documentary photography, is a heresy: what is problematic is the act of displaying reality next to a subjective fantasy, and giving it legitimacy in order to turn it into a false official decree. At some point, the medium and technology served to justify language by linking it physically to reality. Today, it would seem the opposite is true: the medium is determined by its degree of artificiality, and by the most recent version of the software used in creating it. This conceptual act of neglect has procured the loss in value of the document, without reaching its desired creative freedom.

Life is a play without rehearsals.

-Charles Chaplin

Unlike photography, which is purportedly a direct representation of reality, audiovisual media inherited from the dramatic arts and literature a series of conventions and narrative structures. Through these, it has created a model of reality whose artificiality is perhaps more evident. From Dziga Vertov to reality shows, cinema, and now television as well, audiovisual media has searched and in some way created a mirror (or mirage) of truth. *Cinema vérité* combines naturalist techniques and stylized editing strategies to create the effect of reality, which tends to disappear when the mode of representation itself becomes evident. These problems and contradictions have put under question the integrity of documentary cinema, ever since Robert Flaherty staged the life of Eskimos in his films. Edgar Morin states that there are two ways of understanding realism and cinema: “the first is by telling the whole truth. The second is by posing the whole problem of truth.” I think it is here that staging or dramatization can turn into a resource for documentary films that moves beyond postmodern relativism, and that presents a solution more than a problem.

Through experimental documentaries, life can be rehearsed and still be understood as life.

ANA CRISTINA FLORES

Marcar es dar Sitio y Tiempo...

La marca es un recurso temporal mediante el cual se advierte un antes y un después del momento en que la marca aparece, asimismo es un signo espacial en tanto delimita una zona. Indicar un hecho o transformar lo cotidiano en un suceso, es una función de concentración: atraer atención, preservar y localizar. Así, marcar es hacer énfasis, distinguir un fenómeno entre lo imperceptible. La acción de advertir pertenece a la naturaleza de la marca porque damos cuenta de las cosas en cuanto están marcadas o marcan.

Una marca es un gesto compacto del proceso de significar en el mundo. Las marcas son imágenes y son improntas, tales como las de la memoria que se hace de impresiones y de registros, en cualquier caso y en ambos, las marcas se reconocen desde la creencia. Pactamos circunstancias de materialización y presencia de acuerdo a relaciones significativas con el mundo. Las marcas físicas son corresponsales de lo real y suelen contener algo entre sus límites. En conjunto, las marcas son constelaciones, coordenadas, figuras informes, referencias abstractas que mediante determinados códigos se ordenan para decir. Las marcas son indicaciones que definen proporciones con respecto a otras cosas, sistemas de medida.

Las señales son del tipo de marca que congrega cierta información, algunas encarnan pruebas o rastros y transmiten significados de la manera en que un fragmento de realidad proporciona un entendimiento sobre su causa. Las señas son lenguaje, en tanto indicios identificados y asimilados en cuerpos imaginarios y simbólicos. La marca como entidad simbólica es una insignia, un distintivo del devenir y de la acción. Signar el tiempo implica registrar la preocupación por consolidar los acontecimientos, esto es, no la recurrencia a significados originarios sino sellar el impulso por la no desaparición. De este modo, el reconocimiento histórico adapta las marcas y sus interpretaciones, moldea una relación con el tiempo.

El cuerpo es marca e imagen: un cúmulo de índices de edad, uso, violencia, enfermedad, lesión; así como la impresión de sus acciones y movimientos, la somática espacio-temporal. El cuerpo es co-marca de la mirada que se inscribe en la realidad, para que el sujeto se encuentre a sí mismo como mirada. El cuerpo es la superficie donde me

ANA CRISTINA FLORES

To Mark is to Set Time and Place...

A mark is a temporal reference that establishes a *before and after*. It is also a spatial sign that demarcates a certain area. To point to a fact or to transform the everyday into an event is a function of concentration: attracting attention, preserving, and localizing. In this way, to mark is to emphasize, to distinguish a phenomenon from what is imperceptible. To inform is part of the nature of a mark, because it lets us see things, when these things are marked or when they mark. A mark is a compact gesture that indicates the process of signifying in the world. Marks are images and imprints, just like memory is made of impressions and registers. In either and both of these cases, marks are recognized through belief.

We negotiate the circumstances of materialization and presence, according to the relationships we perceive as significant in the world. Physical marks correspond to reality and usually contain something between their limits. Marks are a constellation, a series of coordinates, amorphous, abstract referents that are arranged by predetermined codes in order to articulate something.

Marks are indicators that define proportions in relation to other things; marks establish systems of measurement.

Signs are the kind of mark that brings together information. Some signs act as a proof or a trace, and convey meaning about the way in which a fragment of reality provides understanding about a cause. Signs are a kind of language, in as much as they are identified and assimilated into imaginary and symbolic systems. A mark, much like a symbolic entity, is an insignia, an emblem that stands out of the flow of action. To mark time implies registering the preoccupation with consolidating an event; not to refer to an original meaning, but to fix the impulse that prevents things from disappearing. In this way, historical recognition adapts these marks and its interpretations: shaping the relationship with time.

The body is mark and image: a cluster of indexes to age, use, violence, sickness, injury. Bodies also bear the imprint of their actions and movements, the dynamics of time and space. The gaze is a mark, like the body, which is inscribed in reality, so that the subject can find him or herself as a gaze. The body is the surface through which I recognize myself, the site where I am –myself inhabiting the world.

reconozco, el sitio donde soy yo-yo soy habitando al mundo. El marcaje corporal es el calendario cuyo registro no es la métrica sino la creación del tiempo. Mi cuerpo es una marca de potencias afectivas, afectadas, gozosas, sufrientes, en la hechura de mi ser en el mundo “no hay ethos sin physis como no hay acción sin soma” (Heráclito). Marcar es una operación de fuerzas para sitiar y temporalizar, ejercicios de fundación donde la voluntad de hacer y actuar implican decisiones formativas del ser. Marcar, para hacerle sitio a las cosas y que las cosas ocurran al tiempo, un tiempo para cada cosa y una cosa para cada lugar.

The markings of a body are like a calendar that records the creation of time, not a set of measures. My body is a mark of affective, affected, pleasurable, painful potential; the shape of my being in the world "there is no *ethos* without *physis*, just as there is no action without *soma*" (Heraclitus). To mark is part of a process that sets time and place, foundational exercises where the will to do and to act are implicated in decisions that are formative of being. To mark, to make room for things, to make sure they happen in real time: a time for each thing and everything in its place.

BEN RUSSELL

El cine no es el mundo

En tanto que nada de lo que pueda yo escribir sea particularmente original*, los siguientes 4142 caracteres se podrían resumir por el título de este ensayo: EL CINE NO ES EL MUNDO. Tal frase resulta obvia (por supuesto), pero es una declaración que merece ser revisada, pues muy a pesar de su irrefutabilidad, es una noción que muy a menudo e intencionalmente olvidamos.

En su ensayo "*An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (in)Credulous Spectator*" (*La estética del asombro: principios del cine y el espectador (in)crédulo*), el historiador del cine Tom Gunning desacredita el mito de la primera proyección pública de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* organizada por los Lumiere— mito según el cual la audiencia parisina de 1895 salió corriendo, entre gritos y sombrerazos, del teatro, aterrada por la película-locomotora que se aproximaba a ellos, pues confundían el tren bidimensional en blanco y negro por una máquina de verdad (toda metal, ruido y brillo). Gunning se pregunta, entre otras cosas, cómo es que algo así podía haber sucedido — el que un público que ya estaba acostumbrado desde hace por lo menos medio siglo a las imágenes de la linterna mágica, la fotografía y similares, pudiera confundir las granulientas, planas, monocromáticas, y silentes imágenes por el OBJETO al cual se referían. El desmantelamiento de este mito provoca un suspiro, pues todavía queremos creer; queremos ser parte de un mundo en el que la representación de un objeto es también el objeto, donde la oportunidad de entender lo COTIDIANO tal como es (y como estamos en él) se multiplica por el hecho de registrar-y-presentar, eternamente.

Y es así que el cine es un bien menor, una aproximación empobrecida, una luna secundaria ensombrecida por la Tierra que orbita. Al menos constituye este torpe cúmulo de metáforas mientras se le pida ser algo menos de lo que es. Mientras se le vea como una imagen cuadrada de 16 milímetros y sonido mono-óptico, o como una película rectangular de 35 milímetros con absorbente sonido Dolby, o una caricatura tridimensional IMAX cuyas ilusiones espaciales se deben a la dislocación arbitraria de cuadros y líneas. El cine (como la pintura, la escultura, y los aerobics) alcanza su climax cuando nos deshacemos del ídolo falso de la expectativa. Lo que queda es la posibilidad de transformación a través de una nueva experiencia, e incrustada en ella,

BEN RUSSELL

Cinema is Not The World

While nothing I will write here is especially original* what follows are 3,895 characters that can be neatly summarized by the title of this essay: CINEMA IS NOT THE WORLD. Such a phrasing is obvious (of course), but this declaration is one worth returning to, for in spite of its irrefutability, it is a notion that we easily and quite willfully forget.

In his essay, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (in)Credulous Spectator", film historian Tom Gunning somewhat sadly debunks the myth of the first screening of Lumiere's *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* –a myth that has the Parisian Early Cinema Audience of 1895 screaming and hollering and fleeing the theater in fright as the film-locomotive approached their non-film-selves, as they mistook the black and white two-dimensional train for an actual machine (all metal and racket and daylight glimmer). Gunning asks, among other things, how such an event could have transpired –how audiences who had a good half-century's acquaintance with images via Magic Lanterns and Photographs and the like, could have confused the silent, hand-cranked, grainy, flat, and monochromatic Image for the Object it referred to. To have this myth dismantled is to breathe a heavy sigh, because we still want to believe –we want to exist in a world in which the representation of the thing is also the thing, in which the opportunity to understand the Everyday as it is (and as we are in it) is multiplied through the act of recording-and-presenting, eternally.

And so: Cinema is a lesser god, an impoverished approximation, a minor moon in the shadow of the Earth it orbits. At least, it constitutes this awkward set of metaphors as long as it is asked to be anything short of what it is. When viewed as a 16mm square-ish image with mono optical sound, a 35mm film rectangular frame with immersive Dolby audio, or a 3-D IMAX cartoon whose spatial illusions are beholden to and ruptured by arbitrary frame lines, Cinema (like Painting, Sculpture, and Aerobics) is at its best when the false idols of Expectation are washed away. What remains is the possibility of transformation via the delivery of a new experience, and embedded within this, the promise of the sublime. When Cinema is freed from the burden of representation and documentation, when it is properly lensed and hailed as a constellation of textures, surfaces, movements, and sound waves that both refer to the

la promesa de lo sublime. Cuando el cine es liberado del lastre de la representación y la documentación, cuando es apropiadamente enfocado y aclamado como una constelación de texturas, superficies, movimientos y ondas sonoras que refieren al mundo pero *también* constituyen un mundo en sí mismas, es cuando la verdadera revelación (por minúscula o monumental que sea) se manifiesta. El confundir la imagen-tiempo con nuestra experiencia de vida significa no sólo limitar nuestra experiencia vivida de la imagen-tiempo pero, sin duda, de la vida misma.

A manera de ejemplo, apunto a *Alucinación en blanco y negro, número tres*, la película 35 milímetros de doce minutos sobre los asistentes al concierto de la banda de *noise* Lightning Bolt. Una película que inicialmente se aproxima al evento a través del ruido y el sudor, tras el discurrir del tiempo-real, pero, hacia el final ya no es el evento representado. Es, por completo, *otra cosa*.

Resumiendo: sonido antes de la imagen. Centellas. Un haz de luz ilumina a un hombre enmascarado quien da un claquetazo. El anuncio de que se está filmando una película, y que "si no quieres ser pare de ella, lo mejor es que te voltees o escondas". Batería y guitarra. "Esto es para MTV-15. Es broma." La audiencia (tú) mira a la audiencia (ellos) mirar a la banda. Cuerpos y movimiento. Brevemente un hombre con sangre en la frente. Una mirada de preocupación, sin relación. Aplausos.

En algún momento después de esa última palabra ("Aplausos"), se ha producido un cambio, se dio un paso hacia atrás en la posición del espectador (la tuya, la suya) y una creciente confusión sobre dónde está el sujeto y qué experiencia está sucediendo.** Esto es un simple juego de manos, un truco logrado a través de la manipulación del tiempo, el tono y las expectativas. Lo que comienza como un registro termina siendo una experiencia –el Cine se convierte en tu YO físico, tus manos sudorosas y dolorosas pupilas dilatadas. El registro ha devenido experiencia y el documento ha sido negado, pues esta es una película que aspira a ser mucho más grande que la suma de todas sus partes. No sólo quiere ser luz y sonido y celuloide, quiere ser tú.

Como bien apunta Gunning, fue la sensación (lo sensasional) lo que precipitó a la audiencia de los Lumiere fuera de sus asientos y hacia los pasillos. Sus gritos de miedo eran en realidad de asombro y ofuscamiento, provocados no por la equivocada concepción de el cine como *el mundo*, si no a través de la conmoción de el cine como *su mundo*.

*Como lo es esta frase, misma que escuché por vez primera en una conferencia del artista y teórico Gregg Bordowitz.

**Por supuesto, este retroceso es proporcional a la escala y calidad de la imagen proyectada, y al volumen y ubicación del sonido amplificado. En este caso, más = mejor.

world but *also* constitute a world unto themselves, this is when true revelation (however monumental or miniscule) is made manifest. Mistaking the time-image for our lived experience means not only limiting our lived experience of the time-image but, indeed, limiting life itself.

By way of illustration, I point you towards *Black and White Trypps Number Three*, a 12 minutes 35mm film of an audience shot at a performance by the noise band Lightning Bolt, a film that initially approximates the event by way of din and reflected sweat and the passage of real-time but is, by the end, decidedly not the event depicted. It is Something Else, entirely.

A recap: Sound before image. Flashes of light. A single beam illuminates a man in a mask who claps a slate. A declaration that a movie is being made, that “if you don’t want to be in it, you should turn around or duck.” Drums and bass guitar. “This is for MTV-15. Just kidding.” The audience (you) watches the audience (them) who watch the band. Bodies and movement. Briefly –a man with blood on his forehead. A look of concern, unrelated. Applause.

At some point after that last word (“Applause”), there is a shift, a recession in the spectatorial position (yours, theirs) and a dawning confusion as to where the subject is and which experience is in fact taking place.** This is simple sleight of hand, a trick accomplished via the manipulation of time and tone and expectation. What begins as a record ends as a sensation – Cinema becomes your physical self, your sweating palms and painfully dilated pupils. The record has been doubled into experience and the document has been denied, for this is a film that aspires to be much greater than the sum of its parts. It does not want to be just light and sound and celluloid, it wants to be you.

As Gunning points out, it is the sensation(al) that threw the Lumiere moviegoers out of their seats and into the aisles. Their yell of fright was in fact one of awe and bewilderment, brought about not through the misrecognition of Cinema As The World, but rather via the shock of Cinema As Their World.

*Such as this sentence, one I first heard in a lecture by artist/theorist Gregg Bordowitz

**Of course, this recession is contingent on the scale and quality of the projected image, on the volume and location of the amplified sound. In this case, bigger = better.

ROSS LIPMAN

El oído salvaje de Kent Mackenzie

En un escrito revelador sobre la realización de *Los exiliados*, Kent Mackenzie dice que el objetivo de su película es el siguiente: documentar la realidad física para abrir una ventana a la verdad humana. Efectivamente, muy a pesar de la estructura narrativa de la película, a todos los colaboradores de Mackenzie les parecía que *Los exiliados* era un documental. Sin embargo la relación entre los hechos y la ficción es siempre compleja, y la obra de Mackenzie no es la excepción.

Al integrarse a la comunidad indio-norteamericana del barrio de Bunker Hill en Los Ángeles por un periodo de varios años, Mackenzie se posiciona a la vez como forastero y miembro del grupo— tan integrado como un hombre blanco armado con una cámara puede estar. Esa ambivalencia, mezcla de extrañeza y pertenencia, hábilmente refleja el estado en que viven los indígenas, y finalmente lo acerca a la metáfora central de la película: el exilio. Así pues, el impulso documentalista se revela como subjetivo, y muy alejado de la objetividad, tal y como el mismo Mackenzie señaló.

El concepto del exilio se está inscrito de forma similar en las distintas herramientas empleadas en la producción de la película. Como cineasta independiente (de bajo presupuesto), Mackenzie y su equipo de trabajo utilizaron sólo el equipo que fue indispensable para la realización de la película. A la vez, la improvisación les permitió filmar lugares y momentos que no habían sido documentados antes. Sin embargo, el equipo portátil no captaba bien el sonido, por lo que la película se tuvo que doblar en postproducción. El sonido tecnológico, exiliado de la imagen, crea una película que traduce la realidad y una banda sonora que — al menos en ocasiones habla de un mundo diferente.

Esta tensión, implícita en *Los exiliados*, recalca sus significados; el juego entre el sonido inmaterial y enlatado del estudio esta en sintonía con la documentación fotográfica de la realidad física.

Vale la pena mencionar que la película comienza su producción poco después de que uno de sus fotógrafos, Robert Kaufman, trabajara en otro hito del cine independiente norteamericano: *El ojo salvaje* (*The Savage Eye*). Mientras que esta película no se pudo escapar de la brutalidad que su título sugiere, *Los exiliados* ilumina llanamente la humanidad que se halla bajo la dureza de las situaciones que retrata.

ROSS LIPMAN

The Savage Ear of Kent Mackenzie

In a revealing dissertation on the making of *The Exiles*, Kent Mackenzie concisely states the film's aim: to document physical reality as a window to human truth. Indeed, despite the film's narrative construct, Mackenzie's collaborators considered *The Exiles* to be a documentary. Yet the intertwining of fact and fiction are always complex, and Mackenzie's 1961 work is no exception.

In integrating himself with the Native American community of Los Angeles's Bunker Hill neighborhood over a period of years, Mackenzie positioned himself as at once both outsider and insider—about as “in” as a white man with a camera could get. This position of one who stands both within and without a community neatly mirrors that of the Natives themselves: it firmly places him within the film's central metaphor of Exile. Thus his documentary impulse is highly personalized, and far from objective, as he himself was quick to acknowledge.

The concept of Exile is similarly embedded in the specific tools of the film's making. As a low-budget filmmaker, Mackenzie and his crew used minimal gear and an improvisational approach that enabled the filming of previously undocumentable sites and moments. Yet this very same portable equipment yielded poor quality sound, with the result that the film would need to be post-dubbed. This technological exile of sound from image created a film that beautifully rendered *vérité* grit, and a studio soundtrack that—at least on occasion—speaks of a different world.

This tension both underlies *The Exiles* and underscores its meanings; its disembodied studio sound engaging in a perpetual dance with its photographic documentation of physical reality.

It's worth noting that the film began production shortly after one of its cinematographers, Robert Kaufman, worked on another landmark American independent film, *The Savage Eye*. But whereas the earlier work struggled to escape the brutality its name suggests, *The Exiles* effortlessly illuminates the humanity under the harshness of the conditions it depicts.

TAN PIN PIN

Cómo vivir en tres husos horarios a la vez y no morir en el intento: los registros audio-visuales de Iván Polunin y Martyn See

En este breve texto hablaré acerca del trabajo de dos documentalistas: Martyn See e Iván Polunin. Ambos pertenecen a un pequeño grupo independiente de personas dedicadas a hacer registros audio-visuales, quienes al momento de filmar parecen tener noción de la importancia que su material tendrá para futuras generaciones. Como resulta evidente, con el paso del tiempo la relevancia de su trabajo cobra mayor importancia, ya que las grabaciones que realizan y las perspectivas que representan son extrañas y desafían categorías. Este texto trata sobre su capacidad de previsión y presentimiento. También toma en cuenta las estrategias que emplean en la toma de decisiones cuando definen qué documentar, cómo es que deben distribuir su material, y cómo es que deben conservarlo para las futuras generaciones de Singapur.

En la pequeña comunidad cinematográfica de Singapur, pocos son los que de manera consistente hacen registros fílmicos pensando en las futuras generaciones. La mayoría de los cineastas que conozco hacen su trabajo pensando en que éste será apreciado en la actualidad. El presente se perfila enorme y urgente. Futuras audiencias no son tomadas en cuenta, de forma directa, por estos trabajos.

Para los trabajos que discutiré a continuación —como pudiera ser el caso de los videos caseros sobre el nacimiento de un recién nacido— argumentaré que el paso del tiempo es uno de los principales subtextos. El trabajo está dirigido a las futuras audiencias de manera directa, he ahí la importancia de esta labor.

El Dr. Iván Polunin era médico de profesión, pero también fue un ávido documentalista amateur. Ha acumulado cerca de 26 horas de material fílmico sobre Singapur en los años cincuenta y sesenta, mismo que constituye su archivo personal. Le compré una pequeña parte de su colección y utilicé ese material en mi película *Ciudad invisible*. Ese material es único, pues se presume ser el primer film a color que se usó en Singapur. Antes de este material todas las imágenes conocidas de Singapur son monocromáticas.

Recuerdo el gran impacto que causó en mí este material cuando vi por vez primera sus imágenes del barrio chino en Singapur. Esto porque eran a color, estaban tan presentes y llenas de vitalidad, que me costaba trabajo creer que hubiera cincuenta años de distancia entre las personas que ahí veía y yo. Gracias a la película, entendí cómo era la

TAN PIN PIN

How to Live in Three Time Zones Simultaneously and Live to tell about it: The audio-visual recordings of Ivan Polunin and Martyn See.

In this short paper, I will talk about two *documenteurs*: Martyn See and Ivan Polunin. Both are part of a small band of independent audiovisual recorders who, at the moment of shooting their footage, seem to have a sense of their material's import to the future. As it is bearing out, the importance of their work has increased over time because the recordings they make and the perspectives these films represent are very rare and "one of a kind". This presentation addresses their foresight and prescience. It also addresses some of the strategies they employ to decide what to shoot, how they should distribute it and how to archive it for future generations of Singaporeans.

In the small filmmaking community of Singapore, very few filmmakers consistently make filmic recordings for the future reference. Most filmmakers I know make works to be appreciated now, in the present. The present looms large and urgent. The future audience is not directly addressed in these works.

For the works I will be discussing, like home videos one shoots of one's first born, I will argue that the passing of time is one of the main subtexts. The future audience is directly addressed in these works, therein lies their importance.

Dr Ivan Polunin was a medical doctor by profession but he was also an avid amateur documenteur. He has amassed about 26 hours of footage of Singapore from the 1950s and 1960s. They are part of his private archive. I bought a short section from his collection and used it in my film *Invisible City*. These recordings are exclusive because they are believed to be the earliest color footage of Singapore. Prior to this footage, moving images of Singapore existed in monochrome.

I remember the jolting impact this footage had on me when I first saw his footage of Singapore's Chinatown. Because it was in color, it was so present and so alive that it was hard to reconcile that almost 50 years had separated me from these people before me. The footage, in a flash, gave me an inkling of what life was like back then. I found myself to memorizing details, what people wore, what the buildings looked like, in case I had to re-create it for my future work. So hard won this footage seemed to me.

Putting this footage in context, it would be tantamount to me standing in a present day market, shooting reels of footage of random

vida en aquel entonces. Intenté memorizarme los detalles, la ropa que usaba la gente, cómo se veían los edificios, en caso de que debiese re-crear esas imágenes en algún futuro trabajo; tan valioso me pareció este material.

Poniendo este material en contexto, sería como si fuera a un mercado cualquiera durante el día, y grabara de forma arbitraria la actividad cotidiana. Esto no significaría gran cosa, pues, tanto las cámaras de video como la cinta para grabar son relativamente baratas y fáciles de conseguir hoy en día. Sin embargo, cuando Polunin filmó esto el precio de la película de color era exorbitante, pues era una tecnología nueva. En precios actuales hubiese costado unos seis dólares por segundo, o 360 dólares el minuto. ¿Por qué habría de gastar semejante suma en una escena tan ordinaria? Debería hacer como los pioneros del cine, los hermanos Lumiere, y filmar eventos momentáneos, como la salida en masa de los trabajadores de una fábrica, o trenes en movimiento –que en aquella época representaban el avance tecnológico por excelencia. Aún peor es saber que el costo de dicha producción era asumido enteramente por Polunin. No había subsidio alguno por parte de instituciones culturales o artísticas.

Cuando le pregunté a Polunin por qué gastaba tanto dinero en filmar cosas tan banales, me contestó que siempre intuyó que las escenas más ordinarias serían eventualmente las más importantes. Había filmado con anterioridad a los miembros de una tribu de Sumatra mientras cazaban y comían. Cuando se les mostró la película en pantalla grande reaccionaron de forma emotiva a las escenas donde se les veía comer, y no así donde se les mostraba cazando. Me contó que ellos jamás habían visto una película donde aparecieran en una escena tan ordinaria, y por ello les provocó mucho mayor interés.

Si se observa con cuidado las 26 horas de material filmado, uno intuye que Polunin intentaba encontrar aquello que pudiera ser de interés para *alguien de otro tiempo y espacio*. Se encuentran también escenas que hemos visto documentadas incluso para la televisión en repetidas ocasiones, como pudieran ser imágenes de bodas Malayas, rituales fúnebres chinos, el festival del Thaipusam, o estibadores trabajando en el río. Pero hay también material menos común, de pescadores trabajando, o de la vida en el campo. Los *clips* más populares son las escenas más ordinarias: el devenir cotidiano en la parte Malaya de Kampong, secuencias arbitrarias de calles y mercados, y por supuesto gente comiendo. Si a alguien le interesa, existe una copia de este material en el Archivo Nacional de Singapur. Polunin dejó una copia con código de tiempo visible para quien quiera consultarla.

A cincuenta años de distancia, incluso el mismo Polunin se sorprende de la popularidad que tiene la más ordinaria de sus producciones. La escenas muestran la rutina de gente común y corriente: niños jugando, madres que van de compras al mercado. Hay

exchanges in this market scene. This is not a big deal since video cameras and tape are cheap and readily available. But when Polunin shot this, color film was exorbitant because it was brand new technology. In today's dollars, it would cost about 6 USD per second or 360 USD per minute. Why would I spend that kind of money on such an ordinary scene? I should, like the cinema pioneers Lumiere brothers film an event as momentous as the end of a workday when workers leave the factory en mass or trains, back then the representation of the most modern technology, charging by. Moreover, the cost for the recording is paid out of Polunin's own pocket. They were not supported by institutional patronage or arts grants.

When I asked Polunin why he spent so much money to shoot such an ordinary scene, he said that he had a sense that the most ordinary scenes would be the most important. He had earlier shot some footage of a tribe in Sumatra, of the tribesmen hunting, and eating. When they saw themselves on the big screen, they started reacting far more excitedly to the scenes of themselves eating, but not of those scenes of themselves hunting. He said they have never seen such an ordinary scene of themselves before, hence reacted much more avidly.

If you look through the 26 hours of his footage, you get a sense of Polunin trying to locate what may be of interest to someone *from another time or space*. There are usual recordings of cultural events, like Malay weddings, Thaipusam, Chinese funeral rites, stevedores working in the river, these we have seen before on TV over the years. There is also less common footage of fishermen at work, farm life. The most popular clips are of the most ordinary of scenes, Malay kampong life, random market and street scenes and of course people eating too. If you are interested, a copy of the footage is vested at the National Archives of Singapore. Polunin left a copy there with time code branded in it for researchers.

Now 50 years on, even he is taken by surprise at the popularity of his most ordinary recordings. Scenes that show ordinary residents going about their daily lives. Children playing, mothers marketing. Some are interested enough to pay good money to show it.

In 2005, Polunin's prescience is rewarded when Temasek Polytechnic bought clips from his archive and made a VCD with those clips. Several thousand of these VCDs were distributed during the National Day Parade (State organized Independence Day Parade with an audience of 60,000 people in a stadium) in the freebie bag. I myself sat through the Parade just so I could get my hands on that VCD, it had to be the best and most pertinent National Day Parade goody bag gift in the history of National Day Parades.

incluso quien se interesa lo suficiente como para pagar una buena suma con tal de poder mostrar estas películas.

