

ADVERTENCIA / DISCLAIMER

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 2010 *Habitar*.

This notebook is a collection of ideas —some open-ended— and should not be understood as a final statement on anything, but rather as a starting point for future ideas and conversations. It was conceived as a reader for the 2010 Injerto Symposium *Inhabiting*.

ÍNDICE DE CONTENIDOS / CONTENTS INDEX

P.4 INTRODUCCIÓN

FOREWORD

P.8 ANTONIO VEGA MACOTELA

// Composición y relación

// Composition and Relation

P.12 ELENA PARDO

// Habitar los intersticios

// Inhabiting Interstices

P.16 JOSÉ ARNAUD-BELLO

// Unas ruinas por otras

// Some ruins for others

P.22 ANDERS KREUGER

// Aún poéticamente

// Yet poetically

P.34 CHARLOTTE GINSBORG

// Comunidad y pensamiento privado, ¿por qué usar una cámara, por qué hacer una película, por qué imagino una escena?

// Community and Private Thought: Why use a camera, why make a film, why am I imagining a scene?

P.46 ANDRÉS MOLES

// Habitar

// Inhabiting

P.52 DMITRY VILENSKY

// ¿Qué significa hacer películas de manera política?

// What Does It Mean to Make Films Politically?

- P.60 MARIANA BOTEY**
// Trabajando la imagen en movimiento
como teatro de poder
// Employing the Moving Image as a
Theater of Power
- P.64 ALBERTO LÓPEZ CUENCA**
// La comunidad de la imagen
// The Community of the Image
- P.68 EVA MEYER Y ERAN SCHAERF**
// Ser, al azar
// To Be At Random
- P.78 HITO STEYERL**
// Mark by Mike Hoolboom
// Mark By Mike Hoolboom
- P.80 MIKE HOOLBOOM**
// Retratos de amigos
// Pictures of friends
- P.86 BRUNO VARELA**
// La(s) otra(s) vida(s) de las imágenes
// The Other Life/Lives of Image(s)
- P.94 EILEEN SIMPSON Y BEN WHITE**
// Ingeniería revertida, Lucha en Jerash
(tras bambalinas)
// Reverse Engineering: The Making of
Struggle in Jerash
- P.104 MIGUEL GOMES**
// Conversación sobre Ruinas
A Conversation on Ruins
- P.116 DAVID M. J. WOOD**
// Ciencia, deseo y evidencia
// Science, Desire and Evidence
- P.122 MARGARET SALMON**
// Sin título
// Untitled
- P.124 EDGARDO ARAGÓN**
// Efectos de familia, al término del
proyecto
// Family Effects, Upon Finishing the
Project
- P.132 ISLENI CRUZ CARVAJAL**
// *Agarrando pueblo* de Luis Ospina y
Carlos Mayolo, 1978
// *Agarrando Pueblo* (Luis Ospina and
Carlos Mayolo-1978)
- P.138 JESSE LERNER**
// El documental y sus dobles
// Documentary and its Doubles
- P.142 JOHAN GRIMONPREZ**
// Mil palabras sobre *Double Take*
// 1000 Words on Double Take

INTRODUCCIÓN

Eduardo Thomas / **Habitar**

Tratando de dar continuidad a las temáticas anteriormente expuestas dentro de las pasadas ediciones de *INJERTO*, es que en esta ocasión se propone dialogar en torno al acto que resume aquella experiencia que conocemos como *habitar*.

Los textos que el lector sostiene en sus manos presentan las ideas que motivan los trabajos incluidos en la selección 2010 de *INJERTO*, así como una serie de reflexiones inspiradas por dichos trabajos, todo esto buscando generar una conversación entre los colaboradores de este cuadernillo y el público en general. Con estas páginas se quiere dar inicio al que esperamos sea un activo diálogo entre los participantes del simposio, el público asistente a las proyecciones de *INJERTO* en el marco de la gira que sostiene el festival Ambulante, y los artistas y cineastas que en ella presentan su trabajo. Esperando también que en la medida de lo posible estas ideas viajen y hagan sus propios caminos, quizás no pensados de inicio, y encuentren así nuevas moradas.

El espíritu de esta publicación es el de construir, a la par del lector, una visión crítica sobre las implicaciones prácticas, afectivas, significativas, y performativas de la imagen en movimiento. Encaminándonos así hacia ese punto de distancia (y encuentro) donde sea posible establecer una mirada desde la cual poder aprehender el contexto que nos rodea.

Tal pareciera que en la actualidad la imagen en movimiento se ha constituido de manera indisoluble dentro de esa experiencia homogénea que llamamos "realidad". Ya sea de una manera vivencial o como parte de un modelo mental, la imagen en movimiento nos acompaña diariamente. La interacción entre individuos, y en particular la experiencia de nuestro contexto, se ha vuelto algo que no entendemos ya sin la presencia de la imagen en movimiento. Habitamos pues las imágenes, y las imágenes nos habitan.

Más allá de tratar de descubrir un hilo oculto en los antiguos tratados etimológicos en torno al hecho de habitar, el interés de los textos aquí compilados enfoca sus esfuerzos en arrojar luz sobre la relación que guardan la imagen en movimiento, los individuos y comunidades que producen y utilizan dichas imágenes, y el entorno de estos últimos. Dinámicas que hoy en día se entienden fundamentales para el acto de *habitar*.

Motivadas por una curiosidad instintiva, las distintas voces que se hacen eco en esta breve publicación nos instan a pensar en cómo es que las imagen en movimiento media entre nosotros, regula nuestra experiencia

FOREWORD

Eduardo Thomas / *Inhabiting*

Trying to bridge a connection with the issues addressed on past editions of *INJERTO* is that this time a closer look into the experience known as *inhabiting* is proposed.

The compilation of texts included in this reader present the ideas of those behind the works selected to be screened in the 2010 edition of *INJERTO*, as well as those of people who reflect on these films. This reader means to trigger an open discussion amongst its contributors and the audience participating in the various activities orchestrated around the film program.

With these pages we hope to start an active dialogue between the attendees to the symposium, the audience present at the screenings, and the artists/filmmakers whose works is shown within the program. We also hope for these lines to perhaps find their own ways, to travel and reach unplanned paths into new dwellings. The spirit behind this publication is to build, hand in hand with the reader, a critical view on the practical, affective, signifying and performative implications of the moving image. To help tracing a way into that distant (meeting) point from which to establish a look that enables us to understand the context that surrounds us.

It seems as if nowadays the moving image would be indiscernibly intertwined into the homogenous experience we call "reality". Be it as part of our everyday life, or as part of a mental construct, moving images are all around us, all the time. The interaction between individuals, and particularly with the rest of the world, has become something we can no longer understand without the presence of the moving image. We inhabit images, as much as they inhabit us.

Rather than trying to unveil a hidden unknown link amongst etymological theories around the notion of inhabiting, the main interest of the following texts focuses on shading some light into the relationship the moving image keeps to the individuals and communities that produce and make use of them. How is it that this relationship affects the understanding of our context, and how these series of dynamics present themselves as fundamental to the lecture we may have of the act of *inhabiting*.

Moved by an instinctive curiosity, the various voices echoing throughout this brief publication ask us to think on how the moving image mediates our social life, and helps shape our judgments. What is the role of the moving image within the social, political and historical structuring of society? How are we to understand and signify the moving image, fundamental raw material of artistic practices within the 20th century? What can we expect

social y ayuda a moldear nuestros juicios. ¿Qué papel juega la imagen en movimiento en el quehacer social, político, e histórico de las sociedades? ¿Cómo podemos entender y dar lectura a la materia prima que fundamenta la actividad artística en el siglo xx? ¿Qué podemos esperar de la relación que guardamos con la imagen en movimiento de ahora en adelante? ¿Debemos pensarnos como imágenes en movimiento?

Confío en que la lectura de estas páginas promoverá una amplia y fructífera discusión sobre la relevancia que guarda la imagen en movimiento para entender nuestro *habitar*.

Aprovecho también para agradecer la amable y desinteresada colaboración de quienes con sus ideas y trabajo ayudaron a dar forma a este cuaderno.

from the relationship we keep with the moving image from now on? Should we think ourselves as moving images?

I trust the reading of these texts will develop a rich and varied discussion over the relevance the moving image plays within the understanding of our *inhabiting*.

I would also like to take the chance to thank the kind and unselfish collaboration of those who helped with their ideas and work make this publication into being.

ANTONIO VEGA MACOTELA

// Composición y relación

Estas líneas son algunas reflexiones propias que giran en torno a la posibilidad de establecer estructuras de relaciones sociales y de interacción con comunidades específicas que funjan como estrategias de composición similares a las existentes en la plástica.

Lo primero que viene a mi mente es la noción de materia de trabajo. La pienso como aquello con lo que el artista se relaciona con el fin de transformarla y significarla. Esta relación, a pesar de que pueda parecer unidireccional (del artista hacia la materia de trabajo) es más bien bidireccional, a manera de diálogo. ¿Por qué lo que se muestra como obra de arte ante un público es, en el mejor de los casos, sólo una parte de esta situación? Es decir, el resultado como producto de una mística no develada que reúne ciertas condiciones lingüísticas que permiten, también, ciertos niveles de lectura, estando estas lecturas determinadas tanto por el lugar donde la pieza se presenta como por los niveles socioculturales de quien la presencia. Esto es, un código cuya lectura e interpretación dependen tanto del contexto donde se lee, como de la cantidad de información y sensibilidad de quien lo lee. Hay pues una relación entre las distintas variables que determinan la lectura de una pieza, dichas variables pudiéramos decir son: la obra, el contexto y el espectador.

No es posible establecer una relación de espectador frente a una obra si no hay ciertos acuerdos y estándares en común que permitan determinados niveles de lectura. La composición es lo que permite a la obra entablar un diálogo con las demás variables que la acompañan. Si bien, componer es ordenar, este orden debe ser intencionado, debe comunicar una idea, la cual, sin embargo, no tiene un significado concreto y por lo tanto puede ser generadora de otras ideas y situaciones. Este código, como todos los demás, es aprendido, mejor dicho, experimentado. Por ejemplo, la idea de equilibrio visual es perceptible sólo porque previamente todos hemos experimentado corporalmente esa sensación. Lo mismo pasa con otras experiencias como el volumen, el peso, el ritmo o la cadencia, por mencionar algunas. Estas sensaciones corporales codificadas se alteran positivamente de acuerdo a la relación que establecen con el lugar donde se presentan, siendo el posicionamiento contextual de una obra, también, un gesto significativo. El binomio composición-contexto como estructura abierta, está destinado a interpretarse en diferentes niveles dependiendo de las posibilidades e información del espectador. Sin embargo, en la mayoría de los casos, esta confrontación se da en dos

ANTONIO VEGA MACOTELA

// Composition and Relation

These lines comprise a few thoughts on the possibility of establishing relational structures and structures of interaction with specific communities that can work as strategies of composition, similar to the ones in plastic arts.

The first thing that comes to my mind is the notion of raw working material. I think about this as that which the artist relates to with the intention of transforming and signifying. Even though it might seem like a unilateral relationship (the artist towards the raw working material) it is actually bilateral, it is a type of dialogue. Why is it that what is exhibited to the public as a work of art is, in the best of cases, only one fraction of this situation? In other words, the end result as a product of a hidden mystique which brings together certain linguistic conditions that, in turn, allow for certain levels of interpretation, which are in themselves determined as much by the place where the work is presented as by the social and cultural backgrounds of those who witness it. What I'm referring to is a code whose lecture and interpretation depend as much on the context of its reading, as on the knowledge and sensibility of those who read it. There is then a relationship between the different variables that determine the interpretation of a piece. These variables are: the work, the context, and the observer.

It is not possible to establish a relationship between an observer and a work of art if certain agreements and common standards are not implicitly acknowledged beforehand, hence allowing determined levels of interpretation. Composition is what allows a work to establish a dialogue with the variables that play a part in it. If composing is instituting an order, this order has to be intentional. It has to transmit an idea, which, however, doesn't necessarily have to have a concrete meaning and can therefore generate other ideas and situations. This code, like any other, is learnt, or better yet, experienced. For instance, the idea of visual balance is perceptible only because we have all physically experienced that sensation. The same applies to other experiences, such as volume, weight, rhythm, or cadence, to mention a few. These codified corporeal sensations endure compositional changes depending on the relationship they establish with the place in which they occur; this makes the context of a work a signifying gesture. The pairing of "composition-context," as an open structure, is destined to be interpreted on different levels, depending on the capabilities and knowledge of the spectator. However, in the majority of cases, this confrontation takes place in two universes. Even though these universes

universos que, a pesar de estar relacionados (depende de esta relación que exista una posibilidad de lectura), guardan una distancia que permite tanto el empoderamiento significativo del sitio donde se expone la obra, como la consecuente limitación de las posibilidades de lectura del espectador a una condición pasiva. Estos dos universos son el del artista-materia de trabajo y el de la obra-espectador.

Retomando la idea de materia de trabajo, pienso en la interacción con otras personas como un símil de la interacción que sostiene el artista plástico con sus materiales. Lo interesante que ofrece la relación con otros sujetos es la posibilidad de la respuesta no abstracta, a diferencia de lo que permite una tradición plástica en su relación sujeto-objeto. No quiero decir con esto que el artista plástico no establezca una relación dialéctica con sus instrumentos y materiales de trabajo, permitiéndole tanto transformarse como transformar la materia con la que trabaja, pero sí reiterar las posibilidades que implica el trabajo directo con otros sujetos, ya que permiten un sistema enriquecedor tanto de los niveles de lectura hacia fuera del proceso de la obra, como de la inclusión de quien lee este proceso al participar de forma activa al interior de la misma.

La relación que establece el artista que trabaja con otros sujetos como materia de trabajo es ambigua, ya que si bien socialmente él es aceptado como generador y provocador de una situación significativa, también es propenso, desde mi punto de vista y en la mejor de las situaciones, a diluirse en el otro. Esta interacción es tan artística como significativa. Es decir, conlleva y genera códigos que permiten, tanto una lectura interna, como la posibilidad de que ésta genere una siguiente lectura (ambas abiertas). Este es un código empático de identificación, generado a partir de la interacción del artista con los sujetos de la comunidad donde trabaja. Lo interesante de esta situación es que la lectura no sólo se da al exterior de una comunidad, sino que en buena parte, también se da a su interior. La lectura interior permite el devenir entre la materia-sujeto de trabajo y el artista, intercambiando papeles alternadamente. El artista se mimetiza dentro de la comunidad aprendiendo sus códigos y los sujetos de la comunidad se mimetizan con el artista haciendo de estos códigos algo significativo. Una continua negociación que se vuelve metáfora, ya sea por simpatía o por antagonismo.

Si bien los códigos visuales son comunicables gracias a experiencias corporales en común, los códigos de relación social de una obra de arte son comunicables por empatía. Al reconocer una situación intrapersonal reconocemos la posibilidad de vivirla, no como experiencia sensorial, sino como situación posible de relación con el otro / la composición como generadora de empatía.

are related (the possibility of interpretation depends on their relation), they maintain a distance which guarantees the signifying potential of the site where the work is exhibited, and limits the interpretive possibilities of the spectator to a passive condition. These two universes are: the artist-raw working material and the work-observer.

To return to the idea of raw working material, I think of the interaction with other people as akin to the interaction the plastic artists has with its materials. The appeal of the relationship with other subjects lies in the possibility of obtaining a response that is not abstract; this is different from what a plastic arts tradition offers in its relation of subject-object. I don't mean to imply that the plastic artist does not establish a dialectical relationship with his/her instruments and working materials (whereby he transforms himself and the matter with which he/she works) but I do want to emphasize the possibilities of working directly with other subjects, since they allow for a complex system, extending the levels of interpretation beyond the work, and including the implied reader in the active process of signification.

The relationship established by the artist, who works with other subjects as raw working material, is an ambiguous one; even if he is socially accepted as generator and instigator of a signifying situation, he is also prone, in my point of view, and in the best of situations, of being diluted by the other. This interaction is as artistic as it is significant. It leads to, and generates codes that facilitate both an internal reading, and the possibility of this reading generating yet another reading (both open). This is an empathetic code of identification, created from the interaction of the artist with the community where he/she works. What's interesting in this situation is that the reading does not happen outside a community, but inside it. The internal reading fosters the becoming between matter-subject of work and artist, and the alternation of roles. The artist is integrated into the community, learns its codes, and the members of the community are integrated with the artist, rendering these codes meaningful. There is a continuous negotiation, which becomes a metaphor, whether through sympathy or antagonism.

If visual codes are transferable thanks to the shared physical experiences, the social codes of a work of art are communicated through empathy. In recognizing an intrapersonal situation we recognize the possibility of living it, not just as a sensory experience, but as a situation of potential relation to the other: composition as a source of empathy.

ELENA PARDO

// Habitar los intersticios

Intersticio es un término que fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista porque no respondían a la ley de la ganancia. Nicolás Bourriaud retomó este término para nombrar a los espacios libres donde se hacen posibles las relaciones e intercambios humanos y donde esas relaciones escapan a la estandarización promovida desde los espacios específicos y preestablecidos creados por el contexto social actual.^[1]

- Nicolás Bourriaud, 2008

Los barrios, conforme se hacen viejos, van dando lugar al descontrol, al azar, a las intervenciones de los habitantes. Las hierbas empiezan a salir por entre el pavimento, por pequeñas ranuras. De igual manera, las modificaciones hechas por los vecinos van alterando el paisaje urbano. La propuesta original de quien planeó y construyó una vivienda o un barrio entero se vuelve obsoleta. Los habitantes se encargan de hacer las renovaciones o readaptaciones: encuentran diferentes usos y posibilidades para las banquetas, las fachadas, las jardineras, los balcones y los pasillos (por hablar sólo de lo que queda a la vista del que observa desde la calle). Empiezan a darse usos alternativos a los originalmente planeados: el lugar donde estaban diseñados los timbres de un edificio es ahora un altar para el Santo Niño de Atocha y los timbres se han reubicado en una madera que cuelga de un lugar quizá más práctico para quienes los usan, la cochera puede ser una tienda de abarrotes, el balcón puede convertirse en el cuarto de lavado, el árbol puede funcionar como alumbrado público. En los barrios con cierta edad cada vecino personaliza su pedacito de ciudad. Cuando uno recorre las calles de algunas zonas de la Ciudad de México, como la Colonia Narvarte, es común ver las aportaciones de los vecinos; me gusta caminar por ahí e imaginar a las personas que están detrás de cada una de esas aportaciones. ¿Cómo será el vecino que pone en la jardinera pública, muy bien formaditas, veinte botellas de plástico rellenas con agua para evitar que los perros lleguen a mear las rosas que él mismo plantó? Me imagino a un señor en bata y pantuflas espiando desde la ventana para verificar la eficacia de esta receta anti-meadas.

Me gustan estos barrios, me gusta habitarlos y recorrerlos. Es un consuelo saber que en una ciudad como la Ciudad de México hay todavía

ELENA PARDO

// Inhabiting the Interstices

Interstice is a term that was used by Karl Marx to describe trading communities that elude the capitalist economic context by being removed from the law of profit.

Nicolas Bourriaud used this term to designate the free spaces where human relations and exchanges are made possible, and where these relations can escape the standardization promoted from the specific and pre-established spaces produced by the current social context.^[1]

- Nicolás Bourriaud, 2008

As neighborhoods age, they tend to give way to chaos, chance, and intervention on behalf of their inhabitants. As time passes, weeds begin to peek through the cracks in the pavement, altering the surface. Similarly, the small changes made by dwellers begin to reshape the urban landscape. The original plan for a tenement home or an entire neighborhood becomes obsolete. The inhabitants take over the task of renovating and readapting: they find different uses and possibilities for sidewalks, façades, yards, balconies, and alleys (to speak only of what remains visible to observers on the street).

Different things acquire uses beyond their original design: the place originally allotted for the doorbell of a building is now an altar to the Niño Santo de Atoche; the doorbell has been relocated and transformed into a piece of wood which hangs from a place its engineers and users have deemed more practical. The garage becomes a small corner shop. The balcony might become a laundry room. The tree can function as a lamppost. In neighborhoods of a certain age, each inhabitant personalizes his or her piece of city.

When one treads the streets of certain areas of Mexico City, such as the Colonia Narvarte, dwellers' contributions to city planning are common sights. I enjoy walking around and picturing the engineers of each of these contributions. The neighbor who fashions a fence around a grassy patch on the sidewalk out of twenty perfectly lined water bottles in order to prevent dogs from peeing on the roses he planted himself —what might he be like? I imagine a man in bathrobe and slippers spying from his window to test the efficacy of his pee-proof design.

I love these neighborhoods, I like inhabiting them and traversing them. It's comforting to know that in a city like Mexico City there is still

espacio para el caos y el intercambio. Qué alivio saber, o imaginar, que existe una especie de rebelión vecinal contra las pautas esterilizadoras y homogeneizantes de algunas propuestas de urbanización —quizá reflejo de las tendencias políticas y económicas que nos rigen.