En 2005, la intuición de Polunin se vio recompensada cuando la escuela Politécnica de Temasek compró varios *clips* de su archivo y los transfirió a un VCD (Video Compact Disc, por sus siglas en inglés). Varios miles de estos VCDs se distribuyeron de forma gratuita como parte de una bolsa de regalos durante el Desfile del Día de la Nación (celebración organizada por el Estado para festejar la independencia de Singapur, a la cual acuden aproximadamente 60, 000 personas). Incluso yo me sometí al tormento del desfile entero con tal de obtener uno de esos VCDs. Debió haber sido la mejor y más pertinente bolsita de regalos que se haya repartido gratuitamente en un Desfile del Día de la Nación en toda la historia de los Desfiles del Día de la Nación.

El cineasta Martyn See hace películas sobre personajes que viven marginados políticamente en Singapur. En el cortometraje intitulado *Singapore Rebel*, See centra su atención en el político de oposición, el Dr. Chee Soon Juan. Esto le valió ser investigado por la policía durante 15 meses por una posible violación a la ley del cine. See tuvo que entregar todas sus cintas y su cámara a la policía. Sin embargo, sin dejarse amedrentar y aún bajo investigación, completó una película de 45 minutos acerca de Said Zahari, quien pasó 17 años en prisión sin ser juzgado. Ambas películas están prohibidas en Singapur. Su tercer trabajo, *Speakers Cornered*, documenta el enfrentamiento entre el Dr. Chee y su hija en contra de la policía durante la reunión del Fondo Monetario Internacional en 2006. Esta película fue clasificada como no apta para menores de 16 años. (Para más información consulte <http://singaporerebel.blogspot.com>).

En Singapur se hace muy poco cine independiente con tintes políticos. Esto se debe a que el costo es muy elevado, no solamente en términos monetarios. De ser comprobada una ofensa, la pena equivale a sesenta mil dólares y/o tiempo de cárcel. Es por ello que este tipo de trabajo es rara vez visto en Singapur y tan valioso.

Mientras que Polunin no tenía muy claro qué exactamente era lo que debía documentarse, See identificó de inmediato lo que era necesario registrar. Su sujeto estaba, de hecho, perfectamente definido. Según una entrevista con el *Straits Times* See dice cubrir "...el vacío que dejan los medios de comunicación, pues estos no informan acerca de los políticos de oposición y la disidencia."

En ambos casos, los registros de Polunin y See son puntos de referencia invaluable, para que futuras generaciones aprendan e investiguen interpretaciones de la historia distintas a las controladas y preservadas por el Estado en Singapur.

Martyn See makes films about those in the fringes of Singapore politics. For his 26-minute film *Singapore Rebel* about opposition Politician Dr Chee Soon Juan, the police investigated him for 15 months for possibly contravening the Films Act. This Act bans independently made political films. During the investigation process, See had to surrender his tapes and camera. Undeterred, while under investigation, he completed a 45 min piece about Said Zahari, who was detained without trial for 17 years. Both these films are banned. *Speakers Cornered* his third film was a recording about the standoff between the Police and Dr Chee and his sister during the IMF Meeting in 2006, was passed with NC16 rating. (see all this documented in <http://singaporerebel.blogspot.com>)

Very few independent films about politics in Singapore are made because the cost of these films is very high, not just in terms of production costs. If convicted, the offence carries with it a penalty of a jail term and or a fine of up to USD60,000. This being the case, these recordings are consequently very rare. Therein lies their value.

While Polunin had less clear guidelines as to the kind of material that would be important to record, See saw the ground he needed to cover clearly. It was in fact very well marked out. He said according to an interview with the Straits Times, "I filled a vacuum created by the media since they don't cover opposition politicians or political dissidents."

For future generations learning or researching other renditions of the Singapore history, both Polunin's and See's recordings provide a valuable counterpoint to what is recorded by state controlled stations and preserved by its archives.

See takes this enterprise to make recordings for "future generations of Singapore" (in his words) further by uploading his footage and making it freely available on youtube, in one gesture, breaking the hold by the TV stations and archives over such material. To view his recordings, all you need is youtube (search Singapore Rebel). There are no forms to fill, no permission to seek.

Ironically, youtube, with its free floating bits and bytes may be for now the safest place to archive such footage, though I strongly encourage the National Archives to consider archiving them too. As an aside, since the originals have been surrendered to the Police, the Archives will have to download the footage from youtube itself. As the Films Act is being relaxed, there is less of a hurdle within its ranks for such a gesture.

Even though See is one of the most accomplished editors in Singapore—he has worked with Jack Neo and Eric Khoo, he also edited *Singapore Gaga* and *Invisible City*—his political films are bare bone recordings, basic in style as well as in tone. The films have a feeling of being edited very quickly with minimum artifice. They make their point loudly and clearly, not subtly. The films seem to be aware of their role as

See lleva la labor de documentar “para futuras generaciones en Singapur” (en sus propias palabras) aún más lejos al subir sus registros en Internet y haciéndolos accesibles gratuitamente en el sitio web de *Youtube*. Este gesto rompe con el sesgo oficialista que las estaciones de televisión y los archivos fílmicos pudieran tener con este material. Para ver sus grabaciones todo lo que uno necesita es *Youtube* (buscar bajo *Singapore Rebel*), no hay formas que llenar o permisos que adquirir.

Irónicamente, *Youtube*, en su cúmulo de bits y bytes flotantes, resulta el lugar más seguro para resguardar este material. Aunque le he insistido al Archivo Nacional que lo adquieran. Como anécdota quedará que, puesto que los originales se encuentran bajo custodia policial, los archivos que estén interesados en el material tendrán que *descargarlo* de *Youtube*. En la medida en que la ley de cine relaje sus restricciones, habrá menos necesidad de salvar los obstáculos con gestos como éste.

Aunque See es uno de los editores más completos de todo Singapur —ha trabajado con cineastas como Jack Neo, o Eric Khoo, y fue también el editor de *Singapore Gaga* e *Invisible City*—sus trabajos políticos son de corte minimalista, tanto en estilo como en tono. Sus películas dan la sensación de haber sido editadas rápidamente y con el mínimo de artificio. Se expresan con contundencia y claridad, sin sutilezas. Tal pareciera que estas películas están conscientes de su función como contrapunto a los medios de comunicación, y portan con orgullo las insignias de su rebeldía, sin disculparse por nada. Quien vea este material en el futuro deberá percibir con claridad sus características, y tomar estos registros por lo que son, sin mayores interpretaciones.

Nosotros los cineastas, al menos quienes tomamos en cuenta el asombroso potencial que tiene nuestro medio para representar nuestro tiempo en el futuro, la pasamos cavilando sobre qué exactamente debemos filmar, qué es lo que debe ser documentado, y qué será lo que llegará a cobrar mayor importancia a nivel cultural, político, e histórico en el futuro. Para algunos de nosotros el costo de no pensar cuidadosamente al respecto es altísimo. Espero que este texto ayude a entender un poco más las estrategias utilizadas por dos de mis colegas, el cómo y el por qué deciden documentar algo, y cómo distribuyen y preservan dichos documentos.

iconic media counterpoints so they wear their rebellious streak on their sleeves, making no apologies for it. Those viewing such footage in the future time should pick up enough clues to view the footage as such —to take no more and no less from them.

Us filmmakers, at least those aware of the amazing power of the medium to re-present time for the future, are constantly hedging our bets in deciding what to film, what to record, on that which may have maximum impact culturally, politically, historically in the future. For some of us, the cost is too high not to think through this question thoroughly. My presentation I hope enlightens you to the strategies of two of my colleagues, why and what they choose to record, how they disseminate and archive these recordings.

DANIELA PÉREZ

Un registro: por el miedo de que sea olvidado

La fotografía, con su extensión en cine, video y el ámbito digital en general, funge hoy en día como un agente fundamental del recuerdo que nos pone en contacto con el pasado. En una búsqueda por comprender la razón por la cual el hombre toma fotografías, Tan Pin Pin (Singapur, 1969), reconocida directora de cine que habita en Singapur, inició la demarcación del camino del filme titulado *Ciudad invisible* (2007); o según la traducción del título original en chino, “un registro por el miedo de que sea olvidado”. El resultado de esta investigación es precisamente, un documental que como bien se define a sí mismo, está basado en documentos. Un arqueólogo, un médico, una reportera, una fotógrafa y un activista entre otros, brindan testimonio de un Singapur ignorado, que fue, y que permanece “invisible”.

A partir de archivos de imágenes y de recuentos de historias personales, este filme recupera el pasado desatendido de una ciudad particular. Sin embargo, su objetivo primordial recae en una temática global que tiene que ver con el afán del hombre por voltear hacia las imágenes que produce en su paso por este mundo y las que finalmente, se desplazan en el constante vaivén entre el olvido y la memoria. No obstante, el uso así como el abuso que venimos dando a la fotografía en nuestra sociedad, con un sin fin de imágenes que nos rodean en todo momento y en todo contexto, deja claro que más allá de los múltiples significados detrás de cada una de ellas, éstas son también, como sugiere John Berger en el título de uno de sus libros, breves *...breves como fotos*.

Las memorias son como las imágenes en tanto que no brindan panoramas “completos”; lo que obtenemos de ellas son encuadres parciales. Al final del día, ambas son construcciones y el conocimiento de la “verdad” que nos proporcionan, siempre permanecerá una incógnita. En lo que se refiere al género del documental, a pesar de que la presentación de archivos sirva como herramienta fidedigna para aproximarse a un pasado nunca antes visto e incluso desconocido para una gran mayoría, la incesante reconstrucción de la memoria que las acompaña en ocasiones poco difiere de la ficción. En *Ciudad invisible* sin embargo, el pasado es recordado y traído a vida en un tiempo presente, así, lo que sobrevive —y en distintas dimensiones— es una visión

DANIELA PÉREZ

A Record: For Fear that It Will Be Forgotten

The role of photography –and by extension film, video, and the digital arts in general— in contemporary culture is to serve as a fundamental agent that can retain memory and provide a link to the past. *Invisible City* is established filmmaker Tan Pin Pin's (Singapore, 1969) answer to the question of why people take pictures. The title in Chinese means "a record for fear that it will be forgotten." The result is, precisely, as the title itself reveals, a documentary that is literally based on documents. An archeologist, a doctor, a reporter, a photographer, and a social activist, among others, bear witness to a forgotten Singapore that remains "invisible." The film recovers a city's neglected past through archival images and personal narratives. However, the film addresses our relation to the images we produce as we make our way through the world; images that are, ultimately, always in transit between what we remember and what we forget.

Both the uses and abuses of photography in society today, which generates an endless stream of images that overwhelm us at all times and in all places, reveals the fact that, more than the multiple meanings behind each individual image, these are also, as the title of one of John Berger's books suggests, *brief as photos*. Recollections are similar to images: they don't give us the full picture. What we get from them, instead, is partial; whatever is included in the frame. At the end of the day, both are constructions and a version of the truth, which will always remain beyond our reach.

In spite of the fact that the archives used by the documentary genre provide a reliable link to the past –a past that was not seen or experienced by the vast majority– the reconstructive work of memory often bears a resemblance to the work involved in fiction.

In *Invisible City*, however, the past is remembered and brought to life in the present. What remains alive, at a different level, is a visual temporality that is resurrected each time these accounts are taken up again or each time the documentary is seen. In Chris Marker's *Sans Soleil* (1983) the following observation is made: "We do not remember, we rewrite memory much as history is rewritten."

Among the "characters" interviewed by Tan, the case of the retired English doctor is particularly worth noting. After enduring two brain

temporal que se reactiva cada vez que dichos relatos son retomados o cada vez que dicho documental es observado. En el filme *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, se menciona lo siguiente: *No olvidamos. Sino que reescribimos la memoria tanto como la historia es rescrita.*

De entre los “personajes” entrevistados por Tan, vale la pena destacar el caso del médico inglés, retirado, con cerca de ochenta años y quien luego de dos cirugías cerebrales, sufre de pérdida seria de memoria. Con aproximadamente 30 horas de lo que se supone ser el primer material fílmico a color del Singapur de los años cincuenta, el ex médico ve actualmente en estas imágenes una manera de indagar en su profunda búsqueda personal. Con la ayuda de ellas, el viejo hombre intenta dar sentido a aquello que algún día él mismo capturó. “Aventajándose” del ejercicio de memoria al que es sometido por Tan, su entrevistadora, el hombre comenta que mientras observa las imágenes de hace años, aprovecha para grabar con un micrófono cualquier recuerdo espontáneo que le pueda surgir en el momento. Es entonces cuando Tan recurre a una estrategia especial en el filme, los espacios en negro que sólo nos dan acceso al audio de la narración la cual se vuelve hasta más enfática cuando se sustrae la imagen y sugiere la “velación” parcial de una historia.

Este intento por reconstruir la memoria no tan sólo a partir del archivo fílmico, sino además, añadiendo la narración del testigo que “estuvo ahí”, nos habla también de la dependencia cada vez mayor en los recursos y sistemas de retención de información que hoy fungen como “prótesis técnicas”; *...me quiero concentrar en poner el dedo en este material... me estoy acercando... disfruto descargar mi cerebro en esta máquina...* Pareciera incluso, que la tecnología ha alentado nuestra forma de olvidar, a partir de mecanismos de memoria externos al ser humano que nosotros mismos creamos. Claro es, mucho hemos procurado incrementar nuestra capacidad de retención de información; los últimos veinticinco años han estado sin duda alguna marcados por una rápida expansión en la que la tecnología ofrece distintos medios que van desde tarjetas de memoria y discos duros hasta innumerables tipos de grabaciones.

En *Ciudad invisible*, un personaje desilusionado porque sus palabras, las cuales pretende “aclaren” la historia “oficial”, sean escuchadas tan sólo por oídos “sordos”, deja en claro la preocupación porque la muerte apague sus trazos de la espuma en el mar. Finalmente, el filme de Tan sugiere que lo interesante es precisamente aquello que permanece como producto de una erosión y evidencia, la fragilidad de los recuerdos así como la postura que asumimos social y personalmente, ante ciertos acontecimientos.

surgeries, the eighty-year old doctor suffers from severe memory loss. With approximately thirty hours of footage on what is supposed to be the first color film in Singapore from the 1950s, the former doctor uses these images to conduct a thorough investigation into his personal life. With the help of these images, the elderly man attempts to give meaning to what he himself recorded in the past. Taking advantage of the exercise of recollection proposed by Tan, the elderly man records himself with a microphone, as he wishes to register any spontaneous memory that may surface as he observes the images from the past. At this point, Tan employs a unique strategy: the blank spaces on screen emphasize the audio track of the narration, suggesting the partial exposure of a personal story.

This attempt at reconstructing memory is not only based on the cinematographic archive: by adding the account of an eye-witness – someone who “was actually there” – the film also suggests that we rely on devices and systems that store information and that today serve as technological prosthesis: “...*I want to concentrate on putting my finger on this material... I’m getting close... I enjoy downloading myself on to this machine...*” It seems as if technology has shaped the way we forget, aided by external devices of memory storage that we have invented.

It has become clear that we have increasingly enhanced our capacity to retain information; the last 25 years have been marked by expansion in technology that offers different kinds of memory cards, hard drives and innumerable types of recording devices.

One of the subjects interviewed in *Invisible City* is disappointed because his words, which can potentially shed light on official history, have found only “deaf” ears. Ultimately, Tan’s film suggests that what is fascinating is precisely that which remains throughout the process of erosion and exposure; the fragility of memory and the social and individual stance we assume when it comes to positioning ourselves in relation to certain events of the past.

BRUNO VARELA

Toda la memoria del mundo

Recuerdo aquel mes de enero en Tokio, o más bien, recuerdo las imágenes que filmé del mes de enero en Tokio. Se han sustituido a sí mismas en mi memoria. Ellas son mi memoria.

-Chris Marker, *Sans Soleil* (1983)

La memoria se ramifica de forma vegetal, produce sedimentos que posteriormente vuelven a recorrer la retina y otras zonas sin nombre de un cuerpo incandescente.

Cada vez más habituados al trabajo audiovisual basado en la re-utilización de materiales encontrados, nos enfrentamos al vértigo de la hemorragia de memoria colectiva que no tiene contención y que se disuelve sistemáticamente en vapor de lluvia.

Guy Debord expuso desde diversos ángulos ideas sobre la necesidad de aprender a reorganizar el cúmulo de recuerdos anónimos, des-institucionalizados y dispersos, por lo tanto abiertos a posibilidades de articulación en nuevos organismos semánticos.

Materiales sustentados en la experiencia íntima, vivencias sin remitente que nos comunican con el remolino. Experiencias no noticiables y por tanto sujetas a desaparecer. Estos cuerpos visuales, a la deriva entre los destellos, se vaporizan en el anonimato y más tarde vuelven a precipitarse y filtrarse en la tierra baldía del recuerdo aislado.

La grabación de celebraciones familiares, tales como cumpleaños, bodas o fiestas, muestran la vocación clara del género doméstico por suspender el curso del tiempo,

Un género con estética y temáticas inconfundibles, hasta el punto de afirmar que todo el cine doméstico es prácticamente igual. La cámara activa como testigo de la acción, la ausencia de montaje y puesta en escena, invitan a acercarnos a estos textos desprovistos de las convenciones que adoptamos ante cualquier otro género audiovisual.

El cine *super 8* para una generación específica, nacida entre los 50 y los 70; el video análogo en otra más próxima en el tiempo; o las prácticas contemporáneas como los blogs y otras variantes de la web 2.0 en la actualidad, dan cuenta de formas visuales y sonoras que conectan con las cavidades interiores cercanas a la glándula del recuerdo. Aprenderemos a soñar a partir de la materialidad de las

BRUNO VARELA

All the Memory of the World

I remember that month of January in Tokyo, or rather I remember the images I filmed of the month of January in Tokyo. They have substituted themselves for my memory.

-Chris Marker, *Sans Soleil* (1983)

Memory branches out like a vegetable, producing sediments that will later pass through the eye and some other nameless areas of an incandescent body.

Even though we are getting used to audiovisual works based on found footage, these works confront us with the vertigo caused by the unrestrained hemorrhage of collective memory that systematically evaporates into rain water.

Guy Debord expressed in various forms his ideas on the need to organize the enormous pile of anonymous memories that exist outside any institutional framework, hence open to the possibility of reinterpretation under a new semantic organization.

These dislocated situations redirect us to a whirlpool that is based on intimate experiences. Experiences that aren't newsworthy can easily be cast into oblivion. This body of images, adrift among blinking lights, could evaporate into anonymity, and later on rain down and filter through to the wasteland of isolated memories.

Videos of family celebrations, such as birthdays, weddings or parties, clearly expose the particularities of the homemade genre, which longs for the annihilation of time.

This is a genre that has an unmistakable aesthetic and deals with precise themes, to the point where we can say that all homemade movies are practically the same. The active camera acts like a witness to the event; the absence of montage and mise-en-scene, request from the viewer an approach to these texts outside of any norm through which we would interpret conventional audiovisual works.

The urge to connect through audio-visual based media with the interior cavities close to our memory glands have long shaped generations. The use of *Super 8* film from the 1950s throughout the 1970s, analog video formats closer to us in time, and more recently blogs and Web 2.0 concepts, are just a few examples. The materiality of

imágenes, nos re-configuran en un sentido técnico y emocional, y nos sitúan en un estado temporal específico.

¿Cómo aproximarse desde una perspectiva creativa al trabajo con materiales encontrados? ¿Cómo buscarlos y hacia dónde se pueden potenciar los hallazgos? ¿Se puede actualizar la memoria como un acto político? Preguntas comunes de quienes practicamos la arqueología audiovisual en busca de resortes complejos que potencien preguntas hacia el futuro. Tratamos de usar como punto de partida un pasado imaginario, como base de la investigación sobre el devenir y las derivas.

Ejercicio de alquimia que permite modificar el balance de un conjunto de imágenes para otorgarles una nueva carga sintáctica. Pe pena en el vertedero de lo extremadamente visible para volver a otorgar posibilidades mágicas a la imagen en movimiento y su conjuro activo.

La turbulencia es una forma de acceder al conocimiento, zona fantasmal de precisión involuntaria que en su ajuste temporal presenta las condiciones para articular preguntas personales que se tornan colectivas por contagio.

Caminar con los ojos cerrados para permitir los hallazgos, o aprender a soltar la mirada para permitir ser encontrado por imágenes que se nos adhieren como imanes a la piel.

images informs our dreams; it reconfigures us technically and emotionally, they pin us down to a specific temporality.

How to approach found-footage from a creative point of view? How to find it? and how to unlock its potential? Could the act of recollection be considered a political act? These questions come up frequently for those of us involved in audiovisual archeology, and for those who attempt to find the complex coils that will propel our questions towards the future. Our point of departure is an imagined past, from which to derive what is to come.

Alchemy allows us to modify the balance of a group of images in order to convey a new syntax.

Scavenging through the outlet of what is extremely visible in order to bestow magical possibilities to the moving image, yet once again.

Turbulence as a pedagogical strategy, a ghostly zone of involuntary precision where the conditions are set by shifts in time so that a personal question can become collective through dissemination.

Walk with eyes closed in order to discover, or set your gaze loose in order to be found by images that stick to us as if magnetized by our skin.

ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ

Funes: una apología del olvido

Jorge Luis Borges escribió en 1942 una de las críticas más hermosas y certeras a la noción de memoria, tema que medio siglo más tarde resurge con toda su fuerza y complejidad. En el cuento titulado *Funes el memorioso*, Borges narra la desgracia de un personaje que recuerda absolutamente todo; incapaz de olvidar percepción alguna, para Funes toda vivencia era indeleble. Recordaba con total precisión hasta el más mínimo detalle de “las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 (...) las aborascadas crines de un potro, el fuego cambiante y la innumerable ceniza (...) Lo pensado una sola vez ya no podía borrarsele”. De esta manera, Funes acaba por convertirse en un sujeto disfuncional, rayando en la locura y el autismo. Lejos de ser una cualidad, esta memoria infinita e infalible era un terrible lastre: “mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras”, confiesa Funes. La moraleja de este cuento apunta directamente al carácter selectivo de la memoria, a la imposibilidad de la memoria total y, en el fondo, a la importancia del olvido como una función vital para el ser humano y la sociedad en su conjunto.

En principio, todo lo que se vive y se percibe es susceptible de ser conservado en la memoria. No obstante, la memoria no es la mera acumulación de vivencias e información de toda índole. Más que un cúmulo de recuerdos, la memoria es una especie de mapa cognitivo que nos guía a través de nuestra vida. Para que haya memoria tiene que haber un sujeto dispuesto a navegar por ella, a detenerse y revivir algunos momentos, a recapitular ciertos episodios y otros no. Para que un suceso se nos grabe en la memoria, además del impacto que en principio genere, tiene que haber cierta voluntad o interés por conservarlo y revivirlo. Cuando recordamos alguna vivencia o percepción en realidad la estamos reconstruyendo, valorando, interpretando; la dotamos de sentido. Ningún recuerdo puede ser absolutamente fiel a la experiencia original, sino que al retrotraerlo sufre transformaciones. Todo recuerdo es, de algún modo, una recreación. Lo que recordamos y lo que no, lo que nos persigue recurrentemente y aquello que evadimos o intentamos olvidar, tiene mucho que ver con la afectividad y la carga emocional que acompaña a los hechos y las experiencias que vivimos.

Ahora bien, cabe preguntarse en qué medida se puede extender lo que se diga sobre la memoria individual a la memoria colectiva. Así

ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ

Funes: Apology of Oblivion

In 1942, **Jorge Luis Borges** wrote one of the most stunning and truthful critiques on the notion of memory, a theme that half a century later is still relevant, in all its force and complexity. In his short story *Funes the Memorious*, Borges narrates the misfortunes of its main character, who remembers absolutely everything; he is incapable of forgetting anything he's perceived: for Funes, no experience can be obliterated. Funes remembers every single detail of "the shape of the southern clouds at dawn the 30th of April 1882 (...) the blustery mane of a pony, the changing fire and its innumerable ashes, (...) whatever was thought only once could no longer be erased." In this way, Funes ends up turning into quite a dysfunctional being, bordering on insanity and autism. Far from being a worthy trait, his infinite capacity to remember and his infallible memory was a terrible curse: "My memory, sir, is like a garbage dump," Funes confesses. The moral of the story points directly at the selective quality of memory, the impossibility of total recall, and, in the end, to the importance of forgetting as a part of the vital function of humans and society.

To begin with, every experience and perception has the potential to be stored in our memory. Non-the-less, memory cannot be defined as the mere accumulation of experiences and information of all kinds. More than a pile of recollections, our memory works as a cognitive map that guides us through life. In order for memory to exist, there must be a subject willing to navigate through it, to stop and re-live a few of these moments, to sort through some of the episodes. In order for an event to be retained by memory, aside from its original impact, there has to be a certain will or interest to conserve it or relive it. When we remember an experience or perception we are in fact reconstructing it, evaluating its significance, interpreting it; we give meaning to it. No memory is completely identical to the original experience, but remembrance transforms it. All memories are, to put it one way, a recreation. What we remember and what we forget, the recurrent thoughts that haunt us, everything we evade or try to forget, has to do with affect and the emotional weight of the facts and experiences that we have been through.

It is worth asking to what extend what has just been said about the function of an individual's memory can be applied to the collective. As

como la buena memoria es un síntoma de salud mental para el individuo, para una sociedad es indispensable gozar de una buena memoria histórica. Establecer fechas para recordar a los héroes, celebrar los triunfos, conmemorar los acontecimientos trágicos, honrar a los muertos, etcétera, nos permite actualizar y transmitir las enseñanzas de la historia. Así se va forjando poco a poco la tradición, el patrimonio cultural, la sabiduría colectiva. Gracias a la memoria podemos formar parte de un grupo y reinventar continuamente nuestra identidad personal, cultural y social.

En los tiempos que hoy vivimos, en medio de la llamada globalización y la revolución de las formas y medios de comunicación, circula tanta información que corremos el riesgo de saturarnos de datos inútiles y perder fácilmente el sentido de lo que vale la pena recordar. No en vano las nuevas tecnologías de la comunicación están encaminadas a inventar dispositivos de almacenamiento y procesamiento de información, memorias artificiales de gran capacidad y velocidad que más que potenciar, parecen atrofiar la memoria humana. Por otra parte, en un mundo donde proliferan los abusos de poder, se ha vuelto necesario exaltar el tema de la memoria como un arma para luchar contra la injusticia, como un recurso político para defender los derechos humanos de los oprimidos y las minorías. Desde la reflexión teórica se ha abordado una y otra vez la cuestión de la memoria colectiva y la memoria histórica. En años recientes la memoria se ha vuelto un concepto de moda en la academia. Todas las voces parecen coincidir en que no sólo tenemos derecho a la memoria sino también la obligación moral de ejercerla.

Sin duda es deseable fomentar y promover la memoria. No obstante, vale la pena escuchar a Todorov cuando afirma que “en nuestra época, el pensamiento occidental parece estar obsesionado por el culto a la memoria (...) Aunque hay que procurar que el recuerdo se mantenga vivo, la sacralización de la memoria resulta discutible”. Aun asumiendo el compromiso ético y político de la defensa de la memoria, hay que evitar caer en la sobrevaloración y el abuso de este concepto. Por esto me parece pertinente reflexionar sobre su contraparte, el olvido –un concepto tan despreciado pero profundamente significativo – intentando reivindicar su importancia vital.

De entrada, el olvido no necesariamente tiene una connotación peyorativa. Incluso podría sostenerse que cumple una función tan legítima como la memoria. El problema de su justa valoración radica en que su misma definición es negativa, ya que sólo nos percatamos del olvido por contraste con lo que recordamos, o cuando recordamos algo que habíamos olvidado. Una analogía útil para comprender el significado

much as a strong capacity for recall is a symptom of good health, it's crucial that society develop a sense of historical memory collectively. Setting dates to remember heroes, celebrating triumphs, commemorating tragic events, honoring the dead, etc., allows us to bring the lessons of history into the present, to update them, and communicate them. This is the way traditions, cultural heritage, and collective wisdom are gradually wrought. It is thanks to memory that we can form part of a group and constantly reinvent our personal, cultural and social identity.

In the midst of what we call globalization and the revolution of forms and means of communication, there is so much information circulating that we run the risk of becoming saturated with dispensable facts, and of losing the sense of what is worth remembering. New technology is geared towards inventing devices that store and process information; they are like artificial memories of almost limitless size and speed that, rather than create potential, they overwhelm human memory. On the other hand, in a world where so many abuse power, it has become imperative to bring to the fore memory as a weapon against injustice, as a political recourse to defend the rights of those oppressed and marginalized. Theory has dealt thoroughly with the question of collective memory and historical memory. In recent years, memory has become a concept that is fashionable among scholars. Everyone agrees that we not only have a right to our memories, but also have the moral obligation of putting them to use.

Undoubtedly, it is fundamental to promote the use of memory. However, it is worth listening to Todorov when he says that "in our time, Western thought seems to be obsessed with cultivating memory (...). Even though we must remember, the sacralization of memory is debatable." If we take on the ethical and political commitment to defend memory, we must avoid granting too much importance to it or abusing of the concept. This is why it is important to reflect on its counterpart: forget –a concept so undervalued but incredibly significant, that its vital importance must be reiterated.

To begin with, oblivion does not necessarily have a negative connotation. It could be affirmed that it serves as important and legitimate a function as memory. The problem lies in the fact that oblivion has a negative connotation, as we only perceive it when we contrast it with what we actually remember, or when we recall something that we had forgotten. A helpful analogy to understand the meaning of forgetting and its complementary function to memory is the idea of silence as a fundamental condition for the existence of speech, or as background to the sounds that form part of music. Memory and

del olvido y su complementariedad con la memoria, es la idea del silencio como condición fundamental para la existencia de la palabra, o bien como el fondo sobre el que se suceden los sonidos que componen la música. El olvido y la memoria pueden entenderse como las dos caras de una misma moneda, de modo que, por simetría, lo que se afirma de una podría, en principio, aplicarse a la otra. Entonces, si aceptamos que la memoria es selectiva, podemos preguntarnos si el olvido no tendrá también cierto carácter intencional. ¿Somos realmente libres de olvidar? ¿Podemos olvidar deliberadamente? Tal como la memoria, el olvido es una función natural ¿pero de igual forma puede ejercerse y estimularse voluntariamente?

La obsesión con el pasado se considera un tipo de trastorno mental, por ejemplo vivir acosado por el recuerdo de algún evento traumático o quedar “poseído” por el fantasma de alguien a quien no podemos olvidar. Habría que tener cuidado de que estos posibles excesos de la memoria no nos lleven a apartarnos del presente y menos aún del futuro. Definitivamente no podríamos andar por el mundo cargando con todos los recuerdos de nuestra vida. El olvido ayuda a sanar, a superar y dejar atrás determinadas circunstancias para poder seguir adelante. Olvidar puede considerarse un mecanismo de defensa y una estrategia de supervivencia. En este sentido, Nietzsche concebía al olvido como una condición necesaria para la salud mental, como el proceso que nos permite desechar experiencias dolorosas. De acuerdo con él, tarde o temprano el dolor tiende a olvidarse, y en la medida en que seamos más capaces de recobrarlos de estas vivencias dolorosas, de olvidar y perdonarnos a nosotros mismos, seremos mejores seres humanos, más fuertes y sanos.

De nuevo, si se extrapola lo relativo al olvido individual al olvido colectivo, podría argumentarse que como sociedad también tenemos derecho al olvido, que éste es tan importante y necesario como la memoria colectiva. Pero en el terreno colectivo hay que tener presente que el olvido, al igual que la memoria, pueden causar daño cuando se emplean como instrumentos de poder. Hay memorias que atrofian la memoria, como algunas versiones oficiales de acontecimientos históricos que en realidad ocultan, disfrazan, distraen o manipulan la memoria colectiva. Hay memorias impuestas, olvidos inducidos y silencios forzados. Por supuesto, hay que combatir estos abusos y deformaciones políticas de la memoria y el olvido. Sin embargo, a fin de cuentas, más allá de estos casos –tan aberrantes como frecuentes–, considero muy importante respetar tanto la memoria como el olvido libremente ejercidos por la gente. Si la memoria dignifica, seguramente el olvido también.

oblivion are two sides of the same coin; there is a symmetrical dependence between the two: what is affirmed about one can apply to the other as well. In this way, if we accept that memory is selective, we could ask ourselves if there is an intentional component to oblivion. Are we in fact free to forget? Do we forget deliberately? Like memory, oblivion is a natural function. But can it be activated and stimulated voluntarily?

The obsession with the past is considered a type of mental disorder: for example, to live haunted by a traumatic event, or by someone's ghost. These possible excesses of memory could alienate us from the present, or even the future. We could not live if we were burdened by all the memories collected in a lifetime. Oblivion can heal, and can help leave behind certain circumstances and allow us to move forward. Oblivion is also a defense mechanism, a strategy for survival. For Nietzsche, oblivion was a necessary part of a healthy mind, just like the process that allows us to leave painful experiences in the past. According to Nietzsche, sooner or later we forget pain, and if we can get past this pain, if we are able to forget and forgive, we will be better humans, healthier and stronger.

Once again, if we extrapolate what we have said about individual memories to collective ones, we could argue that we also have the social right to forget, that this right is as important and necessary as the cultivation of collective memory. However, we must keep in mind that in the space of the collective, oblivion, just like memory, can be negative when incorporated to power structures. There are memories that provoke atrophy, like official versions of historical facts that obscure, manipulate and distort collective memory. Some memories are imposed, oblivion is induced and silence is forced. Of course, we have to fight against the politics that abuse and distort the functions of memory and oblivion. Beyond these cases, that are as deviant as they are common, I think it is important to have respect for all individuals' right to exert memory and oblivion. If memory is edifying, then probably oblivion is too.

Every image or visual representation, a photograph or a film, has a historical dimension and is inscribed into time, which necessarily takes us to the past. Documentary cinema can be understood as a way of feeding and preserving collective memory that is constructed over a vast sea of regret. The best documentary films are those that show us something we were not aware of, or remind us of something we had forgotten. In this sense, the phrase stated by the Chilean documentary filmmaker Patricio Guzmán is true: "A society without documentaries is like a family without photo albums." Of course, we must recognize that

Toda imagen o representación visual, sea una foto o una película, tiene una dimensión histórica, temporal, que necesariamente nos remite al pasado. El cine documental puede entenderse como una forma de alimentar y preservar la memoria colectiva que se construye sobre un vasto mar de olvido. Los mejores documentales son aquellos que nos muestran algo que ignorábamos o nos recuerdan algo que habíamos olvidado. En este sentido, es famosa la frase del documentalista chileno Patricio Guzmán: "Una sociedad sin documentales es como una familia sin álbum de fotos". Por supuesto, debemos reconocer el carácter de memoria que tiene todo documental, pero habría que agregar que en un álbum nunca permanecen todas las fotos que se toman de una familia. Muchas de esas fotos, probablemente la mayoría, se rompen, se desechan o simplemente se almacenan y se olvidan; sólo se atesoran las que sobreviven a un proceso de selección. La memoria audiovisual es especialmente selectiva, pasa por diversos filtros y responde a criterios de gusto y relevancia. En la realización de un documental, cada decisión o punto de enfoque elimina otros múltiples aspectos de la realidad que no aparecen en la versión final. Inevitablemente, cada vez que recordamos una cosa estamos olvidando otras mil y cuando registramos algo dejamos pasar una infinidad de hechos. Ni en el documental más objetivo y obsesivamente detallista aparece la realidad completa; solamente veremos la representación de una experiencia de la realidad, una perspectiva, una mirada, una narración, siempre parcial, sesgada y fragmentaria. Así, en la producción audiovisual, nos enfrentamos con la imposibilidad de la representación totalmente fidedigna. Recortamos la realidad empezando por la elección del tema, con la aproximación a ciertos personajes, en el encuadre y, sobre todo, en el trabajo de edición, que consiste básicamente en ejercer la memoria y el olvido, seleccionando, escogiendo, recordando algunas facetas pero olvidando muchas otras.

El cuento de Borges muestra poéticamente que no nos convendría recordarlo todo, que una memoria absoluta sería patológica, además de humanamente imposible. Es cierto que también sería imposible vivir sin memoria, pero habría que tomar en cuenta que recordar toma casi tanto tiempo como vivir; entonces para recordar absolutamente todo, habría que dejar de vivir nuevas experiencias para centrar la atención exclusivamente en nuestra memoria. "Dos o tres veces (Funes) había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero". Funes mismo sabía bien que la suya era una tarea interminable e inútil, una verdadera condena. "Pensó que en la hora de su muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez". Por otro lado, podría decirse que el

every documentary is similar to a memory, but we must add that the photos in an album never remain the same. Many of these pictures, probably most of them, are broken, thrown away, or simply kept and forgotten; only those that endure after a process of selection remain.

Audiovisual memory is particularly selective: it moves through different filters and responds to taste and other criteria. Every decision or point of view taken by a documentary filmmaker eliminates the multiple aspects of reality that do not appear in the final version. Inevitably, every time we remember something there are a thousand other things we are forgetting; when we register one thing, there are an infinite number of facts that go by unnoticed. Not even the most objective of documentaries, or ones obsessed with details, can capture the full scope of reality: we merely see the representation of an experience of reality, a perspective, a gaze, a narrative which is always incomplete, biased, and fragmentary. In this way, audiovisual production confronts us with the impossibility of total recall. We curtail reality when we chose a theme, our approach to certain characters, the framing of the shot, and editing, which works precisely like memory and forget: it selects, chooses, records certain facets but omits many others.

Borges' short story demonstrates lyrically that remembering everything would not be convenient, that total recall would be pathological, beside the fact that it is humanly impossible. It is true that it would also be impossible to live without memory, but we would have to take into account that remembering takes as much time as living. We would have to stop living in order to remember absolutely everything, to stop having experiences in order to center our attention exclusively on what we retain. "In two or three occasions, (Funes) had reconstructed an entire day. He had never doubted, but each reconstruction required an entire day." Funes himself knows that his task is endless and useless, a real burden. "He thought that by the time of his death he would not have even finished classifying all the memories of his childhood." On the other hand, Funes is practically incapable of thought, because, as Borges states: "to think is to forget differences, to generalize, to make abstractions." Total recall would inhibit the ability to generate abstract ideas, to form categories, to hold expectations and project towards the future; life would be full of facts, figures, and peculiarities. "In the overburdened world of Funes, there was only immediacy (...) He was the solitary and lucid spectator of a multiform, instantaneous, and intolerably precise world." A memory like Funes' would be terrible. *Funes The Memorious* is an exercise that unveils the absurd, and Borges questions the excessive adulation of memory, while reaffirming the importance of forgetting.

pobre Funes era prácticamente incapaz de pensar, ya que, como bien dice Borges: “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”. La memoria total impediría la formación de ideas abstractas y categorías, de expectativas y proyecciones a futuro; estaría llena de datos, cifras y particularidades. “En el abarrotado mundo de Funes no había si no detalles casi inmediatos (...) era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso”. Una memoria como la de Funes sería, precisamente, funesta. Me parece que *Funes el memorioso* es un ejercicio de reducción al absurdo en el que Borges cuestiona la exaltación desmedida de la memoria y recupera la importancia del olvido.

Reivindicar la memoria es una misión necesaria y urgente que todos deberíamos hacer nuestra. Pero el problema de asumir acríticamente esta tarea es que corremos el riesgo de adoptar prejuicios contra nociones básicas como el olvido y el silencio, que junto con la palabra y la memoria, forman parte esencial de la condición humana. No se trata de que muera el olvido y viva la memoria. El asunto es más bien cualitativo, la verdadera sabiduría consistiría en saber qué vale la pena recordar y qué sería mejor olvidar. Antes de condenar el olvido, habría que buscar un sano equilibrio entre éste y la memoria, sin caer en la amnesia ni el autismo. Hay que procurar que lo que elegimos recordar u olvidar nos permita sanar heridas en lugar de abrirlas más, que lo que escojamos documentar nos ayude a entender mejor el mundo y a nosotros mismos, con el afán de ser mejores seres humanos.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Editorial Gedisa, 1998.
- BERGSON, Henri: *Materia y memoria*, Editorial Cactus, 2006.
- BERTRAND, Pierre: *El olvido, revolución o muerte de la historia*, Siglo XXI Editores, 1977.
- BORGES, Jorge Luis: “Funes el memorioso” en *Ficciones*, Editorial Alianza, 1978.
- HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HUYSEN, Andreas: *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich: “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida” en *Consideraciones intempestivas*, Editorial Aguilar, 1967.
- RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*, Editorial Paidós, 2000.
- YATES, Frances: *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, 2005.
- YERUSHALMI, YOSEF [et al]: *Usos del olvido*, Ediciones Nueva Visión, 1998.

To restore the importance of memory is a necessary mission, and an urgent one, a task we must all assume, but not uncritically. If we do so, we run the risk of adopting prejudices against fundamental notions such as silence and oblivion, which along with speech and memory are essential parts of human nature. Memory should not take the place of oblivion: this is a qualitative issue: true wisdom should be about knowing what is worth remembering and what is best to forget. Before condemning the act of forgetting, it is important to search for a healthy balance between this and memory, without falling pray to amnesia or autism. What we chose to remember or forget allows us to heal wounds instead of making them deeper; what we chose to document will help us understand the world and ourselves more thoroughly, so that we can better human beings.

Bibliography

- AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*, Editorial Gedisa, 1998.
- BERGSON, Henri: *Materia y memoria*, Editorial Cactus, 2006.
- BERTRAND, Pierre: *El olvido, revolución o muerte de la historia*, Siglo XXI Editores, 1977.
- BORGES, Jorge Luis: "Funes el memorioso" en *Ficciones*, Editorial Alianza, 1978.
- HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HUYSEN, Andreas: *En busca del futuro perdido*, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich: "De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida" en *Consideraciones intempestivas*, Editorial Aguilar, 1967.
- RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*, Editorial Paidós, 2000.
- YATES, Frances: *El arte de la memoria*, Ediciones Siruela, 2005.
- YERUSHALMI, YOSEF [et al]: *Usos del olvido*, Ediciones Nueva Visión, 1998.

GUILLERMO FADANELLI

Más importante que ganar una guerra

Cuando se termina de leer un relato el tiempo comienza a erosionar la memoria. Nada permanece si no es a través de otro relato que finalmente es una farsa: los relatos verbales que hacemos de los relatos que leemos son balsámicos porque nos engañan haciéndonos creer que el pasado posee realidad, sin embargo, a causa de una condición intrínseca jamás son certeros y con ellos comienza a tejerse un mundo distinto al que advertimos durante la lectura: un mito. Hans-Georg Gadamer sugiere que el relato conversa con nosotros para mostrarnos su verdad y de nuestra atención depende comprender el sentido esencial de sus palabras: "Por muchas cosas que puedan ocurrírsele al lector cuando está leyendo, acabará siguiendo el camino que le marque el texto", escribe Gadamer en *El giro hermenéutico*. Pese a ser lectores distraídos tendremos siempre que volver al camino ya que, en caso contrario, no habremos sabido encontrar la esencia del relato y, en consecuencia, habremos fracasado (no obstante que también, de cierta manera, somos nosotros los que inventamos ese camino). ¿Pero es esto así? ¿El lector es un buscador de la verdad en el texto? El idealismo que ha carcomido a casi todos los alemanes nos dice que los caminos son verdaderos e incluso ellos mismos, sin que se los hallamos perdido, se han propuesto como nuestros guías, es decir nuestros *führers*. Hegel concibió una filosofía capaz de ser comprendida si se lee con rigor: bajo ese alud de palabras que se empujan todas entre sí vive lo comprensible, lo que se ofrece a todos como verdad: la encarnación del espíritu en la historia humana. Este es un cuento religioso, por supuesto, pero tal parece que no se puede vivir sin una coartada semejante, ni siquiera en esa supuesta religión atea que conocemos con el nombre de Humanismo. Los filósofos idealistas alemanes, colosales saturnos del pensamiento espiritual, cultivaron un idealismo de origen agrario; quiero decir que desde la tierra desearon comprender el cielo: sembraron conceptos de aura divina y se propusieron ellos mismos como los sacerdotes de una época culminante. Los oscuros escritos de Fichte o Hegel no requieren, desde luego, ser comprendidos en su minucia teórica, sino aceptados en su oscuridad, de hecho el primero insistió en que sus ideas no serían jamás comprensibles para los seres ordinarios e incapaces de comprensión metafísica (me sumo a estos últimos). Y si bien Gadamer se pone a salvo de estas definiciones, en sus libros se asoma, aunque siempre tímido, un caballero de la verdad.

P.58

En ausencia de un método bien definido que me permita informarles

GUILLERMO FADANELLI

More Important than Winning a War

After reading a text, time starts to erode memory. Nothing remains, except for the newly sprung narrative, which is ultimately a farce: the oral narrative we create out of the written one we've just read soothes us into believing that the past holds a certain degree of reality. However, because narratives are intrinsically untruthful, they weave a different world—a myth—we were not aware of as we read them. Hans-Georg Gadamer suggests that a story opens up a dialogue with the reader in order to reveal its truth, and that we must be attentive in order to understand the essential meaning of a text: "In spite of the many ideas a reader may have while engaging with a text, she or he will always end up following the path laid down by the text," writes Gadamer in *The Hermeneutic Turn*. In spite of the fact that we may be distracted as readers, we will always have to return to this path. If not, we will have failed at grasping the essence of the text, and therefore would have failed as readers, even though we are also involved in the laying out of this course. Is this, in fact, true? Is the reader the one that searches for meaning in a text? The idealistic notions that have undermined almost all of German thinkers tell us that there is such a thing as a true path, and that these very same paths have anointed themselves as guides, like a *führer*, even if no one asked for their intervention. For Hegel, philosophy could be understood if it was read rigorously: under the avalanche of words that collide with one another lies what is comprehensible, something that presents itself as true: the embodiment of the spirit of human history. This is a religious tale, of course, but it seems that it is impossible to live without this alibi; not even in the pseudo religion we know as Humanism. German idealist philosophers—those colossal Saturns of spiritual thought—cultivated an agrarian idealism: what I mean to say is that they wanted to understand the heavens while being rooted in the earth: they spread their holy concepts like seeds and became the self-designated priests at a crucial time in history. The theoretical minutia in both Fichte or Hegel's obscure texts need not be understood to perfection; we are compelled to engage with their opacity. In fact, Fichte insisted that his ideas would never be intelligible to ordinary readers, who are incapable of understanding metaphysical ideas (myself included). Gadamer shields himself from such pronouncements; yet through his books, however shy, a gentleman of truth appears between the lines.

P.59

Because I lack a well-defined method that will allow me to inform you where this brief text is headed, I merely articulate, for the time being, a

hacia donde se dirige este breve texto, me ceñiré, por lo pronto, a una sencilla y dudosa afirmación: no se encontrará mejor sinónimo de la palabra *pensar* que la palabra *vagar*. ¿A qué me refiero cuando uso con tanta veneración y pompa la palabra *pensar*? No precisamente a la idea de *calcular*, como sugería Hobbes, sino a la de aprehender el mundo con nuestra mente (por lo pronto permítanme ser un *dualista*), recorrerlo en la imaginación y habitar a nuestras anchas lo representado: pensar es permanecer en casa y de uno depende si esa casa es estrecha, incómoda, amplia o misteriosa. Con *vagar* también quiero decir: andar sin demasiada prisa, libre de prejuicios estorbosos (hasta donde esto es posible ¿acaso la vida no se compone de una serie de *prejuicios*?). Lo contrario a vagar, o sea la acción premeditada, la obsesión por llevar a cabo un propósito, el método preciso son medios para hacerse de bienes, pero llevados al extremo hacen de sus fieles un aburrido regimiento de soldados esmerados en obedecer el protocolo y no descuidar un minuto la meta (cuánto daño han hecho al mundo estos héroes de la acción primitiva). Debemos tomar en cuenta, escribió Paul Feyerabend en defensa de su relativismo, que en el mundo encontramos asuntos más importantes que ganar una guerra, sacar adelante a la ciencia o encontrar la verdad (ser queridos por nuestros amigos, por ejemplo). Proponer en estas páginas una cita de Feyerabend ha debido poner a más de uno en guardia, pero no veo motivos para preocuparse, pues citar a un filósofo no tiene nada que ver con adoptar su doctrina (si es que posee una), sino en extraer de sus palabras un poco de sentido para usarlo a conveniencia y así acomodar el mundo a nuestra manera. Si de todas formas —concedo a medias— el mundo es tal como es pese a la interpretación o a nuestro interesado acomodo, ello no estorba en absoluto a la imaginación de los seres humanos. Si el mundo no requiere de nosotros para ser lo que es, al menos a mí me tiene sin cuidado. El filósofo Bernard Williams se ha puesto a pensar en este asunto de una manera meticulosa, como si no tuviera otra cosa que hacer. Cuando los hombres aún no existían y por lo tanto no podían observar ni interpretar nada, había de todos modos un mundo donde imperaba un conjunto de procesos físicos que dominaba la realidad. El mundo físico no se cuestionaba a sí mismo, hasta que un día el ser humano puso en duda su existencia. Nuestra imaginación hizo nacer un cúmulo diverso de relatos que nos ofrecieron noticias del mismo número de realidades. La ciencia ha sido el más obstinado de estos relatos, y el método inductivo su arma más poderosa. Ahora se duda de que siquiera pueda existir un método inductivo (no sabemos del todo cómo procede la experiencia) y la *ciencia* ha tomado un sillón de honor en el teatro de la literatura: bienvenida.

Este texto forma parte del libro *Elogio de la vagancia*, de Guillermo Fadanelli, editado por Lumen, México, 2008.

simple and uncertain affirmation: there can be no better synonym to the verb “to think” than “to wander.” What do I mean when I pompously use the word “think” with such veneration? The word doesn’t necessarily denote “calculation,” as Hobbes would suggest, but rather apprehending the world with our mind (allow me to be a dualist for one moment), to move through it in our imagination, to inhabit what is represented as we please. To think is to stay at home, and it is up to one self whether that place is narrow, uncomfortable, spacious, or mysterious. By *wandering*, I also mean moving about without being in a hurry, free of cumbersome prejudices (up to a certain extent: what is life, if not a series of prejudices?) The opposite of wandering is a premeditated action, along with the obsession to fulfill a duty, an exact method that works as a means to an end. Taken to an extreme, this turns their faithful followers into a dull regiment of soldiers obsessed with protocol and unable to take their eyes off the goal for just one second (these heroes of primitive action have done much harm to the world.) To defend his relativist position, Paul Feyerabend wrote that it is important to take into account that in this world there are more important things than winning a war, promoting science, or finding truth (being loved by our friends, for instance.) Quoting Feyerabend here must make more than one of you uneasy, but I don’t think you have to worry, as quoting a philosopher does not necessarily mean that one will adopt his or her doctrine (if they happen to have one), but extracting from their words some of the sense they originally had and using them to arrange the world as we see fit. If (I half-concede to the idea) the world is what it is, in spite of the fact that interpretation exists or our biased ordering of it, this does in no way obstruct our imagination. I couldn’t care less if the world doesn’t need us in order to be what it is. The philosopher Bernard Williams has dedicated many hours to thinking rigorously through this issue, as if he had nothing else to do. Before human beings existed, and before they could observe or interpret anything, the world of physical processes dominated reality. The physical world never questioned itself; it was not until humans came along that its existence was doubted. Our imagination released a heap of diverse narratives that informed us about that same number of realities. Science has been the most tenacious of those narratives, and the inductive method its most powerful weapon. Today, there is doubt as to the existence of an inductive method (we still don’t know how experience works, exactly) and *science* has taken the seat of honor in literature’s performance: we bid it welcome.

This text was first published in *Elogio de la vagancia*, by Guillermo Fadanelli, edited by Lumen, México, 2008.

ITZEL VARGAS PLATA

La verdad siempre es una cosa extraña, más extraña que la ficción.

-Lord Byron

¿Qué es lo que genera a los personajes y sucesos de una narración ficticia sino una realidad posible e imaginada? *La muerte y la miseria* de Althea Thauberger se desarrolla en el Valle de Fassa, uno de los cinco valles que componen la Ladinia. El idioma Ladino de los Dolomites se divide en cinco lenguas: entre ellos el Fascian en el Valle de Fassa.¹ Althea Thauberger reconstruyó una historia popular proveniente de dicha región la cual fue filmada en Fascian. La intención de realizar la grabación en la lengua de la localidad, seguramente obedece a la lucha de años de los residentes contra las administraciones nacionales (Italia y Austria) en defensa de su identidad cultural.

La artista canadiense debió elegir esta leyenda por encima de otras por la pobreza que tantos años se vivió en los valles. La Primera Guerra Mundial, la dictadura Fascista, la Segunda Guerra Mundial y la opresión del idioma ladino en tiempos de Mussolini, han sido situaciones a las que los Ladinos han tenido que sobrevivir. Sin embargo hoy en día la Ladinia ya es un territorio con varios accesos y lejos de tener como único sustento a la agricultura, es una zona geográfica muy privilegiada por el turismo.

La historia tradicional adaptada del poema de Virgilio Lori, inicia cuando la Muerte busca a la Miseria y ésta última la deja atrapada en un árbol de manzanos, entonces la pobreza se acentúa pues nadie muere y cada vez hay más habitantes. Esta situación llega a su fin hasta que el alcalde y el sacerdote del pueblo convencen a la Miseria de liberar a la Muerte, quien accede con la condición de que la Miseria permanezca viva. Llama la atención que la Muerte y la Miseria sean los personajes principales y además sea la Miseria la que tiene mayor poder sobre todos, incluso por encima de la Muerte.

En todos los tiempos los pueblos han recurrido a la imaginación para entender la génesis de su presente. Por ejemplo, el artista Jorge Satorre realizó una investigación en Puebla, en uno de los llamados pueblos fantasma por la migración excesiva que han tenido sus habitantes hacia Estados Unidos. El artista encontró que el nahual tiene una figura predominante en la cosmovisión de los Piaxtlecos. Este ser, mitad hombre mitad animal, esta profundamente ligado a los fenómenos naturales. Los habitantes de Piaxtla consideran que la sequía del

ITZEL VARGAS PLATA

For truth is always strange; stranger than fiction.

-Lord Byron

What, if not a possible or imagined reality, creates the events and characters that belong to a fictional narrative? Althea Thauberger's *Death and Poverty* takes place in Val di Fassa, one of the five valleys where the ancient language of Ladin is still spoken. Ladin, in turn, can be divided into other dialects, including "Mareo", "Badiot", "Gherdëina", "Fascian", "Fodomi", and "Anpezan". *Death and Poverty* reconstructs a popular tale from this region of Italy and was filmed there as well. The intention behind filming in this area probably responds to the struggle in recent years between national governments (Italian and Austrian) and the residents who want to defend their cultural identity.

The Canadian artist must have chosen this legend over others because this was, for many years, an extremely poor valley. The Ladin people had to survive the First and Second World Wars, fascism, and the oppression of the Ladin tongue during Mussolini's time. Today, however, this region is far from isolated, and does not only live off its agricultural products, but has been favored by tourism as well.

This traditional story, adapted from the poem by Virgilio Lori, begins as Death goes in search of Poverty, who in turn traps Death in an apple tree. No one can die and the population keeps growing. This situation comes to an end the moment the mayor and the priest convince Poverty to free Death, who accepts this condition as long as Poverty will remain alive. It is curious to note that Death and Poverty are the two main characters, and that Poverty is the more powerful, even over Death.

Throughout time, communities have used their imagination to understand their origins and present situation. For instance, the artist Jorge Satorre conducted a research project in Puebla, Mexico, in one of the so-called ghost towns that have been abandoned because its inhabitants migrate to the United States. The artist found that the *nahual* has a prominent place in the Piaxtleco world vision. This creature, half human, half animal, is linked to natural phenomena. The people of Piaxtla believe that the reduction in their population provoked by migration happened because a man killed a giant serpent in a river, without realizing that this creature was in fact a *nahual*.

Death and Poverty is consistent with Thauberger's interest in popular forms of music and drama. The artist's work involves members of

poblado que provocó la migración se dio a partir de que un señor mató a una serpiente gigante en un río, sin saber que en realidad se trataba de un nahual.