El departamento donde vivo está en uno de estos barrios viejos y cambiantes. Escogí el lugar porque me recordó al barrio y a la casa donde viví con mi familia por más de veinte años. Esa casa la sigo habitando de diferentes maneras, por ejemplo, sigue siendo escenario de muchos sueños o me sirve como referencia geográfica, o es un contenedor de recuerdos (como si fuera album de fotos). Esa casa ya no existe físicamente, la derrumbaron y en su lugar hay un edificio de metal y vidrio con paredes muy delgadas. Espero que con los años ese edificio sea personalizado por sus habitantes (ojalá a alguien se le ocurra perforar la fachada verde para hacer una ventanita por donde entre la luz). Espero que eso pase también con zonas enteras de la ciudad. Mientras eso sucede, seguiré buscando los intersticios que quedan en mi ciudad o en cualquier otra; porque es ahí donde de pronto reencontramos la sensación reconfortante del barrio, de la casa de infancia y se reconocen algunas señales de resistencia social ante un sistema cada vez más limitante.

[1] Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

room for chaos and exchange. What a relief to know, or imagine, that there is a sort of neighborly rebellion to the sterile and homogenizing tendencies of certain urban planning initiatives—a reflection perhaps of current political and economic tendencies.

The apartment where I live is now in one of those aging and constantly mutating neighborhoods. I chose the place because it reminded me of the home I grew up in and lived in for over 20 years. In a way, I still inhabit that house—it remains the setting of many dreams, serves as a geographic reference, and as a site of memories (like a photo album).

That house doesn't exist (physically) anymore. It was demolished and in its place is a metal and glass building, with very thin walls. I hope that with the years, this building becomes customized by its inhabitants (hopefully someone will think of drilling a hole through the "green façade" to make a window and let some light in). I hope the same thing happens to entire areas of the city.

Meanwhile, I will keep looking for the interstices that remain somewhere in my city or in other cities, because those are the spaces where I remember the comforting sensation of neighborhood and childhood home, and where I think I recognize the signs of social resistance to an increasingly oppressive system.

[1] Bourriaud Nicolas (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editor.

JOSÉ ARNAUD-BELLO

// Unas ruinas por otras

Un día salí del Metro Hidalgo con la intención de cruzar Reforma y Reforma no estaba ahí. No la encontré, al menos no como esperaba. Hacía varios años que yo ya no vivía en el DF y es cierto que sí había oído sobre su remodelación, pero supongo que no había invertido mucho tiempo en tratar de imaginarla. Justo esa era la sensación que me invadió, la de estar en un lugar que nunca había estado en mi mente.

Recuerdo haberme parado en el nuevo camellón y dejar que varios altos y sigas pasaran mientras miraba a algún punto entre el horizonte y el pavimento. Trataba de conciliar lo que había arriba y reconocía, y lo que había abajo: largas extensiones de piedras nuevas (si es que tal cosa existe) pero ya usadas, manchadas y despostilladas. Tenía la sensación de que las piedras eran una especie de forro débil que se podía rasgar. Tal vez porque veía el cambio en la calle como una especie de maquillaje, tal vez porque creía saber lo que había ahí debajo.

Extrapolando a la realidad lo que mi cabeza estaba haciendo —montar un nuevo recuerdo sobre uno precedente—, imaginé lo que veía como una de esas pirámides que se construían encima de la anterior. ¿Compartirían las personas de aquellas épocas mi desconcierto cuando estas regeneraciones se llevaban a cabo? ¿Qué habrán pensado cuando les empezaron a crecer iglesias encima?

Me parece que un cambio así tiene necesariamente un peso político considerable. No sólo por ser una decisión que incide sobre un espacio cuya importancia como lugar de congregación, negociación, intercambio, protesta y hasta festejo, es evidente; sino por su peso a un nivel mucho más básico y personal. Como espacio habitado y parte de la cotidianidad de mucha gente, un cambio en el espacio público equivale, casi literalmente, a reformatear parte de la memoria espacial colectiva.

Tal vez esta declaración parezca un poco exagerada, tal vez los nuevos pavimentos de Reforma no representan un cambio tan dramático, pero creo que sí son muestra de un proceso más amplio, que funciona a varias escalas y que por medios sutiles o precipitados se presenta como un ejercicio de poder político que no debe subestimarse.

De no estar convencidos, podríamos preguntarle a Ulises Ruiz, gobernador de Oaxaca, quien comenzó su gobierno con una serie de proyectos de renovación y regeneración urbana sin consulta pública alguna. Uno de ellos, el cambio de pavimento del zócalo de la capital, fue suficiente

JOSÉ ARNAUD-BELLO

// Some ruins for others

One day I left the Hidalgo Subway Station in Mexico city with the intention of crossing Reforma, and Reforma was not there. I couldn't find it; at least not in the state I expected. I have been living away from the city for a number of years, and although I had heard about the various remodeling projects, I hadn't really taken the time to envision these. And that was precisely the sensation that took hold of me: the feeling of being in a place I had never known in my mind.

I remember standing in the new median, looking somewhere between the pavement and the horizon while the traffic light changed colors. I tried to reconcile what I saw and recognized above me, with what was below: long stretches of new cobblestones (if such a thing exists), which were already worn, stained, and chipped. I had the feeling that the cobblestones were a thin lining prone to ripping. Perhaps this was because I perceived the change in the street as a kind of makeup; maybe I thought I knew what lay beneath.

By extrapolating what my mind was doing (layering one memory over a previous one) onto reality, I tried to envision that what was before me was like one of those ancient pyramids that was built on top of older ones. Would the people of those ancient times share my bewilderment at the sight of such reconstructions? And what did they think when churches began to invade the space of the pyramids?

Such a transformation necessarily carries considerable political weight—not just because it impacts a space of congregation, negotiation, exchange, protest, and even celebration, but, because it effects a change on a much more basic and personal level. Since this is a space that forms part of the everyday experience of its inhabitants, any alteration in its domain amounts to a reconfiguration of the collective spatial memory.

This might seem a tad exaggerated—perhaps the new pavement in Reforma does not represent such a dramatic transformation. However, I do think it is a symptom of a much broader process, which operates at different scales and which, through subtle or obvious means, points to a use of political power that shouldn't be underestimated.

For anyone who is not convinced, one need just ask Ulises Ruiz, the governor of Oaxaca who began his term with a series of urban renovation and regeneration projects without ever consulting with the public. One of these projects—repaving the *zocalo*—was enough to provoke endless

para aglomerar un sin número de protestas, marchas y organizaciones populares en oposición al proyecto. Todo esto antes del conflicto magisterial y la formación de la APPO. Con este ejemplo no pretendo simplificar el desarrollo de los eventos en ese estado, ni restar importancia a las problemáticas y reclamos sociales que dieron paso a un mayor conflicto, pero sí apuntar hacia el rol que ciertas decisiones sobre el espacio público de la ciudad pueden tener en la formación de un clima político.

Por eso, a veces, me gusta ver a la ciudad como una especie de contrato; un documento que está escribiéndose constantemente y que registra los diferentes tratos, iniciativas, ambiciones y luchas que se producen al habitarla. Así, la ciudad queda documentada en sí misma, en sus propios materiales, en su uso, desgaste o modificación, pero también en nuestras mentes, en nuestro entendimiento, en nuestras perspectivas y recuerdos de ella. Creo que en ese sentido uno puede decir que habita una ciudad cuando es capaz, en cierta medida, de leer y participar en la escritura de ese documento.

Cuando algo cambia muy radicalmente en el espacio público y éste ya no se puede leer, uno queda un poco desterrado, como si el vínculo entre la ciudad y uno tuviera una fractura. Tal vez de ahí mi vértigo ante la *nueva* Reforma. Era como un surco vacío dentro de una zona que creía conocida; un tropiezo. Más que descubrir al espacio como ajeno, era el espacio quien me delataba como foráneo. Pero bueno, eso no quiere decir que las fracturas sean infranqueables, finalmente uno siempre comienza por habitar un lugar y puede recomenzar. En ciertos casos se requiere de un mayor esfuerzo de reapropiación, pero no hay que olvidar que sin importar en qué nivel de la jerarquía política o económica se originen las transformaciones urbanas, el habitar es sobre todo un ejercicio personal y cotidiano, físico e intelectual; sólo desde ahí se constituye como un ejercicio colectivo y político.

La ciudad sigue su curso y el habitarla implica un ir y venir entre actuar y recordar, entre repetir e improvisar con respecto al lugar y a aquellos con quienes el lugar se comparte. En Reforma era yo quien se había perdido de algo que ahí había pasado, mientras que la ciudad y sus habitantes seguían en lo suyo; insertándose en las rutinas de uno y otro, coordinando sus acciones en algo que, más que cohabitar, es un habitar mutuo: el espacio y rutina del otro vueltos espacio y rutina propia. En los semáforos los carros y los vendedores seguían esquivándose exitosamente y cuando tocaba el alto los conductores de dos autos, uno al lado de otro, bostezaban casi coordinados.

Aquí es donde la analogía de la ciudad como documento encuentra sus límites, porque creo que un documento, por principio, busca establecer un estado de las cosas, definir y de alguna manera preservar ciertas condiciones; mientras que la ciudad, por su naturaleza, elude cualquier intento de ser puesta en suspensión, por detener su discurrir. Es justo aquí

protests, marches, and other forms of grassroots activism. All of this happened before the teacher's strike and the formation of the APPO (Popular Assembly of the People of Oaxaca). In using this as an example I don't mean to undermine the complexity of the situation in that state, much less minimize the significance of the conflict and the people's plight, but I do want to highlight how certain decisions about the use and transformation of the city's public space can directly affect the political climate.

That's why sometimes, I opt to see the city as a sort of contract; a document which is constantly being written and revised, and which registers the changes, initiatives, goals, and struggles produced in its being inhabited. The city documents itself, in its makeup, its use, abuse or transformation, but also in our minds, in our understanding, our perception, and our memory. In this sense, one can claim to inhabit a city, when one is capable of reading and participating in the writing of the document.

When a radical change in a public space renders it "illegible," one feels stripped—as if the bond between one's being and the city has been fractured. Maybe that explains my vertigo in light of the "new" Reforma. It felt like an aberration in a once-familiar zone; a misstep. I wasn't the one discovering an unfamiliar place; it was the place which exposed me as the foreigner.

That doesn't mean that fractures can't be overcome —after all, one always begins by inhabiting a place, and this can be done over again. Certain cases require a greater effort of reappropriation, but it's important to remember that no matter at what level of the political or economic hierarchy the urban transformation originates, inhabiting is above all a personal and quotidian, physical and intellectual activity— and it is only from this level, that it can become a collective and political practice.

The city continues its course; inhabiting it involves an alternation between acting and remembering, repeating and improvising with respect to both the space and its inhabitants. In Reforma, I was the one who had missed out on something— the city and its inhabitants carried on undeterred: slipping into the ruins of one another, coordinating their actions in a process which, more than cohabiting, was a mutual inhabiting— the other's space and routine became one's own. Cars and street vendors continued to evade each other successfully; when the light turned red, the drivers in two adjacent cars yawned, almost in perfect unison.

Here's where the analogy between city and document becomes inadequate. While a document, in principle, seeks to establish, define, and to a certain extent, preserve the state of things, the city, by its very nature, eludes any attempt to be frozen in time. But it is also here, where the

donde se presenta parte del interés por documentar la ciudad.

De alguna forma, documentar la ciudad y sus procesos es algo como duplicar el documento que es en sí la ciudad; es una especie de redundancia momentánea y fugaz, porque a partir de ese momento la ciudad y su registro siguen caminos muy distintos.

El documento, a diferencia de la ciudad, no es recursivo, se queda suspendido entre la capacidad de comunicar la experiencia de un lugar y la incapacidad de integrar esa experiencia. Es decir, tal vez un documento puede llegar a ser tan efectivo que nos absorba y, por unos instantes, de verdad nos olvidemos del resto de las cosas que nos rodean y nos pongamos en otro lugar, dentro de otro espacio o viviendo la vida de alguien más. Podríamos jurar que llegamos a habitar el documento, pero el documento en sí mismo no habrá cambiado.

Ciertamente, la experiencia del documento no será la misma para todo el mundo ni para las personas que busquen repetirla, pero en cualquier caso, el documento no hará más que presentarse a sí mismo, y su experiencia, en la mayoría de los casos, quedará contenida en los observadores. Se necesitaría de una complicidad excepcional (como la del público que asiste al *Rocky Horror Picture Show*) o una ingenuidad difícil de encontrar en nuestros días (como la de los espectadores de las primeras proyecciones de los hermanos Lumière) para que esa experiencia pudiera convertirse en vivencia, para que tuviera repercusión sobre sí misma.

Fuera de estas condiciones extraordinarias, el gran riesgo de documentar la ciudad es entonces caer en la nostalgia; dejar que aquel momento suspendido se confunda con una posibilidad de ciudad. Porque esta nostalgia desvía la atención del habitar como un ejercicio cotidiano para enfocarse en su imagen; se enfoca en la piedra mientras que olvida la vida que le dio forma. La ciudad vista así no es más que un fósil; la ciudad de la postal verificable, aquella que Venecia triste y majestuosamente ejemplifica.

Pero, entendidos estos límites y riesgos, hay también que acentuar la riqueza que se encuentra al documentar la ciudad. Y es que éste es un medio para entrar en contacto con aspectos y momentos tal vez no tan visibles, tal vez no tan presentes, pero que han determinado y siguen determinando el devenir del entorno urbano. El registro de la ciudad tiene la capacidad de develar y hacer manifiesta parte de la vida que las piedras en su necedad se han tragado. Creo que ahí es donde está su gran potencial, en ayudarnos a dar perspectiva temporal, física y social a las diferentes escalas de nuestro *hacer ciudad*.

En ese sentido, el registro de la ciudad funciona como una herramienta del habitar, una especie de pie de página, una anotación a la ciudad que no necesariamente sirve para confirmar lo que sabemos, sino que lleva lo individual a una dimensión colectiva, lo particular a un entendimiento más amplio y lo trivial a una condición excepcional.

interest to document the city emerges.

In a way, documenting the city and its processes is like duplicating the document that *is* the city. It's a momentary and fleeting redundancy; from that moment on, the city and its record part their different ways.

Unlike the city, the document is not recursive; it remains suspended between the capacity to communicate the experience of a place and the inability to integrate that experience. In other words, a document may be so effective that it will absorb us, causing us to momentarily forget everything that surrounds us, so that we can inhabit a different place, another space, or another life. We would swear that we managed to inhabit the document, but the document itself won't have changed.

Certainly, the experience of the document will not be the same for everybody, nor for the people who seek to reexperience it. But, in any case, the document will do nothing more than present itself—in the majority of cases, its experience will remain contained in the observers. It would require an exceptional complicity (such as that exhibited by the audiences of the *Rocky Horror Pictures Show*) or a naiveté, almost extinct in this day and age (such as that exhibited by the spectators of the Lumière brothers' first screenings) in order for the experience to become a life experience, for it to have repercussions on itself.

Besides these exceptional circumstances, the greatest risk in documenting the city is succumbing to nostalgia—allowing that frozen moment to pass for the possibility of a city. Nostalgia diverts our attention from inhabiting understood as an everyday practice, to a focus on its image; it focuses on the stone and forgets the life that gave it its shape. Seen this way, the city is nothing but a fossil—a postcard city, like that so splendidly and sadly exemplified by Venice.

These limits and risks aside, it's important to emphasize the rewards of documenting the city. This is a medium that allows direct access to moments that are not necessarily visible, perhaps not quite present, but have determined, and continue to determine the urban environment. The record of a city can reveal part of the life that the stone has absorbed. This is where its greatest potential lies: in providing a temporal, physical, and social perspective on the different scales of city-making.

In this sense, the record of a city functions as a tool of inhabiting, a footnote of sorts, a reference to the city which doesn't necessarily function to confirm what we already know, but which raises individual experience to its collective dimension, the particular to the more general comprehension, and the trivial to a condition of exceptionality.

ANDERS KREUGER

// Aún poéticamente

Me pidieron que echara un vistazo a varios filmes que estaban siendo considerados para formar parte de un programa que intentaba abordar diferentes reflexiones en torno al *habitar*. De inmediato, antes de ver los trabajos, incluso antes de saber qué filmes iba a ver, me vino a la mente un críptico texto de Martin Heidegger.

Se trata del guión de una conferencia impartida en 1951, cuando ya se había levantado la prohibición de la post-guerra que prohibía a Heidegger hablar en público. Hoy, a la luz de nueva evidencia sobre su apasionado y provocador maridaje con el movimiento Nazi, hay quien piensa que la sanción debió imponérsele por el resto de su vida y no permitirle dar charlas ni publicar nada nunca más.^[1] Esto resulta razonable, pero no podemos revertir el pasado, de forma que ahora tenemos un texto intitulado "Dichterisch wohnt der Mensch", que traducido al español sería algo como "Poéticamente mora el Hombre".^[2] En su conferencia, Heidegger explica un poema de Friedrich Hölderlin (1770–1843), a quien muchos consideran el más grande poeta de la lengua alemana y cuyo nombre se ha vuelto emblemático del interés obsesivo de Heidegger por lo que él llamó *Dichtung*, lo *poético*. El poema es uno de los últimos que escribió Hölderlin y comienza "In lieblicher Bläue blühet mit dem Metallenem Dache der Kirchturm"^[3]. Estas son las líneas sobre las que Heidegger elabora:

Pueda, si la vida es mera ardua labor, un hombre
 Levantar sus ojos y decir: así
 ¿Yo también deseo vivir? Sí. Mientras la Bondad,
 Lo Puro, en su corazón aún quede, el hombre
 No infelizmente a sí mismo mida
 En contra de la divinidad. ¿Es Dios desconocido?
 ¿Se manifiesta como el cielo? Más pronto yo
 Crearé lo último. Es la medida del hombre.
 Lleno de méritos, aún poéticamente, el hombre
 Mora en esta tierra. Mas no más pura
 Es la sombra de la estrellada noche,
 Si debo así decirlo, que el hombre, a quien llaman
 imagen de la deidad.
 ¿Hay acaso medida en la tierra? Hay
 Ninguna.

ANDERS KREUGER

// Yet Poetically

I was asked to look at some films, and I was told that they were being considered for a screening programme intended to bring together different reflections on 'inhabiting'. Immediately, before I had seen the films and before I even knew which films I was going to see, I thought of a cryptic text by Martin Heidegger.

It is the script of a lecture given in 1951, when the post-war ban on Heidegger's speaking in public had just been lifted. Today, after new evidence of his passionate and proactive engagement with national socialism has emerged, some think he should have been sanctioned for the rest of his life and never allowed to lecture or publish again.¹ This is not unreasonable, but we cannot reverse the past. Instead we are left with a piece of writing entitled *...dichterisch wohnt der Mensch...* which in English becomes... *Poetically Man Dwells...*² In his lecture Heidegger explicates a particular poem by Friedrich Hölderlin (1770–1843), whom many consider the greatest poet of the German language and whose name has become emblematic of Heidegger's near-obsessive interest in what he calls *Dichtung*, 'the poetic' in a most general sense. The poem is one of Hölderlin's last, beginning *In lieblicher Bläue blühet mit dem Metallenem Dache der Kirchturm* ('In lovely blueness blooms the steeple with the metal roof'). These are the lines that Heidegger elaborates on, in English:

May, if life is sheer toil, a man
Lift his eyes and say: so
I too wish to be? Yes. As long as Kindness,
The Pure, still stays with his heart, man
Not unhappily measures himself
Against the godhead. Is God unknown?
Is he manifest like the sky? I'd sooner
Believe the latter. It's the measure of man.
Full of merit, yet poetically, man
Dwells on this earth. But no purer
Is the shade of the starry night,
If I might put it so, than
Man, who's called an image of the godhead.
Is there a measure on earth? There is
None.³

Notamos que Heidegger tuvo que aplicar cierta violencia al arrancar su título de la incrustada existencia al interior del escrito de Hölderlin. Esto funciona únicamente cuando el aparentemente (y sólo aparentemente) vacío término *aún* se suprime. Heidegger insiste en el rol constructivo —edificante— de la poesía. “La creación poética, que nos permite morar, es una suerte de construcción.”^[4] El poeta habita la tierra, la habita para nosotros, pero él es también quien establece una conexión con lo que está por sobre de la tierra al tomar la medida del cielo; su relación con la tierra, con lo desconocido y su relación con lo que se manifiesta ante nosotros. “La medida es lo poético en el morar. La poesía es métrica.”^[5] De forma interesante, Heidegger nos recuerda que el acto de *tomar medida* no es en sí mismo cuantitativo o instrumental. En efecto, el tomar medida de la poesía es lo que la hace hablar en imágenes, y bajo su retórica trascendental, Heidegger ofrece una concisa definición metafísica sobre las imágenes poéticas; “imaginaciones que son visibles inclusiones de lo ajeno en vista de lo familiar”.^[6] También llama nuestra atención al uso que Hölderlin da a la *nobleza* capitalizada, pero insiste en retomar la imagen de la poesía como “la forma fundamental de construcción”.^[7]

Debemos, me parece, tratar de responder con sobriedad a la enérgica grandilocuencia del lenguaje de Heidegger y dejar sin respuesta la cuestión de si es válida o no su afirmación sobre el desarrollo de una forma de pensamiento, o si es un simple y seductor embalaje de ideas que bien podrían ser criticadas por cualquiera. En cambio, habremos de volver al poema y ver si puede decirnos algo sobre *lo poético* como un tipo de construcción, y si es que nosotros también somos capaces de *tomar la medida* sobre la noción, o imagen, del *Dichtung* que Heidegger postula. A diferencia del filósofo, el poeta nos incluye, a los lectores, en su conversación consigo mismo. Es como si nos volviésemos hablantes tanto como escuchas. Nos olvidamos de que sus preguntas y respuestas son mecanismos retóricos; se tornan oleaje y podemos sumergirnos en ellos. Nos sentimos libres de ignorar, conforme leemos, lo que sabíamos antes de comenzar a leer —que existe un método detrás de las palabras del poeta, que han sido meticulosamente medidas—. Esto es una *poesía de pensamiento* que pareciera libre de ataduras a cualquier respecto formal externo al tipo de pensamiento en sí, pensamiento como diálogo interior. Tal parece que fuera un flujo natural, más que una estructura construida, el arroyo y no el puente que se tiende sobre de este.