La muerte y la miseria es congruente con el interés de Althea por formas populares de música y drama. La artista recurre a integrantes de comunidades específicas para desarrollar sus obras y busca generalmente atmósferas naturales. La obra fue grabada con nativos del Valle de Fassa y en locaciones al aire libre. Su realización se vincula con el origen de la palabra *leyenda* que viene del latín *legenda*: “lo que debe ser leído”. *Leyenda* se refería a una narración que era leída en público para edificación de los fieles cuando se celebraba la festividad de un santo. Fue hasta el Romanticismo que la leyenda se volvió sinónimo de lo que ahora conocemos como tradición popular. Tal es el caso de *La muerte y la miseria* que se ha perpetuado en el dominio común de los habitantes del Valle de Fassa. En este caso, existe una narradora que no lee, sino que esconde su libreto al dirigirse al espectador y lo conduce a lo largo de la trama. Al conocer la situación desafortunada que vivió este poblado, es fácil adivinar que esta historia, a la manera de una leyenda o un mito, haya tenido la tarea de dar explicación al devenir de esta cultura. En esta adaptación de Vigilio Lori, el parentesco con el género del cuento se daría en cuanto a que se trata de una narración breve con un número reducido de personajes, con un argumento sencillo y porque no hay un tiempo preciso que enmarque la historia, de manera que se introduce con “Había una vez una vieja mujer”.

La autora hace evidente el carácter ficticio de las imágenes que lleva a la pantalla. El espectador puede advertir cuando la narradora se acostumbra a la iluminación sobre su cara o cuando espera, inmóvil frente a la cámara, la instrucción para que comience su locución. Otro aspecto en el Althea Thauberger deja a un lado el interés por la veracidad de las escenas radica en que únicamente la narradora, la Miseria y la Muerte están caracterizadas, el resto de los personajes viste de acuerdo a esta época, con ropa común y corriente. Este es un sello en la obra de Althea quien se permite de manera natural el tránsito entre la sensación de ficción y el realismo del documental.

Existen algunas coincidencias con el *Cántico de las criaturas* de Miguel Gomes, película que toma su título de la oda escrita por San Francisco de Asís de 1224. Aquí el autor también deja el principio de la filmación, incluso aparece el micrófono en la pantalla y posteriormente inicia una especie de video musical donde un trovador canta el *Cántico de las criaturas* mientras recorre las calles medievales de Asís. Después se hace una toma de un mural de San Francisco con aves, más tarde aparece el vuelo de pájaros reales y se regresa a otro mural con la inscripción “Bosques de Umbria 1212”. Entonces vemos un escenario con dos actores personificando a San Francisco y a la hermana Clara

specific communities and resorts to natural environments. The work was recorded with the help of the actual inhabitants of Val di Fassa, and in exterior locations. This piece is also linked to the origin of the word *legend*, which comes from the Latin *legenda*: “what must be read.” A legend refers to a narrative that was read to the faithful during the celebration of a saint. It was not until the Romantic period that the word legend became synonymous to a popular tradition, which is still the operative definition today, and such is the case with *Death and Poverty* in Val di Fassa. In this case, the narrator does not read a text, but the script is omitted and she addresses the viewer directly, while guiding him/her through the plot. Once we learn about this community’s misfortunes, it is easy to guess the rest of the story, and the way it works as a legend or myth whose function is to explain the origins and the future of this culture. The adaptation of Vigilio Lori’s original poem can also be linked to the short story genre, in the sense that it consists of a brief narrative with few characters, a simple plot, and no specific time frame, in such a way that it begins with “once upon a time.”

Thauberger purposefully reveals the fictional nature of the images projected on screen. The viewer can identify when the narrator has become used to the glare of the lights on her face, or when she waits, in front of the camera, for instructions to begin her part. Another way in which Althea Thauberger makes evident her interest in undermining the veracity of the scenes is by having only the narrator, *Death*, and *Poverty* appear in costumes: the rest of the characters are dressed in the normal, everyday clothes we use today. This is one of Thauberger’s trademarks, as she allows a natural flux between fiction and the realism of the documentary form.

There are a few common denominators between this film and Miguel Gomes’ *Canticle of the Creatures*, which takes its name from an ode written by Saint Francis of Assisi in 1224. Gomes also abandons the conventions of fiction –even a microphone appears on the screen –before what could be a music video of Saint Francis singing along medieval streets begins. After a shot of a mural that depicts Saint Francis with birds, we see a real flock take flight and then we see a title that reads “A forest in Umbria, 1212.” After all this, we see a scene with two actors, one playing Saint Francis and the other Sister Clara. In this scene, Saint Francis appears to have lost his memory, and so the nun reminds him of his teachings until he realizes that he suffers of sadness, not forgetfulness. In another sequence, Gomes uses images of animals alongside human voices to depict Saint Francis’ relationship to animals. The dialogue between the animals is put together into a montage sequence in which we see different species of animals as they hunt or fight. The violence escalates until we hear the phrase: “Let the quality and quantity of the slaughter continue.”

donde al parecer San Francisco ha perdido la memoria y Santa Clara le recuerda sus preceptos, hasta que él reconoce que su mal no es el olvido sino la tristeza. Le sigue una secuencia de imágenes de animales con voces humanas superpuestas donde se discute por la preferencia de San Francisco y la relación entre los animales. Estos diálogos son creados con cuadros sucesivos de imágenes de diferentes especies mientras cazan o luchan, finalmente la violencia culmina con la frase “deja que la matanza continúe en calidad y abundancia”.

La parte del diálogo entre San Francisco y Santa Clara del mediodrama portugués es igualmente teatral que el desarrollo que la *Muerte y la miseria*. Mientras que Althea se inspira en una historia popular, Miguel Gomes toma como punto de partida un poema de San Francisco de Asís para después él escribir un pasaje que contradice tanto el concepto del cántico como el contexto en el que aparentemente se originó. Ambos acuden tanto a la representación de un pasaje con personajes ficticios como a la filmación de sucesos o personajes “contemporáneos”. El culmen de la interpretación que hace Gomes al poema de San Francisco es cuando escenas propias de la cadena trófica o alimentaria son transpuestas a sentimientos propios del ser humano como el odio o la soberbia.

The dialogue between Saint Francis y and Saint Clara is just as theatrical as the development of the plot in *Death and Poverty*. While Thauberger's inspiration comes from a popular tale, Gomes takes a poem by Saint Francis of Assisi as the starting point for his work. Later, Gomes himself writes a passage that contradicts not only the concept of the canticle, but also the context in which it supposedly originated. Both filmmakers resort to the representation of a passage that contains fictional as well as "contemporary" characters.

The culmination of Gomes' interpretation of the poem by Saint Francis comes when the scenes of the food chain are juxtaposed over human feelings, such as hate and pride.

ALTHEA THAUBERGER

La Mort e La Miseria

***La mort e la miseria* (2008)** es la reconstrucción en video de cierta leyenda perteneciente a una minoría lingüística y cultural que habita los Alpes Dolomitas, al noreste de Italia. El film muestra varios no-actores, o actores no-profesionales, residentes del Valle de Fascia, quienes son hablantes del ladino.

Rodeados por germano e italo-parlantes, aproximadamente 30 000 personas que viven en “Ladinia” hablan la antigua lengua de Retia. En el Valle de Fascia, donde se filmó *La mort e la miseria*, existe un pequeño grupo cercano a las 7000 personas, que hablan el dialecto Fasciano, dentro del cual se distinguen tres distintos dialectos.

Hasta la Primera Guerra Mundial – con el frente austriaco en el patio trasero, y debido al que se construyeron nuevas vías de comunicación— el valle vivía extremadamente aislado (cultural, lingüística, geográfica y económicamente hablando). La vida seguía su curso, de la misma forma en que lo había hecho por siglos. Subsistiendo gracias a la agricultura, en medio de una gran pobreza y durísimas privaciones. De manera increíble, complejos e idiosincráticos rituales sociales florecieron en el valle, y las leyendas e historias locales se convirtieron en factores vitales para mantener la cohesión social.

La historia de *La mort e la miseria* explicaba la omnipresencia de la pobreza en la región. La modernidad llegó tarde, pero de manera acelerada a los valles. Después del trauma de la Segunda Guerra Mundial y la opresión del régimen fascista, la región ha experimentado un cambio sin precedentes en las estructuras sociales y la prosperidad llegó de la mano de la industria turística en forma de centros de ski y deporte invernal. El área es ahora considerada la más rica de toda Italia.

Muchas de las tradiciones y rituales han desaparecido, y la gran mayoría de las familias ladinas son dueñas de hoteles, restaurantes y centros de ski. Los jóvenes son alentados a trabajar para la industria turística en detrimento de una educación superior.

Comenzando por el idioma *La mort e la miseria* reflexiona sobre la relación que guardan los residentes con sus mitos y más recientes complejas historias.

ALTHEA THAUBERGER

La Mort e La Miseria

La mort e la miseria (2008) is the short video re-enactment of a legend specific to a cultural and linguistic minority in the Dolomites of Northern Italy. The film features several non-actors, or non-professional actors, who are Ladin speaking residents of the Fascia Valley.

Surrounded by Italian and German speakers, approximately 30 000 people living in "Ladinia" speak this ancient Rhaeto-Roman language. In the Fascia Valley, where *La mort e la miseria* was filmed, there are about 7,000 people who speak the Fascian dialect, within which there are three distinct idioms.

Until the First World War, with the Austrian front on their doorstep, and which saw the construction of new transportation corridors, the Valley was extremely isolated—culturally, linguistically, economically and geographically. Life continued as it had for centuries with subsistence farming and great poverty and hardship. Incredibly idiosyncratic and complex social rituals developed in the valleys, and local stories and legends also became important factors in the social cohesion.

La mort e la miseria was a story that explained the omnipresence of poverty.

Modernity came very late and rapidly to the valleys. Since the trauma and cultural oppression of the fascist period and the Second World War, the region has experienced unprecedented social change and prosperity through the proliferation of ski resorts and the sports tourism industry. The area is now considered the wealthiest in Italy.

Many of the traditional social rites and rituals have disappeared, and most Ladin families now own hotels, restaurants or skiing facilities. For young people, higher education is usually discouraged in favour of earning money in tourism related jobs.

Beginning with the language itself, *La mort e la miseria* considers the residents' relationship with their own myths and complex recent histories.

MIGUEL GOMES

Por una garrafa de mezcal

¡Viva México!

En el glorioso año de 2008, en unos festivales de cine, en Europa, conocí a dos personajes mexicanos: uno era el Michel; me ofreció una botella de mezcal y me invitó, a mí y a mi película, *Aquele Querido Mês de Agosto*, a ir al festival donde él trabajaba, en la ciudad de México. Cuando supe que él y todos los miembros del equipo del festival habían renunciado, tomé la decisión de rechazar la posterior invitación -del nuevo equipo-, no sólo por concordar con los argumentos de Michel, sino, también, porque los otros nunca me habían dado ninguna botella de mezcal. Quedé desilusionado porque, tanto la idea de poder mostrar mi película en México así como, sobre todo, la idea de ir a México, me agradaban. No obstante, y dado que México es un país muy grande, mi tristeza no duró mucho; es decir, enseguida apareció una nueva invitación para mí y para otra película mía: *Cântico das Criaturas*. Esta vez, quien me invitó fue el otro mexicano que conocí: el Thomas; quien también me ofreció una botella de mezcal y que, ahora, me pidió un texto para hablar sobre mi película. (Thomas, considera este texto como una pequeña retribución por aquella maravillosa botella de mezcal).

Si bien recuerdo, la película nació del deseo de filmar una fábula, de las auténticas, de aquellas de los tiempos en que los animales hablaban. Una fábula es un pequeño cuento moral donde, muchas veces, los animales toman el lugar de los humanos y que, sin dejar de tener las marcas de los tiempos en que fueron concebidas, pretenden ser atemporales.

En este proyecto, los animales me guiaron hasta su patrón, San Francisco de Asís; aquel que los llamaba "hermanos". San Francisco de Asís, además de santo, fue revolucionario y poeta, alguien que, como personaje, me atrae mucho. Bueno, pero la película no es sobre San Francisco; si no, ésta tendría que haber sido realizada por alguien más sabio. Lo que yo quería era mostrar la guerra entre animales; una especie de guerra santa causada involuntariamente por el amor que Francisco de Asís les entregaba. Una guerra en la que éstos, los animales, celosos unos de otros, se devoraban entre sí para ser la especie más amada por Francisco. Creo que eso fue el proyecto inicial,

MIGUEL GOMES

Por una garrafa de mezcal

¡Viva México!

In the glorious year of 2008, I met two Mexican characters in different European film festivals: one of them was Michel, who offered me a bottle of mezcal and invited me and my films to go to the festival where he worked for in Mexico City. When I learned that he and all the members of his team had quit, I rejected the invitation that was extended to me by the new festival organizers, not only because I agreed with Michel's arguments, but because the other guys had never given me a bottle of mezcal. However, I was disappointed, because I really liked the idea of showing my film in Mexico and traveling there as well. But, because Mexico is a huge country, my sadness did not last for long: right away came a new invitation for me and another of my films, *The Canticle of the Creatures*. This time, from another Mexican that I had met: Thomas, who also offered me a bottle of mezcal and who now asked me for a text about my film. (Thomas, think of this text as a small retribution for that wonderful bottle of mezcal you gave me.)

If I remember correctly, the film originated from the desire to record a fable: one of the authentic ones, one in which animals would actually speak. A fable is a brief moral tale in which animals take the place of humans and, without wholly effacing the markings of their time and context, pretend to be atemporal. In this project, the animals guided me towards their patron, Saint Francis of Assisi, who thought of all animals as his brethren. Saint Francis was not only a saint, but also a revolutionary and a poet, someone who I feel very drawn to. The film is not about Saint Francis, otherwise it would have had to be directed by somebody much wiser than myself. What I wanted to show was the war among animals: a sort of holy war caused involuntarily by the saint's love for all creatures. A war in which these, the animals, are jealous of each other, and devour one another in order to be the species that is most loved by Francis. I think the initial project only had two parts: the first, which depicted the saint as he had a crisis of amnesia, and is anxious to know why, and, second, the animals fighting because of Saint Francis' unhappiness. There are a few important aspects that involved other characters: Saint Clara, who desperately attempts to revive the

con sólo dos partes: la primera, mostrando al santo en una crisis de amnesia, angustiado sin saber por qué, y, la segunda, con los animales en guerra, probablemente a causa de la infelicidad de San Francisco.

Asimismo, en el segmento de San Francisco, hay un par de aspectos importantes que tenían que ver con otros dos personajes: Santa Clara, quien, desesperadamente, intentaba reavivar la memoria de San Francisco -con esto, la película también se convertía en un trabajo sobre el amor que Santa Clara sentía por Francisco- y el "hermano" Sol, que se iba extinguiendo hasta volverse noche. He de apuntar que, poco tiempo antes de morir, San Francisco escribió un texto que se llamaba *Cântico das Criaturas* o *Cântico do Irmão Sol* (*Cântico de las criaturas* o *Cântico del hermano Sol*).

Como no viví en el siglo XIII, y ni siquiera soy italiano, creí que la verdad de ese segmento, sería la verdad de la falsedad de la reconstitución histórica. Asumiendo el espacio de estudio y los paisajes de cartón, se trata de una evocación y no de una reconstitución, porque no estamos aquí para engañar a nadie.

Para interpretar a Francisco y Clara, escogí a dos verdaderos hermanos de sangre: João Nicolau y Mariana. No son actores, pero suelen colaborar en mis películas. En ésta, además de actuar, João hizo el montaje conmigo, y, para el segmento de los animales, Mariana hizo la música. En el segmento de los animales decidí usar imágenes de archivo tomadas de documentales sobre la vida salvaje, sobre todo las dirty parts. Inicialmente tenía pensado hacer una ópera para los animales pero, como no tenía dinero para eso, decidí grabar voces de niños para doblar a los animales. De hecho, ahora que lo pienso, la falta de dinero en las películas siempre me ha conducido a soluciones más simples y felices.

En realidad, la película tiene tres partes (ni modo) porque creí que le faltaba una cosa al final. Me faltaba un tributo a San Francisco, a su poesía y al mundo que, a pesar de ser bastante horrible, a veces, también tiene cosas increíblemente bellas. Decidí intentar hacerme de un poco del espíritu de la poesía franciscana. Fui a Asís y filmé con una pequeña cámara Bolex de cuerda. También quería tener las palabras del texto de San Francisco, por lo que contactamos al único italiano que conocía y que me había dicho que tocaba guitarra: Paolo Manera, quien hizo una versión musical del Cântico; lo filmamos paseando por Asís con su guitarra. La luz era bella y la grappa (bebida que rivaliza con el mezcal) también. Era marzo, nevaba, hacía sol y llovía: eran las cuatro estaciones al mismo tiempo. Fueron dos días de rodaje "punk", tres acordes y rock n' roll.

Saint's memory—and with this, the film was also about Saint Clara's love for Francis—and "brother" Sun, who gradually dims his lights until night comes. I should mention that, close to his death, Saint Francis wrote a text called *Cântico das Criaturas* or *Cântico do Irmão Sol* (*The Canticle of the Creatures*, or *The Canticle of Brother Sun*.)

As I didn't live in the 13th century, and I'm not even Italian, I thought what would be truth about this segment would be to address the falsity of historical reconstruction. By filming in a studio and using landscapes made out of cardboard, the film is an evocation and not a reconstruction, because we are not here to fool anyone.

For the role of Francis and Clara, I chose two real siblings: João Nicolau and Mariana. They are not professional actors, but they often collaborate in my films. Besides acting, João also did the editing, and, for the sequence with the animals, Mariana did the music. In the sequence with the animals I decided to use archival footage, taken from documentaries on wildlife, and especially the *dirty parts*. Initially, I had thought of writing an opera for the animals, but I didn't have enough money for that, so I decided to record children's voices and used them to dub the animals. In fact, now that I think of it, the lack of funding in films has always lead to more simple and fortunate solutions.

All in all, the film consists of three parts (too bad) because I thought that it was missing something near the end. What was missing was the tribute to Saint Francis, his poetry, and to the world that can be pretty horrible but is sometimes also full of incredibly beautiful things. I decided to adopt the spirit of Franciscan poetry. I went to Assisi, and filmed with a small Bolex camera. I also wanted to hear Saint Francis' words somewhere, so we hired the only Italian person I know —Paolo Manera—who told me he could play the guitar and so he performs a musical version of the Canticle. We filmed him walking through Assisi with his guitar. The light was beautiful and the grappa (a drink rivaled only by mezcal) as well. It was March, it was snowing, there was sun and rain: the four seasons all at once. Days of "punk" filming, three chords, rock n' roll.

LUIS MUÑOZ OLIVEIRA

Entre documental y documento

Los taxidermistas que recorrían el nuevo mundo, enviados por la Corona española para recolectar información sobre la existencia de especímenes desconocidos, hacían un dibujo de la planta o el animal que encontraban para documentar su existencia y clasificarla. Si podían también se llevaban muestras del hallazgo.

Con la fotografía, los taxidermistas dejaron el dibujo y comenzaron a documentar en película. Igual pasó con los retratos y los paisajes, la fotografía se volvió un documento más verosímil que el crayón. Desde su origen se convirtió en un instrumento muy potente para capturar y asentar los hechos, ya no sólo naturales, sino sociales. Todavía hoy el fotoperiodismo, para decir algo, utiliza este poder.

Sucedió lo mismo con el advenimiento del cine: ahí están, por ejemplo, los documentos cinematográficos de trenes y barcos que impresionaban a las concurrencias, o, más comunes hoy, los videos de tiendas de autoservicio y de cajeros automáticos que funcionan como documentos para mostrar la participación de alguien en un atraco. Este último —así lo llamaré— es el cine o video documento, que no el cine documental. ¿Pero en qué se distinguen? En que el cine documental no es un documento «inobjetable» —como supuestamente puede serlo un video de seguridad— y, más importante aún, no pretende serlo, ¿o sí? Justo aquí es donde comienzan los problemas morales del cine documental. El documental navega entre el documento que refiere datos «fidedignos» y dos pulsiones que lo alejan irremediamente de serlo: la ficción y la intención/interpretación. Así, donde quiera que se cuente una historia, donde se recree, hay ficción; donde se edite y se pregunte hay intención/interpretación. Y claro que un documental, como las crónicas de la conquista y las novelas de Balzac son documentos, pero documentos que requieren de la heurística y la hermenéutica.

No seamos ingenuos, también los documentos «fidedignos» deben ser objeto de la interpretación, no digo lo contrario, las fotografías, por ejemplo, requieren contexto. Sin embargo, la diferencia sigue existiendo, una cosa es el recuento de hechos del que da fe un notario, o un científico en su laboratorio, y otra cosa es la expresión del documentalista, que es más recuento antropológico, crónica de la conquista, ensayo y, en los casos burdos, reportaje.

La intención marca aquí los senderos y las distintas responsabilidades, una es la del carcelero que registra al asesino en una fotografía que pretende documentar la altura y los rasgos del criminal, que intenta

LUIS MUÑOZ OLIVEIRA

Between Documentary and Document

In their expeditions to the New World, funded by the Spanish Crown, taxidermists recollected information on all the new specimens they found. They would draw the plant or animal newly found in order to document and classify its existence. When possible, they would also take samples back with them.

The invention of photography allowed taxidermists to move from drawing to film when documenting their findings. The same thing happened with portraits and landscapes: photography became a more reliable document than drawing. Since the outset of photography, it became a powerful instrument for capturing and consolidating both the natural and social facts of reality. Even today, photojournalism, for instance, draws on this source.

The advent of cinema provoked the same phenomenon: we now have, for example, the documents of trains and boats that so impressed early audiences, or, more common today, the video cameras installed in supermarkets and cash machines which are there to capture a possible robbery. I will call this last kind the film or video document, not the documentary film. What is the difference between these two? A documentary film is not an "indisputable" document, unlike the video of a security camera, and, more crucially, it does not pretend to be one, does it? This is precisely where the moral dilemmas of documentary cinema begin. A documentary is caught between fiction and intention/interpretation; between the register that refers to "reliable" facts, and the impulse that moves it exactly in the opposite direction. In this way, where there is a narrative, and wherever it is enacted, there is fiction; where there is editing and questions, there is an intention/interpretation. And of course, a documentary, just like the chronicles of the conquest or Balzac's novels. A document requires heuristics and hermeneutics.

But let's not be naïve: even so-called reliable documents are subject to interpretation, I don't want to suggest that they are not. Photography, for instance, always demands a context. However, there is still a difference between one and the other: the recount of facts by a public notary, or a scientist in a lab, is not the same as the expression that is involved in the work of a documentary filmmaker, which is more akin to an anthropological recount, a chronicle of the conquest, an essay, or in the worst case scenario, a mere reportage.

An intention, then, paves the way and outlines the different responsibilities: one thing is a mug shot that registers the assassin's face –a portrait that documents the criminal's height and features—

hacer un documento «fidedigno» para identificar a alguien. Disímil es la intención del autor de cine documental que narra la vida —y más comúnmente uno de sus aspectos— a partir de su interpretación. Así, su responsabilidad también es otra. El primero se debe a las técnicas de la documentación, a los artificios de la «verdad» fáctica, mientras que el segundo sólo se debe a su discurso. La trampa, ahí está la inmoralidad fundamental del autor de cine documental, es erguirse como taxidermista, engañar al público como el hombre infiel que se sienta todas las tardes a la mesa y le miente a su familia. El documentalista no es el que toma las huellas digitales, el que indaga en el ADN, el empirista que busca datos para asentar los hechos según un método científico, es el que construye un discurso entre la ficción, la interpretación y el documento. El documental siempre está en tensión con la «verdad»: es más subjetivo que objetivo —o intersubjetivo si la objetividad genera repelús— y siempre tiene su dosis de ficción, por más que pretenda ser recuento o retrato. Y que sea así no es un defecto, es una forma de ser. El problema es negarse a sí mismo, como el filósofo que juega a ser físico y quiere predecir el rumbo de la historia como si la historia fuera la trayectoria de un objeto. La inmoralidad del documental está en hacerse pasar por documento y usar la verosimilitud de la imagen y del discurso como anzuelo para defender frente a los ingenuos la «verdad» de los hechos que narra.

which attempts to produce a reliable document so that he or she can be identified. Another thing entirely is the intention behind the work of a documentary filmmaker who provides a narrative to life and its details, which springs from his or her interpretation of it. In this way, the filmmaker's responsibility is different from that of the prison officer who took the mug shot, whose task is confined by the techniques of documentation, the artifice of fictive "truths." The filmmaker, on the other hand, is indebted to his or her discourse only. The question lies within the auteur's essential immorality in presenting him or herself as a taxidermist, deceiving the public like an unfaithful husband would, even as he has dinner with his family every night. The documentary filmmaker does not take fingerprints or a DNA sample; he or she does not investigate information empirically or establishes facts according to the scientific method, but instead constructs a discourse that moves between fiction, interpretation, and the document. The documentary establishes a tense relationship with "truth". It is more subjective than objective –or intersubjective, if the word objectivity repels—and always has a dose of fiction, even if it attempts to present itself as a recount or a portrait. This is not a flaw, of course, but a way of being. The problem is to deny it, like the philosopher who wants to play the role of a physicist, to predict the course of history as if it were an object that follows a predictable itinerary. A documentary is immoral when it pretends to be a document, and makes use of the verisimilitude of the image and discourse in order to guard itself against those who believe in the truth it narrates.

HITO STEYERL

¿Pueden hablar los testigos? Sobre la filosofía de la entrevista

La película *Tout va bien* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin (1972) muestra una entrevista insólita: durante la huelga espontánea surgida en una fábrica de embutidos, una reportera, interpretada por Jane Fonda, habla con las trabajadoras. Les pregunta por las condiciones de trabajo, los quehaceres domésticos y otros aspectos de su vida laboral. Godard y Gorin, sin embargo, no nos dejan participar de manera directa en la entrevista. Aunque la vemos, lo que escuchamos es el monólogo interior de una trabajadora que, silenciosamente, a un lado de la escena, escucha cómo se rinde testimonio sobre sus propias condiciones de trabajo. Aunque la descripción de los hechos es cierta, la entrevista le parece falsa. El tono le parece extraño. La entrevista reitera todos los lugares comunes sobre las mujeres trabajadoras y tiene el mismo efecto que cualquier otra: no comunica. Aunque la descripción de los hechos es cierta, el tono es falso. En pocas palabras: la entrevista es kitsch. A pesar de las mejores intenciones, la reportera, Jane Fonda, no logra comunicar la voz de las trabajadoras. Justamente por hacerlo a través de los medios de comunicación.

En una entrevista para la película *La politique et el bonheur* el mismo Godard plantea el problema nuevamente: dejar que hablen los trabajadores, dejar que participen en la producción de la película, no necesariamente significa darles la palabra. A un trabajador, o una trabajadora, que hable por sí mismo(a) los medios de comunicación le tomarán por intolerante, o en el mejor de los casos, por un objeto más bien deplorable. Se convierten en objetos subyugados a una mirada voyeurística interesada exclusivamente en la “autenticidad”, y no el cambio de verdad. Sin importar lo que digan, sus papeles están determinados previamente: los trabajadores son los afectados, y por ende no hay que tomarles en serio.[1] Pueden hablar cuanto quieran, pero de alguna manera siempre faltará el sonido. Godard y Gorin son conscientes de este dilema: en *Tout va bien* escuchamos la voz de una trabajadora –pero solamente a través de sus mudos pensamientos.

Testigos documentales

Sin embargo, si en ciertas circunstancias entrevistar resulta inútil – como afirman Godard y Gorin—, las consecuencias para el formato

HITO STEYERL

Can Witnesses Speak? On the Philosophy of the Interview

The feature film *Tout va bien* by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin (1972) shows an unusual interview: during a wild strike in a sausage factory, a reporter, played by Jane Fonda, talks with the women workers there. She asks about their working conditions, housework, and other aspects of their working lives. Yet Godard and Gorin do not allow us to share directly in this interview. Although we see the interview, we hear a different sound, namely the inner monologue of a woman standing silently on the side. She hears how testimony is given on her working conditions as well, but although all the facts are right, this interview seems wrong to her. There is something wrong with the tone. The interview will once again affirm all the clichés about female workers. It will have exactly the same effect as all the others – and not convey anything. Although the facts are right, the tonality is wrong. In short: the interview is nothing but kitsch. Despite the best intentions, the reporter Jane Fonda does not succeed at conveying the voice of the workers – specifically because it can be heard in the media.

In an interview in the film “La politique et le bonheur” Godard himself articulates the problem again. Letting the workers speak for themselves, letting them participate in the production of the film, does not necessarily mean letting them speak up. A worker, whether man or woman, speaking for themselves is perceived in the media as not being particularly bright, in any case as a relatively pitiable specimen. They become objects of a voyeuristic gaze that is interested in “authenticity”, but not in change. No matter what they say, their roles are already predetermined: they are the ones affected, and as such, they need not be taken seriously[1]. They can talk as much as they want, but somehow the sound is missing. Godard and Gorin are aware of this dilemma: in *Tout va bien* we hear the voice of a worker –but only in the form of her mute thoughts.

Documentary Witnesses

However, if interviews, as Godard and Gorin maintain, are futile under certain circumstances, this has disastrous consequences for the documentary form. No one can report on an event more credibly than witnesses who have seen it with their own eyes or heard it with their own

documental son catastróficas. Nadie puede informar de un acontecimiento de manera más creíble que un testigo que lo haya visto con sus propios ojos, o escuchado con sus propios oídos.[2] Es por esto que la declaración de un testigo presencial, la entrevista a expertos y los testigos contemporáneos constituyen los recursos más comunes usados por la práctica documental para justificar la supuesta reproducción de los hechos.

No obstante, la desconfianza en los testigos es crónica. El testigo puede decir la verdad, pero de igual modo puede mentir. Para evitar estos imponderables, los sistemas jurídicos no dejan de inventar nuevos métodos de verificación. *Testis unus, testis nullus*— como sostiene la norma jurídica de la antigua Roma, “un testigo, no es testigo”. Al menos dos testigos han de rendir declaraciones coincidentes para garantizar la credibilidad del informe. Mediante la yuxtaposición de varios testimonios y perspectivas, la práctica documental copia estas normas con el fin de conseguir “objetividad”, término muy debatido dentro de la teoría documental.[3] Pero en vez de garantizar completa seguridad, este método — como otros— solamente incrementa la probabilidad de certeza. ¿Qué pasa si ambos testigos mienten? Precisamente la figura del testigo, mediante el cual el público intenta establecer la veracidad de lo ahí mostrado, es esencialmente frágil. El (o la) testigo se balancea sobre su memoria como si ésta fuese una barandilla que sólo existe en su imaginación.

La entrevista, por lo tanto, desde siempre ha provocado sospecha. Según Michel Foucault, técnicas como ésta derivan de pruebas dudosas como el juicio de Dios o la confesión religiosa.[4] En la Edad Media, según Foucault, la verdad se producía de manera mucho más brutal que hoy en día: si el sospechoso, después de haber sido tirado al agua, flotaba, entonces tenía razón. De lo contrario había mentido. En tecnologías de la verdad —como el juicio de Dios o el duelo— la casualidad y las fuerzas mayores determinaban el resultado. Aunque tecnologías de la verdad más recientes, como la experimentación científica, la confesión religiosa, o métodos jurídicos como la tortura o la declaración,[5] disponen de reglas más complejas, éstas operan bajo principios parecidos, según Foucault. Las técnicas documentales, como la declaración de un testigo o la entrevista, proviene de esta misma tradición. Y nos remite a las tecnologías históricas, jurídicas o periodísticas de la verdad.

Convertir testigos en garantes de una verdad documental implica correr el riesgo de una confianza meramente infundada. ¿Puede el testigo realmente dar acceso no filtrado a la realidad? ¿No es su testimonio totalmente opaco —de tinte subjetivo, plagado de afinidades,

ears[2]. This is why eyewitness reports and interviews with experts or contemporary witnesses are among the most widespread methods intended to justify the documentary claim to rendering facts.

Nevertheless, a distrust of witnesses is chronic. For a witness can indeed speak the truth, but he or she can also lie. To insure against these imponderabilities, legal systems have again and again invented new systems of testing. An old Roman rule of law stated: *testis unus, testis nullus* – one witness is no witness. At least two witnesses must give concurrent statements to grant credibility to a report. Documentary forms copy these kinds of rules through the juxtaposition of multiple witness statements and perspectives to create “objectivity” with this procedure – a concept that is chronically contentious in documentary film theory.[3] Yet even this method can only create probability, rather than certainty. For what if both witnesses are lying? Precisely the figure of the witness, through whom the viewer wants to secure the veracity of what is shown, is inherently insecure. She or he balances along their memory as on a railing that only exists in the imagination.

For this reason, the interview has always been under suspicion. According to Michel Foucault, techniques like these are historically derived from dubious examinations such as trial by ordeal or confession[4]. According to Foucault, the production of truth was much more ruthless in the Middle Ages than today. Someone was thrown into the water – if he floated, he was right, if not, then he had lied. In technologies of truth like the trial by ordeal or the duel, chance or higher powers determine the result. More recent technologies of truth, such as the scientific experiment, religious ones like confession or legal ones like torture or a guilty plea[5], have more complex rules, but according to Foucault they still function according to the same principle. Documentary techniques such as witness testimony or the interview also belong to this tradition. They are based on historical, legal or journalistic technologies of truth.

Making witnesses the guarantee of documentary truth thus means taking the risk of an actually bottomless trust. For do witnesses really establish an unfiltered access to reality? Or is the witness not fundamentally opaque – subjectively colored, marked by interests, seduced by images of language, enamored of being right? Is what is witnessed not perhaps more reality as it should have been, rather than reality as it really was? Can the testimony not be torn out of the context by documentary articulations, distorted or falsely relayed? For example, without sound, like the interview with the workers from “Tout va bien”?

seducido por un lenguaje, ensimismado? ¿No da testimonio de una realidad tal como debiese haber sido, en vez de asistir la realidad tal y como aconteció? ¿No puede acaso el testimonio ser abstraído de su contexto por la articulación documental –torcido y manipulado, como la entrevista silente con las trabajadoras de “Tout va bien”?

Violencia epistémica

La filóloga feminista Gayatri Chakravorty Spivak sostiene que no todo lo que se dice encontrará oídos. Según ella, ciertos grupos de la población son negados la posibilidad de articular socialmente. Aunque pueden hablar, no les prestamos atención. Por lo tanto, Spivak plantea la siguiente pregunta: “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”[6] Para Spivak, el sujeto subalterno se refiere a mujeres en situaciones caracterizadas por el colonialismo y el patriarcado. La respuesta a su pregunta es negativa. Para dar un ejemplo del silencio del sujeto subalterno, Spivak analiza expedientes de los archivos coloniales que tienen como objetivo demostrar que mujeres indias “voluntariamente” se entregaron a la cruel tradición de la inmolación durante la época del colonialismo británico. Para Spivak, las actas no dan prueba de la voluntad de esas mujeres, sino tan sólo de la imposibilidad de hacerla valer. Si una mujer intentaba oponerse a los valores del régimen colonizador, solamente le quedaba recurrir a los valores del patriarcado local, que le ordenaría inmolarse “voluntariamente”. Por lo tanto, en ambos sistemas de valores –ya que no había otro– sus propios intereses no podían ser articulados. La subalterna no habla, deduce Spivak, no está en posición de rendir cuentas de sí misma. Cualquier entrevista con ella no sirve.

La situación es parecida a la de *Tout va bien*. Aunque las trabajadoras hablan, no se las entiende, ya que a ellas, como a las subalternas, solamente se les cree capaces de transmitir “experiencia concreta”[7]. Sin embargo, preguntarle a alguien sobre su “experiencia concreta” implica que esta persona no dispone de otra cosa, y que sus vivencias son brutas y carecen de toda reflexión: hace falta explicárselas tanto a ella como al público. El término de “experiencia concreta” impone una determinada forma de división jerárquica del trabajo: entre los que tienen las experiencias y los que están en posición de interpretarlas y entenderlas. Su supuesta autenticidad tiene implicaciones políticas: las voces que suenan totalmente “auténticas” son inhabilitadas estructuralmente. También desde la crítica feminista de los años setenta se han señalado estos problemas repetidamente. Como Claire Johnson ya argumentaba en 1975, el cine feminista no

Epistemic Violence

That what is said, is not always heard, is also maintained by the feminist literature scholar Gayatri Chakravorty Spivak, because certain groups of the population are principally excluded from social articulation.

Although they can speak, we simply do not hear them. The question that Spivak therefore raises is: "Can subalterns speak?" [6] With subaltern she means especially women in situations equally characterized by colonialism and patriarchy. And the apodictic answer to her question is: no. As an example for the muteness of subalterns she draws on files from the colonial archive, which are supposed to provide evidence that Indian women during the British colonial era "voluntarily" submitted to the cruel custom of widow burning. For Spivak, however, these files do not prove the will of the women in question, but only the impossibility of expressing their will at all. For if a woman wanted to oppose the value of the colonial masters, all that was left to her was to refer to the values of the local patriarchy, which ordered her to "voluntarily" burn herself. Her own interests were thus inarticulable in both value systems, and there was no other. Spivak's conclusion: the subaltern does not speak, she is not able to bear witness to herself. Interviews with her are therefore futile.

The situation is similar to that in "Tout va bien". Even if the workers bear witness, they are not understood, for similar to the situation of the subaltern women, they are only considered capable of conveying "concrete experience" [7]. Yet asking someone about their "concrete experience" implicitly presupposes that this person has nothing else at their disposal, that these experiences are raw and unreflected, and that they must be explained both to the person and to the audience. The concept of "concrete experience" dictates a certain form of a hierarchical division of labor: between those who experience something and others who are able to understand and interpret this experience. Their alleged authenticity has immediate political effects: the very voices that sound entirely "authentic" are structurally incapacitated. These problems have also been described again and again in feminist film and science critique since the 1970s. In feminist film, the oppression of women in a patriarchal society cannot simply be captured or recorded, because the so-called simple recordings are already part of the problem, argued Claire Johnson as early as 1975. [8]

The Pain of the Other

Yet structural doubt of testimony also turns us into autists. If witnessing is futile in certain cases, this not only affects documentary forms that

simplemente puede captar o registrar la represión de mujeres en una sociedad patriarcal, ya que el llamado simple registro, es en sí mismo parte del problema.[8]

El dolor del otro

Sin embargo, dudar de la estructura del testimonio nos convierte en autistas. Si el testimonio en determinados casos no sirve, esto no solamente afecta las formas documentales, que no pueden prescindir de él intentan representar lo mejor posible ciertos hechos. El problema va mucho más a fondo. El testimonio no solamente informa sobre el mundo, si no también lo origina en un sentido político y social. Si queremos superar el solipsismo de nuestra experiencia individual, no podemos renunciar al testimonio. Si queremos saber lo que pasa en una guerra muy lejana, normalmente tenemos que confiar en testimonios. Interesarse por un testimonio generalmente implica el intento de abrirse a la experiencia de otros. Es un paso hacia la resolución del problema paradójico que Wittgenstein describió de manera tan plástica: sentir el dolor en el cuerpo del otro.[9] El testimonio asume un papel importante más allá de la experiencia individual. Para Hannah Arendt la “verdad fáctica”, la cual se sustenta en el testimonio, es, por antonomasia, la condición de lo social. Según Arendt, esto no es más que “el suelo que pisamos y el cielo que se extiende sobre nosotros”[10]. En resumen: el testimonio es poco fiable y desconcertante, pero indispensable.

A pesar de que el testimonio encuentra grandes obstáculos, y a veces ni siquiera es escuchado –como en “Tout va bien”– en ocasiones puede dar cuenta del lado impronunciable de las relaciones de poder. “Aunque esté completamente rallado, un pequeño rectángulo de 35 milímetros es capaz de salvar el honor de la realidad,” afirma Jean-Luc Godard.[11] El testimonio puede expresar lo inimaginable, lo callado, lo desconocido, lo redentor e incluso lo monstruoso –y de esta forma dar posibilidad al cambio.

Contra toda probabilidad, aún es posible hallar ejemplos del testimonio que no deberían existir. Testimonios inmersos en la historiografía oficial, en los medios hegemónicos, en archivos, en discursos e historias. Obviamente casos así no son la norma. Pero negar la posibilidad de su existencia, como lo hace Spivak, simplemente significaría eliminarlos por completo de la historia –como silenciar los pensamientos mudos de la trabajadora en “Tout va bien”.

rely on witnesses to convey certain events as well as possible. The problem lies much deeper. Witnesses not only report on the world, but also first produce it in a social and political sense. If we want to overcome the solipsism of our individual experience, we cannot do without witnessing. If we want to know what is happening in a far-away war, we usually have to rely on witnesses. On the whole, discerning a witness represents an attempt to open oneself up to the experiences of others. It is a step in the direction of coping with the paradoxical task that Wittgenstein once so vividly described: feeling the pain in the body of the other[9]. But testimony also assumes an important role beyond individual experience. Hannah Arendt regarded “factual truth”, which testimony is supposed to give evidence of, for the condition of the societal per se. According to Arendt, this is nothing less than the “ground on which we stand and the sky that stretches out above us”[10]. In short, testimony is unreliable and uncertain – but it is indispensable.

Testimony is often prevented or – as in “*Tout va bien*” – not heard at all. On the other hand, it can also bear witness to what is not allowed to be said within these power relations. “Even fatally scratched, a small rectangle of 35 millimeters is capable of saving the honor of the whole of reality,” wrote Jean-Luc Godard.[11] It can express the unimaginable, that which has been silenced, the unknown, the saving, and even what is monstrous – and thus create the possibility of change.

And contrary to all probability, even in official historiography, in the hegemonic media, archives, discourses and histories, testimonies may be found that really should not even exist. They are not the rule, of course. But to claim, as Spivak does, that they are not even possible, means obliterating them utterly from history – and gagging even the mute thoughts of the worker from “*Tout va bien*”.

I am a Muselmann

“Testimony contains a lacuna.”[12] – This is the conclusion Giorgio Agamben reaches in investigating the testimonies of survivors of the Shoah. These statements represent an absolute borderline case of testimony. They are rooted in an insurmountable paradox: those who survived the concentration camp and bear witness do not see themselves as authorized to do so. Primo Levi thus writes that it is not the survivors who are the real witnesses, but the dead.[13] Consequently, only those can bear witness to the annihilation, who fell victim to it. But they no longer speak.

This constitutive contradiction is the leitmotif for Agamben’s reflections on the role of the witnesses. Accordingly, “the value of

Soy un “muselmann”

“El testimonio contiene un laguna”. [12] A esta conclusión llega Giorgio Agamben al analizar los testimonios de supervivientes del Shoah. Estos representan el caso límite de lo testimonial, ya que en su origen está inscrita una paradoja insuperable: los que sobrevivieron el campo de concentración y dan testimonio, no se consideran autorizados para hacerlo. Como apuntara Primo Levi, los verdaderos testigos no son los supervivientes, sino los muertos. [13] Por ende, solamente los que fueron víctima del exterminio pueden testificarlo. Pero ellos ya no hablan.

Esta contradicción constitutiva es el tema principal de las reflexiones que Agamben realiza acerca del papel de los testigos. En consecuencia, “la validez del testimonio se basa fundamentalmente en aquello de lo que carece, en su centro contiene algo, de lo que no se puede dar testimonio, y que priva a los supervivientes de toda autoridad.” [14] El testimonio, por lo tanto, es simultáneamente necesario e imposible, atestigua su propia imposibilidad. Ésta, según Agamben, se materializa en la figura del “muselmann”. En los campos de concentración, un “muselmann” o “musulmán” es un prisionero que ha perdido toda voluntad de vivir y vegeta al límite de la muerte. Ya no es capaz de hablar – y lo que otro superviviente pueda atestiguar en lugar del “musulmán”, solamente servirá de mediación y será incompleto.

Agamben llega a la conclusión que no se puede evitar el fraccionamiento del testimonio. El testigo se convierte en testigo en tanto que da cuenta de la imposibilidad del testimonio. Lo que estos testigos ponen en evidencia es el dilema que simultáneamente constituye su función. El testimonio, por lo tanto, no solamente es imposible. Al mismo tiempo es imprescindible. Aunque el “musulmán” no habla, alguien tiene que hablar por él.

Pero no basta con esto. El análisis de Agamben se cierra con los testimonios más sorprendentes de todos: los que, en realidad, no deberían existir. Uno de ellos empieza con las palabras: “Soy un musulmán.” [15] En estos testimonios hablan quienes eran considerados incapaces de hablar. Milagrosamente, algunos de ellos han vuelto a la vida y hablan de su vivencia como “musulmanes”. Estos informes improbables simultáneamente atestiguan el caso excepcional del fallo de la violencia fascista y su momento más eficaz. Siendo excepciones absolutas reafirman la regla. Según Agamben, no anulan la paradoja, sino que la confirman de “manera más minuciosa” [16]. Existen, aunque en realidad son imposibles.

testimony lies essentially in what it lacks; at its center it contains something that cannot be borne witness to and that discharges the survivors of authority"[14]. Testimony is therefore simultaneously necessary and impossible, it witnesses its own impossibility. According to Agamben, this impossibility is embodied in the figure of the *Muselmann*. The *Muselmann* is a prisoner who has lost his will to live and merely vegetates at the verge of death. He is no longer capable of speaking – and what the survivor can testify on his behalf is only mediated and incomplete.

Agamben comes to the conclusion that the splitting of the testimony cannot be annulled. The witness becomes a witness to the extent that he reports on the impossibility of the testimony. What these witnesses express is the dilemma that forms their task at the same time. The testimony is not only impossible, it is also indispensable at the same time. Even if the *Muselmann* does not speak, someone must speak for him.

Yet as though that were not enough, Agamben's book ends with the most surprising of all testimonies, namely testimonies that should not really even exist. One of them begins with the words, "I am a *Muselmann*"[15]. Those who bear witness in these testimonies are the ones of whom it is said that they are not able to. As though by a miracle, though, a few of them returned to life and tell of their existence as "*Muselmänner*". At the same time, these improbable reports bear witness to the intermittent failure of fascist violence as well as to its extreme effectiveness. As absolute exceptions they confirm the rule. According to Agamben, they do not cancel out the paradox, but "fully" verify it[16]. Although they are actually not possible, they exist.

Images in Spite of Everything

Another case, this time in relation to images, is recounted by the art historian Georges Didi-Huberman[17]. In his text "Images in Spite of Everything" ("Images malgré tout") he describes pictures that are actually improbable: the only four pictures that have been passed on that were made by prisoners of the concentration camp Auschwitz. There is no lack of other pictures of Auschwitz. Although the camp was a territory in which uncontrolled photography was strictly prohibited, there was not only one, but two dark rooms there. The largest portion of the photos made there were for police purposes. Some 40,000 pictures survived the destruction of the archives before the liberation of the camp.

The only four remaining pictures made by prisoners, on the other hand, belong to a completely different context. They were made by a

Imágenes, a pesar de todo

El historiador de arte Georges Didi-Huberman da cuenta de un caso distinto, esta vez respecto a las imágenes.[17] En su ensayo “Imágenes a pesar de todo” (“Images malgré tout”) describe imágenes que en realidad parecen improbables: las únicas cuatro imágenes que se conservan tomadas por los internos del campo de exterminio en Auschwitz. No hay carencia de imágenes de Auschwitz. Aunque el campo limitaba un territorio donde fotografías no autorizadas estaban terminantemente prohibidas, no había uno, sino dos laboratorios. La mayoría de las fotografías allí realizadas servía para fines policiales. Aproximadamente 40,000 fotografías escaparon a la destrucción de los archivos antes de la liberación del campo de concentración.

Las únicas cuatro imágenes que se conservan, tomadas por los presos, tienen otro contexto. Fueron hechas por un miembro del así llamado “comando especial” para dar una prueba visual de la exterminación masiva. Para poder sacar las fotos, primero la resistencia polaca introdujo una cámara al campamento. Después, se concibió un plan complicado para distraer a los guardias de la SS. Sólo entonces, un hombre llamado Alex consiguió sacar las cuatro fotos. Dos de ellas muestran la quema de cadáveres al aire libre. Otra muestra mujeres camino de la cámara de gas. La última foto es la más misteriosa. Muestra algunas ramas y parte del cielo.[18]

Estas fotos no solamente retratan los hechos del homicidio en masa, sino también expresan las circunstancias y el punto de vista de su propia producción. Especialmente en la cuarta foto, que solamente muestra ramas movidas y cielo, la prisa y el peligro encontraron su manifestación directa en el propio grano fotográfico. Mediante el punto de vista, la falta de nitidez y la pérdida de control sobre el encuadre, en esta imagen se expresa la constelación histórica, la situación de vigilancia completa, el oscurecer y la amenaza en que se realizaron las fotos.

Naturalmente, estas fotos no son pruebas en materia penal o histórica, en un sentido estricto. Solamente desde una reconstrucción del entorno histórico se puede deducir hasta cierto grado lo que representan las fotos, dónde fueron tomadas, cuándo y en qué contexto.[19] Aún cuando el propio contexto constaba de una expresión fotográfica, este ejemplo muestra el inmenso esfuerzo que tuvo que hacerse para producir unas pocas y fragmentarias imágenes al margen de lo permisible.

Estas imágenes son tan improbables como los testimonios de los así llamados “musulmanes”. Para impedir las se movilizó una violencia inmensa, no solamente epistémica, y muy a pesar de ello existen.

member of the so-called special commando to provide visual proof of the mass murders. In order for the photos to be taken, the Polish resistance first smuggled a camera into the camp. Then a complicated plan was devised to distract the SS guards. Only then did a man named Alex succeed in taking the four photos. Two of the photos show corpses being burned outdoors. Another shows women on the way to the gas chamber. The last photo is the most mysterious. It shows branches and a bit of sky.[18]

These photos not only depict some facts of mass murder, but also express the circumstances and the perspective of their own creation. Especially in the fourth picture only showing blurred branches and sky, haste and danger virtually imprinted themselves in the photographic grain. The historical constellation, the situation of total surveillance, darkness and danger in which these photos were taken, is expressed in this picture: through perspective, blurring, loss of control over the frame.

Naturally, these photos by themselves are not proof in a criminalist or strictly historical sense. It is only through the reconstruction of the historical surroundings that it can be seen, to a certain degree, what the photos represent exactly, where they were made and when and in which context.[19] Yet when this context itself has a pictorial expression, it shows the endless efforts required to produce these few and fragmentary images.

These pictures are just as improbable as the statements of testimony from the so-called *Muselmänner*. Not only a tremendous amount of epistemic violence was used to prevent them – and still they exist. To maintain that this is not even possible is simply false. The result of this kind of assertion: even documents that were produced despite all resistance are erased from history. Yet even the four pictures from the prisoners remain, in a sense, mute. For although it was possible to smuggle them out of the camp, they remained without impact.

[1] Elisabeth Cowie accordingly describes the documentary identification with “those affected” as ambivalent empathy, which serves the caring and sympathetic self-image of the viewers. Witnesses are not needed for this so much as victims. This role determines that the victims are supposed to be “really helpless” and “voiceless”, and that they are not supposed to be able to present arguments and analyses, so as not to compete with the viewer – and the film – as knowing subjects (cf. Elisabeth Cowie, “Identifizierung mit dem Realen – Spektakel der Realität”, in: Marie-Luise Angerer / Henry P. Krips [eds.], *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse – Kultur – Medien*, Vienna: Turia + Kant 2001, p. 151–181, here: p. 169.)

[2] Cf. e.g. Klaus Arriens, *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, p. 19. Testimony as a principle

Sostener que esto no es posible, es simplemente falso. El resultado de semejante afirmación es que también los documentos producidos a pesar de toda resistencia se suprimen de la historia. Las cuatro imágenes tomadas por los presos permanecieron, en ese sentido, mudas. Pues, aunque consiguieron salir del campo, no pudieron causar impresión.

[1] En este sentido, Elisabeth Cowie describe la identificación con “los afectados” en documentales como empatía ambivalente que atiende a la cuidadosa y compasiva imagen de uno mismo en el público. Para construir esta imagen, no hacen falta testigos, sino víctimas, cuyo papel prevé que éstas sean “totalmente desamparadas” y “sin voz” y que no estén en condiciones de argumentar ni analizar para no competir con el observador –e incluso la película– como sujetos conocedores (Cfr. Elisabeth Cowie, “Identifizierung mit dem Realen – Spektakel der Realität”, en: Marie-Luise Angerer y Henry P. Krips (ed.): *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse - Kultur - Medien*, Viena: Turia + Kant 2001, pp. 151–181, p. 169).

[2] Cfr. p.e. Klaus Arriens, *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms*, Wurtzburgo: Königshausen & Neumann 1999, p. 19. El principio del testimonio ya aparece en el evangelio de Lucas donde el apóstol insiste en la veracidad de su narración diciendo que la transmitieron los que “lo habían visto en persona desde el principio”.

[3] Los así llamados “cognitivistas” intentan salvar un limitado concepto de objetividad o “verdad aproximada” (cfr. Brian Winston, *Claiming the Real: the Griersonian Documentary and its Legitimations*, Londres: British Film Institute 1995, p. 247). De manera implícita, este concepto se basa en una idea pragmático-liberal, y en parte también comunitaria del “sentido común” (cfr. Carl R. Plantinga, *Rhetoric Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, p. 212); como p.e. en el ensayo de Noël Carroll “Der nicht-fiktionale Film und ‚postmoderner‘ Skeptizismus” (en: Eva Hohenberger (ed.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 1998, pp. 35–69), donde Carroll afirma que “está de moda” el poner en duda la pretensión de informaciones objetivas sobre el mundo. Por esta razón, son siempre los mismos argumentos que vuelven a aparecer, como la selectividad del material fílmico organizado, es decir la arbitrariedad de cuadro, escena, duración y ritmo de montaje, que anulan cualquier requerimiento de objetividad. Carroll intenta rebatir estos argumentos señalando la existencia de normas de objetividad que no solamente relativizan dicha selectividad, sino también la destacan como marco habitual del argumento. Según Carroll, se puede hablar de una reproducción objetiva de los hechos reales en la forma documental, mientras se cumplan ciertos criterios de objetividad. Sin embargo, estas construcciones de contratos intersubjetivos también se pueden leer como relaciones de poder, como afirma Bill Nichols: “En este caso, la objetividad tapa la particularidad del punto de vista [*point of view*] de la autoridad institucional misma, donde no solamente se encuentra la inevitable preocupación por legitimación y supervivencia, sino también - variando según época y tema - las formas de interés propio que en innumerables ocasiones en vez de revelarse con más eficacia, se disfrazan como aficiones y condiciones.” (cit. por Carroll 1998, p. 55). Por lo tanto, las normas de objetividad no tanto remiten a una “intersubjetividad sana” (Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, p. 219) sino también a intereses sociales particulares y relaciones de poder que se hacen pasar por bien común. Raymond Williams estudió el surgimiento de la dicotomía entre objetividad y subjetividad en el siglo diecinueve. En esta época, el concepto de la objetividad se relacionaba con el de la facticidad y, por lo tanto, también con discursos y formas de representación positivistas y realistas (cfr. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and*

already occurs in the Gospel of Luke, when the apostle maintains that his account is true, because those who have passed it on to him "saw it themselves from the beginning".

[3] The so-called cognitivists seek to salvage a limited concept of objectivity or "approximate truth" (cf. Brian Winston, *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations*, London: British Film Institute 1995, p. 247). This understanding is implicitly based on liberal-pragmatic and partially even communitarian understandings of "common sense" (cf. Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, p. 212); for instance in Noël Carroll's article "Der nicht-fiktionale Film und 'postmoderner' Skeptizismus" (in: Eva Hohenberger [Ed.], *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 1998, p. 35–69). According to Carroll, it has become a "popular sport" to cast doubt on the claim to objective information about the world. Always the same recurrent arguments are used for this, such as the selectivity of the organized film material, which means the arbitrariness of the selection of segment, shot, duration and rhythm of montage, which makes claims to objectivity futile. Carroll attempts to refute this argument by pointing out that there are standards for objectivity, which not only relativize this selectivity, but also make it appear as the perfectly normal framing process of the argument. He says that as long as certain criteria of objectivity are met, then it is entirely possible to speak of objectively rendering factual realities in the documentary medium. Bill Nichols, however, describes that these intersubjective constructs of agreement can also be interpreted as power relations: "In this case, objectivity obscures the point of view of the institutional authority itself. Here one finds not only the inevitable concern about legitimation and self-maintenance, but also historical and topic-dependent forms of self-interest, which are frequently not admitted, but are instead much more effectively disguised as tendencies and preconditions." (Quoted by Carroll 1998, p. 55) Standards of objectivity are consequently less indicative of a "healthy intersubjectivity" (Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, p. 219.) than of societal special interests and power relations, which are presented as common welfare. Raymond Williams investigated the emergence of the dichotomy between objectivity and subjectivity in the 19th century. At that time the concept of objectivity was linked with that of facticity and thus also with positivist and realist discourses and forms of representation (cf. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana 1976, p. 310 ff.).