Hölderlin es mucho menos *construido* que Heidegger, menos programado, menos autoritario en cuanto a lo que piensa y dice. Eso implica, casi de inmediato, que es más *constructivo* y mucho más integral. Permite el intercambio entre diferentes tipos de ideas y su significado deviene en más de una sola dimensión. No debemos olvidar que él sí emplea la palabra *aún* (*doch*) antes de *poéticamente* (*dichterisch*), y no creamos que podemos quitar cualquier cosa de su poema sin alterar así su tono y significado. Puede que sea

We note that Heidegger had to apply some violence when he wrenched his title from its embedded existence inside Hölderlin's writing. The whole thing only works if the seemingly (but only seemingly) empty word 'yet' is suppressed. Heidegger insists on the constructive —edifying— role of poetry. (Poetic creation, which lets us dwell, is a kind of building.⁴) The poet inhabits the earth, inhabits it for us, but he (always he) also establishes a connection with what is above the earth by 'taking the measure' of the sky and its relation to the earth, and at the same time of the unknown and its relation to what manifests itself to us. ('The taking of measure is what is poetic in dwelling. Poetry is a measuring.'⁵) Interestingly, Heidegger reminds us that the act of measure-taking is not in itself quantitative or instrumental. Indeed, the measure-taking of poetry is what makes it 'speak in images', and underneath his transcendental rhetoric Heidegger offers a concise metaphysical definition of poetic images ('imaginings that are visible inclusions of the alien in the sight of the familiar'⁶). He also calls attention to Hölderlin's use of capitalised 'Kindness', but he keeps returning to the image of poetry as 'the primal form of building'.⁷

We should, I think, try to respond coolly to the assertive grandness of Heidegger's language and leave unanswered the question if it validates his claim to deliver an elevated form of 'Thinking' or if it is merely seductive packaging for insights that anyone should be free to challenge. Instead, we should go back to the poem and see if it tells *us* anything about 'the poetic' as a form of building, and if *we* might also be able to 'take the measure' of the notion, or image, of *Dichtung* that Heidegger puts forward. Unlike the philosopher, the poet includes us, the readers, in his conversation with himself. It is as if we become speakers as well as listeners. We forget that his questions and answers are rhetorical devices; they become wave-movements and we can immerse ourselves in them. We feel free to ignore, as we read, what we knew before we started reading —that there is a method to the poet's words, that they have been carefully measured. This is a 'poetry of thinking', and it seems unbound by any formal concerns external to the form of the thinking itself, thinking as inner dialogue. It appears to be a natural flow rather than a built structure, the stream rather than the bridge that spans it.

Hölderlin is less 'constructed' than Heidegger, less programmed, less authoritative in what he thinks and says. That almost automatically means that he is more 'constructive' and more comprehensive. He allows for movement between different thoughts and his meaning opens onto more than one dimension. Let us not forget that he does put the word 'yet' (*doch*) before 'poetically' (*dichterisch*), and let us not believe that we can take anything away from his poem without distorting its tone and meaning. It may be true that poetry is a form of building (it certainly uses language as

verdad que la poesía es una forma de construcción, ciertamente utiliza el lenguaje como material de construcción, pero en la poesía el hecho de que algo sea verdad no es suficiente. Por su forma de operar, la poesía nunca concederá ser remplazada por poéticas. La poesía resulta rara vez auto-explicativa o libre de contradicción. En un poema, si el hombre está lleno de virtud (*voll Verdienst*) y *aún* así mora poéticamente, ¿no significa entonces que la relación exacta entre virtud y poesía se deja delicadamente como ambigua? La poesía puede construir y dejarnos morar, parece decirnos Hölderlin, pero también derrumba y nos deja sin casa.

Mientras tanto he visto ya los filmes pre-seleccionados para que yo escribiera algo sobre ellos. A primera vista parecen tener muy poco en común. ¿Qué es lo que une el refinado montaje de cine, poesía clásica griega y música electro-acústica que nos brinda Gustav Deutsch en *A girl & a gun* (2009), o la deliberadamente cruda composición audio-visual de *PS* (2002) que presenta Margaret Salmon, con la labor que prioriza la información, estructuración de consenso y charla amena que proponen Eileen Simpson y Ben White en *Struggle in Jerash* (2009)?

Para empezar, no puedo evitar notar que todos los trabajos aquí compilados, de alguna u otra manera, intentan situarse dentro del mapa mental de los estudios culturales. Todos tratan sujetos de estudio dignos de una tesis, como pudieran serlo la articulación cinematográfica del deseo sexual y la guerra; la destrucción de la academia disidente por los nazis; o la soberanía jordana en Cisjordania. Todos tejen la interpretación y la evaluación, con el reporte de hechos y la construcción de un argumento. Esto último es particularmente claro en *The Mirroring Cure* (2006) de Charlotte Ginsborg, en donde la auto-representación de los protagonistas se desliza tenuemente hacia el argot de la auto-reflexión, o en el caso de *Folklore II* (2008) de Patricia Esquivias, en el cual el nuevo formato *mainstream* de la charla preformativa se desnuda a través de un sutil sarcasmo, empleado para dar una nueva aproximación a la identidad española. En el trabajo de Eva Meyer y Eran Schaerf, *My Memory Observes Me* (2008), la performatividad se trabaja dentro de una narrativa estratificada. Una silueta departe en alemán frente a una proyección de fotografías tomadas en la década de los veinte, en las que se muestra el *Institut für Sexualwissenschaft* (Instituto para la Ciencia Sexual), de Magnus Hirshfeld, en Berlín.

Es difícil comparar esta maraña de sutiles ortodoxias y recetas universales de polifonía permisiva, con la búsqueda de una sabiduría eterna y única, cristalina cual cristal de Bohemia, que propone Heidegger, o el clasicismo auto-destructivo de Hölderlin, en el que monólogo y diálogo se integran en uno solo. Pero sí hay temas y enfoques que vinculan a estos trabajos con el ensayo y la poesía. Todos tienen algo que decir sobre *habitar* o *morar*. Habitar, palabra derivada del latín, se liga obviamente con *hábito*,

building material] but in poetry the fact that something is true is never quite enough. Poetry, by the way it operates, will never agree to be replaced by poetics. Poetry is rarely self-explanatory or free of self-contradiction. In a poem, if man is full of virtue (*voll Verdienst*) and yet dwells poetically, does that not mean that the exact relation between virtue and poetry is left delicately ambiguous? Poetry may build and let us dwell, Hölderlin seems to be saying, but it also demolishes and makes us homeless.

In the meantime I have watched the films pre-selected for me to write about. At first they appear to have little in common. What unites the refined montage of archival cinema, classical Greek poetry and electro-acoustic music offered by Gustav Deutsch in *FILM IST. a girl & a gun* (2009) or the deliberately crude audio-visual composition of Margaret Salmon's *P.S.* (1998/2002) with Eileen Simpson's and Ben White's foregrounding of informational, consensus-building small talk for *Struggle in Jerash* (2009)?

To begin with, I cannot help noticing that all the films in this package somehow try to fit themselves into the mind-frame of cultural studies. They address thesis-worthy subjects such as the cinematic articulation of sexual desire and warfare, the destruction of dissident academia by the Nazis, or the Jordanian suzerainty over the West Bank. They weave interpretation and evaluation into the reporting of facts and the construction of plot. This is particularly true of Charlotte Ginsborg's *The Mirroring Cure* (2006), where self-presentations by the protagonists are allowed to slide into a jargon of self-reflection, or Patricia Esquivias' *Folklore II* (2008), where the new mainstream format of the performative lecture is stripped down to tongue-in-cheek basics in a new take on 'Spanish identity'. In Eva Meyer's and Eran Schaerf's *My Memory Observes Me* (2008) the performative is worked into a layered narrative structure. A silhouette lectures in accented German before a projection of 1920s photographs showing Magnus Hirschfeld's Institut für Sexualwissenschaft ('Institute of Sexual Studies') in Berlin.

This entanglement with soft-core contemporary orthodoxy and its universal prescription of permissive polyphony is hard to match with Heidegger's quest for unique and timeless wisdom, crystalline like Bohemian crystal, or Hölderlin's self-destroying classicism where monologue and dialogue collapse into one. Yet there are themes and approaches that unite the films, the essay and the poem. They all have things to say about 'inhabiting' or 'dwelling'. Inhabiting, derived from Latin, is of course to do with 'habit', whereas dwelling is intimately related to 'building', another Germanic activity. If we measure the contemporary films against the images put forward by our two German writers we see how they all guide us towards a concept of 'belonging'. Hölderlin keeps interrogating ancient Greece ('Did Hercules suffer too? Probably.'⁸) and this, I think, is a manifestation of his longing to belong in the depths of European history.

mientras que morar se relaciona íntimamente con *edificar*, una actividad germánica más. Si medimos las películas contra las imágenes propuestas por los dos escritores alemanes veremos cómo es que todos nos refieren al concepto de *pertenencia*. Hölderlin insiste en interrogar a la antigua Grecia: “¿Sufrió acaso Hércules también? Probablemente.”^[8] y esto, me parece, profesa su anhelo por pertenecer a las profundidades de la historia europea. La nación germana se considera a sí misma joven e ingobernable, necesitada de un hogar, aun cuando esta casa pertenezca a alguien más. Heidegger, a su vez, insiste en una relación especial entre Alemania y Grecia, e insiste en la apropiación del pensamiento griego en beneficio del *Denken* alemán —Pensamiento— siempre capitalizado.

Nuestros cineastas escenifican una serie de dilemas de pertenencia similares, tanto en el presente como en el pasado, y proponen diversas formas de resolverlos, o al menos de cómo aprender a vivir con las consecuencias. Los jóvenes jordanos explicándose los unos a los otros en un filme de 1957, tanto como se lo explican al observador, reflexionando en cuán fácil era ir a almorzar a Jerusalén y regresar a Amman a tiempo para la cena, ¿no ilustran las virtudes y los escollos de la cura hablada? Por otra parte, Gustav Deutsch pertenece a una categoría aparte, como proveedor de una terapia visual. Puede que sus imágenes no alivien el doloroso pasado, pero abren nuevas brechas para pensar la historia y entender a aquellos hombres y mujeres que por alguna razón posaron frente a una cámara hace ochenta o noventa años. La dislocación entre lo que somos y lo que creemos ser, entre lo que vemos y lo que escuchamos, es claramente demostrada por Margaret Salmon, quien nos deja escuchar a hurtadillas las riñas de una pareja de avanzada edad, mientras tan sólo vemos a un hombre en el jardín, descamisado y con chamarra de franela. No sabemos si la voz del hombre es la suya, si habita ambas historias o solamente la que podemos ver. Y el diseñador de interiores en la cinemática moralidad de Charlotte Ginsborg, él, quien habla de cómo pierde su balance y el sentido de presencia en los espacios que se construyen bajo su supervisión, ¿cómo podría ser más que una figura retórica?

También tenemos la cuestión de *lo poético*. Al hacer una valoración crítica en el ámbito del cine o el arte, este término tiende a ser evitado en la actualidad. Paradójicamente se le ha asociado con la carencia de estructura y liviandad, con lentes cubiertos de vaselina y cosas por el estilo. Un film *poético*, tácitamente acordamos, es algo que da pena ajena, quizás estelarizado por una joven Keats dando brincos con un chaleco recién lavado por una pradera de narcisos tinte color. Esto se deba probablemente a que los cineastas, escritores y lectores, de hoy en día, tienen poca experiencia de primera mano con la poesía. Nos hemos olvidado de la disciplina y entrenamiento requeridos, y hemos perdido la paciencia que se necesita para vivir con poesía, que quizás sea la más ardua, férrea, y menos

The German nation considers itself young and wayward, in need of a home, even if this home belongs to someone else. Heidegger, too, insists on a special relationship between Germany and Greece, and he keeps appropriating Greek thoughts for the benefit of German *Denken* ('Thinking', always capitalised).

Our film-makers stage similar dilemmas of belonging, in the present and in the past, and they propose different ways of solving them or at least learning to live with their consequences. The young Jordanians explaining a 1957 feature film to each other and to the viewer, dwelling on how it used to be possible to go for lunch in Jerusalem and get back to Amman in time for dinner, do they not illustrate the virtues and pitfalls of the talking-cure? Gustav Deutsch, on the other hand, is in a league of his own as a purveyor of visual therapy. His images may not alleviate past suffering, but they break open new routes for thinking about history and understanding those men and women who happened to pass in front of a film camera eighty or ninety years ago. The mismatch between what we are and what we think we are, what we see and what we hear is clearly demonstrated by Margaret Salmon, who lets us eavesdrop on a quarrelling couple of a certain age, while we get to see only a man in a garden, shirtless and in a tweed jacket. We do not know if the male voice belongs to him, if he inhabits both stories or only the visible one. And the design manager in Charlotte Ginsborg's cinematic morality, he who talks of losing his balance and sense of presence in the spaces built under his supervision, how can he be more than a figure of speech?

Then there is the issue of 'the poetic.' In critical appraisals of art and cinema this term is now usually avoided. It has paradoxically become associated with looseness and lack of structure, with vaseline-smearred lenses and the like. A 'poetic' film, we tacitly agree, is something vaguely cringe-inducing, perhaps featuring a young Keats in a freshly laundered waistcoat, skipping through a meadow of technicolor daffodils. This is probably because today's film-makers, writers and readers have little first-hand experience of poetry. We have simply forgotten what discipline and training it requires, and we have lost the patience needed to live with poetry, which may well be the most demanding, unyielding and unrewarding of all the arts. When it is tonal, it makes everything else sound dull and unforgivably explicit. When it is sharp, it cuts everything else to the bone. When it is subversive, it undermines everything else and exposes a yawning void. Remember Hölderlin, who has survived even canonisation by Heidegger because of what actually happens in his poetry.

Is there anything 'poetic', in this hardly curative sense, about the films I was asked to see and respond to? It could be said that they all have 'something poetic' about them, since they set out to speak not only of what can be said on the surface level of subject-matter, intention and narrative

recompensada de las artes. Cuando es tonal hace que todo lo demás suene soso e imperdonablemente explícito. Cuando es aguda, desnuda cualquier cosa hasta los huesos. Cuando es subversiva, erosiona sin excepción y expone un profundo vacío. Recordemos a Hölderlin, quien ha sobrevivido incluso la canonización de Heidegger precisamente por aquello que ocurre en su poesía.

¿Hay algo *poético*, en este poco curativo sentido, en los filmes que se me pidió ver y sobre los cuales reaccionar? Bien puede decirse que todos ellos tienen *algo poético*, ya que en todos los casos existe la necesidad de expresar algo más allá de lo que puede decirse de manera superficial sobre el sujeto en turno, la intención y la factura narrativa. Existe una cierta poética en cada intento por decir algo sobre aquello que otras personas quisieran mantener bajo un velo de silencio. En la poesía es necesario conocer las reglas para poder romperlas, y aún más importante, es necesario romperlas una y otra vez, no para crear un efecto, sino para mantenerse vivo. Hay diversas formas en que se puede manifestar lo poético, algunas de ellas quizás inesperadas, como pudieran serlo la poesía narrativa o informativa, o la poesía de lo manifiestamente no-poético. Hay también distintos horizontes y expectativas en las diferentes artes. El problema es que un entendimiento tan amplio y extenso de la poesía arriesga a convertirse en un parangón tan incluyente que deje de ser parámetro bajo el cual medir los avances logrados. Por desgracia hay un pequeño paso de la *poésie cinématographique* de Jean Cocteau a la *poesía del ser* alabada por la industria de la autoayuda.

Podemos estar seguros que no todas las películas aquí mencionadas aspiran a ser identificadas como poesía, pero si las pensamos con *lo poético* en mente, debemos conceder que muestran niveles de dotes poéticos. Dejaré que la audiencia en México juzgue esto por sí misma, y por supuesto la audiencia del festival Ambulante bien pudiera desechar mis criterios de evaluación por completo. Lo que aquí pretendía hacer era ver si mi primera asociación con la charla de Heidegger habría sido capaz de producir algo útil una vez que comenzara a ver las películas cuidadosamente. *Habitar y morar* se presentaron de antemano, y rápidamente me llevaron a *edificar y pertenecer*.

Ya he dicho que encuentro la adulteración que de la línea de Hölderlin ha hecho Heidegger algo cuestionable, pero también me parece va en detrimento a cualquier programa que pugne por el progreso del *Dichtung*. ¿Por qué renunciar a la sutil modalidad estructural del adverbio *aún*, cuando son precisamente tales matices los que hacen posible la poesía? La frase completa, como suele suceder, también nos dice más sobre las películas que se me pidió revisar, y de hecho deja al lector decidir cuáles son los valores invocados y cómo se definen el uno al otro. “Lleno de méritos, aún poéticamente, el hombre mora en esta tierra.” Para Hölderlin,

craft. There is something poetic about every attempt at speaking of things that other people want us to cloak in silence. In poetry, you need to know the rules in order to break them, and more importantly, you do need to break them again and again, not to create an effect but simply to stay alive. There are different manifestations of the poetic, some of them perhaps unexpected, such as narrative or informational poetry or the poetry of the manifestly non-poetic. And there are different horizons of expectation in the different arts. The problem is that such an expanded understanding of poetry risks becoming too all-encompassing to be a suitable measure of achievement. Alas, there is only a small step from Jean Cocteau's *poésie cinématographique* to the 'poetry of being' hailed by the self-help industry.

To be sure, not all the films mentioned here aspire to be identified as poetry, but if we approach them with 'the poetic' in mind we will have to concede that they show degrees of poetical accomplishment. I will let viewers in Mexico judge this for themselves, and of course the audience for the *Ambulante* festival may choose to disregard my criterion of evaluation altogether. What I wanted to do was to see if my first association with Heidegger's lecture would yield anything useful once I began to look at the films carefully. 'Inhabiting' and 'dwelling' were given beforehand, and they quickly led me to 'building' and 'belonging'.

I have already indicated that I find Heidegger's doctoring of Hölderlin's line questionable, but I also find it detrimental to any programme for the advancement of *Dichtung*. Why forsake the subtle structural modality of the adverb 'yet', when it is precisely such nuances that make poetry possible? The full phrase, as it happens, also tells us more about the films I was asked to review, and in fact leaves it for the reader to decide what the values invoked are and how they define each other. 'Full of merit, yet poetically, man dwells on this earth.' For Hölderlin, I am convinced, it would have been pointless to try and decide which 'comes first': merit, poetry or dwelling.

1. C.f. Faye, Emmanuel, *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie. Autour des séminaires inédits de 1933-1935*. Paris: Éditions Albin Michel, 2005.

2. Heidegger, Martin, '...Poetically Man Dwells...' in *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter. New York: Harper Collins, 1971, pp.213-228.

3. In the original German, these lines read:

*Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch
Aufschauen, und sagen: so
Will ich auch sein? Ja. So lange die Freundlichkeit noch
Am Herzen, die Reine, dauert, misset
Nicht unglücklich der Mensch sich
Mit der Gottheit. Ist unbekannt Gott?
Ist er offenbar wie der Himmel? Dieses
Glaub ich eher. Der Menschen Maß ist.*

estoy convencido, hubiese resultado un sinsentido el tratar de decidir cuál va primero: el mérito, la poesía, o el morar.