[4] Cf. Michel Foucault, "Technologien der Wahrheit", in: Jan Engelmann (Ed.), *Foucault – Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*, Stuttgart: DVA 1999, p. 133–144; and Toby Miller, *Technologies of Truth. Cultural Citizenship and the Popular Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998, p. 4.

[5] Cf. Michel Foucault, "Technologien der Wahrheit", op.cit., p. 134–137.

[6] In its full formulation, the question is: "On the other side of the international division of labor from socialized capital, inside *and* outside the circuit of the epistemic violence of imperialist law and education supplementing an earlier economic text, *can the subaltern speak?*" – Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in: Cary Nelson / Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, p. 271–313, here: p. 283.

[7] Cf. *ibid.*, p. 275.

[8] Cf. e.g.: "It is an idealistic mystification to think the camera can capture 'truth' [...]" (Claire Johnston, *Notes on Women's Cinema*, London: Society for Education in Film and Television 1975, p. 28). As Rosi Braidotti explains in her book *Nomadic Subjects*, a binary concept of gender also generates a binary world view, in which knowledge is reserved to a normalized subject, which is coded masculine and associated with universality, rationality,

Society, Londres: Fontana 1976, p. 310s.).

[4] Cfr. Michel Foucault, "Technologien der Wahrheit", in: Jan Engelmann (ed.), *Foucault – Botschaften der Macht, Reader Diskurs und Medien*, Stuttgart: DVA 1999, p. 133–144; también: Toby Miller, *Technologies of Truth. Cultural Citizenship and the Popular Media*, Minneapolis: University of Minesota Press 1998, p. 4.

[5] Cfr. Foucault, 1999, pp. 134–137.

[6] La pregunta entera de Spivak es: "Ahora debemos confrontar la siguiente cuestión: a la par de la división internacional del trabajo a partir del capital socializado, dentro y fuera del circuito de la violencia epistémica de la ley y la educación imperialistas que constituyen el contexto económico, ¿puede hablar el subalterno?" Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, Revista Colombiana de Antropología, 39 (enero – diciembre 2003), pp. 297–364, p. 321.

[7] Cfr. *ibidem*, p. 307s.

[8] Cfr. p.e: "Es una mistificación ideal creer que la cámara puede capturar la 'verdad' [...] (Claire Johnston, *Notes on Women's Cinema*, Londres: Society for Education in Film and Television 1975, p. 28). Como Rosi Braidotti estudia en su análisis *Nomadic Subjects*, un concepto binario de géneros origina también una vista bipolar del mundo, en la que el saber queda reservado a una subjetividad normalizada y codificada de manera masculina que se relacionará con universalidad, racionalidad, la capacidad de abstracción, conciencia y lo no corporal. En oposición a esta posición del sujeto, lo femenino se concibe como carencia, como no-sujeto, como irracional, no capaz del entendimiento, incontrolado e identificado con lo corporal. Otros ejemplos de estas oposiciones sexualizadas son: objeto vs. sujeto, activo vs. pasivo, dominante vs. subyugados etc. – Cfr. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects*, Nueva York: Columbia University Press 1994, "Sexual Difference as a Nomadic Political Project", pp. 146–172; cfr. también en Teresa De Lauretis, "The Technology of Gender", en: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1987, pp. 1–30, también Chandra Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", en: *Feminist Review*, Nr. 30 (1988), pp. 61–88. En estos textos se problematiza la posición del sujeto en la labor de etnólogos y etnólogas occidentales frente a sus objetos mediante un análisis del poder, entendiendo el "saber" documental como prolongación de regimenes del saber imperial y colonial. Cfr. también Trinh T. Minh-Ha, "Cotton and Iron", en: Madeleine Bernstorff / Hedwig Saxenhuber (ed.), *Trinh T. Minh-Ha. Texte, Filme, Gespräche*, Munich, Viena, Berlín: Kunstverein München / Synema Gesellschaft für Film und Medien 1995, pp. 5–16, especialmente p. 5.

[9] Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, en: Werkausgabe, Bd. 1, Fráncfort/ Meno: Suhrkamp 1995 p. 356s. [Versión castellana: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica/Instituto de Investigaciones UNAM [1958] 1988].

[10] Hannah Arendt, "Wahrheit und Politik", en: *Wahrheit und Lüge in der Politik*, Munich: Piper 1967, pp. 44–92, p. 92. [Versión castellana: *Verdad y política, Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península 1996]

[11] Jean-Luc Godard, *Histoire[s] du Cinéma*, Paris: Gallimard/Gaumont 1998, p. 86.

[12] Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Fráncfort/M.: Suhrkamp 2003, p. 29. [Versión castellana: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia: Pre-Textos 2002].

capability of abstraction, consciousness and incorporeality. In comparison with this subject position, the feminine is conceived as deficit, as non-subject, as irrational, not capable of insight, uncontrolled and identified with the corporeal. Further pairs of opposites of this gendered relationship are, for instance, object vs. subject, active vs. passive, oppressor vs. oppressed, etc. – Cf. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects*, New York: Columbia University Press 1994, "Sexual Difference as a Nomadic Political Project", p. 146–172; also see Teresa De Lauretis, "The Technology of Gender", in: *ibid.*, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1987, p. 1–30, and Chandra Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", in: *Feminist Review*, No. 30 (1988), p. 61–88. In these texts the subject position of western ethnologist with respect to their objects is problematized within the framework of an analysis of power, which interprets documentary "knowledge" as an extension of the imperial and colonial knowledge regime. On this, see also Trinh T. Minh-Ha, "Cotton and Iron", in: Madeleine Bernstorff / Hedwig Saxenhuber (Ed.), *Trinh T. Minh-Ha. Texte, Filme, Gespräche*, Munich, Vienna and Berlin: Kunstverein München / Synema Gesellschaft für Film und Medien 1995, p. 5–16, esp. p. 5.

[9] Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe*, Vol. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 101995, Section 243 ff. (p. 356 ff.).

[10] Hannah Arendt, "Wahrheit und Politik", in: *ibid.*, *Wahrheit und Lüge in der Politik*, Munich: Piper 1967, p. 44–92, here: p. 92.

[11] Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*, Paris: Gallimard/Gaumont 1998, p. 86.

[12] Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York: Zone Books 1999, p. 33.

[13] Cf. *ibid.*, p. 33 f.

[14] *Ibid.*, p. 34.

[15] *Ibid.*, p. 166.

[16] *Ibid.*, p. 165.

[17] The text has meanwhile been published in German as a book (Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, Munich: Fink 2006). However, I refer here to an unpublished transcription of a lecture that was held in 2003 at the Vienna Academy of Fine Arts.

[18] *Ibid.*

[19] The context often has to be laboriously reconstructed, as can be read in the controversy surrounding the way the Wehrmacht Exhibition dealt with some of its photos documenting crimes. After other historians long questioned whether the exhibited photos really showed crimes committed by the Wehrmacht (German army) or by the Soviet secret service, a meticulous reconstruction of the circumstances of the crimes, which was not at all directly evident from what was to be seen. This meant the the historians had to fulfill the task of precise reading and labeling that Benjamin called the task of the photographer: discovering "guilt" in the pictures and "identifying the guilty" (Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Fotografie", in: *ibid.*, *Gesammelte Schriften*, Vol. II.1, op.cit. p. 368-385, here p. 385). The reconstruction then led not only to relabeling the pictures in question, but also to a more precise reflection on the status of photographs as documents: "The photograph is regarded

[13] Cfr. ibidem, p. 29 s.

[14] Ibidem, p. 30.

[15] Ibidem, p. 145.

[16] Ibidem, p. 144.

[17] Me refiero a una transcripción no publicada de una ponencia que se realizó en 2003 en la Akademie der bildenden Künste en Viena.

[18] Ibidem.

[19] A menudo hace falta reconstruir el contexto, como muestra el ejemplo de la controversia alrededor de la exposición sobre la *Wehrmacht* [realizada en Hamburgo en 1995 por el Instituto de Investigaciones Sociales, NdT] alrededor de algunas fotos que documentaron los crímenes. Después de que algunos historiadores pusieron en duda si las fotos expuestas realmente mostraban los crímenes de la *Wehrmacht* o más bien los crímenes del servicio secreto soviético. Se exigía una precisión extremada para la reconstrucción de los hechos que no simplemente eran deducibles de lo que se veía. La necesidad de la reconstrucción exigía de los historiadores la misma tarea de lectura precisa y de indicación que Benjamín ha llamado la tarea del fotógrafo: descubrir "la culpa" en las imágenes y "señalar al culpable" (Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, en: Discursos interrumpidos I, Madrid: Taurus 1987, pp. 61 – 86, p. 86). La reconstrucción no solamente llevaba a una re-indicación de las imágenes en cuestión, sino también a una reflexión más precisa sobre el estado de fotos como documentos: "La fotografía se considera como *el* medio capaz de representar la realidad de manera no falsificada y conforme a la verdad. Pero la imagen será siempre sólo un detalle de lo que pasó frente al objetivo, muestra un momento corto del transcurso del tiempo. Como cada documento escrito, también la fotografía requiere un trato crítico de las fuentes. En oposición al texto abstracto, la imagen concreta le sugiere al observador ser testigo del acontecimiento. La fotografía todavía es una fuente poco usada. Los problemas al revisar la autenticidad y la veracidad parecen demasiados. Al mismo tiempo las declaraciones carentes o contradictorias en los archivos aumentan la incertidumbre existente en el trato de fuentes gráficas. Los instrumentos metodológicos para la interpretación adecuada de la fotografía se han desarrollado muy poco hasta la fecha" (Hamburger Institut für Sozialforschung, *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944*, Catálogo de la exposición, Hamburgo: Hamburger Edition 2002, p. 106).

as *the* medium that purely and truthfully depicts reality. Yet the picture is always only a segment of that which took place in front of the lens, it shows a small moment from a progression of time. Like every written document, photography also requires dealing critically with the sources. Unlike the abstract text, the figurative picture suggests to the viewer that he or she is a witness to events. Photography is still too little used as a source. The problems of verifying authenticity and truthfulness seem too diverse. At the same time, missing or contradictory information in the archives reinforces the existing insecurity in dealing with pictorial sources. Methodological tools for appropriately interpreting photos have hardly been developed yet." (Hamburger Institut für Sozialforschung, *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944*, exhibition catalogue, Hamburg: Hamburger Edition 2002, p. 106).

ROEE ROSEN

Confesiones Próximamente (Hillel) Guión para una pieza de video

El siguiente monólogo es recitado por un niño israelí de nueve años que aún no habla inglés. Ése niño es mi hijo, Hillel. Este acto discursivo fue realizado con la ayuda de un tele apuntador, en el cual el niño leía la transliteración del texto al alfabeto hebreo. Cuando el símbolo * aparece en el guión, éste indica a Hillel que, en ese momento, tiene que imitar los movimientos o gesticulaciones del director, yo, ahí presente, detrás de cámara.

La pieza funciona tanto por sí misma, como *tráiler* de un video más largo: *Las confesiones de Roe Rosen*, en donde el mismo principio, sustitutos recitando monólogos que no entienden, es invertido: tres mujeres inmigrantes que “afirman” ser Roe Rosen declaran sus confesiones en hebreo, al recitar la transliteración que leen en alfabeto latín.

Por favor, presten atención. Están ustedes viéndome, a un niño inocente. Me ven hablándoles en inglés, un idioma que no hablo.

Lo que están ustedes presenciando es un acto de posesión. Me encuentro bajo el control del infame artista Roe Rosen. Actúo como un pasivo y obediente conducto de sus más oscuros caprichos, sin tener consciencia de lo que digo o hago. Soy ahora un Pinocho ala inversa – un niño de verdad hecho marioneta por un atroz Gepeto.

Para demostrar el alcance de esta horrible brujería, les diré que estoy por levantar mi brazo derecho a manera de saludo, aunque yo aún no lo sé.

[Pequeña pausa; levanta el brazo]

Ahora voy a levantaré mi brazo derecho una vez más **[levanta el brazo]**

Y otra vez **[levanta el brazo]**

Puede que se pregunten por qué – ¿Por qué un niño tan dulce y hermoso es manipulado de forma tan extraña?

La respuesta es talvez demoníaca y simple: me explotan para un comercial. Lo que están ustedes viendo, tan horrendo como puede ser, es tan sólo una probadita de lo que está en puerta. Quizá hayan oído hablar de Roe Rosen, sus escándalos, sus crímenes, sus pasiones y sus decepciones. Esperen todo esto –y más.

Ahora, este evasivo hombre siente que ha llegado la hora.

Ahora, esta listo para confesar.

ROEE ROSEN

Confessions Coming Soon (Hillel) A script for a video work

The following monologue is delivered by a nine-year-old Israeli child who does not yet speak English. That child is my son, Hillel. This speech act was made possible as the child read a transliteration of the text into Hebrew letters from a teleprompter. Where the sign * is marked in the script, it indicated to Hillel that he should, at that point, imitate the movements or facial expressions of the director, me, present behind the camera. The piece is both an autonomous work, and a trailer for a long video, *Roee Rosen's Confessions*, wherein the same principle, surrogates delivering monologues in a language they do not understand, is reversed: three women foreign workers "claiming" to be Roee Rosen, deliver his confessions in Hebrew, by reciting its transliteration into Latin letters.

Pay attention, Please. You are now watching me, an innocent child. You are watching me speaking to you in English, a language I do not speak.

What you are witnessing is an act of possession. I am now under the control of the infamous artist Roee Rosen. I act as a passive, obedient conduit to his dark whims, without knowing what I say or do. I am now Pinocchio in reverse –a real child turned puppet by a vicious Geppetto.

To demonstrate the extent of this nasty witchcraft, I will tell you that I am about to raise my right arm in salute, even though I myself don't know it yet.

[Short pause; raises right arm]

I will now raise my right arm again **[raises arm]**

And again **[raises arm]**

You may ask why – why is a sweet, beautiful child being manipulated in such an uncanny way?

The answer is both demonic and simple: I am being exploited for a commercial. What you are now watching, as horrific as it is, is merely a teaser for what's in store. You may have heard about Roee Rosen, his scandals, his crimes, his passions and his deceptions. Expect all this – and more.

Now, this evasive man feels it is time.

Now, he is ready to confess.

Watch a truly hideous artist as he joins the tradition that brought you

Admiren cómo este atroz artista se une a la tradición que produjo gente como San Agustín, Rousseau y Jerry Springer. Pronto se darán cuenta que aquellas confesiones palidecen ante las suyas.

¡Perversión! [luz roja y redoble de tambor]

¡Traición! [luz roja y redoble de tambor]

¡Corrupción! [luz roja y redoble de tambor]

¡Sacilegio! [luz roja y redoble de tambor]

Nada que hayan visto antes en la pantalla puede prepáralos para [pausa; grita:] **LAS CONFESIONES** [pequeña pausa; susurra de forma inquietante] de Roe Rosen [sacude la cabeza de izquierda a derecha un par de veces; abre y cierra la boca].

Pero eso no es todo. Pues para sus confesiones, Roe Rosen no abusará de mí, sino de tres [levanta tres dedos], tres miserables mujeres inmigrantes que se convertirán en sus efigies. Nada tan terrible como esto ha sido intentado antes. Nada como esto ha sido mostrado en la pantalla. Serán testigos de una hazaña en cine, cultura, historia, espiritualidad y un gran avance en la maldad pura.

[Grita:] **LAS CONFESIONES** [susurra:] de Roe Rosen.

El terrible padre necesita demostrar su poder una vez más en este *tráiler*. Ahora guardará silencio por quince segundos [tanto la música como los efectos especiales se detienen mientras calla. Hacia el final del silencio aparecen los títulos: "Las confesiones", y después – "de Roe Rosen". Hillel dice de forma normal:] Próximamente en su pantalla.

Saint Augustine, Rousseau and Jerry Springer. You will soon realize that their confessions pale next to his.

Perversion! [red light and a drum-beat]

Betrayal! [red light and a drum-beat]

Corruption! [same]

Sacrilege! [same]

Nothing you ever saw on the screen can prepare you for [pause; shouts:] *THE CONFESSIONS* [short pause; whispers ominously] of Roee Rosen [shakes head from left to right several times; opens and shuts his mouth].

But that is not all. For his confessions, Roee Rosen will impose himself not on me, but on three [raises three fingers], three miserable women foreign workers that will become his effigies. Nothing as terrible as this has ever been attempted. Nothing like this has ever been shown on the screen. You will witness a breakthrough in cinema, culture, history, spirituality and a breakthrough in pure evil.

[Shouts:] *THE CONFESSIONS* [whispers:] of Roee Rosen.

The terrible father needs to show his might once more in this trailer. I will now be silent for fifteen seconds [the music as well as the special effects stop for the duration of this silence. Towards the end of this silence appear the titles: "The Confessions", and then – "of Roee Rosen". Hillel says in his regular voice:] Coming soon to your very own screen.

KYZZA TERRAZAS

Notas necias sobre creación y percepción

Nacemos. Abrimos los ojos y el espacio se revela ante nosotros. La mirada del poeta, o la del alegre videoasta para el caso, se dirige a un punto. Esa mirada no es un hecho neutral. Esa mirada es cuchillo que en otra vida ya ha matado. Una flecha interpretativa, cargada de historia y cultura y tal vez genes. De igual forma sucede con la cámara. Cada decisión acerca de cómo *mostrar* el espacio —el mundo— con cuadros de cine o video es también una flecha interpretativa. El *display* del mundo vía el filtro multívoco del contexto.

No hay talento.

Por supuesto que las decisiones del cineasta o documentalista —tipos de encuadre, movimientos de cámara, el uso de sonido, la edición, etc.— condicionan, en cierta medida, la mirada del observador. Pero el observador también filtra su juicio —incluso su sensibilidad— a través de la Historia, su cultura y sus traumas. Su mirada también es cuchillo que en otra vida ha cortado carne humana.

No hay tabula rasa.

Y es ahí, en ese *helter skelter* epistemológico e interpretativo, donde surge la comunión, el diálogo y las diversas maneras de apreciar una obra. Vivimos, pues, en un cúmulo de océanos culturales fincados en el lenguaje. Y tal vez sólo de ahí se pueda partir para establecer un diálogo fructífero. Desde el relativismo absoluto, la contradicción, y lo inexorable de la expresión artística y la percepción.

Sergei Eisenstein, el legendario director y teórico soviético, definía así su idea de montaje: “la *representación A* y la *representación B* deben ser escogidas entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla y consideradas de tal manera que su yuxtaposición —la yuxtaposición de *esos precisos elementos* y no de otros posibles— evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa *imagen del tema*.” Asimismo, el papel que le otorgaba a toda obra de arte era “la *necesidad de la exposición coordinada y sucesiva* [lógica] *del tema, el contenido, la trama, la acción*.” Su teoría, por más monolítica

KYZZA TERRAZAS

Notes on Creativity and Perception

We are born. The space before us is revealed as we open our eyes. The gaze of the poet, or the video artist for that matter, is directed towards a specific point. This is no neutral gaze: it is like a knife that was involved in murder in a previous life; an arrow of interpretation, burdened by history, culture, and perhaps even genes. The same goes for the camera: every decision on how to *show* the space –the world—within the frame of film or video is an arrow of interpretation as well. Whatever is displayed of the world, it will always be filtered by the many layers of a context.

There is no talent.

Of course, the decisions taken by a film or documentary maker —the framing of the shot, camera movement, the use of sound, editing, etc.— condition, to a certain degree, the observer’s gaze. But the observer’s judgment and sensibility are also conditioned by history, culture, and trauma. A gaze is like a knife that has cut through human flesh.

There is no such thing as a blank slate.

It is there, in the epistemological and interpretative *helter skelter* where communion arouses, where dialogues and diverse ways of looking at a piece are born. We live, then, in a sea of cultures built upon language. And this is perhaps the only starting point from which we can leap towards a productive conversation: from absolute relativism, contradiction, the unrelenting doubt ascribed to artistic expression and perception.

Sergei Eisenstein, the legendary Soviet director and theorist, defines montage in this way: “Representation A and Representation B must so be selected from all the possible features within the theme that is being developed, that their juxtaposition –that is, the juxtaposition of those very elements and not of alternative ones— shall evoke in the perception and feelings of the spectator, the most complete image of the theme itself.” In this way, a work of art “must expose the theme, content, plot, and action in a coordinated and successive [logical] way.” This theory, however rigid it may seem to us today, does help illustrate some of these

que nos parezca hoy día, arroja algo de luz sobre estas cuestiones. Decidir entre poner cierta imagen antes o después de otra —el orden de la sucesión— afecta directa y definitivamente al tema y al contenido de una obra; la yuxtaposición, pues, sí es parcialmente responsable de la “generación de sentido”, de la efectividad de una pieza. Sin embargo, volviendo a las sentencias iniciales, no es descabellado afirmar que las sensibilidades del artista y del espectador —entendidas éstas como creaciones vitales y culturales, por lo tanto cambiantes y multívocas— juegan también un papel fundamental. Pensar así la dinámica o combate entre el cineasta y el espectador resulta en una postura más tolerante, abre las posibilidades de interpretación, integra el azar y algún grado de irracionalidad poética al pensamiento estético: termina por respetar, de antemano, los distintos tipos de audiencia y las múltiples lecturas que una sola obra pueda tener.

¿Qué pasa entonces con el lenguaje utilizado en obras experimentales que incluso dejan al azar el orden de frases o imágenes? ¿Y si no al azar, por lo menos a cosas tan poco cuantificables como el humor y el gusto del artista.? y Más aún, ¿cómo se percibe ese lenguaje en la audiencia?, ¿cualquier audiencia es capaz de “comprenderlo” o disfrutarlo? La respuesta debiera ser afirmativa.

Dice Deleuze: “el libro no es una imagen del mundo [...] hace rizoma con el mundo.”

Rizoma: relación multívoca, heterogénea y fragmentaria —de raíces que devienen raíces— entre las cosas y los casos del mundo.

El artista hace rizoma con la obra, y la obra hace rizoma con los observadores.

No hay talento. Tampoco tabula rasa. Hay fluir de intensidades.

problems. How to order images within a sequence does affect the theme and content of a work in a direct and significant way. Juxtaposition does contribute, though partially, towards “the creation of meaning;” towards a work’s effectiveness. Non the less, going back to the opening phrases, it is not absurd to state that the sensibility of both artist and viewer (sensibility understood as something that is created by culture, and therefore varying and multivocal) play an essential role. The dynamic or struggle between filmmaker and viewer opens up possibilities for interpretation, incorporates chance, and a certain degree of the irrational and the poetic into aesthetic thought: it takes into account different kinds of audiences respectfully, as well as the multiple readings a single piece can have.

What then of the language used in experimental works, which opens up space for chance to order phrases or images? And, if not to chance, to things much less quantifiable, such as the sense of humor or the individual taste of the artist. How does an audience perceive that language? Can any audience understand and enjoy it? The answer to this question should be yes.

Deleuze says: “the book is not an image of the world. It forms a rhizome with the world.”

Rhizome: multiple, heterogeneous, and fragmentary relationship—roots that engender even more roots—between things and situations in the world.

An artist creates a rhizome through his or her work; the work, in turn, establishes a rhizomatic connection with the observers.

There is no such thing as talent. There is not such thing as a blank slate. There is, however, the flux of intensities.

JOSÉ ARNAUD BELLO

SEBASTIÁN CÓRDOVA

1. **Oye, nos pidieron un texto** para Injerto y se me ocurría que podríamos trabajar en un formato que denotara la forma en que es escrito. Así, de ida y vuelta, a la distancia, como un ping-pong.

Tal vez hacer como una entrevista mutua, o una discusión entre los dos, ¿algo por ahí? Incluso podría ser un registro de la discusión misma, de cómo seleccionar temas para describir los puntos que nos parece que el video toca.
2. Suena bien. Tiene bastante sentido porque así hicimos el video y me parece que los dos creemos en la conversación como un ejercicio de prueba y error para poder perfilar mejor una pregunta. ¿Tú crees que nuestra conversación podría parecerse de algún modo a la forma de interactuar que tuvieron los inquilinos con el edificio del video?
 1. Mmm... pues no sé. Creo que si tratamos de ver la interacción de los inquilinos con el edificio como una conversación estaríamos hablando de un tipo muy especial de conversación. Una conversación en donde uno de los participantes es muy pasivo y muy testarudo, al punto de parecer incapaz de dar una respuesta. O ¿cómo entiendes tú la respuesta de un edificio?
 2. Yo creo que todo contexto responde, por lo que diga, o por lo que deje de decir; suele provocar cambios en sus habitantes, que a su vez modifican al contexto.
 1. Tal vez un edificio puede influir o determinar ciertos aspectos de la vida de la gente que vive en él, pero no veo eso como una respuesta. Me parece más parecido a una propuesta. Según yo, lo que los edificios hacen es más parecido a una declaración, una afirmación en versión cemento y ladrillos.

Por su parte, la gente que usa un edificio sí que da respuestas, constantes y variadas, en relación a la sola postura sostenida por el edificio.

JOSÉ ARNAUD BELLO SEBASTIÁN CÓRDOVA

1. **Hey, we've been asked** to write a text for Injerto, and I thought we could hand in something that exposes the form in which it was written. In this way, back and forth, like a long-distance game of ping-pong.

Maybe we could interview each other, or show them a conversation between the two of us... something like that? It could even be the record of the discussion, of how to select themes in order to describe the points that our video addresses.

2. Sounds good. It makes sense because that's how we made the video: I think that both of us believe that through dialogue we can generate better questions, like an experiment. Do you think our conversation could resemble, in some way, the interaction between the tenants of the building and the video itself?

1. Mmm... I don't really know. I think that if we try to see the way the tenants interacted with the building as a dialogue, we would be talking about a very specific type of dialogue. A conversation in which one of the parts is extremely passive and the other is incredibly stubborn, to the point that they can't really come up with any answers. Or, how is it that you understand the building's reply?

2. I think that all contexts respond to what is said or omitted; contexts provoke change in those who occupy them, who in turn modify their context.

1. Maybe a building can influence or determine certain aspects in the life of those who live inside them, but I don't really see how that answers anything. I think that's more like a proposal. I think buildings declare something, state their own version of things in concrete and bricks.

On the other hand, the people who inhabit a building provide a wide variety of answers to questions, as opposed to an edifice, which holds a singular, rigid stance.

P.105

2. Could you give an example?

2. ¿Por ejemplo?

1. Un muro en un edificio puede ser parte de su estructura, de su soporte, y a la vez establece un límite físico, una restricción. El muro acarrea, en su uso dentro de un edificio, características y restricciones para la forma de ser del edificio, para los espacios que genera.

Así, un muro puede decir algo como: "por aquí, ciertas cosas no pueden pasar". Y el usuario puede gritar, y lograr que su voz pase el muro, o puede taladrar el muro y ver lo que hay del otro lado. Pero el edificio seguirá diciendo más o menos lo mismo, sólo un poco desgastado por las respuestas del usuario. Hasta que tal vez alguien errumbe ese muro y el edificio deje de decir eso, o el edificio se derrumbe también.

Por eso me parece un tipo muy particular de conversación. Porque no es simétrica, y no da lugar a un intercambio de respuestas. A decir verdad, no sé si eso se pueda llamar conversación. Lo digo porque entiendo el conversar como un ejercicio de convergencia, de encuentro de opiniones.

2. Esta bien, tal vez nuestra conversación no es tan parecida a las interacciones que los inquilinos tuvieron con el edificio. Pero sí son curiosos los tipos de interacción humana que sucedieron a través de él.

1. Y sobre todo, el cómo se hacen visibles.

Esto es algo que me interesa mucho de cualquier edificio, sea "de diseño" o autoconstruido. El verlo como una especie de documento de su propia historia de construcción y uso. Visto así, un edificio nunca puede entenderse como terminado, sino como una estructura que se expande y se compacta, que cambia de estado debido a las interacciones de las que hablas.

2. Ahí si podríamos hablar de una especie de conversación ¿no? Considerando al edificio no tanto como interlocutor sino como el resultado – petrificado- de un diálogo, a veces amable y muchas otras acalorado, entre las diferentes gentes involucradas en su proceso de formación – inversionistas, usuarios, constructores, arquitectos, urbanistas, políticos, etc-.