[1] C.f. Faye, Emmanuel, Heidegger, *L'introduction du nazisme dans la philosophie, Autour des séminaires inédits de 1933-1935*. Paris: Éditions Albin Michel, 2005

[2] Heidegger, Martin, '...Poetically Man Dwells...' en Poetry, Language, Thought, traducido por Albert Hofstadter, New York: Harper Collins, 1971, págs. 213-228

[3] Traducción del título al español: "En bella azulidad florece el campanario de tejado de metal". En el idioma original, alemán, las líneas leen:

Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch
 Aufschauen, und sagen: so
 Will ich auch sein? Ja. So lange die Freundlichkeit noch
 Am Herzen, die Reine, dauert, misset
 Nicht unglücklich der Mensch sich
 Mit der Gottheit. Ist unbekannt Gott?
 Ist er offenbar wie der Himmel? Dieses
 Glaub ich eher. Der Menschen Maß ists.
 Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt
 Der Mensch auf dieser Erde. Doch reiner
 Ist nicht der Schatten der Nacht mit der Sternen,
 Wenn ich so sagen könnte, als
 Der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.

Gibt es auf Erden ein Maß? Es gibt
 Keines.

Hölderlin, Friedrich, *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1963, p. 202

[4] Heidegger, Martin, op. cit., p. 215

[5] Heidegger, Martin, op. cit., p.221

[6] Heidegger, Martin, op. cit., p. 226

[7] Heidegger, Martin, op. cit., p. 227

[8] Hölderlin, Friedrich, op. cit., p. 204 (traducción original al texto en inglés por el autor)

*Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt
Der Mensch auf dieser Erde. Doch reiner
Ist nicht der Schatten der Nacht mit der Sternen,
Wenn ich so sagen könnte, als
Der Mensch, der heißt ein Bild der Gottheit.*

*Gibt es auf Erden ein Maß? Es gibt
Keines.*

Hölderlin, Friedrich, *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1963, p.202.

4. Heidegger, Martin, *op. cit.*, p.215.

5. Heidegger, Martin, *op. cit.*, p.221.

6. Heidegger, Martin, *op. cit.*, p.226.

7. Heidegger, Martin, *op. cit.*, p.227.

8. Hölderlin, Friedrich, *op. cit.*, p.204 [my translation into English].

CHARLOTTE GINSBORG

// Comunidad y pensamiento privado, ¿por qué usar una cámara, por qué hacer una película, por qué imaginar una escena?

“No dejemos que los problemas sobre la unidad del yo nos preocupen; el yo no es más que una cosa más por disolver bajo el combinado efecto de las fuerzas políticas y analíticas. Somos todos “grupúsculos” y esto anuncia la búsqueda por una nueva subjetividad, una subjetividad grupal, la cual no se permite ceñirse al empeño por reconstituir un yo, (o aún peor, un súper-ego), sino que discurre sobre varios grupos a la vez.”
-Gilles Deleuze

Primero habitarse a uno mismo para después habitar la comunidad de uno; experiencias separadas e independientes, claras tan sólo en el vínculo intrínseco de su naturaleza. ¿Dónde me posiciono en relación al *otro* o a un grupo? Apasionante dilema. Me doy cuenta de que apenas puedo asirme a una limitada definición de lo que constituye mi consciencia sobre mi posición dentro de una determinada población. Por momentos surge en mí un sentido de identificación, pero el porqué éste puede descender y vertiginosamente devenir en un sentimiento de distancia hacia quienes me rodean, es algo que aún me escapa. Puede que busque razones concretas al respecto, pero lo que resulta preciso es un proceso impredecible de dos vías; un ir y venir a través de los terrenos sociales y arquitectónicos.

Ella había vivido en Londres toda su vida y era perfectamente consciente de lo limitado que podía ser su punto de vista. La norma era una vasta y cosmopolita gama, la impenetrabilidad de la ciudad le intrigaba, mostrándose como un ambiente en 3-D que se había plegado en una sola superficie. Ella intuía experiencias apresadas en el fondo de las miradas, sonidos atrapados en los oídos, palabras suspendidas detrás de labios cerrados. Cosas selladas. Ella recordó la claridad de su primera fantasía visual, que contenía encuadres y secuencias de imágenes similares a los de un storyboard no realizado, una escaleta de acciones potenciales que a ella le gustaría imaginar en escena. Ella pudo identificar a la gente que vio a su alrededor como personajes que interpretaban el rol de ellos mismos; tornándose exagerados a la vez que ella intentaba habitar lo que podrían ser sus preocupaciones y pretensiones. Ella se sentó en el metro y lo vio sentado justo en frente. El vagón iba bastante vacío, así que no tenía muchas opciones para posar la mirada. Él era blanco, un hombre desangelado de mediana edad. Él sacó un sobre café del porta-carpetas de

CHARLOTTE GINSBORG

// Community and Private Thought: Why use a camera, why make a film, why am I imagining a scene?

"Let's not let problems of the unity of self preoccupy us; the self is rather one more thing we ought to dissolve under the combined assault of political and analytical forces. We are all "grouppuscles" and this heralds the search for a new subjectivity, a group subjectivity, which does not allow itself to be enclosed in a whole bent on reconstituting a self, (or even worse a super ego), but spreads itself out over several groups at once."

-Gilles Deleuze

First to inhabit oneself, and then to inhabit one's community, separated and separate experiences, clear only in their inextricably linked nature. Where do I position 'myself' in relationship to an 'other', to a perceived 'group' – a continual and amorphous experience, an [exciting] dilemma? I do notice that I can only grasp at a definition of what influences my awareness of location within a given population. At times I feel a sense of recognition but why this can descend, often rapidly, into a feeling of distance from those surrounding me remains elusive. Concrete reasons can be sought, but it is more accurately an unpredictable two way process, a backwards and forwards across social and architectural terrains. I feel I am dancing between people, sometimes they dance back, sometimes they stand still, our backs turned towards each other.

She had lived in London her entire life and was aware of how limited her outlook could be. A vast cosmopolitan spread was the norm, the city's impenetrability intrigued her, appearing as a 3D environment that had become flattened into a singular surface. She sensed experiences trapped at the back of eyes, sounds caught in earlobes, words hovering in mouths behind closed lips. Things closed off. She remembered the clarity of her first pictorial fantasy, it contained frames and sequences of images akin to an unrealized storyboard, a breakdown of potential actions she would like to dream into play. She would identify the people she saw around her as characters who were playing themselves; they became exaggerated as she attempted to inhabit what she imagined their preoccupations and pretences to be.

She had sat on the tube and saw him sitting across from her. The carriage was pretty much empty so she had nowhere else for her gaze to settle. He

piel que llevaba en el regazo. El sobre ya estaba abierto, sacó de su interior un buen fajo de billetes de cincuenta libras que acercó justo debajo de su nariz, e inhaló profundamente. Repitió la acción, respirando con los ojos cerrados. El olor del dinero, el aroma de la libra, el poder de lo que captó. Una película se proyectaba frente a ella; este era el inicio de una narrativa localizada justo en el punto de arribo a la siguiente estación.

Comunidad y subjetividad son palabras escurridizas, difíciles de acotar. Me siento incómoda cuando son definidas para mí, de la misma forma en que me incomoda el hecho inevitable de que, a través de mis actos, defino para otros lo que es comunidad. He crecido y vivido en una metrópolis cuyo sentido de pérdida es omnipresente, la ausencia de conexión dentro de una generación políticamente apática (políticamente apática en su mayoría, radicalmente politizada, por necesidad, en su minoría). ¿Qué obliga a algunos a la acción pública, a sumar esfuerzos, a hablar, a usar su voz? ¿Qué logra escucharse? ¿Qué sucede con las voces una vez que son grabadas, re-contextualizadas, y diseminadas?

He vivido, de alguna manera, motivada por la necesidad de asociación. Pero, ¿cómo es que uno conoce la realidad del *otro*, o siquiera la de uno mismo? ¿Cómo es que, siendo cineasta, la cámara puede usarse para crear vínculos, capturar una experiencia interactiva, coleccionar y representar, ser un quehacer que valga la pena? ¿Debe uno admitir el freno que le impone a los demás, al interrumpir su imagen, completamente mediada y moldeada por el autor? Aquellos que fueron filmados no se encuentran presentes ya al momento en que su imagen es proyectada, no están presentes al tiempo que escuchamos sus voces, el sentido de sus palabras re-niveladas, asumiendo así un nuevo tono, potencialmente imprevisto.

Ella comenzaba a ver las cosas cada vez más como una serie de tomas. Imaginando que llevaba su cámara en todo momento, comenzó a hacer un listado de los movimientos de la gente en diferentes ángulos, encuadres íntimos cámara en mano, acercamientos y largos plano-secuencias. Le venían a la mente tomas aéreas cuando las acciones dramáticas podían ser vistas desde lo alto; la tapa descubierta en algún evento, la gente empequeñecida en su entorno, sus acciones deshumanizadas. Pronto, ella comenzó a creer más en la aparente sincronía de los incidentes que se revelaban ante sí. Comenzó a confiar en la coincidencia como método para coleccionar imágenes y así entender los distintos campos de profundidad. Ella empezó a ver al hombre sentado enfrente de sí en todos sus detalles; los poros de su nariz, el casi imperceptible brillo del sudor en su frente, la chispa contenida en el centro de sus verdes pupilas. Mientras lo veía inhalar el dinero se preguntaba ¿Qué ideas podía oler en su mente aquel hombre?

was white, a nondescript middle-aged man. He drew a brown envelope out of a leather hold all he had sitting erect on his lap. The envelope was already open and he pulled out a substantial wad of fifty-pound notes, lifting them to just beneath his nose he inhaled deeply. He repeated this action, breathing in with his eyes closed. The smell of money, the scent of the pound, the power of what he grasped. His actions felt exaggerated compared to the movement of passengers getting on and off the train. A film played out before her, this was a start, a string of associated images peeled away in her mind as the carriage tore on through the subterranean tunnel. A narrative located just beyond the point of arrival at the next stop.

'Community' as much as 'subjectivity' are elusive words, not easy to pin down and I feel uncomfortable having them defined for me, as much as I feel uncomfortable in the unavoidable fact that, by my actions, I define community for others. I have grown up and lived in a metropolis with a pervasive sense of loss, an absence of connection in a politically apathetic generation, (politically apathetic for most, radically politicised through necessity for a minority). What forces some to take public action, to collectivise, to talk, to use their voice? Who gets heard? What happens to the words once they are recorded, re-framed and disseminated?

I have lived, in a sense, motivated by the need to connect. But how does one ever really know another, let alone know oneself? As a filmmaker how can the camera be used to create an association, to capture an interactive experience, to collect and re-present, to be an activity worth the time? Should one admit that it can only arrest others, their image halted, entirely mediated and shaped by the author? Those being filmed are not present as their image is screened, not present as their voices are heard, the meaning of their words re-pitched, assuming a new and potentially unforeseen tone.

She began increasingly to see things as a series of shots. Imagining the camera with her at all times she charted peoples' movements through different camera angles, hand held intimate framing, close ups, and protracted tracking shots. Aerial sequences sprang to mind where dramatic actions could be witnessed from above, the lid being taken off an event, people becoming small in their environments, their actions objectified. She also started to place more faith in the apparent synchronicity of the incidents that revealed themselves before her. She began to truly believe in coincidence and to rely on it as a way to collect images, to make sense of the fore, middle and background.

She started to see the man across from her entirely in details, the pores on his nose, the almost unperceivable sheen of sweat on his forehead, the glint contained at the centre of his green pupil. As she watched he inhaled

Sólo el observador podría adivinar. Repasando los billetes por una última vez, con una rápida sacudida de mano lanzó los billetes al aire. La cámara siguió este veloz movimiento, capturándolo en cámara lenta; el dinero revoloteó por el vagón, la cámara cortó.

Al negociar nuestro espacio público sobreviviendo el trabajo, al enfrascarnos con la educación abandonándonos al ocio, al confrontar la política, incluso mientras descansamos; en todo momento definimos la forma en que se nos percibe, siempre con un telón de fondo plagado de personajes etiquetados y tipificados; dichos momentos cercenan y perforan el anhelo por el *otro*. La fragmentación de una acción percibida, llevada a cabo por un arquetipo cultural, tiene el potencial de simular una discusión. Uno se ve forzado a invertir los papeles, a experimentar el personaje de uno mismo bajo la luz de esta actividad o discurso. En un inicio se muestra una sensación de distancia hacia el inesperado *otro*, pero al otro lado surge un esbozo de similitud, aun cuando ésta sea tan simple como el hecho de estar solo. De nuevo, el extraño se hace presente en la habitación.

Ahora ella sentía que viajaba atrapada en este deseo penetrante de incluir a todos a su alrededor en el reparto de sus películas imaginadas. Era aquí, en la sistematización del mundo real, donde finalmente podía jugar. Dar rienda suelta a sus deseos no realizados, estar de malas, sentir empatía, permitirse ser desagradable, desastrosa o dichosa. Los billetes cayeron alrededor de ella. Imágenes estereotípicas de desfiles con confeti y papelitos de colores se hicieron presentes al tiempo que el tren seguía su agitada marcha. Ella se puso de pie y caminó de espaldas apretando el botón de grabación mientras se alejaba del dinero e iba hacia la parte central del vagón. La luz roja parpadeó, señal que daba inicio a la acción. Los billetes flotaron hasta el suelo creando un pequeño momento de calma antinatural, justo antes de que la gente en el vagón pudiera reaccionar. En su mente, atestiguar este evento acarreó discusiones imaginarias entre aquellos frente a ella; una oportunidad de registrar el diálogo y los comentarios para posteriormente editarlos junto con lo que en realidad había ocurrido, con el verdadero material.

Mi voz es la única que sé cómo utilizar; por mucho que se altere y module, dependiendo de la situación, invariablemente sonará igual. Cuando entrevisto, filmo y edito, ésta siempre resulta una imposición mía sobre el personaje, sea sujeto documental o un actor. ¿Hasta dónde termina mi voz y empieza la de ellos? Lo que reconozco en el *otro* es lo que busco explotar. Cuando el *otro* me sorprende, mediante su actuación frente a la cámara, tengo la opción de reconocer esta inesperada y difícil parte del personaje o manipularla para así representar lo que creo que conozco. El

the money again, smelling what ideas in his head? Only the viewer could guess. Fanning through the notes one last time he swiftly jerked his hand through shot and launched the notes upwards, letting go of them with a final forceful push. The camera followed this rapid movement, capturing it in slow motion. The money fluttered through the carriage. The camera cut.

Negotiating the public terrain, surviving work, engaging in education, consuming leisure, confronting politics, even at rest we are defining ourselves perceived against a backdrop of characters labeled and presented in type. Moments that sever and puncture this expectation of other, the fragmentation of a perceived action carried out by cultural type have the potential to stimulate discussion. One is forced backwards, to experience again ones' own character in the light of this witnessed activity or speech. At first a sense of separation from this unexpected other, a sense of distance, but at the other side of this distancing a glimmer of similitude, even if the similitude is as simple as that of being alone, the stranger once again in the room.

She now felt that she traveled around trapped agreeably in this pervasive desire to cast everyone and everything around her into her imagined films. It was here in this systemisation of the real world that she could finally play. Play out her unrealised desires, be angry, experiment with feeling emphatic, permit herself to be distasteful, to be disastrous, or conversely joyous.

The notes landed around her. Clichéd images of ticker tape parades presented themselves as the train shook and swayed under its own rhythm. She stood up and walked backwards, pushing the record button on the camera as she moved away from the money into the central part of the carriage. The red light flicked on, a coloured signal for the scene to start. The notes glided to the floor creating a small moment of unnatural calm before the people in the carriage reacted. In her mind this witnessed event provided imagined discussions between those in front of her, an opportunity to script dialogue and speeches to be edited together at a later stage with what had actually occurred, the real footage.

My voice is the only one I know how to use, it is the singular sound that comes out of my mouth. As much as it alters and shifts through situation it always and inevitably sounds the same. Me and me again. As I interview, film and edit it is an imposition of me that is thrust upon the character, be it a documentary subject, or an actor. Where does my voice end and theirs take over? What I recognize in the other is what I seek to exploit. When the other surprises me during a performance in front of the camera I have a choice to acknowledge this unexpected, uneasy part of a

emplazamiento físico de la cámara, su uso como herramienta para enmarcar el mundo, una máquina que va más allá del simple registro y que, en efecto, posibilita que un evento se suceda, resulta un fenómeno intrigante. La cámara parece activar una serie de relaciones que se suscitan paralelamente con aquellas que discurren de manera cotidiana. ¿Puede entenderse a la cámara como una herramienta política o una herramienta de traducción? ¿Puede permitir que la gente actúe de forma distinta? ¿Dónde termina un director y comienza un personaje?

Ella comenzó a grabar a dos hombres: un hombre de negocios, ataviado con un obligatorio traje gris, y el otro, un poco más viejo, un hombre de Europa del Este, identificable por su acento. Ambos forcejearon para agarrar el dinero, movidos por el pánico, chocaban las manos el uno contra el otro. Ella interpretó este cambio como una confrontación física resultado del impulso que generaba la ansiedad por no obtener lo suficiente. Una posible falla se les presentó a los dos hombres de forma inesperada; de no embolsarse el suficiente dinero quizás serían incapaces de darse cuenta de las nuevas oportunidades presentadas por éste. Imágenes de experiencias idílicas inundaban sus mentes. Ella observaba, enmarcándoles a través del lente. Se encontraban incómodos, extraños, ninguno de los dos dispuesto a aceptar que lastimaría al otro con tal de conseguir el objetivo. Ella era perfectamente consciente de la forma en la que hablaban; los acentos y el lenguaje que utilizaban podrían ser interpretados en diversas formas. Cualquiera podría interpretar al antagonista o a la víctima en esta escena, los roles eran intercambiables. Ella intuyó que le estaban dando rienda suelta a su agresividad reprimida; uno motivado por la necesidad y el otro por la avaricia. Ella maldijo sus interpretaciones simplonas. La riña subió de tono y ella cambió su cámara a modo de alta velocidad, para así capturar sus acciones en cámara lenta. Era como ver un híbrido de géneros cinematográficos; una película de acción hollywoodense, un filme de arte europeo y un impactante documental sobre refugiados en el Reino Unido. Pero lo que sucedió después fue tan inesperado que rompió en todo sentido el control que ella pudiera tener sobre la acción. El hombre de Europa del Este dejó de pelear y se sentó en el piso del vagón, giró su rostro en torno a la cámara y recitó calmada y consideradamente un monólogo: "Yo quisiera decir algo sobre una nota musical, en música una nota puede unir, puede cohesionar sobre un mismo hilo a toda la orquesta, la armonía es capaz de sostenerse. Yo he sufrido mi doctrina, lo que era me fue arrebatado, ¿qué queda de mí? Tengo que remplazarlo con algo, es un vacío peligroso. Veo aquí muchas mentiras; mi voz es censurada tanto como lo fue en casa. Este dinero pudiera convertirse en mi voz, podría crear la nota especial que tanto he soñado. Es un arduo trabajo el no interiorizar el programa de censura del gobierno, puesto que eso es lo que todos los gobiernos quieren, que uno

character, or to manipulate it in order to represent what I think I know. The physical placement of the camera, its use as a tool through which to frame the world, recognizing it as a machine that goes further than simply recording but gives permission for an event to occur, is an intriguing phenomenon. The camera seems to allow for a set of relationships to come into being parallel to those occurring within quotidian reality. Could the camera be seen as a political tool, a tool of translation? Could it allow people to act out themselves differently? Where does a director stop and a character start?

She began to record two men, a businessman dressed in an obligatory grey suit and an older Eastern European man identifiable by his clipped accent. They struggled to grasp the money, their hands colliding, motivated by panic. She understood this shift to physical confrontation to be driven on their part by an anxiety that they may not get enough of what was now offered. An unexpected failure presented itself to both men. If they didn't pocket enough of the money they may not realize the new opportunities suggested by it. Images flashed into their minds of idealistic experiences now available to them, a process akin to the film scenes that continually updated themselves in her head. She watched, framing them through the lens. They were awkward, uncomfortable, neither of them wanting to accept that they would readily hurt the other in order to obtain their goal. She was aware that how they spoke, the language and accents they used could be interpreted in various ways. Either could be cast as the antagonist or the victim within the scene, the roles were interchangeable. She sensed that they were indulging their latent aggression, necessity motivating one, greed the other. She cursed her simplistic interpretations.

The fight escalated and she switched the camera into high speed in order to render their actions into slow motion. It was like watching a hybrid of cinematic genres; a Hollywood action film, a European art house movie, and a hard-hitting documentary about refugees in the UK. But what happened next was unexpected and punctured any sense of her being able to control the action, or fantasising within and around it.

The Eastern European man stopped fighting and sat back onto the floor of the carriage. He turned his face upwards towards the camera and delivered a slow and considered monologue.

"I want to say something akin to one musical note, in music one note can unite, it can hold together a thread between the orchestra, the harmony can pierce. I have had my doctrine, what I was, taken away from me, what am I left with? I have to replace it with something, it is a dangerous void. I see here a lot of lies; my voice is censored now as much

se censure a sí mismo, ahorrándoles el esfuerzo. Yo quisiera preguntarte mujer con los ojos detrás de la cámara, ¿pueden ser escuchadas las múltiples voces, las motivaciones particulares o es que acaso no existen? Es una ilusión el pensar que uno controla su propia voz, eso es lo que quiero decir, he soñado con decírtelo.”

Se dio la vuelta, miró al hombre de negocios y pronunció su frase de despedida: “Quizás ella quiera hacer una película sobre la libertad y tú puedes creer que existes con libertad a tu servicio, pero has sido exhibido, aquí, como yo, atrapado en filme. Los retratos que ella captura no pueden ser erradicados. Las cosas que he visto y por lo que he pasado me han moldeado más allá de tu conocimiento, ahora sólo soy capaz de ponerte en shock con las opiniones que no puedes entender.” Las puertas del metro se abrieron y salió, bajó en una estación principal con acceso a múltiples conexiones.

Mi coreografía con un sujeto, a quien se le ha pedido previamente que actúe frente a la cámara, parece llegar a una reflexión cinematográfica, pero también puede llevar a una nueva relación con el otro, aún cuando el proceso haya tomado unos cuantos minutos. ¿Por qué mezclar sujetos documentales y de ficción? Pienso que proporciona una manera de reconocer los cruces que se dan entre el sujeto documental real, el personaje al cual nos adscribimos, y lo mucho o poco que estos actúen en su propio rol durante el proceso de rodaje. En cambio, resulta intrigante considerar el desplazamiento que ocurre en un actor desde sí mismo hacia el personaje que representa. El factor final a considerar en estas ecuaciones sería la voz del director al tiempo que proyecta su idea en ambos sujetos, documental y de ficción. La cámara nos expone como una comunidad esencialmente integrada por comunicadores y des-comunicadores. En manos ignorantes o informadas, la cámara puede ser una herramienta garante de posesión, empoderamiento; y transformación, para bien o para mal.

En ese momento, ella se dió cuenta de que el hombre, que originalmente había lanzado el dinero al aire, también se había ido; el hombre de negocios volvió a su asiento, todos los billetes habían sido recogidos. Repartidos entre sus nuevos dueños, se había reanudado un nuevo orden. Había una persona más en el vagón, había estado ahí desde el inicio, una adolescente. Al parecer, se había dormido durante todo el incidente, pero había mecido periódicamente sus ojos, ligeramente abiertos, mientras se arrastraba momentáneamente del casi paralítico sueño en el que puede caer uno cuando se mueve en transporte público. Privada de la experiencia en su mayoría, había logrado vislumbrar fragmentos de lo que ahí había ocurrido.

as it was at home. This money may become my voice, it could create the singular note I dream of. It is hard work not to internalize a government's programme of censorship, for this is what all governments want, for you to censor yourself, saving them the effort. I want to ask you, the woman with your eyes behind the camera, can multiple voices, singular motivations ever be heard, or for that matter really exist? It is an illusion to think you control your own voice that's what I want to say, have been dreaming of saying to you."

He turned back to the businessman and delivered his parting line, "she may want to make a film about freedom, and you may think you exist with freedom at your disposal, but you are exposed here, like me, trapped on film. The portraits she captures can't be eradicated. The things I have seen and been exposed to in conflicts have shaped me beyond your knowledge, I can now only arrive at a point of shocking you by the opinions you fail to understand." The doors of the underground opened and he got off, disembarking at a main line station with access to multiple connections.

My choreography with a 'subject' who has been asked to perform in front of the camera does seem to lead in the first instance to a filmic reflection, but it can also lead to a new intimate relationship with the other, even if the actual process has taken only a few minutes. Why mix documentary and fictional subjects? I think because it affords recognition of the crossovers that occur between a 'real' documentary subject, the character we ascribe to them, and the amount they 'act out' themselves during the filming process. Conversely it is intriguing to consider the slippage occurring for an actor between themselves and the persona they aim to adopt. The final factor in these equations being the voice of the director as they place their thoughts into both documentary and fictional subject. The camera exposes us as essentially a community of communicators and miscommunicators. It can be a tool of possession, empowerment and transformation in the wrong or right, informed or ignorant hands.

She now realized that the man who had originally thrown the money into the air had gone too. The business man sat back down, the notes had all been gathered, allotted to their new owners, a certain order had resumed. There was one other person left in the carriage who had been there all along, a girl in her late teens. She appeared to have slept through the whole incident. But actually, periodically, her eyes had lulled ever so slightly open as she dragged herself momentarily from the almost paralytic slumber that can overtake one when in motion on public transport. Principally sealed off from the experience, she had managed to glimpse

No hizo el mínimo esfuerzo por tomar algo del dinero, pues se había abrumado por completo al escuchar una nota musical, una melódica y ensordecedora serie de tonos por los cuales pudo ver aquel evento. Se había recobrado para esto, absorta en el goce de esta banda sonora, un armonioso chirrido discordante. La resonancia la invadió al escuchar la penetrante nota en su estado semiconsciente. Era joven y de alguna forma pudo entender lo que el hombre de Europa del Este había dicho. Había escuchado su singular acento y había sido partícipe de él.

fragments of what had happened. She had made no effort to take any money because she had become overwhelmed entirely by hearing one musical note, one deafeningly melodious series of tones by which, and through which, she saw the event. She had rallied to it, immersed herself in her enjoyment of this soundtrack, a discordant screeching harmony. She felt a sense of resonance listening to the note that penetrated her semi-conscious state. She was young and could somehow access what the Eastern European man had said. She had heard his singular note and partaken in it.

ANDRÉS MOLES

// Habitar

SENTIDO DE LUGAR

Habitar un lugar es llenar de vida un espacio, es adjudicarle significados a su paisaje. Habitar una ciudad, por ejemplo, es ver en sus calles, en sus edificios, en sus ruidos y sus olores signos personales. Hacemos de esa ciudad el escenario donde transcurre nuestra vida, vemos cómo ha cambiado la calle donde todavía sigue la escuela en la que aprendimos —más que a sumar y a leer— lo que es vivir fuera del hogar, olemos entre sus calles los aromas que nos invitan a saborear platillos que hemos comido desde siempre, que nos encantan y pediríamos fueran nuestra última cena, escuchamos los ruidos cada vez más estridentes, cada vez menos naturales, pero algún oasis auditivo nos deleita con los cantos de los pájaros que inevitablemente también han aumentado su volumen. Reconocemos rincones como nuestros espacios, lugares que nos orientan y nos dan sentido de lugar. Nuestra morada es un lugar amorfo que se extiende o se contrae para darnos refugio, fuera de ella, de ese lugar donde nos reconocemos habitantes, nos sentimos desamparados.

Pero las moradas cambian, a veces desaparecen obligándonos a habitar lugares diferentes, a reconstruir nuestros espacios y a redescubrir nuestro sentido de apego; en cierta forma su cambio nos exige reinventarnos. Poco a poco nuestra morada va cambiando, a veces sus cambios son vertiginosos y sólo después de algún tiempo tomamos conciencia de que el lugar donde habitamos ha cambiado inevitablemente. Al darnos cuenta de que ahora habitamos otro lugar sentimos añoranza por aquello que creemos es nuestra morada.

Ese anhelo por los lugares que pensamos que ya no existen es a menudo poco realista, es una idealización. Con el tiempo se nos olvida cómo nos sentíamos en ese lugar, lo que pensábamos de nuestra vida mientras habitábamos allí. Para bien o para mal la memoria de ese sitio está distorsionada y lo que para algunos puede ser motivo de celebración para otros es una vergüenza. El tiempo, sin duda, nos da distancia para reevaluar nuestro lugar y reformar nuestros hogares, guaridas y moradas. Sin embargo, muchas veces necesitamos más que el tiempo la perspectiva de la mirada ajena. El experimento imaginativo de ser un extraño en casa propia y ver lo familiar con la distancia del que no sabe qué fue vivir allí, permite reconocer que, hoy por hoy, formamos parte de ese lugar. Habitamos en lugares cuyas herencias son complejas madejas de ideas, de historias, de problemas, de sueños y pesadillas que son difíciles de

ANDRÉS MOLES

// Inhabiting

SENSE OF PLACE

To inhabit a place is to fill it with life, to confer meaning to its landscape. To inhabit a city, for instance, is to experience personal signs in its streets, its buildings, its noises and its smells. We make the city into the stage of our lives. We examine the changes in the street where our old school still stands, that place which taught us —more than how to add and read- how to live outside our homes. We perceive the smells, which invite us to taste the dishes we've always eaten, loved, and would even request for our last supper. We listen to the noises, now more strident and jarring, and artificial than ever. Some auditory oasis treats us to the sound of birds singing (inevitably louder). We recognize city corners as ours —the places, which orient us and give us a sense of place. Our dwelling is an amorphous place, which extends or contracts to give us shelter. Outside it —outside that place where we recognize ourselves as inhabitants— we feel homeless.

But dwellings change, sometimes they disappear, forcing us to inhabit different places, to create our own spaces, or to rediscover our sense of attachment; in a way, switching abodes demands that we reinvent ourselves. Sometimes our home changes gradually, sometimes radically, and sometimes, it is only after some time has passed that we realize that the place we inhabit has suffered unavoidable transformations. When we realize that we inhabit a different place, we feel nostalgia for our old home. That longing for the place we think no longer exists is oftentimes an idealization. Time makes us forget how we felt in that place, what we thought about our lives while we lived there. For better or worse, the memory of that place becomes distorted; what for some is cause for celebration, for others is a source of shame. Time, without doubt, grants the distance that allows us to reevaluate our place and re-construct our dwelling, home, and refuge. However, sometimes we need more than time—a different perspective altogether; the experience of being a stranger in our own home; the ability to recognize what's familiar about a place without knowing what it was like to live there, and yet still feeling like a part of it.

We live in places that have a complex legacy of ideas, stories, problems, dreams, and nightmares that is difficult to untangle. We forget that the place is not only ours —that in that place where I recognize myself there are many others who also recognize themselves and claim it as their

desmarañar. Olvidamos que ese lugar no es sólo nuestro, que en ese mismo sitio donde yo me reconozco hay otros muchos que también se reconocen y lo reclaman como su morada. Todos atribuimos significados a ese lugar, significados que para algunos son negativos para otros son positivos. Olvidamos y pensamos que ante todo era peor o mejor, según se quiera ver. Pero al final volvemos a la distorsión, a la idealización: a la nostalgia.

LAS CONTRADICCIONES DE LA NOSTALGIA

Recordar los tiempos pasados es un ejercicio de nostalgia que nos llena de sentimientos encontrados. El pasado comunista, el periodo de transición, e incluso los tiempos anteriores a aquellos no son la excepción. Sentimos el paso del tiempo y recorremos con la memoria lo que fue y que ahora se nos representa en tonos cálidos, bajo una luz amable que nos reconforta. Inferimos que aquellos tiempos eran mejores, a pesar de saber que esos momentos la vida se sentía cruda. Esta contradictoria sensación tiene que ver no con la realidad que desapareció, sino con lo que fuimos durante ese tiempo en ese lugar. Nuestras vidas cambian, nuestros hogares se transforman, habitamos otros sitios, otras personas, pero nos aferramos a un cierto sentido *falso* de continuidad de nosotros mismos sin reconocer que lo que éramos ya no es lo que somos... Lo inimaginable sucede, somos extraños a nosotros mismos.

Cuando el muro cayó, cuando el comunismo se desmoronó, para muchas personas su mundo colapsó y, a pesar de detestarlo, los escombros de lo que fue ese mundo permanecen sólo para recordarles lo que fueron: la mayoría jóvenes ahora envejecidos. El comunismo en ciertos países tenía una cara un poco más amable: el socialismo con cara humana y el socialismo *goulash* son fáciles de idealizar. En Hungría, por ejemplo, en los sesentas hubo momentos en los que la percepción general era que todo estaba estable y relajado. Los nombres de algunos café/bares en Budapest reflejan esto: Béke (paz), Térv (plan), Haladás (progreso). Uno de estos café/bares de los sesentas que aún sigue funcionando es Bambi.

MEMENTO

Bambi es un lugar que aparenta no haber cambiado nada, sus sillones de piel de plástico, sus sillas, sus adornos *kitsch* de cerámica, su suelo de mosaicos geométricos en café, verde y amarillo siguen intactos, todo igual. Incluso parece que las meseras, tanto las jóvenes como las viejas, siguen siendo las mismas con esa singular rudeza que se desprende de sus gestos amables. Tomar una cerveza o un café, comer una salchicha allí, sabe diferente simplemente porque la atmósfera es la de un Budapest, que está desapareciendo. Bambi mismo, aunque en apariencia no cambia, cambió —acepta entre sus comensales y bebedores a aquellos expatriados

own. We all attribute meanings to that place —meanings that might be negative for some, positive for others. We forget, and we resolve that it used to be better or worse, depending on what we want to see. But in the end, we return to distortion, idealization: we return to nostalgia.

THE CONTRADICTIONS OF NOSTALGIA

Remembering past times is an exercise in nostalgia that floods us with mixed feelings. The Communist era, the period of transition, even times before that are not exempt. We feel the passing of time and we revisit through memory what was and what now presents itself to us in warm tones, under a comforting and innocent light. We infer that those were the better times, even when we know that life was harsh back then. This contradictory sensation has less to do with the reality that vanished, than with what we were at that time and place. Our lives change, our homes change, we inhabit other places, other people, but we hold on to a certain—and false—sense of continuity about ourselves. We fail to recognize that who we are now is not who we were. The unimaginable happens, we become strangers to ourselves.

When the wall fell, when Communism fell, the world seemed to collapse for many people; despite the hatred for that era, the remains of that world stood to remind people (most of them, now in their old age) of who they were. In certain countries, Communism had a friendlier face: socialism with a human side, *goulash* socialism, was more easily idealized. In Hungary during the 1960s, for instance, the general perception was that everything was stable and peaceful. The names of some of the cafe/bars in Budapest seem to suggest this: “Béke” (Peace), “Tér” (Plan), “Haladás” (Progress). One of the few cafe/bars from this era that still stands is “Bambi.”

MEMENTO

“Bambi” is a place that seems to have been frozen in time. Its vinyl sofas, its chairs, its kitschy ceramic decorations, its brown, green and yellow mosaic floors remain intact. Even the waitresses—both old and young—seem to be the same, betraying a unique toughness amidst their friendly gestures. The beer, coffee, and sausages taste different there, simply because the atmosphere belongs to a Budapest that is fading. But even though it appears to be the same, “Bambi” has changed—it now welcomes amongst its usual guests and drink companions expat patrons who never lived through the Communist era, and who nonetheless choose to eat and drink and partake in the nostalgia that emanates from the place, a nostalgia which is now packaged and sold, as a souvenir, or as a pretext for invoking nationalist sentiment. The “Bambi” and the “Szoborpark”—the

que nunca estuvieron en el Budapest del bloque comunista y que sin embargo se engolosinan con esa nostalgia que desprende el lugar y que ahora se empieza a comercializar, a volverse souvenir, o un pretexto para invocar discursos nacionalistas—. El Bambi y el Szoborpark (parque de las estatuas comunistas conocido en inglés como Memento Park) son sitios donde se preservan de maneras muy contrastantes recuerdos de lo que fue. En Memento el discurso es no olvidar lo duro de esos tiempos a través de la estética de las estatuas públicas que fueron removidas de sus sitios, pero no destruidas. En Bambi el memento es más real, más humano, porque ese sitio se preserva por la gente que va allí a jugar ajedrez, a chismear, a convivir con los de siempre y con los nuevos habitantes, a seguir llenando de sentido y significado ese lugar en el que todos quieren vivir en armonía, reconociéndose y aceptándose diferentes, sí, pero cohabitantes de Bambi. Todos ellos, sin discursos ni intenciones dobles, quieren que Bambi siga como está, con su peculiaridad y su reflorecimiento que cada vez lo hace más acogedor. Así, como este oasis, hay muchos y se pueden tener más.

park of Communist statues, known in English as *Memento Park*— are places which preserve contrasting memories of what once was... *Memento* encourages one to remember the harshness of those times through the aesthetic of the public statues that were removed from their original sites, but not destroyed. In “Bambi,” the memento is more real, more human, because the place is preserved thanks to the people that frequent it, who come to play chess, to gossip, to interact with the usual customers, and the new arrivals— to fill the place with meaning and the utopic longing to live in harmony: acknowledging their differences, but recognizing each other as co-inhabitants of “Bambi.” They all genuinely want “Bambi” to remain the same, to retain its peculiarity, and it is this revival what makes it increasingly welcoming. There are many oases, such as this one, and there can be more.

DMITRY VILENSKY

// ¿Qué significa hacer películas de manera política?

01. VIEJAS CUESTIONES

Todos aquellos que entienden que la estética, la política y la economía forman un nexo vital, creen que el arte puede revelar con particular fuerza los problemas más agudos del desarrollo social. La historia es un enfrentamiento entre distintos grupos que defienden no sólo su derecho de hablar, sino también su visión del futuro. Si queremos continuar con el proyecto político de hoy, primero debemos plantear la vieja pregunta: ¿Quién es el sujeto del desarrollo histórico y del conocimiento?; y después actualizar la simplicidad de la vieja respuesta: "la clase oprimida, y en pie de lucha, en sí misma", como dijo Benjamin. El arte político contemporáneo se esfuerza por ir acorde con la búsqueda de este sujeto, no con la mítica noción establecida en las revoluciones sociales previas. Como a mediados del siglo XIX, estamos nuevamente obligados a definir lo que será al respecto de este tema. Hoy en día debiésemos hablar de una fidelidad a la vieja respuesta; aunque esto no signifique que cineastas, intelectuales y artistas deban mantener una fe ciega y personal en el actual movimiento anti-capitalista, sino más bien que deberían seguir siendo fieles al espacio de subjetividad que dio lugar a ese movimiento.

Es en este espacio donde podemos afirmar que hacer películas de manera política significa esmerarse por una representación históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. El artista-cineasta debería descubrirse a sí mismo en el proceso del devenir *proletario*; debería también utilizar su trabajo para extender el devenir artístico del *proletariado*, a través de la participación de las masas en las diferentes formas de creatividad. La cuestión, entonces, sigue siendo la misma; se trata de asumir una posición política como artista: ¿De qué lado estás?

02. LA POSICIÓN DEL SUJETO QUE HABLA

La principal diferencia entre el arte del cine-video y el periodismo progresista es que el artista no puede afirmar, inocentemente, que da voz a alguien más. Es siempre el cineasta quien habla. Así pues, enajenar a la realidad a través de un constante dudar del proceso de producción filmico en sí mismo y de las instituciones de poder subyacentes a la producción y distribución, no es algo externo a la organización formal de la película; es parte íntegra de su estructura, un método para realizarla. Una película

DMITRY VILENSKY

// What Does It Mean to Make Films Politically?

01. OLD QUESTIONS

All those who understand that aesthetics, politics, and economics form a vital nexus believe that art can reveal with particular force the most acute problems of social development. History is a clash between different groups who defend not only their right to speak out, but also their vision of the future. If we wish to continue the political project today, we must first pose the old question: Who is the subject of historical development and knowledge? And we must update the simplicity of the old answer: the struggling, oppressed class itself (Benjamin). Contemporary political art strives to be consonant with the search for this subject, not with the mythic subject of previous social revolutions. As in the mid-19th century, we are once again hard pressed to say what this subject will be like. Nowadays we should, rather, speak of a fidelity to the old answer. This doesn't mean that filmmakers, intellectuals, and artists should personally keep faith with the current anti-capitalist movement. They should remain faithful, rather, to the space of subjectivity that gave rise to the movement.

It is this space where one affirms that making film politically means striving towards a historically concrete depiction of reality in its revolutionary development. The artist/filmmaker should discover himself in the process of becoming-"proletarian." He should use his work to further the becoming-artist of the "proletariat," via the participation of the masses in different forms of creativity. The question remains the same, then. It is a question of the artist's political position: Whose side are you on?

02. THE POSITION OF THE SPEAKING SUBJECT

The main difference between the art of cinema/video and progressive journalism is that the artist cannot naively affirm that he is giving someone else a voice. It is always the filmmaker who speaks. Thus, alienating reality through a constant interrogation of the process of film production itself, and the power institutions underlying production/distribution, isn't something external to the film's formal organization, but an integral part of its structure; a method for making it. The political film isn't a film about politics. It is a film that problematizes the privilege of the speaking subject by revealing his social and class ties.

política no es una película acerca de la política. Es un *film* que problematiza el privilegio del sujeto que habla, al revelar sus vínculos sociales y de clase.