1. Creo que eso fue lo primeo que me llamó la atención del edificio; el verlo desde afuera e inmediatamente pensar cosas como: ¿Qué ha pasado aquí? ¿Qué sucede allí adentro? ¿Cómo es que interactúa la estructura de esta construcción con la estructura social de la gente que

1. The wall of a building can be part of its structure, of its support, and at the same time it establishes a physical limit, a restriction of sorts. The function of a wall within a building has certain characteristics and restrictions that define the building's way of being, and the spaces it creates.

In this way, the building can say something like: "Certain things can't go through here." And the user can scream until his or her voice trespasses the wall, or drill through it in order to see what's on the other side. But the building will keep saying more or less the same thing: it will just be worn down by the user's actions, until someone actually tears the wall down. Then the building itself will stop saying what it originally did, and finally collapse.

That's why I think it constitutes a very specific type of conversation. It's not symmetrical, it doesn't promote the exchange of answers. To be honest, I don't even know if you can call that a conversation. I'm just saying it because I understand a conversation to be an exercise that involves convergence, the encounter of different opinions.

2. All right, maybe this conversation isn't quite the same as the one that happened between the tenants and the building. What is interesting is the type of human interaction that took place through it.

1. And, most of all, how they were rendered visible.

This is something that interests me quite a lot about any building, be it high design or "accidental" design; seeing the way it stands as the historical document of how it was built and is used. Under that light, a building can never be thought of as a finished product, but more like a structure that constantly expands and contracts, modified by the interactions you mentioned above.

2. In that case we can talk about a type of conversation, can't we? Seeing the building not so much as an interlocutor, but as a fossilized dialogue, one that is by turns gentle and intense, and takes place between the different people involved in the process of its formation: the investors, users, constructors, architects, urban planners, politicians, etc.

1. I think that is one of the first things that caught my attention about the building, as I saw it from the outside and had those similar ideas: What goes on in here? In what way is the structure of the building related to the social structure of the people that live inside it? What kind of patterns do they form? Why is it that the building has these features? What stories does it contain?

ahí vive? ¿Qué tipo de patrones forman? ¿Cómo es que el edificio ha llegado a tener estas características? ¿Qué historias encierran?

2. Sí, la primera vez que me llevaste, me hizo pensar un poco en la espacialidad de los cuentos y novelas de Kafka. Es muy ambiguo a la hora de describir espacios. O más bien, logra hacer a través de la narrativa que un espacio físico, se vuelva inagotable, o inalcanzable, o incalculable. Y adentro de los condominios sucedía algo similar. Una situación indeterminada, inconclusa, o no sé.
1. Y a mí, creo que me dio mucha curiosidad deducir, o averiguar, o investigar, cómo es que había sucedido así. Un poco como un detective.
2. Como queriendo encontrar algo. Creo que los dos inventamos pistas y nos fuimos reflejando a través de ellas. Haciendo una historia o un intento por reconstruir los acontecimientos.
1. Tal vez así funcionamos en general, en el día a día. Construimos nuestras experiencias entre lo desconocido y lo familiar armándolas como historias. Pensamos en términos de historias; en términos de secuencias que se enlazan, agregan y yuxtaponen a lo anterior, a lo que ya conocemos o damos por sentado. Por eso los accidentes y errores tienen un poder casi revelador, porque provocan variaciones en la evolución de esa secuencia.
2. En ese sentido, el edificio es como un accidente vivo y su estado casi abandonado es un escenario muy fértil para suponer, o deducir historias. Mientras menos claro y más misterioso sea algo, creo que hace trabajar más a la imaginación.
1. Y ayudó que lo vivimos como intrusos. Al irnos adentrando en el edificio, sintiéndonos, nivel a nivel, cada vez más entrometidos, cada vez más convencidos de que no tendríamos por qué estar ahí, se generó un estado de alerta donde la mente se pone a trabajar de forma más instintiva, irracional, casi absurda.
2. Provocando ese estado de ánimo que está entre el miedo y la risa, entre la adrenalina y la vejiga vencida por la carcajada.
1. Esto me recuerda algo que leí hace poco. Era sobre ese momento en que, tras haber mirado por los retrovisores del auto y haberte tranquilizado, sabiéndote a suficiente distancia de los demás

2. Yes, the first time you took me there, the building reminded me of Kafka's short stories and novels, whose descriptions of space are very vague. Or, to be more specific, Kafka succeeds at inventing, through narrative, a physical space that becomes continuous, beyond reach, incalculable. Something similar went on inside the block of apartments, like an undetermined situation that is somehow incomplete...
1. As for me, I was particularly interested in learning, deducing, finding out, and investigating how it got to be that way. It was a little like being a detective.
2. As if trying to find something. I think we both invented clues and projected our own ideas through them, creating a story or trying to reconstruct the facts.
1. Maybe that's the way we work in our everyday lives: we construct our experiences in the space between what is unknown and what is familiar, putting it all together to form a narrative. We think in terms of narratives, of sequences that are linked together, that enhance and are juxtaposed to what went on before, what we already know or take for granted. That is why accidents and errors are powerful and revealing: they provoke variations, the evolution of a sequence.
2. In that sense, the building is like an accident that is alive, and its state of utter abandonment provides a fertile ground to imagine or deduce stories. The more opaque and mysterious something is, the more it puts your imagination to work.
1. And the fact that we lived all that as intruders helped a lot. As we made our way into the building, and gradually felt more involved, we were persuaded that we did not belong there, which induced a state of alert where our mind began to work in a more intuitive, irrational, almost absurd way.
2. Provoking that state of mind that moves between fear and laughter, between the rush of adrenalin and intense laughter that triggers a need to urinate.
1. That reminds me of something I read recently. It was about the moment right after you look into the rearview mirror of your car and are reassured that there is enough distance between you and other drivers,

conductores, de repente, de la nada, ves un auto a tu lado y por ese momento, por menos de un segundo, sientes una especie de vértigo inmenso.

Quizás sea un tipo de respuesta ante algunas cosas nuevas que no encajan completamente con la lógica, la estructura de lo que llamamos real. Ante ese desencaje nos hacemos conscientes de la fisura entre lo que percibimos y lo que damos por hecho, y eso da pánico. Una desconfianza en nuestros sentidos y en lo que creemos.

2. El video, al final, hace algo muy parecido con nuestras recolecciones del edificio. Consciente de esta infranqueable fisura que mencionas, ensambla lo que vimos, oímos, fotografiamos y pensamos, en una secuencia semi coherente, semi fragmentada. Con límites no muy claros. Similar a los espacios kafkianos. En ese sentido, es más fiel a comunicar la experiencia que a comunicar el sitio de manera objetiva.
1. Como siempre.

but suddenly, out of the blue, a car rushes past you and for an instant triggers an intense feeling of vertigo.

Perhaps that is the way we react to things that are new and not entirely logical, or don't fit into the structure we call "the real". That gap reveals the fissures that lie between what we perceive and what we take for granted, and that triggers a sense of panic. We doubt our own senses and beliefs.

2. In the end, the video gestures in that direction and generates a similar effect with our recollections of the building. Aware of that fissure that is beyond repair, it assembles what we've seen, heard, photographed, and thought in a semi-coherent sequence, that is also semi-fragmentary, and whose boundaries are unclear, akin to the spaces in Kafka's work. In that sense, it communicates the experience better than narrating in an objective way what the place itself is about
1. As usual...

YOSHUA OKÓN

Apuntes en la exploración de las huellas de realidad en el arte y el video

- 1-** El punto en el que **pasamos** de una experiencia exotista y voyeurista (en la que se construye la ilusión de la realidad del “otro” como algo separado) a la experiencia de sentirnos mirados.
- 2-** El punto en el que nos sentimos implicados y la representación puede tocarnos de manera profunda, posicionándonos dentro de la ecuación.
- 3-** El punto donde la desubicación no es un fin en sí mismo sino un efecto secundario producto de la predisposición.
- 4-** El punto en el que la crudeza es una estrategia, no un acto de rebeldía—recordándonos nuestro papel protagónico como espectadores.
- 5-** El punto en el que la ficción es tan evidente que escapa la ilusión de realidad, dándonos la distancia necesaria para concientizar nuestra propia subjetividad.
- 6-** El punto en el que lo político en la representación es ineludible y en el que el arte apunta de manera auto-reflexiva a esta dimensión.
- 7-** El punto en el que producir arte tiene una función social y discursiva, un acto político más allá del diseño de imágenes.
- 8-** El punto en el que el artista alude a cuestiones sociales con el fin de provocar reflexión sin agendar conclusiones específicas.
- 9-** El punto en el que la escenificación de clichés de desbordante realidad nos hace caer en cuenta de que lo que estamos percibiendo son los propios miedos y fantasías.
- 10-** El punto de fuga entre ficción y realidad.

YOSHUA OKÓN

Mapping the Traces of Reality in Art and Video

1- The point where we move from an exoticist and voyeuristic experience (in which the illusion of the “other” as such is constructed) to the experience of being watched.

2- The point where we feel implicated and thus, representation can reach us deeply, placing us within the equation.

3- The point where dislocation is not an end in itself, but a side effect of our conditioning.

4- The point where rawness is a strategy, not an act of rebellion —reminding us our active role as spectators.

5- The point where fiction is so evident that it escapes the illusion of reality, granting us the necessary distance to become aware of our own subjectivity.

6- The point where the political is unavoidable within representation, and where art points self-consciously towards this.

7- The point where producing art has a social and discursive function —a political act beyond the crafting of images.

8- The point in which the artist refers to social matters aiming at critical thought without a specific agenda.

9- The point where the representation of overwhelmingly real clichés makes us realize that what we perceive are our own fears and fantasies.

10- The vanishing point between fiction and reality.

ANDERS KREUGER

Yo y una vez más Yo

Una de las mejores decisiones que haya tomado fue la de seleccionar una identidad profesional para mí mismo. Después de varios intentos de habitar roles socialmente bien definidos –tales como maestro universitario, diplomático de carrera, ejecutivo de las artes, y otros más– me conformé con el título de ‘curador’, por ejemplo ‘curador de exhibiciones’, o para ser más preciso ‘curador de exhibiciones de arte contemporáneo’. Esto sucedió en 1999. Desde ese momento he sido, por turnos, curador independiente, conferencista en ámbitos curatoriales, candidato a un doctorado de la misma disciplina (sinceramente no lo más fácil de definir) y curador empleado por una institución artística.

Estoy bastante contento como curador. Esta profesión es razonablemente respetada y lucrativa, y a la vez suficientemente abierta como para albergar un sin fin de prácticas. El arte contemporáneo, en sí mismo, puede ser casi ‘de’ cualquier cosa, y un curador de arte contemporáneo puede apoyarse en el conocimiento y destreza de prácticamente cualquier campo del saber humano. Eso me sienta bien. Siempre había anhelado una profesión que me permitiera especializarme en la *generalogía*.

A lo largo de los últimos diez años he realizado exhibiciones acerca de muy diversos temas. Estos incluyen al arte como antídoto de la depresión (*Remedy for Melancholy* para ser exhibida en dos locaciones, en mi natal Suecia en 2001), interpretaciones de la historia reciente en la sociedad post-soviética (*Self-Esteem*, una bienal de arte lituano para el Centro de Arte Contemporáneo de Vilnius en 2001), enfoques no-utópicos del futuro (*Prophetic Corners*, una bienal internacional para la ciudad de Iasi, al noreste de Rumania, en 2003), televisión y cine sueco de los 60s y 70s (*Whatever Happened to the 60s and 70s?* Para el Centro de Arte Contemporáneo Rooseum, en Malmo, Suecia, en 2005), el concepto de ‘posibilidad’ (*Art of the Possible* para mi trabajo actual en el Lunds kunsthall, Suecia, en 2007) y cultura contemporánea en las repúblicas Fino-Húngaras del noreste de Rusia (*The Continental Unconscious* para el Museo de Arte de Estonia, en Tallin, 2008).

Estos y otros tantos proyectos para diferentes sedes en Europa se han orientado más bien hacia la investigación, un tanto compleja y basados en sujetos de estudio que bien pudiesen ser juzgados como

ANDERS KREUGER

Me and Me Again

One of the best decisions I have ever made was to select a professional identity for myself. After several attempts at inhabiting socially well-defined roles –those of the university teacher, the career diplomat, the arts executive and a few others– I settled for the title ‘curator’, i.e. ‘exhibition curator’, or more precisely ‘curator of contemporary art exhibitions’. This was in 1999. Since then I have been, in turn, an independent curator, a lecturer in curatorial practice, a PhD candidate within the same discipline (admittedly not the easiest to rigorously define) and a curator employed by an art institution.

I’m quite happy as a curator. This profession is reasonably respectable and lucrative, yet also sufficiently open-ended to accommodate a wide range of practices. Contemporary art in itself can be ‘about’ almost anything, and a curator of contemporary art can draw on knowledge and skills from practically any field of human interest. That suits me fine. I had always wanted for a profession allowing me to specialize in being a generalist.

During the last ten years I have made exhibitions on rather diverse topics. These include art as an antidote to depression (*Remedy for Melancholy* for two exhibition venues in my native Sweden in 2001), interpretations of recent history in a post-Soviet society (*Self-Esteem*, a biennial of Lithuanian art for the Contemporary Art Centre of Vilnius in 2001), non-utopian approaches to the future (*Prophetic Corners*, an international biennial for the city of Iasi in north-eastern Romania in 2003), Swedish film and television from the 1960s and 1970s (*Whatever Happened to the 60s and 70s?* for Rooseum Contemporary Art Centre in Malmö, Sweden, in 2005), the concept of ‘possibility’ (*Art of the Possible* for my current workplace Lunds konsthall, Sweden, in 2007) and contemporary culture in the Finno-Ugrian republics of north-eastern Russia (*The Continental Unconscious* for the Art Museum of Estonia in Tallinn in 2008).

These and other projects for various European venues have tended to be research-orientated, rather complex and based on subject-matter that might be judged obscure, but they have not been inaccessible to an interested general audience. For me that’s part of the fun, using the exhibition format to address issues that cannot be fully explored in just

oscuros, pero que se mantienen accesibles para una audiencia general y curiosa. Para mí esa es parte de la diversión, usar el formato de exhibición para abordar temas que no pueden ser descritos en su totalidad simplemente por el idioma, escrito o hablado, pero que mantienen cierta relevancia para el público en general. En ocasiones esto implica trabajar con archivos visuales, o emplear métodos similares para explotar el potencial que tiene el arte de *ilustrar* (en el sentido literal: 'arrojar luz sobre algo').

Otros conceptos sobre los que disfruto elaborar son el de *especulación* (en el sentido de 'meditar con hondura' pero también en un sentido más primigenio de 'reflejar' o 'auto-reflejar') y *tonalidad* (que tiene que ver con 'tensión' y remite a la marcado físico o el aspecto corpóreo de la expresión humana).

Como curador puedo hacer casi todo lo que yo quiera y trabajar con casi cualquier tema que se me pueda ocurrir. Siempre y cuando cumpla con los requisitos éticos mínimos de mi rol. No debo trabajar conmigo mismo como material. En vez de eso debo trabajar *con, para y a través* de otra gente, *pensar junto* con otros y contribuir conmigo mismo para canalizar lo que otros tengan que decir de sí mismos. Una práctica curatorial en forma es tan buena como cualquier escuela militarizada que nos enseñe a compartir la realidad con los demás. Esto, una vez más, me viene bien. De hecho, puede que me haya inculcado a pensarme como parte de la sociedad.

¿Por qué entonces he decidido pecar en contra de estos principios?
¿Por qué he producido una pieza que no es una exhibición de material colectado de otros autores, ni un ensayo que se distancie correctamente de su propio discurso? ¿Por qué accedí, casi sin escrúpulos, a la sugerencia de mis tres amigos artistas de Nueva Delhi, Raqs Media Collective?

Me pidieron hiciera una 'pieza de mi propia autoría' para *The Rest of Now*, la exhibición que organizaron para Manifesta 7 el verano pasado. Ya me habían incluido como uno de los tres asesores curatoriales para su contribución a esta bienal pan-europea que tuvo su sede en cuatro distintas locaciones en el norte de Italia. *The Rest of Now* se desarrolló en una enorme planta procesadora de aluminio desocupada, en la ciudad de Bolzano, construida a principios de los 30as por ordenes de Mussolini. El concepto unificador de la exhibición era el *residuo*. ¿Qué queda, si es que queda algo, cuando todo ha desaparecido? ¿Cómo puede articularse un residuo así dentro del arte?

Ya había comentado con Raqs acerca de mi investigación acerca del cine y la televisión suecos de la 'era dorada' (misma que coincidía con mi

spoken or written language but are still relevant to the public at large. Sometimes this involves working with visual archives, or employing other similar methods to make full use of art's potential for *illustration* (in the literal sense: 'to cast light on things').

Other concepts I enjoy elaborating on are *speculation* (in the sense of 'speculative thinking', but also in a more primeval 'mirroring' or 'self-reflective' sense) and *tone* (which is to do with 'tension' and stands for the pronouncedly physical or bodily aspect of human expression). As a curator I can do almost whatever I want and work with almost any subject matter I can think of, as long as I meet the basic ethical requirements of the role. I mustn't work with myself as material. Instead I must work *with, for* and *through* other people, *thinking together* with others and contributing my own self to channeling what others have to say about themselves. A serious curatorial practice is as good as any school or military service for teaching us to share reality with other people. This, again, suits me fine. Perhaps it has even made me think of myself as part of society.

Why, then, have I now chosen to sin against all these prescripts? Why have I suddenly produced a piece that is not an exhibition with material gathered from other authors, nor an essay that observes the appropriate distance to its own discourse? Why did I agree, almost without any scruples, to a suggestion put to me by my three artist friends from New Delhi, the Raqs Media Collective?

They asked me to make a 'work of my own' for *The Rest of Now*, the exhibition they organized as part of Manifesta 7 last summer. They had already enlisted me as one of three curatorial advisors for their contribution to this pan-European biennial that took place in four venues across northern Italy. *The Rest of Now* took place in an enormous disused aluminum plant in the city of Bolzano, built on Mussolini's orders in the early 1930s. The overarching theme of the exhibition was 'residue'. What, if anything, is still left when everything else has disappeared? How can such residue be articulated in art?

I had spoken to Raqs about my research into Swedish television and film from the country's 'golden age' (when I was a child), which interested them as an example of how public archives can also be an individual's 'archive of the self'. But they insisted I shouldn't approach this topic as a curator, but do precisely what curators do not do: speak in the first person singular and articulate my subject without collaborating with others.

The result of this exercise is the 25-minute film *Subtitles* that is now presented, in a Spanish-language version, to the audience of the

infancia), y a ellos les interesó que servía de ejemplo a cómo un archivo público puede ser también un 'archivo personal del Yo'. Pero insistieron en que no debía abordar el tema como curador, sino justamente hacer lo que un curador no hace: hablar en primera persona y articular mi sujeto de estudio sin colaborar con otros.

El resultado de este ejercicio es el film de 25 minutos intitulado *Subtitles (Subtítulos)*, el cual se presenta ahora en su versión al español para el público mexicano que asiste por todo el país al festival de cine *Ambulante*. Esto me resulta increíble, debo añadir, pues nunca esperé tal interés del exterior por este experimento sobre la subjetividad. El título es cierto en un sentido más amplio, pues describe el contenido del film. Tomé todo un episodio de la televisión sueca de 1972, un programa de marionetas, para niños, hecho por Staffan Westerberg, y musicalizado por Lasse Dahlberg. Recuerdo (o creo que recuerdo) haber visto *Da la casualidad (que Él-mano y Ella-mano fueron guantes por 300 días)* cuando fue transmitido por vez primera. Ahora he escrito subtítulos para el episodio. En ocasiones traducen el idioma original, sueco, los diálogos y parte de las canciones, pero he incluido mis propias reflexiones y especulaciones. Estas pronto se tornan inquietantemente subjetivas y personales, aunque uno bien pudiese considerar los subtítulos como un formato más mediante el cual publicar un ensayo. El ensayo permite con frecuencia –incluso a un curador– hablar de uno mismo.

¿Acaso este film me hace menos curador? ¿Me convierte en alguien que pretende ser artista? Algunos colegas han expresado (o simplemente transmitido) su descontento por mi violación a la etiqueta profesional, mi trasgresión de la frontera curador-artista y el tono pretencioso que por momentos mi texto parece asumir. La pretensión está muy mal vista, sin embargo casi invariablemente llama la atención. Por ello la encuentro una forma interesante de ser en el mundo. Trabajar con el Yo como materia prima, y prescindir del 'otro' bajo la apariencia del artista, es algo que muchos curadores sueñan en secreto. Algunos incluso realizan este cambio en los textos que escriben para las exhibiciones, pero falta dar un paso más para el curador que desea crear su propia obra. Y no me arrepiento de que Jeebesh Bagchi, Mónica Narula y Shuddhabrata Sengupta me hayan empujado al precipicio, hacia el abismo de actuar como protagonista de mi propio film, y hacia una posible nueva identidad como no-curador.

De hecho he comenzado a imaginar un nuevo proyecto, en el cual no sólo hablaré con mi propia voz, también dejaré que el observador eche un vistazo sobre mi rostro por momentos, tal cual haya sido registrado por cámaras de televisión y guardado en archivos públicos. El título de

Ambulante film festival that travels across Mexico. This is amazing to me, I must add, since I never quite expected such outside interest in this experiment with subjectivity.

The title is broadly true as a description of the film's content. I have taken one episode of a children's program produced by Swedish Television in 1972, a puppet show by Staffan Westerberg with music by Lasse Dahlberg. I remember (or believe that I remember) having seen *It Just So Happens (That He-Hand and She-Hand Were Gloves for 300 Days)* when it was first broadcast. I have written subtitles for it. In part, they translate the original Swedish dialogue and lyrics, but I have also added my own reflections and speculations. These soon get disturbingly subjective and personal, although one might actually see the subtitles as just another format for publishing an essay. Essays frequently allow even curators some room for talking about themselves.

Does this film make me less of a curator? Does it turn me into someone pretending to be an artist? Some colleagues have articulated (or just radiated) their discomfort at my breach of professional etiquette, my transgression of the curator–artist boundary and the pretentious tone my text seems to be assuming at times. Pretentiousness is frowned upon, yet it almost invariably attracts attention. Therefore I find it a quite interesting way of being in the world.

Working with the self as material, and dispensing with the 'other' in the guise of the artist, is something many curators secretly dream of doing. Some even perform this shift in exhibitions and texts, but there is yet another step to be taken for the curator who wishes to create his own artwork. And I'm not sorry that Jeebesh Bagchi, Monica Narula and Shuddhabrata Sengupta pushed me over the edge, into the abyss of acting as the protagonist of my own film and towards a possible new identity as a non-curator.

In fact have even started dreaming of a new project, in which I will not only speak in my own voice, but also let the viewer glimpse my face at various points in time, as recorded by television cameras and stored in public archives. The title of this as yet unrealized project is *Me and Me Again*. It will juxtapose classical notions of subjectivity, as they have been reflected in the history of philosophy, with the lived and uneasy variety of self-knowledge that is grounded in the encounter with one's own image from twenty and five years ago. Am I the same person now as I was then? Can you recognize me?

Whether this will interest anyone else but me, myself and I remains to be seen. As a curator, I can usually sidestep such concerns and just stand back to see how an audience receives a message from someone

este proyecto en marcha es *Yo y otra vez Yo*. Yuxtapondré nociones clásicas de subjetividad, como han sido expuestas a lo largo de la historia de la filosofía, con la presente e incómoda variedad de auto-conocimientos fundados en el encuentro con imágenes de hace 20 o 5 años. ¿Soy la misma persona que solía ser? ¿Puede reconocérseme? El que esto llegue a interesarle a alguien más que a mí, a mí mismo y a mi yo, aún esta por verse. Como curador, normalmente puedo esquivar tales preocupaciones, simplemente hacerme a un lado y observar cómo el público recibe un mensaje proveniente de otro lado. Ahora tengo curiosidad de saber si la misma forma de pensar puede aplicarse cuando la imagen que será mediada se trata de mi propia auto-imagen. Lo que hay es lo que se ve, y podré, como cualquier otro artista, decidir qué tanto de mí mismo dejaré al escrutinio del ojo público. No hay nada nuevo en todo esto, pero sigo disfrutando mi recientemente lograda libertad en este *traspaso* entre mi mismo y yo mismo, y el actuar para un público...

Aún así, no lamento la elección en mi profesión. No intento convertirme en artista; tan sólo aprovecho uno más de los formatos disponibles para trabajar en las cosas que me interesan. La posibilidad de poder hacer algo así, fue justamente por lo que decidí hacerme curador.

else. Now I'm curious to see if the same curatorial operational thinking can be applied when the image to be mediated is at the same time my own self-image. What you see is what you get, and I will, as any artist, be able to decide exactly how much and how little of myself to give out for the scrutiny of others. There's nothing new in this, but I'm still enjoying my newfound freedom to *criss-cross* between myself and my self, and performing for an audience...

Still, I don't regret my choice of profession. I'm not trying to become an artist; I'm just using ever more of the formats available for working on things that interest me. The possibility of doing that was precisely the reason why I decided to become a curator.

LUIS FELIPE ORTEGA

La extrañeza cotidiana

Desde hace tiempo algo ha sucedido con las maneras de contar, con las maneras en que nos enfrentamos a la narrativa y sus multiplicidades, al vértigo de seguir todavía con la idea de que es posible decir, de que hablar y narrar abre caminos donde la extrañeza vuelve a apoderarse de los sentidos para lanzarnos –literalmente- a lugares donde ha de ponerse en juego nuestra relación con nosotros mismos y con los otros. Pero desde los límites, desde los bordes de nuestra conciencia, de nuestra concepción de las cosas, del mundo, de la vida, de nuestras historias.

Vivimos tiempos extraños para la escritura, incluso si pensamos en todo lo que se ha dicho –escrito- sobre la posibilidad de no olvidar ciertos géneros literarios –la novela, por ejemplo- nos encontramos con cierta extrañeza en las maneras de escribir: de narrar, de contar historias, de generar todavía un ámbito de ficción. Dije extrañeza, no quise escribir olvido o muerte de la narración. Dije tiempos extraños y quizá debí haber dicho directamente: vivimos una narrativa extraña a ciertos modos en que tradicionalmente se ha narrado. Cambio de las reglas de juego y cambio del lugar del narrador. A la forma –a la acción narrativa- le pasan por encima una serie de acontecimientos que la convierten en un acto que va más allá de la pulcritud para contar y la llevan hacia otros terrenos que ya no quieren –que ya no pueden- quedarse en una cosa acabada y en una cosa cerrada a su forma (incluso a su contenido). Se abre, se disloca, escapa a sus propios parámetros y luego regresa para despedirse de manera silenciosa, con una carcajada o con un gesto.

Sin embargo contamos. Sin embargo nos subimos a la aventura de continuar contando historias que pese a haber sido dichas, vistas o escuchadas hasta el cansancio regresan a nosotros para ponerse nuevamente en escena. Vuelven a ocupar un tiempo y un espacio, y quien relata (quien escribe, filma, o habla desde un lenguaje particular) corre el riesgo de llevarnos por un camino que ha sido abierto para nosotros, para hacernos partícipes de ese tiempo y ese espacio. Hace hincapié en ése o aquel tema, en éste o aquel asunto que le incumbe y que no sabemos si será para nosotros. Pero ahí está el modo en que él o ella (al hablar, al filmar, al escribir) nos lleva a dilucidar su propia condición, la manera en que decanta ciertas zonas de la (su) realidad,

LUIS FELIPE ORTEGA

The Uncanny in the Everyday

The way we tell stories, how we understand narratives and their multiple forms, has been changing for a long time. Even today, we believe in the idea that it is possible to speak; that talking and narrating opens the way to the uncanny, that strangeness can grab a hold of our senses to propell us—in a literal way—towards places where the relation to ourselves and others would be questioned. This happens from the border of consciousness, from our understanding of objects, the world, sight, our stories.

These are strange times for the written word, even if we think of everything that has been said—and written—about the demise of certain literary genres—the novel, for instance—we find that certain forms of writing are suddenly strange to us: narrating, telling stories, creating a space for fiction. When I say “strange,” I’m not alluding to the death of narrative. I used the word “strange” but perhaps I should say: we live in a time where narrative is bizarre and different from traditional forms of narrativity. Narrative action has been transformed by a series of events and has moved from the purity of storytelling towards a new terrain that demands a shift in form and content. It opens up, is reconfigured, escapes its own parameters, and comes back, just to bid farewell, and exit with a laughter or perhaps a gesture.