03. LA NATURALEZA COLECTIVA DE LA REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Hacer cine implica siempre una tarea colectiva. Esto podría ser eclipsado por la personalidad del director, quien moldea su mensaje autoral a partir de la apropiación de los recursos creativos de profesionales y aficionados. La realización de una película política, sin embargo, puede servir como modelo para el pleno desarrollo de las capacidades creativas del colectivo entero, donde cada uno de los participantes funge de igual manera como co-creador. La película política engendra su propio *soviet* o consejo artístico, un organismo cuya toma de decisiones colectiva confiere legitimidad al discurso estético. Su tarea es comparable a las enfrentadas por las estructuras en favor de una política de auto-gobierno (*soviets*), que se supone adoptan decisiones concretas al combinar la representación (durante la realización de una película, una tarea en particular sería delegada al equipo de dirección o al equipo de cámara) con la democracia participativa. La delegación surge tras la exhaustiva discusión en conjunto, articulándose así una posición en común.

04. REALISMO

El cine y el video son manifestaciones que se incluyen en la corriente realista en la historia del arte. Las nuevas formas tecnológicas y mediáticas del documentalismo son los últimos avatares en esta línea. Éstas son herederas de la tradición realista en el arte y no se les puede entender sin analizarlas desde esta perspectiva. Desde sus inicios, el realismo asume la tarea de descubrir el significado de la realidad. Esta empresa, sin embargo, es también una labor política.

El documentalismo nos ayuda a replantear el problema de la mimesis, mismo que ha plagado las formas de arte tradicionales como el teatro y la pintura (este replanteamiento se inició con el debate entre Brecht y Lukács), y nos permite abordar el problema de la autenticidad a otro nivel. Como Brecht demostró ya con total acierto, la autenticidad no tiene nada que ver con la "simple reflexión fotográfica de la realidad", la autenticidad se sustenta en la construcción de la obra, pues incluso en el más *fiel* de los documentales "no hay material que esté exento de organización". La autenticidad, cualidad principal de una obra realista, es siempre una construcción formal; nos permite *extraer* realidad de las interpretaciones subjetivas autoritarias propuestas por una falsa conciencia.

03. THE COLLECTIVE NATURE OF FILMMAKING

Filmmaking is always a collective endeavor. This might be eclipsed by the personality of the director, who fashions his auteur's message by appropriating the creative resources of professionals and amateurs.

The making of a political film, however, can be a model for the fullest unfolding of the entire collective's creative powers, with each participant acting as an equal co-creator. The political film engenders its own artistic soviet or council, a collective decision-making body that lends legitimacy to the aesthetic utterance. Its task is comparable to those faced by structures for political self-government (soviets) which are supposed to make concrete decisions by combining representation (during the making of a film, a particular task would be delegated to the directing group or the camera group) with participatory democracy. Delegation arises from extensive collective discussion, from the articulation of a common position.

04. REALISM

Cinema and video are manifestations of the realist current in art history. The new technological and media forms of documentary are the latest avatars of this line. They are heirs to the realistic tradition in art and cannot be understood without analyzing them from this perspective. From the beginning, realism took upon itself the task to uncover the meaning of reality in its development. This task, however, is also a political task.

Documentaries help us rethink the problem of mimesis that has plagued traditional art forms like theater and painting (this rethinking began with the Brecht-Lukács debate) and tackle the problem of authenticity at another level.

As Brecht proved so precisely then, authenticity has nothing to do with the "simple photographic reflection of reality." Authenticity is based on the work's construction, for even in the most "faithful" documentary film, "there is no material that is free of organization." Authenticity, the principal quality of a realistic work, is always a formal construction. It enables us to "extract" reality from the authoritative subjective interpretations proffered by false consciousness.

05. IN SEARCH OF THE TYPICAL

Realism becomes such when it depicts not the concrete and particular (which is the case in mainstream contemporary art, where identity politics is hegemonic in representation), but the typical. As Engels famously put it, realism's principal task is "the truthful reproduction of typical characters in typical circumstances." The *typicalist* approach allows us to think and embody the problematics of contemporary society as an integral system rife with contradiction and in need of transformation. This take on reality is essentially cartographic. It rejects the bourgeois fetishism of difference,

05. EN BUSCA DE LO TÍPICO

El realismo sucede cuando se describe lo típico y no lo concreto y particular —como es el caso en el *mainstream* del arte contemporáneo, donde las políticas de identidad son hegemónicas en los modos de representación. Como Engels expresara en su célebre cita, la tarea principal del realismo es “la reproducción veraz de personajes típicos, en circunstancias típicas”. El enfoque *typicalista* nos permite plasmar y pensar las problemáticas de la sociedad contemporánea como un sistema integral, saturado de contradicciones y urgido de transformación. Esta perspectiva sobre la realidad es esencialmente cartográfica; rechaza el burgués fetichismo de la diferencia, priorizando en su lugar el reflejo de similitudes en situaciones de opresión, exclusión y resistencia.

06. EL PROBLEMA DE LA FORMA

El realismo tradicional se caracteriza por su contenido. Hoy en día, el problema formal se resuelve no mediante el uso de nuevos y deslumbrantes efectos (eso se lo dejamos a Hollywood), sino construyendo la película de un modo sustancialmente diferente. Esta construcción puede basarse en la cuidadosa investigación de una situación que, por su singularidad histórica, reivindique lo típico o lo universal.

En la actualidad es difícil enumerar los aspectos formales de la película política; sin embargo, podemos definir sus cualidades al negar el lenguaje dominante del arte comercial y el cine. Este lenguaje se basa en la estética de la sensación, la seducción y la intoxicación; es el lenguaje de la fragmentación y el ingenioso montaje que bombardea al espectador con efectos sonoros. Estamos conscientes del atractivo populista de estas estrategias y luchamos, no siempre con éxito, por resistírnosles.

La película política contemporánea es minimalista no por causa de su bajo presupuesto, sino porque asume de manera consciente una reducción: rechaza el enfoque gastronómico. El lenguaje del cine político contemporáneo es el lenguaje de un ascetismo visual conscientemente adoptado. Una vez más, recordemos la conocida preferencia de Godard por los bajos presupuestos. Esto no significa, sin embargo, que el cine político rechace la participación estética y emocional del observador. Dicho rechazo es a veces una seria deficiencia de muchas de las obras contemporáneas. La tradición del cine político ha desarrollado toda una serie de estrategias para ejercer presión ideo-estética; basta con mencionar el efecto de alienación. El cine político es una composición multi-graduada que combina afecciones emocionales con un análisis intelectual total. Paradójicamente, debemos aprender a tocar el corazón del observador sin entretenerle.

choosing instead to reflect the similarity in situations of oppression, exclusion, and resistance.

06. THE PROBLEM OF FORM

Traditional realism is characterized by its content. Today, the formal problem is solved not by coming up with new, eye-popping stunts (we'll leave that to Hollywood), but by constructing the film in a fundamentally different way.

This construction can be based on the careful investigation of a situation that, for all its historical uniqueness, can lay claim to typicality or universality.

Nowadays, it is difficult to list the formal aspects of the political film. We can, rather, define these qualities by negating the dominant language of commercial art and film. This language is based on the aesthetics of sensation, seduction, and intoxication. It is the language of fragmentation and clever montage, and bombards the viewer with sound effects. We are well aware of the populist appeal of these devices and strive (not always successfully) to resist it.

The contemporary political film is minimalist not because of its low budget, but because it consciously embraces a reduction: it rejects the culinary approach.

The language of contemporary political film is the language of a consciously adopted visual asceticism. We once again remember Godard's famous preference for a ten-dollar budget.

This doesn't mean, however, that the political cinema rejects involving the viewer aesthetically and emotionally. This rejection is sometimes a serious deficiency in many contemporary works. The tradition of political cinema has developed a whole set of means for exerting ideo-aesthetic pressure; it suffices to mention the alienation effect. Political cinema is a multilayered composition that combines emotional effects and total intellectual analysis. Paradoxically, we must learn to touch the viewer's heart without entertaining him.

07. TEACHING/LEARNING

The contemporary political film is a film that teaches. Whom does it teach? Principally open to everyone, it is ment for those who already have experience in political development and are looking for ways to continue to grow in this direction.

The task of political films (who said there can be only one film?) is not just documentation and agitation: this task we can leave to progressive journalism. If there is as yet no place for such films in the media, we can clear a path for them into culture. But let's not confuse the political film with art. The role of these films, rather, is to show the complexity of

07. ENSEÑANDO/APRENDIENDO

La película política contemporánea es un filme que enseña pero, ¿a quién enseña? Por principio abierto a todo público, este cine se enfoca a aquellos quienes ya se han desarrollado políticamente pero buscan la manera de seguir creciendo.

La tarea de las películas políticas (¿quién dijo que sólo puede haber una película?) no se reduce a documentar y agitar; esa tarea se la podemos dejar al periodismo progresista. Si no existe aún lugar para películas así en los medios de comunicación, podemos trazar un camino para ellas en el ámbito cultural.

Pero no confundamos la película política con el arte. El papel de estas películas es, más bien, mostrar la complejidad de la subjetivación política. *Cultivar el instinto político* significa revelar todas las dificultades y escollos del devenir-político. No significa fingir que todo es simple y que se tiene una respuesta para todo, dejaremos esa actitud a los partidos políticos y sindicatos.

El método brechtiano de la *obra-enseñanza* es una vez más relevante, ya que nos exige rechazar las estrategias jerárquicas y manipuladoras de los medios de comunicación, y nos insta a incluir prácticas colectivas y participativas al momento de hacer una película para encontrar nuevas soluciones a los callejones sin salida de la vida política. La película política no es simplemente una película de enseñanza, también nos muestra el proceso de aprendizaje en sí mismo.

political subjectivization. “Cultivating the political instinct” means revealing all the difficulties and pitfalls of the becoming-political. It doesn’t mean pretending that everything is simple and that you have an answer to every question: we’ll leave this stance to the parties and trade unions.

Brecht’s method of “teaching plays” is once again important. This method calls on us to refuse the media’s hierarchical and manipulative strategies. Instead, it encourages us to include collective, participatory practices in the film’s making and thus seek new ways to exit the dead ends of political life.

The political film isn’t simply a *teaching* film. It reveals the learning process itself.

MARIANA BOTEY

// Trabajando la imagen en movimiento como teatro de poder

“Debe ser una imposibilidad de comprensión para la razón dominadora, de tal forma que ella se niegue y se devore ante su imposibilidad de comprender.”

- Glauber Rocha, *Estética del sueño*

La noción de que la imagen en movimiento es un territorio de *agenciamiento político* surge de una historia agitada e instructiva durante el siglo xx. El pasado inmediato revela la intensidad del debate sobre el agenciamiento político; las formas, las tecnologías, los discursos, los modos de subjetivación y acción manifestados a través del aparato de visualización y reproducción del movimiento, y la manera en que adquiere su dimensión más experimental y crítica; su potencialidad más peligrosa.

El diagrama básico de las tensiones implicadas en la discusión se divide entre máquina y enunciación, entre territorio y dispositivo. En este sentido, quisiera demarcar un plano que no sólo se enfoca a la acción micropolítica, sino que en su lógica de masificación, estará siempre en tensión con los procesos de industrialización y homogenización característicos de la modernidad y el capitalismo. Es decir, estará actuando como contrapunto de la dimensión macropolítica. La historia que estoy pensando es una historia menor con las cualidades de un contradiscurso, pero su campo de manifestación e intervención es el poder, por lo mismo adquiere el adjetivo de *político*.

El énfasis se hace entonces sobre la noción de lo político, marcando distanciamiento crítico de aquellos discursos que enfatizan estas tecnologías por su utilidad social. Lo que estoy planteando es que un marco de definición del campo está implícito en la historia, en su devenir como violencia-poder-dominación. La cita de Glauber Rocha habla de la revolución y no del cine. Aunque todos sabemos que en Rocha lo significativo es precisamente que cine y revolución son parte del mismo dispositivo: máquina, enunciación y territorio, una imbricación sugestiva.

Con este ejemplo traigo a la discusión el momento histórico en que se generó este traslape entre el cine y la revolución; más específicamente su momento *Sur*, anticolonialista y anti-imperialista^[1] en contraste con una articulación similar, aunque posterior, que hablará de la imagen en movimiento como *agencia política*. Los desplazamientos discursivos entre las dos formas de enunciación marcarían el proceso que ha definido a la imagen en movimiento como territorio privilegiado de socialización en sus

MARIANA BOTEY

// Employing the Moving Image as a Theater of Power

“Revolution is magic because it constitutes the unexpected within a dominant rationality. It must present the impossibility of comprehension for the dominant rationality, in such a way that this rationality contradicts and devours itself in face of its inability to comprehend.”

- Glauber Rocha, *Aesthetics of the Dream*.

The idea that poses the moving image as means of political agency has a long and fraught, but instructive history in the 20th century. A look at the immediate past reveals that it is precisely from the great debates over aesthetics, technology, discourses and modes of subjectivity and action (manifested by the apparatus that produces and reproduces the moving image) of the “political agency,” that the image acquires its most extreme, experimental and critical dimension; which is in fact, its most dangerous potential.

The tensions implied in the discussion can be sketched roughly along the terms: machine and enunciation, territory and *dispositif*. In this sense, I want to trace a tendency which strives not just for micro political action, but which, in its logic of collectivization, is always at odds with the processes of industrialization and homogenization characteristic of modernity and capitalism. In other words, it acts as a counterpoint to the macro political dimension. The history I am excavating is a minor history, a counter-history, and bears the traits of a counter-discourse. But its field of action and intervention is power, and this is what endows it with the quality of the political.

I emphasize thus the political aspect, and mark a critical distance from those discourses that highlight the social “use” of technologies. What I’m getting at, is that the frame of reference for analyzing the political aspect of the moving image is implicit in this history, in its becoming violence-power-domination. The quote of Glauber Rocha speaks of *revolution* and not of cinema. But we all know that in Rocha, cinema and revolution are parts of the same device: machine, enunciation and territory. There is a confusion or mutual imbrication of the two that is highly suggestive.

With this example I bring to the discussion the historic moment of “confusion” between cinema and revolution (in particular their *Sur* moment, anti-colonialist and anti-imperialist: Glauber Rocha, *Cinema Novo* is merely one among many examples, which attests to the fact that

movimientos de expansión e intensificación. Es decir, como dispositivo de representación, democratización y disciplina de las masas; un despliegue progresivo de una serie de tecnologías afines que operan como una puesta en escena que produce y reproduce subjetividades y formas de poder.

En el diagrama, la distinción crítica entre lo social, lo político y la exploración histórico-discursiva, nos permite abrir el archivo de imágenes en movimiento y marcar los momentos de agenciamiento en términos de experimentación y uso extremo del aparato como tal. Lo que distingue los usos políticos de la tecnología es que en ellos la máquina se piensa a sí misma como lenguaje y como dispositivo de poder. Es decir, como lenguaje cinematográfico, lo político estaría implicando un movimiento de doble hélice que dismantela los dispositivos de representación, cuestionando radicalmente los discursos de democratización a través del uso generalizado de las tecnologías. Así niega los nuevos positivismos de la imagen y su uso como instrumento de diseño social.

La dislocación es en muchos sentidos un ejercicio de experimentación formal y de desconstrucción de las formas empobrecidas de la narrativa que han dominado a la imagen en movimiento. Una vez más estaríamos hablando de una historia menor y un contra-discurso; el dispositivo usado para la manifestación de lo político como teatro del poder en sus dimensiones psíquicas y su activación en lo real; máquinas de mitopoesis, ensayo crítico sobre el problema de la representación o documental que reflexiona sobre su propia autoridad y sus mecanismos de producción y reproducción del saber. Las tecnologías se entienden como una prótesis de las facultades críticas, recuperando la vieja gramática de la revuelta; el montaje como dialéctica de la imagen, su fragmentación y el ímpetu para la construcción de un contra-espectáculo.

[1] Glauber Rocha, *Cinema Novo*; un ejemplo de muchos, que demuestra que el campo es efectivamente histórico.

the practice has a history) and I contrast it with a similar, although more recent articulation, which speaks of the moving image as a means of “political agency.” The discursive gap between the two forms of enunciation would mark the discursive excavation of the process that has defined the moving image, in its movements of expansion and intensification, as the privileged site for *socialization* —in other words, as a means of “representation,” “democratization,” and “disciplining” of the masses, as the progressive deployment of a series of similar technologies which operate as a *mise en scène* that produces and re-produces subjectivities and modes of power.

In this rough sketch, the critical distinction between “the social” and “the political,” and the historic/discursive excavation, allows us to open the moving image archive and mark the moments of political agency in terms of experimentation and radical use of the medium. What distinguishes the political uses of technology is that the machine regards itself as machine: as language, enunciation, and mechanism of power. In its most classical use —that is, as film language— the political would involve a double movement that would dismantle the mechanisms of representation, radically questioning the discourses of democratization through the generalized use of technologies, therefore negating the new positivisms of the image and its use as “social design.” The dislocation is, in many ways, an exercise in formal experimentation and a dismantling of the impoverished forms of narrative that have dominated the moving image. Once again, we would be referring to a minor history and a counter-discourse: the mechanisms used for manifesting the political as a theater of power, both in its psychical dimensions and its activation in the real. As machines of mythopoesis, as a critical essay on the problem of representation, or as a documentary, which reflects on its own authority and mechanisms of production and reproduction of “knowledge”. Technologies are understood as prostheses of our critical faculties, recuperating the old grammar of revolt: montage as dialectic of the image and its fragmentation, and the impetus for the construction of a counter-spectacle.

ALBERTO LÓPEZ CUENCA

// La comunidad de la imagen

Entre olvidos merece ser pensada nuestra época de imágenes para imaginarla de otro modo, para interrogarla. ¿Qué se pone en juego en presencia de la imagen? El lugar común nos habla del despliegue de la narración, del poder testimonial y de los artificios ficticios, poniendo en primer plano a la imagen misma y relegando a quienes la usan. Hay en esto una importante desatención:

En términos sociales y políticos, la cuestión no es nunca pensar al individuo y a la comunidad como opuestos. La individualidad no es algo dado sino un *logro* —y el tipo de individualidad que podemos lograr depende del tipo de comunidad que desarrollemos.

El momento mítico, fundacional, de eso que denominamos esfera pública se remonta hasta el ágora de la *polis* griega: el foro. A diferencia de la vida privada propia del ámbito doméstico, el ágora era el espacio de lo público y compartido. Lo colectivo, lo manifiesto y lo abierto se localizaban físicamente en el ágora donde la palabra hablada se revelaba como el medio en cuyo ejercicio se constituía lo común. Sin embargo, para nuestra época la idea de esfera pública como el lugar de lo social viene del siglo XVIII cuando en los cafés y los clubes de discusión ya no es el habla sino la escritura la herramienta para el ejercicio del intercambio público. De los cafés como lugares de encuentro y las páginas de los periódicos como terreno de discusión hemos transitado a las pantallas de las televisiones y de las computadoras (lugares más cercanos a los no-lugares, espacios que no parecen poder ser habitados físicamente). En este sentido, el heredero de aquella esfera pública está hoy redefinido por su carácter hipermediatizado: imágenes, sonidos, textos y multimedia ahora lo constituyen. Aun así, aunque la esfera pública actual se conforme como un espacio simbólico *massmediático*, no por ello se convierte en un mero juego de signos inertes ajenos a quienes se ven interpelados por ellos. Los signos en su uso se inscriben dentro de mecanismos de enunciación, son dichos y activados por hablantes, guionistas, televidentes, *bloggeros* y directores de cine (todos usuarios concretos). La esfera pública ha de advertirse, pues, construyéndose a la vez que los sujetos que la significan.

ALBERTO LÓPEZ CUENCA

// The community of the image

Amidst forgetfulness, it is worth taking a moment to rethink our era of images in order to imagine it otherwise, to question it. What is at stake in the presence of the image? A clichéd understanding would point to the display of narrative, the power of testimony and of fictional artifice, and would foreground the image itself leaving those who employ it trailing behind. There is an important oversight in this conception.

In social and political terms, the issue is never to think of the individual and the community as opposites. Individuality is not a given, but an *achievement*—and the type of individuality that we can achieve depends on the type of community we develop.

The mythical, founding moment of that which we term the public sphere can be traced back to the agora of the Greek *polis*, the forum. As opposed to the domestic sphere, which designated private life, the agora was the public and shared space par excellence. The collective, the manifest, and the open, were physically located in the agora, and spoken word was the medium through which community was forged. Given our present experience, our idea of the public sphere as the place of the social has a more recent antecedent in the XVIII century, in the cafes and salons, where it was no longer speech, but writing, which constituted the medium of public exchange. From the cafes as places of encounter, and newspapers as sites of discussion, we have moved to the television and computer screens, spaces that can be construed as non-places, that is, spaces that cannot seem to be physically inhabited. In this sense, the legacy of that public sphere is nowadays redefined by its hyper-mediated nature: images, sounds, texts, multimedia are its substance. However, although the contemporary public sphere presents itself as a mass-mediated symbolic space, this does not make it a mere jumble of inert signs, alien to those who are addressed by them. It is precisely through their use, that signs are inscribed in mechanisms of enunciation: they are spoken, activated by speakers, screenwriters, television viewers, bloggers, filmmakers, concrete users. The public sphere is thus created in tandem with the subjects that signify it.

Cabe pensar la imagen no como una representación fidedigna o ficticia de un mundo de objetos, es decir, no como un signo sino como una práctica. Pensemos las imágenes como ejercicios de vinculación, como conformación de comunidad, como hacedoras de sociabilidad. No es ésta una condición novedosa de la imagen pues siempre ha presupuesto y afianzado a una comunidad, ya fuese alrededor de un escudo bisonte en las cuevas de Lascaux, en torno a los frescos del Palacio de Bellas Artes o frente a una tv con el Chavo del Ocho. Hemos tendido a olvidar que la imagen no es sólo signo que narra sino también *gestadora* de comunidad.

El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguno de los dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra en casa. Busca asilo en la multitud... Ésta es el velo a través del cual la ciudad habitual hace al *flâneur* guiños de fantasmagoría. Tan pronto es paisaje como estancia.

Como el paseante moderno transitaba la ciudad, un desposeído temporal en el flujo de la urbe, el navegante actual, el semionauta contemporáneo, el ciudadano *massmediático*, habita y deambula por los espacios simbólicos de una redefinida esfera pública. Los nuevos lugares son campos de signos, sí, pero habitados colectivamente, desnudos de la fantasía de su pureza, de su transparencia denotativa. Aquello que nos recuerda la denominada *red social* de Internet, la Wikipedia, pongamos por caso, ya lo sabíamos pero no parecíamos darle importancia: que el significado de las palabras, que la construcción del saber, que la visión del mundo se conforman en un ejercicio de intercambio colectivo. Que ser uno es ser con otros en la intermediación de los signos.

Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos.

Las imágenes, otro olvido, no están cerradas ni fijadas de una vez por todas: hay que darles sentido, han de ser habitadas a partir de las experiencias de aquellos a quienes interpelan. La construcción del sentido se presenta como un trazado siempre inconcluso que elaboramos en una ciudad, como los edificios que se abandonan, construyen o restauran. Las imágenes, red de indicadores incompletos, son un callejero que sólo alcanza a testimoniar una vida común, solicitan más que lo que dan, nos hacen hacer, más allá de lo que muestran.

Este texto se piensa y se pierde con: Walter Benjamin, "Baudelaire o las calles de París"; Richard J. Berstein, "Community in the Pragmatic Tradition"; Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*; Nora Rabotnikof, *En busca de un lugar común*; Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*.

It is worth thinking of the image not as a legitimate or fictive representation of the object world, in other words, not as a sign but rather, as a practice. Let's reconsider images as exercises in linkage, as processes of community-building, as vehicles of sociability. This is not a new use of the image; the image has always presupposed and brought together a community, whether it be around ancient drawings, such as the Lascaux caves, or beautiful frescoes, like those in the Palace of Bellas Artes, or a TV screen featuring "El Chavo del Ocho". We tend to forget that the image is not only a sign that narrates, but is actually instrumental in community-building.

The *flâneur* is on the threshold of the city as much as of the bourgeois class. Neither has engulfed him; in neither is he at home. He seeks refuge in the crowd. . . The crowd is the veil through which the familiar city lures the *flâneur* like a phantasmagoria. In it the city is now a landscape, now a room.

Just as the modern passerby traversed the city, a timeless pauper within the urban flow, the current perambulator, the contemporary semionaut, the mass-media citizen, inhabits and wanders through the symbolic spaces of a redefined public sphere. The new places are fields of signs, inhabited collectively, stripped of the fantasy of purity, of their denotative transparency. What that *social network* called the Internet persistently calls to our attention, take Wikipedia for instance, we have always known, and yet appeared not to care: that is, that the meaning of words, the construction of knowledge, the vision of the world is the result of a collective exchange. Being one, is being with others in the intermediation of signs.

Our language can be seen as an old city: a web of streets and plazas, old and new houses, and houses that bear the vestiges of other eras.

Another oversight: images are not closed or fixed forever, they have to be signified, inhabited, and transformed through the experiences of those addressed by them. The construction of meaning presents itself as the always-incomplete traces we create in a city; like the buildings, which are abandoned, demolished or restored. Images, that network of incomplete signifiers, are like the stroller: the wanderers that merely witness commonality. Images ask for more than what they can give. They make us do, beyond what they reveal.

This text thinks itself, and gets lost, with Walter Benjamin, "Baudelaire or the Streets of Paris," Richard J. Bernstein, "Community in the Pragmatic Tradition;" Martin Heidegger, *Building, Dwelling, Thinking*; Nora Rabotnikof, *In Search of a Common Place*; Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*.

EVA MEYER Y ERAN SCHAERF

// Ser, al azar

Ella^[1], **una archivo-activista**, hace un viaje a través de la memoria cinemática marcado por tres personajes femeninos pertenecientes a diferentes películas: Inge Deitert de *Next Year, Same Time* (Ulrich Schamoni, 1967); Käthe Brahm de *Desperate Journey* (Raoul Walsh, 1942); Luise Gumprecht de *Zwischen Hoffen y Bangen* (Markus Schröder, 2003; basada en películas caseras de 1937-39).

Ella: Ella es demasiado joven para entender. Claro, ella cree en él. Ella no debió haber venido, él lo sabía. Sólo se puede entender lo que se experimenta por uno mismo. ¿Y la experiencia de los demás? Debes pagar por ello. ¿Pero con qué? ¿Dinero? ¿Vida? Un momento, aunque muriese ella no está muerta. ¿No es que Ella aún recibe cartas de ella? Cada carta inicia con "para cuando leas esto ya estaré en otra película". Y termina con "haz lo que quieras, pero no lo que yo hice". Escoge un rol, sin volver en el tiempo. ¿Tiene que estar más allá de tí para llegar al punto donde ella se convierte en alguien más? ¿No debería preguntar de inmediato cómo llegar a la estación? Puedes decir lo que quieras, pero...

Spezie: Las películas viejas siguen siendo las mejores.

Inge: ¿Eso piensas?

Spezie: ¿Has visto *Water for Canitoga*?

Inge: No.

Spezie: ¿*Goodbye, Frances*?

Inge: No.

Spezie: Nuestra niña es demasiado joven, demasiado joven. No todo lo que se hacía antes es basura. Cuando tenía 16 años a veces lloraba en el cine.

Inge: Yo también.

Spezie: ¿Ah sí? ¿Con qué película?

Inge: Debí haber sido... *La Notte*.

Spezie: La última vez que lloré fue con...

Teniente Forbes: Käthe, ¿a dónde vas?

Käthe: Debo abandonarte aquí. Da vuelta al coche, tomen la primera esquina hacia la izquierda.

Teniente Forbes: ¿Pero qué pasará contigo?

Käthe: Hay gente que conozco, que me ayudará.

Teniente Forbes: No, no, ven con nosotros, con suerte llegaremos a Inglaterra.

Käthe: No, debo quedarme... mi padre... lo que le pasó, debo continuar su labor.

EVA MEYER & ERAN SCHAERF

// To Be At Random

She^[1] - **an archive activist** - travels through a cinematic memory marked by three female characters of three different films – Inge Deitert of “Next Year, Same Time”(1967, Director: Ulrich Schamoni); Käthe Brahm of “Desperate Journey” (1942, Director: Raoul Walsh); Luise Gumplich, of “Zwischen Hoffen und Bangen” (2003, Director: Markus Schröder, based on home movies from 1937-39).

She: She’s just too young to understand. Sure, she believes him. She shouldn’t have come, he’d known that. You can only understand what you’ve experienced yourself.

And the experiences of others? You have to pay for them. But with what? Money? Life?

But wait, even if she died she isn’t dead. Doesn’t she still get letters from her? Each letter begins with: “By the time you read this I’ll be in another film”. And it ends with: “Do what you want but not what I did”. Pick a role, without going back in time. It has to be ahead of you to get to the point where she becomes someone else? Shouldn’t she ask right off how to get to the station? You can say what you want but -

Spezie: Old films are still the best.

Inge: Do you think so?

Spezie: Have you seen ‘Water for Canitoga’?

Inge: No.

Spezie: ‘Goodbye, Frances’?

Inge: No.

Spezie: Our girl’s too young, too young. Not everything made then was rubbish. At 16 sometimes I cried at the cinema.

Inge: So did I.

Spezie: Yes? What film?

Inge: Might have been... ‘La Notte’.

Spezie: My last cry was in...

Lieutenant Forbes: Käthe, where are you going?

Käthe: I must leave you here. Back off the car, take the first turn to the left.

Lieutenant Forbes: And what’ll happen to you?

Käthe: There are people I know, they will help me.

Lieutenant Forbes: No, no, you come with us, with any luck we’ll reach England.

Teniente Forbes: Pero has hecho tu parte, y aún más.

Käthe: Nadie ha hecho su parte hasta que la Guerra acabe. Habrá más hombres, de la cárcel, de los campos de concentración, de los países conquistados. Es nuestra labor, el trabajo de la resistencia, devolverlos a la lucha. Todos debemos hacer nuestro trabajo antes de volver a hacer lo que nos gusta.

Teniente Forbes: Qué raro, eso es lo que dijo Jed.

Käthe: Váyanse ahora. Por allá.

Narrador: En esta situación, Louise Gumprich, avido deportista y ex-miembro del Club Deportivo Münster 08, fundó un club de tenis judío; un sitio de encuentro para algunos de los judíos de Münster y otros clubes judíos de Dortmund o Bielefeld. Esto aumentó la solidaridad entre la comunidad judía, pero incrementó la lejanía con otros alemanes.

Ella: ¿Se recuerda anticipar lo que sucedería si se supiera que ella vive en una película? Ahora se sabe hasta donde es posible... Ella habita una memoria que ya no puede recordar. Ella tendrá que abandonarla o alterar las condiciones de su narrativa. No son los recuerdos lo que la conectan a esta o aquella persona. Son los cambios en el tiempo y alteraciones en su orden lo que le dan un espacio vacío, enriquecido de momento a momento y de persona a persona. Su historia comienza. Ella llega a un pueblo. En un anuncio lee "Siéntete en casa como lo harías en el extranjero". Y ella ve una imagen de sí misma en la historia de otra mujer. Esta historia ya sucedió. Pero no a ella. ¿De qué se trata esta confusa conexión entre dos imágenes tan claras? ¿Quisiera pertenecer a la memoria de esta ciudad y a cambio prescindir de identidad como condicionante de pertenencia? No es ella quien es importante en esta historia, es su inclusión en identidades al azar. Ser, al azar, sin ser encasillada a una identidad que es un sentido de pertenencia del que ella no pudiera prescindir. ¿En qué película está ahora?

Letrero: Peligro, la interpretación pública de roles basados en memoria cinematográfica de la ciudad puede involucrar asuntos de *copyright*.

Ella: ¿Acaso detiene el tiempo? ¿O es que ella va con él?

Narrador: Todo parece normal. Hasta los niños ríen. Las tomas que muestran a los Gumprichs (familia), muestran escenas de una familia judía en Münster bajo el régimen Nazi. Pero eso no se muestra en esas imágenes.

Ella: ¿Es acaso el tiempo equivocado? Ella tiene que separar estas imágenes de forma más clara, mostrar que se desgarran entre un rotundo pasado y un futuro incierto. El tiempo en sí mismo es una falsa continuidad. La voz dice algo distinto a lo que muestran las imágenes. Ella no puede seguir su movimiento, ni transferirlo siquiera al suyo propio. Ella los engloba como funciones de la memoria de la ciudad en que se mueve. En ocasiones vuelve la vista por un instante, como si con ello buscara reafirmarse en su papel, el cual no le pertenece pero al cual ella pertenece. Ella no sabe con certeza hacia dónde la lleva la perspectiva del tiempo. Ella es incapaz de preveer esta

Käthe: No, I must stay here... my father... what happened to him, help carry on the work.

Lieutenant Forbes: But you have done your share and more.

Käthe: No one's share had been done until the war is over. There will be other men, from the prison camps, the concentration camps, the conquered countries. It's our job, the job of the underground, to return them to the fight. We must all do our work before we go back to doing what we like.

Lieutenant Forbes: Strange, that's what Jed said.

Käthe: Go now. That way.

Narrator: In this situation, Louise Gumprich - an avid sportswoman and ex-member of Münster 08 Sports Club - founded a Jewish tennis club. A meeting place for some of Münster's Jews and Jewish clubs from Dortmund or Bielefeld. This increased solidarity in the Jewish community but furthered isolation from other Germans.

She: Does she remember anticipating what would happen if it came out she lives in a film? Now it's come out as far as possible... She inhabits a memory she can't remember. She'd have to leave it or alter the conditions of its narrative. It's not memories that connect her to this or that person. It's shifts in time and disturbances in its order that give her an empty space, enriched from moment to moment and person to person. Her story begins. She arrives in town. On a billboard she reads: "Feel at home like you would abroad". And she sees a picture of herself in another woman's story. This story's happened already. But not to her. What's this unclear connection between two clear images all about? Does she want to belong to the memory of this city and in return do without identity as condition of belonging? It's not she who's important for this story. It's her inclusion in random identities. To be at random without being typecast to an identity that's a sense of belonging she can't do without. In which film is she now?

Lettering: "Warning: public performance of roles from the cinematic memory of the city might involve copy right issues".

She: Is she stopping time? Or is she going with it?

Narrator: Everything looks normal. The kids are even laughing. The film shots of the Gumprichs show scenes from a Jewish family's life in Münster under the Nazi regime.

But this doesn't show in these images.

She: Is it the wrong time? She has to separate these images more clearly, show they're torn between a completed past and an uncertain future. Time itself is a false continuity.

The voice says something different than the images show. She can't follow their movement or transfer it to her own. She encircles them as functions of the city's memory in which she moves. Sometimes she looks back for a tiny moment as if to reassure herself of her enactment which doesn't

historia. Las cosas suceden, se comunican con ella...

Inge: Disculpe, ¿podría decirme cómo llegar a la estación?

Käthe Brahms: Toma el primer camino a tu izquierda. El que lleva rumbo a la carretera, hacia la frontera holandesa; al llegar a Berghoven, pregunta por Herr Van Palth, él te ayudará. Una vez que te encuentres al otro lado del canal, dile a la gente en Inglaterra que aún hay gente como nosotros en Alemania, aún con vida, con esperanza, aún luchando. Sería bueno saber que ellos saben.

Ella: ¿Y ahora se va a enterar de que ella ya murió? Un momento, pero aunque haya sido arrancada de su propio sueño para morir prisionera del sueño de alguien más, no habrá muerto mientras haya un presente donde recibir sus cartas y dejarla aparecer. ¿A qué época pertenece ella? ¿Será capaz de darse cuenta de cómo une todos los tiempos en una misma persona? ¿podrá escucharse a sí misma hablar como una extraña? Ella habla... consigo misma... murmura una historia que se desenvuelve solapada entre épocas detrás de una puerta entreabierta y que lleva la palabra *hogar*.

Ella lee: Hoy en los albores del siglo XXI la economía global te hace inmóvil, te aferra a lo que te pertenece y te hace temer lo extraño. Ella no se siente con el derecho de estar donde está. Ella pertenece al presente, pero sus sentimientos vienen del pasado. Estos sentimientos devienen roles que se entrelazan en el tiempo. ¿Acaso será una persona quien interprete diferentes roles, o serán dos actores una y la misma persona? ¿O es acaso demasiado temprano para esto?

Käthe: Pronto me iré a casa, en Münster; si llegas a ir por ahí mi padre y yo te ayudaremos, tal y como lo hemos hecho antes.

Teniente Forbes: Veremos cómo, pero haremos para llegar ahí.

Käthe: La dirección es 37 Bismarck Strasse. El nombre de mi padre es Herr Brahms.

Teniente Forbes: Brahms.

Käthe: Buena suerte.

Lore: Perdón, estamos cerrados.

Inge: Escuché música y pensé...

Lore: Es una fiesta privada.

Inge: ¿Usted dirige la escuela? ¿También hay cursos avanzados?

Lore: Sí, por supuesto. Este es nuestro folleto. Abriremos de nuevo mañana al mediodía. Adiós.

Teniente Forbes: Katie, qué bueno verte.

Käthe: Así que... llegaste a salvo.

Sargento Edwards: ¡Oh!, debiste haber venido con nosotros.

Käthe: ¿Dónde está mi padre?

Teniente Forbes: Está afuera, haciendo unos arreglos al teléfono para nosotros.

Oficial Hammond: ¡Oh!, él ha sido de gran ayuda.

belong to her but which she belongs to. She doesn't know exactly where time's perspective is taking her. She can't foresee this story. Things happen, contact her..

Inge: Excuse me, could you tell me how to get to the station?

Käthe Brahms: Take the first road to the left. It leads you to the highway to the Dutch border, get to Berghoven, find Herr Van Palth, he will help you. And when you are across the channel, tell the people in England that there are people like us left in Germany, still living, still hoping, still fighting. It would be nice to know that they know.

She: Is she now going to find out she's died? But wait even if she's been wrenched from her own dream in order to die a prisoner of someone else's dream, she isn't dead as long as there's a present to receive her letters and let her appear. Which time is she from?

Can she keep track of how she unites all times in the same person? Can she hear herself speak as a stranger? She talks... to herself... whispers a story that develops underhand between the times behind a door that's ajar and bears the word 'home'.

She reads: Today in the early 21st century the global economy makes you still cling to what's yours and fear what's strange. She doesn't feel entitled to be where she is. She belongs to the present yet her feelings come from the past. These feelings become roles that meet across times. Will one person play different roles or two performers stand for one and the same person? Or is it too early for this?

Käthe: I'll be leaving soon for my home in Münster, if you come that way my father and I will help you, as we've often done it.

Lieutenant Forbes: We'll make a point to come that way.

Käthe: The address is 37 Bismarck Strasse. My father's name is Herr Brahms.

Lieutenant Forbes: Brahms.

Käthe: Good luck.

Lore: Sorry, we're closed.

Inge: I heard the music and thought...

Lore: It's just a private party.

Inge: You run the school? Do you also have advanced courses?

Lore: Yes, of course. This is our prospectus. We open again tomorrow afternoon. Goodbye.

Lieutenant Forbes: Katie, how nice to see you.

Käthe: So, you did get here safely.

Sergeant Edwards: Oh, you should have come with us.

Käthe: Where is my father?

Lieutenant Forbes: He is outside, making arrangements on the telephone for us now.

Officer Hammond: Oh, He's been great.

Madre falsa de Käthe: *So, hier habe ich feinen heißen Kaffee für Sie.*

Käthe: ¿Quién es esta mujer? ¿Este hombre?

Teniente Forbes: Quieres decir que... ellos no son tus padres.

Käthe: Nunca los había visto en mi vida. ¿Dónde están mi padre y mi madre?
¿Qué ha pasado con ellos?

Padre falso de Käthe: *Dasselbe was mit Ihnen...*

Oficial Forrest: ¡Habla en inglés! ¿Dónde están?

Padre falso de Käthe: Donde estarán todos ustedes muy pronto, en un campo de concentración.

Teniente Forbes: ¿Hay alguna puerta trasera o ventanas?

Käthe: No que no puedan estar vigiladas. El techo. Podemos escapar por el techo.

Ella: ¿Acaso comienza a cerrarse el círculo con la llegada de una carta que anuncia la muerte de la primer persona? Pero esperemos, ella escribe; todas estas cartas no tienen otra función más que la de transformarla en otra persona. ¿Quiénes son esas personas? ¿Qué coincidencias las han llevado juntas a su memoria? ¿Y por qué no puede referir a esta memoria en primera persona? Ella voltea hacia arriba y ve a una mujer parada detrás de la puerta de vidrio. Aquella mujer está tan quieta que la confunde con un maniquí. Que ella esté en un escaparate parece plausible cual maniquí de la vida real, escogida como carnada para atraer clientes con efectivo. Pero no hay indicio alguno de que éste sea un lugar comercial. Ella vuelve la mirada una vez más. La imagen ha cambiado. Una mujer muy vivaz ha tomado su lugar. En ese instante escucha vidrio rompiéndose. Ella ve alineados los contornos entrecortados que le dan una exterioridad indefinida. Ella rayando sobre todo tipo de cosas visibles enrarece el ambiente. Pero es posible que ella le pertenezca a alguien más, o alguien más a ella. ¿Así que eso era lo que tenía en mente? Ella no puede confiar en sus emociones ciegamente. Pero tampoco quiere desconfiar de ellas. Es menos una función de la realidad que una constante invitación para que ella recuerde: ella es una figura de temporalización para quien el tiempo no tiene porvenir. De él surgen todas estas aventuras de una memoria que ella no posee. Ella debe alistarse ahora para entrar en un territorio desconocido.

Inge: Es bonito aquí.