However, we carry on with narration. We keep on storytelling in spite of the fact that everything has been told, seen or heard many times before, but keeps coming back to us, to be restaged, even once more. Stories occupy a time and a place, and who tells them (whoever writes, films, or speaks them in their own language) runs the risk of taking us through the road that has been cleared for us, and to interest us in that specific temporality and space. He or she emphasizes this or that theme, this or that issue, though we don’t know if this is meant for us. That is the way he or she (by speaking, making a film, or writing) allows us to elucidate their own condition, the way they filter through reality to show us the fissures and strangeness in the everyday. From there, we depart towards a new place, another reality, another sense of the quotidian.

In many ways, *Injerto* brings together all these approaches and takes part in the game of exposing the sequences behind the zones, spaces, places, sites, characters, situations, silences, gazes and camera

para mostrarnos las maneras en que puede encontrar cierta “extrañeza” en las fisuras de la (su) cotidianidad. Y desde ahí después tenemos que salir hacia otra parte, hacia otra realidad y otra cotidianidad.

Injerto es, de muchas maneras, una reunión de esas aproximaciones. De esos juegos donde lo real ha de ponerse en juego para volver a lanzar una serie de prerrogativas que dejen ver – literalmente- una secuencia de zonas, espacios, lugares, sitios, personajes, situaciones, silencios, miradas y movimientos de cámara. Que en realidad son sólo pretextos para decir, para replantear – irónicamente- los encuentros con el afuera, con el borde de las cosas, con esa línea fina que no nos deja hacer una sentencia categórica de lo que somos. Aproximaciones y no posiciones paradigmáticas, rodeos y no incursión en posiciones dogmáticas. Suma de recursos y no el hallazgo puro de una manera de hacer. Especulaciones y no un despliegue de frases hechas.

A la pregunta sobre ¿qué podemos decir?, los artistas que se incluyen en el programa responden desde una posición personal, desde una especie de carcajada que los coloca como eje de su acción narrativa. Y en ese sentido los pone en la orilla de su propia condición pues han partido, de alguna manera, de ellos mismos. De la cercanía que pueden tener con aquel lugar hacia donde dirigen el foco de la cámara. Los planos comienzan a sobreponerse muy pronto. Vemos algo en la imagen y el texto no necesariamente la comenta o la potencia o la hilvana para dar paso al desarrollo de la historia, muchas veces van en paralelo, muchas veces se encuentran en un punto (en una secuencia) y luego vuelven a separarse, a continuar con su viaje tangencial. Se tocan y ese tocarse a veces es solamente un roce, un gesto sutil donde ya no podemos pedir que se aclare qué es lo que se está diciendo. Es ahí, en ese momento, donde quizá se da una conversión de la necesidad de contar linealmente hacia las formas de la poesía, al ámbito metafórico, al lugar abierto de las frases que ya son en sí todo un enorme espacio de especulación.

A primera vista, parece que los autores no quieren afirmar nada, que esa posibilidad de decir va en una dirección donde pueden encontrarse con la multiplicidad –como quería Calvino- y no cerrar la frase a su condición unívoca. El devenir de las imágenes no queda supeditado al texto, ni el devenir del texto ha de quedar supeditado a las imágenes. Y sin embargo se provoca el encuentro y seguimiento de una acción o de un lugar. Se inventa desde lo que puede ser afirmado como un hecho, cualquiera que sea porque casi cualquier cosa cobra relevancia, de tal

movements. These are all just excuses to say, and to reformulate, in an ironic way, the encounter with what lies outside, with the contour of objects, with the fine line that allows us to state categorically what we are. Approaches and not paradigmatic positions, wanderings and not the incursion into dogma. A sum of resources and not a discovery of a way of doing things. Speculations, not a display of trite phrases.

To the question: What can be said? The Artists included in the program give a personal answer, from a kind of laughter that acts as the axis of their narrative action. In such a way they are placed at the edge of their own circumstance, as if they have abandoned themselves. From the closeness they can have with the place towards which they direct the camera's focus. Shots begin to juxtapose very quickly. We see something in the image, and the text doesn't necessarily comment on it or link it to the development of the story, yet they develop in a parallel way. Many times, they come together in a sequence, and then split once more, onto their tangential route. They touch, or even just brush against each other; a subtle gesture that does not grant any demands on clarity. It is at that moment where the need for linear narrativity moves towards the lyrical, metaphorical, openness of phrases that spawn into spaces for speculation.

At first glance, it seems that these auteurs don't assert anything specific, that the possibility of enunciating moves towards multiplicity—as Calvino desired—and not condemning? the phrase to a single meaning. The flow of images doesn't depend on the text, nor the text on the images. But the encounter with a place and an action is provoked. Invention develops from what can be asserted as a fact, whatever that is, because almost anything can be relevant, in such a way that *almost anything* disappears, and its *raison d'être* is confirmed by its strangeness.

Many years ago, literature and film opened up to the possibility of the event, of a happening, towards following the facts that remained in the collective memory. Back then writers and filmmakers used this memory as raw material in order to rearrange the facts. The overflowing of fact, into the terrain of existence, where words and images come back to tell us that we are very near fiction. Following that route, Injerto's selection of works reveals that framing is inventing, that the possibility of multiplying memories, spaces, places should remain intact, giving everything an order that, luckily, will not be the one given by the morning news, but one that overflows inwardly. This is the space of invention and risk that allows the uncanny to happen.

manera que ese *casi cualquier cosa* desaparece, y tiene razón de ser desde su extrañeza.

Hace muchos años que la literatura y el cine se abrieron hacia el acontecimiento, hacia el seguimiento de hechos que quedaron en la memoria colectiva y que luego los escritores y cineastas tomaron como materia prima para reordenarlos desde sus recursos. Jugando al desbordamiento del hecho hacia un terreno de existencia propia, donde las palabras y las imágenes volvían a decirnos que estamos muy cerca de la ficción. Siguiendo la ruta de esa manera de contar, la selección de piezas en *Injerto* vuelve a mostrar que encuadrar la realidad es inventarla y no perder la posibilidad de multiplicar los acontecimientos, los recuerdos, los espacios, los lugares desde un orden que, por suerte, nunca será el orden que nos da el noticero de la mañana sino aquel que desborda las cosas hacia su interior. Hacia ese espacio de invención y de riesgo que no deja de provocar extrañeza.

GRACE QUINTANILLA

Lenguaje audiovisual: la realidad prefigurada en un estilo.

El presente documento plantea una serie de preguntas que sugieren reflexiones acerca del proceso de prefiguración de realidades en los medios audiovisuales. Esbozo las preguntas contemplando cuatro instancias que a mi parecer, problematizan y cuestionan la vigencia de ciertos usos y costumbres en el manejo del lenguaje de producción audiovisual.

Las primeras dos instancias (plataforma y herramienta), están ligadas a la producción determinada por la tecnología; las segundas (discurso y audiencia) a la producción determinada por contextos, gustos y demandas del público.

Plataforma: el impacto de la red en el artista audiovisual y su lenguaje.

Nunca antes fue tan contundente la necesidad de reformular y reestructurar el lenguaje audiovisual en sus diferentes estilos (periodístico, experimental, documental, etc..) como a partir del *boom* de los espacios de difusión masiva del Internet.

¿Qué papel juega el artista audiovisual en un momento histórico en el que la capacidad de construcción y producción de documentos escritos, registros audiovisuales, bitácoras y testimonios está al alcance de un mayor número de personas no especializadas?; ¿cómo ha enfrentado el artista su rol frente a los millones de personas que sin intenciones artísticas y/o estilísticas manifiestan su realidad en el Internet?

¿Acaso la diferencia entre artistas y dichas personas es que los segundos *proyectan* la realidad y los primeros la *crean*?

Los artistas/autores experimentados ¿estudian y reflexionan acerca de esas formas directas, no estilizadas de los cibernautas?; ¿Miden el impacto directo de la interacción, los efectos y afectos generados por esta producción en su audiencia? ¿Implementan dichas formas de expresión en su propio lenguaje para enriquecerlo, para crear nuevos estilos?

La web 2.0 genera espacios propicios de tránsito entre lo individual y lo social. ¿De qué manera puede transformar la estructura del lenguaje audiovisual la interacción social que provoca dicha plataforma?

GRACE QUINTANILLA

Audio-Visual Language: Reality Outlined Within a Style

This text sets out a series of questions aimed at generating ideas on the process of prefiguring reality through audiovisual media. I will outline these questions taking four themes into account, which, in my view, address the validity of certain strategies at work in audiovisual language.

The first two (platform and tools) address the production determined by technology. The second pair (discourse and audience) refer to the production determined context, taste, and public demand.

Platform: The Web's Impact on Audiovisual Artists and their Language

The need to reformulate and restructure audiovisual language in all its different styles (journalistic, experimental, documentary, etc) has become more important since the boom of massive distribution was made available through the Internet.

Considering the historical moment we live, in which the possibility to construct and produce written documents, audiovisual registers, blogs, and testimonials are available to a larger number of people, What role does the audiovisual artist play? How has the artist position him/herself in relation to the millions of people that without artistic or stylistic drive make their reality manifest through the Internet?

Does the difference lie in the fact that artists *create* a reality, while other people *project* it?

Is there a reflection by professional artist / authors on the direct, non-stylized forms created by the people who surf the web? Do they measure the impact of the interaction, the effects and affections generated by these productions within their audiences? Do they appropriate these forms of expression into their own language in order to create new styles?

Web 2.0 generates spaces that promote the transit between individuals and society. In what way does the structure of audiovisual language transform social interaction?

Tool: Reality in HD (High Definition)

The proliferation of digital and high-tech tools have reconfigured the aesthetics of audiovisual works. Cameras and production equipment are becoming increasingly more sophisticated; improving the quality of the

Herramienta: HD (alta definición) la nítida realidad.

La proliferación de herramientas digitales y de alta tecnología, ha tenido un impacto en la configuración estética de la producción audiovisual. Las cámaras y equipo de producción se sofistican a un paso vertiginoso, mejorando la nitidez y prometiendo a los consumidores que la calidad “es tan nítida que parece real”.

Estas herramientas, ¿son un mero capricho esteticista?; ¿qué impacto tiene en la prefiguración de la realidad la concepción de que la cualidad realista de un video se mejora mediante audio e imágenes más nítidas?

¿Qué impacto tiene la calidad de la imagen en la memoria (individual, colectiva, etc.)?; ¿qué sentido tiene el uso de equipo de alta definición para captura de imagen y sonido, si posteriormente se recurre a aplicaciones de software que cosmetizan y a menudo disminuyen dicha nitidez para que parezca real?

Discurso: contenido de la realidad vs. la realidad del contenido

El contenido discursivo de los documentales, noticias, etc.. está determinado por preocupaciones sociales y geopolíticas de la época en la que se producen. Actualmente, la necesidad humana de mantenerse en la punta alta de la realización (económica, profesional, etc..) configura el discurso de producciones audiovisuales alrededor de formas (creativas, directas, agresivas, etc..) de proyectarse competente, en un contexto poblado por dos grupos sociales: los ganadores y los perdedores.

En el caso de las noticias ¿qué tan veraz es la información que transmiten si generan discursos desde la dialéctica de ganadores y perdedores?; ¿es posible dentro de la producción de noticias, proyectar con síntesis periodística, las incongruencias y matices de ciertos conflictos?; ¿qué consecuencias y beneficios tendría producir contenidos bajo esquemas alternativos al del bueno/ malo?

En el caso de documentales ¿qué herramientas discursivas utilizan para la creación de contenidos reales, auténticos, veraces?; ¿qué tan relevante es la veracidad en la producción documental en este momento histórico? ¿qué tiene más peso en la producción: el contenido de la realidad como instancias propicias a ser analizadas o la realidad del contenido, que se obtiene mediante recursos formales del lenguaje audiovisual?

Público: la demanda de realidad como instrumento de realización.

No solamente es el momento histórico lo que determina dicha creación de realidades, es también lo que el público quiere ver. Hay una

image to the extent where they affirm that “it is so well-defined it looks like reality.”

Are these tools merely the whims of aestheticism? What impact does the realistic quality of a video, through well-defined images and audio, have on the prefiguration of reality? What is the impact of a well-defined image on collective and individual memory? What is the point of using high definition equipment if later software applications distort this definition so it looks “more real”?

Discourse: The Content of Reality vs. the Reality of Content

The discursive content of documentary films, the news, etc., is determined by social and geopolitical agendas of the time in which they are produced. Currently, the human need to keep up to date in terms of success (economic, professional, etc.,) organizes the discourse of audiovisual productions (creative, direct, aggressive, etc.,) within the frame of competition, in which the world is divided into winners and losers.

How truthful can the news be if they generate a discourse that revolves around the dialectic of winners and losers? Do the gray areas and contradictions of certain conflicts have a place in the news? What consequences and benefits could there be in producing content under an alternative scheme other than that of the good/ bad dichotomy?

Which discursive tools do documentaries use in order to create real, authentic, truthful content? How relevant is veracity to documentary filmmaking today? What is more relevant for these productions: the content of reality —instances that can be analyzed— or the reality of content, which is obtained through the language of audiovisual media?

The Public: The Demand of Reality as a Tool of Production

It is not only the historical moment that determines the creation of different realities; these are also determined by public desire. There is a need to consume “reality.” The proliferation of all kinds of reality shows and video blogs proves this.

What impact does the public demand for reality has on the new generation of filmmakers and video artists? Could prefiguration be considered a methodological process that promotes the transference from the public to the filmmaker, in the psychoanalytical sense?

Most reality shows clearly construct reality under the pressure of public demand. The language they use is evidently prefigured and preconstructed. Does the general public lack enough formal knowledge about audiovisual language or do they simply deny the veracity of the reality represented before them, in order to experience it personally or

necesidad generalizada de consumo de "realidad" en los diferentes públicos. Muestra de ello es la gran proliferación de *reality shows* de todo tipo, el número creciente de visitas a video *blogs*, sitios de difusión audiovisual en Internet, etc.

¿Qué impacto tiene la demanda de realidad del público en la generación de nuevas formas de producción audiovisual?; ¿se podría considerar la prefiguración como un proceso metodológico que propone una transferencia del público al creador audiovisual en sentido psicoanalítico?

La gran mayoría de los *realities* claramente construyen realidad bajo demanda de sus públicos. El lenguaje que conforman es evidentemente prefigurado y preconstruido. El público general, ¿carece de conocimiento formal sobre el lenguaje audiovisual o simplemente se niega a cuestionar la veracidad de las realidades representadas para experimentar una realización personal o colectiva? ¿Será posible que el público decida hacer lecturas simbólicas de dichos *realities*, documentales y noticias, como lo hacen con las telenovelas o películas de ficción?

En ese caso, ¿qué sentido tiene prefigurar un estilo determinado de realidad?

collectively as theirs? Could it be that the public decides to read those *realities* —documentary films, the news, etc— symbolically like they do with soap operas and works of fiction?

In that case, what sense is there in prefiguring a determined style of reality?

KARLA JASSO

***Imagen movimiento:* museo, instalación y técnicas del observador.**

“Existe el cine y existen diferentes medios a través de los cuales se puede practicar el cine: el film, el video, el ordenador, la holografía. El cine es el arte de organizar una serie de hechos audiovisuales en el tiempo...Tan solo cambia la superficie sobre la que fluye ese torrente de imágenes o la pantalla en la que se visualizan...”

-Gene Youngblood

Decir que el arte contemporáneo incluye la imagen en movimiento es casi errado. Más bien, es lo contemporáneo del arte lo que no puede pensarse sin la imagen en movimiento. Durante la última década, el análisis de la confluencia de los medios, su hibridación y situación post-mediática ocupa uno de los lugares más urgentes en la crítica del arte contemporáneo y sus sistemas de legitimación. Entre los detonantes de tal situación se encuentra la eufórica presencia de la imagen movimiento en el ámbito museístico, los festivales de *new media*, las bienales, las galerías y las colaboraciones entre festivales de cine y *los museos*¹. Para muchos críticos, el cine y sus *formas expandidas* han sido acaparadas e incluso absorbidas por los espacios institucionales del arte, provocando en ese movimiento una contracción de base: es el espacio del museo quien con la llegada de la imagen movimiento y sus múltiples (y novedosos) formatos, ha transformado poco a poco sus normas tradicionales y sus “legítimos” objetivos, incluso el sentido mismo de *mostrar y ser exhibido*. Es en el museo en donde se interroga y se pone en obra (de manera radical y muchas veces ingenua), las implicaciones de la espacialidad de la proyección y la manera en que ésta, transforma una vez más, el estatuto de la observación y la relación entre imagen y espectador. Son precisamente, los contextos diferenciales que cuestionan cualquier tipo de hegemonía, dando lugar a un nuevo *descentramiento* respecto a la sala de *cinema* y un *descentramiento* respecto a las modalidades de presentación. Creo que el arte contemporáneo comprendió muy bien la profética frase de Youngblood sobre los *metadiseños* o nuevos contextos para la recepción de lo *filmico*.

Las nuevas formas de la imagen movimiento implican para el museo, nuevas estrategias de presentación/proyección y una constante revisión y transformación en la noción de “exhibición”. Desde el momento en que la idea de *instalar* se estableció en el lenguaje del arte, sus investigaciones,

KARLA JASSO

The Moving Image: Museum, Installations, and the Techniques of the Observer

There are at least four media through which we can practice cinema —film, video, holography and structured digital code. Cinema is the art of organizing a stream of audiovisual events in time (...) The only thing that changes is the surface on which this stream of images is projected, or the screen on which we see them.

-Gene Youngblood

It is inaccurate to state that contemporary art *includes* moving images: what makes art contemporary is the fact that it is unthinkable without the moving image. During the last decade, the debate on media —its transformations, hybrid forms and the discussion around the post-medial condition— occupies a crucial place within contemporary art criticism and the mechanisms that grant works their legitimacy. One of the elements that has triggered this situation is the presence of moving images within the museum space, new media festivals, art biennials, and galleries, as well as the collaboration between film festivals and museums (for instance, Injerto and the *Laboratorio Arte Alameda*). For many critics, film, and its variant forms have been incorporated, even absorbed, by the institutional spaces of art, generating a fundamental contradiction: upon the arrival of the moving image and its multiple and novel forms, the space has gradually transformed and challenged the traditional norms and legitimate goals of the museum, even concepts such as showing or exhibiting. The museum interrogates and sets in motion (in a radical and sometimes even naïve way) the implications behind the spatiality of projecting and the way it transforms, once again, the status of observation and the relationship between image and the observer. Different contexts interrogate the hegemony of spaces, destabilizing the movie theater and the different modes of cinematic presentation. I think contemporary art successfully adopted Youngblood's prophetic phrase on metadesign —new contexts where the cinematic may take place.

The new forms of the moving image imply new strategies of presentation/projection within the museum space, and a constant revision to the concept of exhibition. Since the notion of *installing* established itself and became accepted, a direct dialogue with the cinematic tradition had to be acknowledged in all of art's fields.

retos de experimentación y producción, significaron un diálogo directo con la herencia cinematográfica. Raymond Bellour lo resume como el momento en que se replanteó la situación histórica del dispositivo y se pensó el propio cine como una “instalación particularmente bien lograda”² en la genealogía de los dispositivos audiovisuales. Instalación videográfica, cine instalación, database movies, multipantallas, proyección wallpaper, multicanal, en todas ellas la proyección (tal vez el momento más idealizado) es muchas veces previsualizada desde el comienzo del proyecto, como instalación *en y para* el museo. La especialización de las pantallas, transparencias, relaciones lógicas semánticas de lectura complementaria, diálogos que brincan de una pantalla a otra. Todo esto representa para el espacio del museo, una auténtica condición de experimentación y reconfiguración: el torsionar los modos, luminosidades y las escalas de la imagen. Así como el cine experimental se definía por su resistencia a la economía tradicional del film³, así la imagen movimiento *instalada* en el museo, le hace resistir a sus propios métodos de exhibición (la clásica museografía, la luz dirigida, la materialidad del objeto) y al mismo tiempo, le permite ofrecer(se) un estado permanente de experimentación en cuanto a las formas y técnicas de *dejar ver* dicho *continuum* que los artistas realizan, enfrentarse con distinciones tan esenciales como la diferencia de luminosidad entre las superficies “fuente de luz” y las que simplemente son “reflejantes”. Todo esto, entre múltiples especificaciones más, hacen que la observación del espectador suceda como todo un acontecimiento.

Aunado a ello, se encuentran las formas híbridas de imagen “fluida” / “generativa” y la circulación de todo tipo de imágenes movimiento resultado de los *DIY⁴ media*. ¿De qué manera estas nuevas formas de experimentación transforman las prácticas curatoriales y de exhibición en un museo? Día a día surgen nuevos portales, meta-archivos audiovisuales capaces de almacenar un *infinito* de experimentación en imagen movimiento espontánea y rápidamente convertida en modo *online* para asegurar su visualización. YouTube, Blog especializados, Dailymotion, ¿De qué manera miramos estas producciones y a qué nivel transforman nuestra relación con las imágenes y su sentido? ¿El museo y los espacios que en éste se habilitan, reconfiguran la manera de mirar estas nuevas producciones, de contorsionar la cotidianidad de su visibilidad? Las prácticas curatoriales, sobre todo aquellas enfocadas a la potencialidad estética de los nuevos medios, deberían enfatizar su investigación en la transformación que sufre un observador/interactor frente a una misma producción en diferentes espacios y

Raymond Bellour refers to this as the moment in which the historical situation of the apparatus changed, and cinema began to be thought of as “an installation that succeeded especially well.”¹ Video and film installations, database movies, multiple screens, wallpaper screenings, multi-channel videos: in all of these, projections (maybe the most idealized moment) are sometimes thought of exclusively as pieces for a museum.

Specially designed screens and slides; the logic and semantics of complementary texts, the conversation from one screen to the next: all of these represent an important factor in reconfiguring experience, as well as the mode, brightness, and scale of the image. Just as experimental film was once defined by its refusal to form part of the economic circuit of traditional films (see the catalogue to the exhibit *Les mouvement des images: Des arts plastiques au cinema*, at the Centre Pompidou, 2006), the moving image, when installed in a museum, resists its methods of exhibition (traditional museography, directed lighting, the materiality of the object) and, at the same time, the moving image introduces a permanent state of experimentation in terms of form and technique. All this allows the *continuum* of the artist’s production to be seen, to come in contact with such essential distinctions as the different degrees of light between objects that project light and surfaces that reflect them, to name a few. The particularities of the moving image transform the act of observing into an event.

Further more, there are the hybrid forms of “fluid” / “generative” images, and the circulation of all kinds of moving images that result from DYS (Do It Yourself) media. In what way do these new forms of experimentation transform the curatorial and exhibition practices of a museum? New portals, such as audiovisual meta-archives that can store an infinite amount of moving images —which can quickly and spontaneously be transferred online and seen— are created everyday. YouTube, specialized blogs, Dailymotion... In what way do we see these objects, and how do they change our relationship to images and their meaning? Do museums and similar spaces reconfigure the way we look at these new objects? Do they alter the everydayness of their visibility? Curatorial practices, especially those focused on the aesthetic potential of emerging media, should emphasize their research on the transformation that the observer undergoes when viewing the same visual object in different spaces². Including these works, adapting them, selecting and projecting them is not enough: this would be a naive curatorial practice. A genuine critical dialogue with innovation begins when the *morpho-genealogy* of the moving image, the discourses it puts

espaciamentos⁵. No se trata de *incluirlas, adaptarlas, seleccionar, proyectar, etc.* Esto sería, una práctica ingenua. Un verdadero diálogo crítico con la innovación comienza en el momento en que la imagen movimiento se reflexiona, se analiza tanto en su morfogenealogía, en los discursos que propone y el tipo de observación (y dependencia) que genera. Llevarlo al museo implica dicho análisis puesto en acto.

El historiador de arte Jonathan Crary nos habla de que a pesar de que la segunda mitad del siglo XIX vio nacer una cantidad inaudita de dispositivos de visión, la ciencia misma se apartó del discurso de la óptica y la mecánica para centrarse “en las dimensiones físicas de la vista humana. (...) lo visible escapa del orden atemporal e incorpóreo de la cámara oscura para alojarse en otro sistema, en el seno de la fisiología y de la temporalidad inestables del cuerpo humano”⁶. Sería necesario recuperar esta investigación y desplazarla a la actualidad de la experiencia museística. La curaduría y el museo hoy en día, podrían seguir un poco la enseñanza de Crary y la reflexión a partir de la observación. La importancia y el sentido de *la instalación de las imágenes en movimiento* se revela crucial en dicho proceso. Llevamos un largo camino recorrido en cuanto al cine instalación, el video y sus múltiples irrigaciones, modificando la experiencia de la percepción de dicha imagen movimiento hasta llevarla a un estatuto de experiencia sensorial, incluso inmersiva. Ahora bien, la producción de imagen audiovisual realizada bajo la condición algorítmica o bien por medio de los DIY *media*, ambas circulando en los meta archivos de la web.... ¿bastaría con *proyectarlas*?

El espacio del museo debe instaurar una condición diferencial para la experiencia de los nuevos formatos de la imagen movimiento. Tal vez una primera respuesta está en pensar el espacio y el espaciamento, la observación y experimentación de los atributos de la programabilidad, la inmersión, la interactividad y la virtualidad.

¹Ejemplo de ello es la colaboración entre Injerto y el Laboratorio Arte Alameda.

²Bellour Raymond, *Cineinstalações*. En: Maciel K.(org), Cinema Sim, Narrativas e Projeções. Ensaíos e Reflexões. Itau Cultural, São Paulo 2008

³Ver catálogo de exposición realizada en Centre Pompidou 2006: *Les mouvement des images: Des arts plastiques au cinema*.

⁴DIY, *Do It Yourself Media*

⁵El afecto varía según las condiciones de observación, así como puede cambiar radicalmente la apreciación de la obra por la decisión de la escala de proyección, por ejemplo. Una de las primeras grandes confusiones al presentar imagen movimiento en un museo fue la inocente arbitrariedad con la que sencillamente las obras se “adaptaban” al espacio de exhibición. Obras que habían sido realizadas como monocal, para ser presentadas en monitor de TV, se proyectaban con videoproector a escalas mucho mayores, perdiendo tal vez, toda la intimidad que la especificidad de un medio y formato pueden otorgarnos.

⁶Citado por: Jay Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la vision en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2007. P. 118

forward, and the type of observation it solicits, is thought through and analyzed. Taking the moving image to the museum requires such an analysis be turned into an action. Art historian Jonathan Crary has said that, in spite of the fact that countless visual apparatus were invented during the second half of the 19th century, science shifted its attention away from the laws of optics and the mechanical transmission of light “to the physical dimensions of human sight (...). The visible escapes from the timeless incorporeal order of the camera obscura and becomes lodged in another apparatus, within the unstable physiology and temporality of the human body.”³ This argument and line of research should be reincorporated into contemporary thought on the experience of a museum. Curatorship and the museum could follow Crary’s lead and the ideas that emerge from his observations. The importance and meaning of the installation of moving images is crucial in this process. The installation of cinema, video, and multiple audiovisual works has come a long way, and has contributed to modify the perception of moving images, transforming the visual experience into an immersive, multi-sensorial one.

Should audiovisual images produced through algorithmic or DIY media, which circulate or are stored in meta-archives on the web, be screened? The museum space should establish new criteria for the experience of these emerging formats. Perhaps the first answer to this question lies in thinking about space and spatiality, the observation and experimentation involved in programming, and the immersion, interactivity and virtual character of these works.

¹ Bellour Raymond, *Cineinstalações*. En: Maciel K.(org), *Cinema Sim, Narrativas e Projeções*. Ensaios e Reflexões. Itau Cultural, São Paulo 2008

² The effect varies depending on the conditions: the scale of projection, for instance, can radically change the appreciation of a work. One of the first problems that arose from presenting moving images in a museum was the naïve arbitrariness with which works were simply “adapted” to a new exhibition space. Single channel works, for instance, made for the monitor of a TV, were often screened using a video projector, which inevitably presented these pieces in a much larger scale. Consequently, all the intimacy that was specific to the original medium and format was perhaps lost.

³ Quoted in Jay Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la vision en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal Estudios Visuales, 2007, p. 118