Hannes: Este es nuestro ayuntamiento. Todo fue bombardeado por aquí. Ésta era nuestra calle. Mis padres vivían por allá. Una mañana regresé de mi turno en la batería antiaérea y todo estaba en ruinas, pero mis padres estaban en el refugio, gracias a Dios.

Ella: El proyectil cayó por allá. ¿O quizás no estalló? ¿Y qué pasó con ella? ¿Se le ha escapado algo en esta película? Un suministro de imágenes y voces. ¿A quién pertenecen? Si tan sólo ella supiera, les devolvería en vez de ponerse su contenido por el tiempo que él necesita para describir su nuevo rol.

Spezie: Bailas como una gacela, Inge. ¿Alguien te lo había dicho antes?

Inge: Hasta ahora no.

Spezie: Tal cual gacela.

Käthe's false Mother: So, hier habe ich feinen heißen Kaffee für Sie.

Käthe: Who is this woman? This man?

Lieutenant Forbes: You mean...they are not your parents.

Käthe: I've never seen them before in my life. Where is my father and mother? What has become of them?

Käthe's false Vater: Dasselbe was mit Ihnen...

Officer Forrest: Speak English! Where are they?

Käthe's false Vater: Where you all soon will be, in a concentration camp.

Lieutenant Forbes: Any side doors or windows?

Käthe: None that they cannot cover. The roof. We're gonna escape over the roof.

She: Are things coming full circle with a letter reporting the death of the first person? But wait, she writes: all these letters have no other function than transforming her into other people. Who are these people? Which coincidences have brought them together in her memory? And why can't she report about this memory in the first person? She looks up the steps and sees a woman standing behind the glass door. The woman's so still, she takes her for a display dummy. That she's on display seems plausible a life-sized dummy, chosen as bait to attract cash customers. But nothing indicates this place is commercial. She looks up again. The picture has changed. A very lively woman has taken its place. At this moment she hears glass shattering. She sees the contours of cuts lined up that give her an indefinite outwardness. Her bordering on all sorts of things visibly disturbs the atmosphere. But she might also belong to someone else or someone else to her. So that's what she had in mind? She can't trust her emotions blindly. But she also doesn't want to distrust them. It's less a function of reality than a constant invitation for her to remember: she is a figure of temporalization for whom the time has now come. From time arise all these adventures of a memory she doesn't possess. She now has to get ready to enter an unknown region.

Inge: Quite nice here.

Hannes: This is our town hall. Everything was bombed out here. This was our street. My parents lived over there. One morning I got back from flak duty, all was gone, but my parents had been in the shelter, thank God.

She: The shell hit there. Or was it only a dud? And what about her? Has she missed something in this film? A supply of images and voices. Who do they belong to? If only she knew, she'd give some back instead of donning their content for the time he needs to describe her new role.

Spezie: You dance like a gazelle, Inge. Has anyone told you that before?

Inge: Not till now.

Spezie: Just like a gazelle.

Inge: Have you ever seen one dance?

Spezie: No, but when I see you...

Inge: ¿Alguna vez has visto a una bailar?

Spezie: No, pero al verte...

Inge: ¿Y por qué no como venado o canguro? ¿Qué más hay en la bodega?

Ella: Cuidado. Ella esta por meterse en líos de *copyright*. Es imposible decir de antemano si se ha tenido acceso a un archivo privado. Pero de inmediato declara que es un camino bloqueado. Ella debe usarlo como salida para evitar que su sentido de pertenencia recaiga en acto de recordar. Ninguna función de *recordando* puede activar esta memoria pública donde ella es siempre alguien más. Ella es joven porque no se permite en memorias. Lo que le interesa aguarda más adelante: la simulación de una narrativa en la que co-existe con historias pasadas. No son los roles que persigue lo que determina sus movimientos, son las relaciones que ella incluye al entretejido de consecuencias, secuencias y efectos temporales.

Spezie: Hace poco vi una película italiana. Todo estaba revuelto. Ella estaba en un cementerio y él sentado en casa mientras hablaban de divorcio. Pero hablaban, tal y como lo hacemos nosotros ahora.

Hannes: ¿Sabes qué vamos a hacer? Ponte tu vestido más bonito, el azul. Y después quemaremos todos los bares y huiremos hacia el bosque.

Lore: ¿Sabes qué hice? Quemé tus cartas. Todas menos una. Deja que te la lea, "Prometo cambiar. Y cuando regrese, volaremos todos los bares y huiremos hacia el bosque. Tu llevarás puesto tu lindo vestido amarillo..."

Hannes: Hará frío, así que no olvides tu abrigo de piel. Quizás encontremos el árbol mágico que siempre está verde. Construiremos un nido en la copa y yo te calentaré y veré cómo se derriten los copos de nieve en tus labios. Trae nuestros gorros de desaparición del ático para que nadie pueda encontrarnos.

Ella: Pues nadie debe averiguar que él sólo puede amar en la memoria para así al menos rescatar algo. La memoria emplaza sus esperanzas en sus habitantes. Absorbe sus imágenes y se vuelve idéntica con su filme. Proceso emergente que a duras penas es experiencia pero más la aventura de estar dentro y fuera. Una exterioridad que le da acceso a ella, que le da un rostro. Ella voltea y descubre, casi sin sorpresa, que la siguiente casa en esta calle es un hotel. Ella entra en este portal para extraños y se involucra en conversación amigable. Ella siente que le hace eco a un diálogo, escrito de antemano que ha sido hablado con antelación. Pero, ¿dónde, cuándo y por quién? Como si estuviese en el escenario interpretando una obra no sólo escrita por alguien más, pero también con alguien más en su papel. Aún, cualquier distancia que ella siente... es este sentimiento que matiza sus roles y le da acceso a una profundidad que no es la profundidad de su propia memoria. Pero ella siente, ella sabe, ella pertenece a todos aquellos que viven en ella, quienes se involucran y lo hacen. Ella ama esta idea de una nueva vida hecha con ella en mente.

Inge: Why not a deer or a kangaroo? What else do you have in stock?

She: Watch out. She's getting close to copyright issues. It's not possible to say in advance whether she has come close to a private archive. But she says right off it's a dead entrance. She has to use it as an exit to prevent her sense of belonging from relapsing into remembering. No function of remembering can activate this public memory where she's always someone else. She is young because she doesn't indulge in memories. What interests her lies ahead: the simulation of a narrative in which she co-exists with past stories. It's not the roles she pursues that determine her movements. It's the relationships she enters into the intertwining of consequences, sequences, temporal effects.

Spezie: I saw an Italian film recently. Everything was mixed up. They were talking about a divorce while she was in a cemetery and he was sitting at home. But they were talking, just like we are now.

Hannes: Know what we'll do? You'll put on your prettiest dress - the blue one. And then we'll burn down all the pubs and run off into the forest.

Lore: Know what I did? I burnt your letters. All but one. Let me read it to you: "I promise to change. And when I come back, we'll blow up all the pubs and run off into the forest. You'll wear your pretty yellow dress..."

Hannes: It will be cold, so don't forget your fur coat. Perhaps we'll find the magic tree that's always green. Then we'll build a nest at the top, and I'll warm you and watch the snowflakes melt on your lips. Get our vanishing caps from the attic so nobody can find us -

She: For no one should find out he can only love in memory in order to rescue something at least. Memory sets its hopes on its inhabitants. It absorbs their images and becomes identical with its film. An emerging process that's hardly an experience but the adventure of being inside an outside. An outwardness that gives her access, gives her a face. She turns around and discovers, almost without surprise, the next house on this street is a hotel. She enters this portal for strangers and gets involved in friendly conversation. She feels she's echoing a dialogue, written in advance, one which has been spoken before. But where, when, and by whom? As if she were on the stage of a theater performing a play not just written by someone else but also with someone else in her role. Yet whatever distance she feels... it's this feeling that tinges her roles and gives her access to a depth that isn't the depth of her own memory. But she feels, she knows: she belongs to all those who live in it, who engage in it, who do it. She loves this idea of a new life made with her in mind.

[1] Based on the film "She Might Belong To You" (2007) by the authors.

HITO STEYERL

// Mark by Mike Hoolboom

La de Mike Hoolboom no es una película sobre Mark, es una película sobre su ausencia; se desenvuelve en torno a ella. Es una serie de fragmentos de la vida de Mark —tal y como son recordados por aquellos cercanos a él— cuidadosamente tejidos en una red de imágenes encontradas. Mark es un personaje escurridizo que se mantiene entre las imágenes, muchas de las cuales se superponen como un palimpsesto de rastros e impresiones. Al final, no sabemos bien quién era Mark, pero empezamos a tener una idea de cuánto se le extraña.

El retrato de Mark es un *collage* de recuerdos y retablos provenientes de material de archivo cuidadosamente articulados. Este material fue investigado y editado con minucioso esmero. Bien entrados en la película, nos enteramos que Mark era editor de video y que trabajó en ocasiones para el cineasta que ahora hace su retrato. Pero ésta es sólo una de sus múltiples existencias, de las cuales, muchas giran en torno a lazos afectivos. Éstas nunca se fusionan en algo que pudiera recordarnos a una imagen coherente e inmóvil. Su imagen está siempre en movimiento, en constante cambio —en un breve vistazo a través de material de archivo vemos cómo un grupo de activistas liberan algunas aves al, literalmente, arrancarlas del camión en que son transportadas—. La imagen de Mark elude ser capturada en un modo similar. Se desvanece hacia los espacios entre el resto de las imágenes, las cuales se sobreponen con frecuencia en distintas capas. De manera similar, los recuerdos de varios amigos de Mark y de su pareja están estratificados —en esta ocasión por el encuadre y el fuera de foco de los rostros y cuerpos de los protagonistas—. También podemos ver una serie de entrevistas que se presentan de forma excepcional sin edición, segmentos de intensidad sostenida que nos cuentan sobre Mark. Resulta extraño, pero pareciera que Mark fue amado de igual manera tanto por lo que puede decirse claramente sobre él, como por aquellas cosas que no pueden expresarse de manera concreta.

En una inusual superposición, podemos ver, momentáneamente, a la Juana de Arco de Maria Falconetti ser observada por Anna Karina en *Vivre sa vie* de Godard. Un acercamiento afecta al otro, la imagen de la santa se funde con la imagen de la ocasional prostituta, la emoción se derrama de un rostro al otro, causando un registro antes de continuar. Esta transición es trazada hasta que encontramos a Mark y a su pareja sobre un escenario. De una transición a otra, de un género al otro, de humano a animal, de una toma a la siguiente, Mark parece haber facilitado el paso de una forma de vida a otra, más por la conjugación que por la edición, no tanto por la división como por la continuidad. Hacia el final, la ausencia de Mark —su pérdida— se intensifica.

HITO STEYERL

// Mark By Mike Hoolboom

This is not a film about Mark. It is a film about his absence.

Slowly, Mike Hoolboom's film will revolve around it, without ever coming too close. Fragments of Mark's life —as reflected by those close to him - are being carefully woven into a web of found images. But Mark remains an elusive character. He remains between the images —many of which are superimposed in form of a variable palimpsest of traces and impressions. In the end we still don't know who Mark was. But we start to get a feeling of how much he is missed.

Mark's portrait is a collage of memories and carefully arranged moving tableaux of archival stock. Footage, which is less found and compiled, than researched and looked after. A while into the film we will learn that Mark was a video editor, who worked for the filmmaker himself. But this is only one of his assorted existences many of which revolve around affective labour. They never coalesce into anything like a coherent and immobilised image. His is in flux and in movement —driven along by the sex workers rights movement or the animal liberation movement; set in the transition between genders. In a short glimpse of archive material we see how activists set birds free by literally ripping them from trucks driving by.

Mark's image eludes capture in a similar way. It withdraws to the spaces in-between images, which are often superimposed in several layers. In a similar way, the recollections of several of Mark's friends and his partner are layered —this time by the framing and unfocusing of the protagonist's faces and bodies. We see remarkably unedited interviews, stretches of sustained intensity, which tell us about Mark. Strangely it seems that Mark was loved equally for what he can clearly be said about him and his diverse activities, as for those things that escape being fixed by expression.

In an unusual superimposition, we briefly see Maria Falconetti's Joan of Arc being watched by Anna Karina in Godard's *Vivre sa vie*. One close up affects the other, the image of the saint carries over into the picture of the occasional prostitute, affect spills from one face onto another, briefly registering before moving on. This transition is mapped onto a stage shot of Mark and his partner. From one stage of gender to the other, from human to animal, from one shot to the next, Mark seems to have facilitated the passing of one life form into the other, less by editing than by conjoining, less by dividing than by carrying over.

P.79

Towards the end, Mark's absence —his loss— is growing more intense.

MIKE HOOLBOOM

// Retratos de amigos

Dos meses antes de morir, mi amigo, y por mucho tiempo editor, Mark Karbusicky vino a visitarme por última vez. Llegó a mi departamento con una nueva bufanda carmesí que parecía casi tan esbelta, ligera y humeante como él. Cómo ondeaba detrás suyo cuando entró, flotando, en el cuarto, sobre sus pies de fantasma. Traía consigo un nuevo programa de edición, el cual instaló en mi computadora y me dejó una pequeña librería de manuales, asegurándome que tendrían respuestas incluso hasta a las más imposibles preguntas. No me di cuenta en aquel momento que se despedía de mí. Conforme fui conociendo a sus familiares y amigos se hizo evidente que hubo pequeños indicios, todos bien ocultos e indetectables, de que estaba alistándose a partir. A menudo me pregunto si él mismo lo sabía.

Después de que lo impensable ocurriese, y este gallardo, y dinámico *punk-nerd* muriera a la edad de 35 años, comencé a hacer una película acerca de él. Colectando fragmentos y testimonios. Puesto que ambos crecimos en el mismo enclave suburbano, de pronto estaba de vuelta, grabando en los parques, calles y vecindarios, de lo que solía ser mi antiguo hogar. A menudo me acompañó mi adolescente sobrino Jack, quien, al menos a la borrosa distancia digital, guardaba una extraña semejanza con mi amigo, como si de una joven reencarnación se tratase.

Para aproximarme a los testigos presentes dentro de la película, fue necesario emplear una estrategia distinta con cada uno. Me guí en esta labor por mi experiencia al realizar *Fascinación* (70 minutos, 2006), una casi biografía del videoasta canadiense Colin Campbell. Aquella era una película plagada de amigos, ex-amantes, y espectros de la escena del arte. Intenté evitar el lugar común del reportaje, alcanzar el máximo impacto al invadir con cámara en mano la tragedia de un extraño, regodeándose en ella, preferentemente cuando ésta aún está fresca y se mantiene real. Perseguir y saquear el infortunio, simplificarlo y volverlo transparente, para después abandonar la escena. Estos son los sellos distintivos de lo que a diario absorbemos como *objetividad periodística*. Este apuro sin tiempo, sometido por los plazos de entrega, provee la forma más familiar del documental, y es usualmente nombrado, sin intención irónica, como *noticia*.

Mi intención era la de entrar en la vida de los amigos de Colin cuando el piso aún estaba en construcción, o la parrilla requería de más carbón; hubo festejos de cumpleaños y esbozos de película. Con frecuencia

MIKE HOOLBOOM

// Pictures of Friends

Two months before he died, my friend and long-time editor Mark Karbusicky came to see me for the last time. He arrived at my apartment with a new crimson scarf that seemed almost as long and light and billowy as he was. How it fluttered behind him when he floated into the room on his ghost feet. He had come with new editing software which he installed on my computer, and left me with a small library of manuals ensuring that there would be answers to even the most impossible questions. I didn't realize then that he was saying good-bye. As I came to know his friends and familiars it seemed there were small indications, all well buried beneath any detectable standard, that he was getting ready to leave. I have often wondered if he knew himself.

After the unthinkable occurred, and this strong, go-to, handsome punk geek was dead at the age of 35, I began making a movie about him. Collecting fragments and testimonies. Because we'd both grown up in the same west suburban enclave, I returned to what used to be home, recording moments in the nearby parks and streets and neighborhoods, often with my teenaged nephew Jack who bore, at least from a hazy DV distance, an uncanny resemblance to my friend in some younger incarnation.

Each witness in the movie required their own approach, and I was guided in this task by my experience of making *Fascination* (70 minutes 2006), an almost biography of Canadian video artist Colin Campbell. It is a movie filled with his friends and former lovers and art scene hauntings. I hoped to avoid the journalistic commonplace of arriving in a maximum impact moment with gear in hand, ready to soak up a stranger's tragedy with my camera eye, preferably while they were still rawly fresh and real. To chase and plunder misfortune, to simplify and render it transparent, and then to abandon the scene, these are the hallmarks of what we daily absorb as objective journalism. This timeless haste, bent underneath deadlines, provides the most familiar form of the documentary, and is usually named, and without a hint of irony, the news.

I tried to step into the lives of Colin's friends when the new floor was getting laid out, or the barbeque required stoking; there were birthday parties and movie flirtations. Most often it was only in the initial meeting that a recorded conversation about Colin made sense. If I failed to pull out the camera on contact, there was no way to meet them again for the first time. When I made recording dates after our initial meetings they seemed as if "they were not themselves." Something didn't ring quite true, in other

resultaba que la única conversación grabada que valía la pena sobre Colin se daba en la entrevista inicial. Si fallaba al sacar mi cámara al hacer contacto con ellos, no había forma de repetir el momento de ese primer contacto. Cuando hacía grabaciones agendadas después de nuestro encuentro inicial, ellos parecían *no ser ellos mismos*. Algo no funcionaba, en otras palabras, ellos se habían vuelto ficción.

Sin embargo, si uno es lo suficientemente paciente y logra superar ese periodo secundario, que va más allá del encuentro inicial y la fiebre que esto implica, entonces algo más puede ocurrir. Se logra algún grado de confianza, y muchas lunas después, al introducir una cámara, puede que ellos sean capaces de decir cosas que jamás se habían cuestionado. Sólo así es que son capaces de articular los sentimientos, caprichos y esperanzas que se les presentan por vez primera. En lugar de producir un registro de algo que aconteció en el pasado, estas grabaciones se mueven de manera paralela a su vida, aún cuando permanezcan sentados en la misma silla, hablando de las mismas historias.

Dado que mi patología como creador es sufrir la constante necesidad de acabar algo (*SEC, Siempre Estar Cerrando*), durante la película sobre Mark daba cabida a cada nuevo testigo con gran renuencia. En un principio siempre era lo mismo: sentimientos de obligación mezclados con un incómodo recelo, incluso coraje, por tener que ir a platicar con alguien nuevo. Lo que en realidad quería era hacer una película basada en los remanentes de cualquier material que Mark pudiera haber dejado tras de sí. Pero, al menos de inicio, no tenía acceso a este material, ni tenía idea sobre lo que podría contener, o siquiera si fuera a resultar útil. Así que me vi obligado (u ofrecido la oportunidad, una vez la puerta generosamente abierta) a entrevistarme con al menos algunos de sus más allegados amigos.

Tomé un buen impulso de inspiración al coincidir con la estimable ensayista americana, Joan Didion, en una de las presentaciones de su libro *A Year of Magical Thinking* [*Un año de pensamiento mágico*]. En él da fe, en su llano, coloquial y despiadado estilo, de la muerte de su esposo John y los desordenes mentales de su hija Quintana. Quintana estaba tan enferma, que Joan había tenido que decirle dos veces, en ocasiones separadas, que su padre había muerto. Aún en medio de la catástrofe, decidió con una casi inhumana sobriedad, que escribiría esta novela en el trascurso de un año, puesto que la pena se desdobra en una multitud de sombras y frases, asegurándole a la vez que su prosa se mantendría uniforme durante este aislamiento temporal. Concluyó su libro 88 días después de que su marido cayera muerto sobre la mesa del comedor. Tomé su declaración como una señal y me di a la tarea de entrevistar a los personajes principales de mi película en el lapso de un año tras la muerte de Mark. Cuán inestimadamente generosos fueron para con este extraño, alguien apenas

words, they had already become fiction.

If one is patient, however, and can get over this secondary period that lies beyond the initial fever of encounter, then something else can happen, some measure of trust can accrue, and many moons later, as a camera is introduced, they may be able to say things they have never thought about. Only then are they able to articulate feelings, whims, hopes that are occurring to them for the first time. Instead of making a record of what has happened in the past, these recordings are moving alongside their life, even if they are sitting in the same chair, offering the same stories.

Because my pathology as a maker is to be always finishing (ABC, Always Be Closing), I admitted each new witness into Mark's movie with great reluctance. At the beginning it was always the same: feelings of obligation mixed uneasily with resentment, even anger, that I should have to go and speak to someone new. What I wanted instead was simply to create a movie out of the remnants of footage that Mark might have left behind. But, at least initially, I had no access to this footage, nor did I know what it might contain, or whether it might be at all useful, so I was forced (or granted the opportunity, the door generously opened) to meet up with at least a few of his closest friends.

I had caught the tailwind of estimable American essayist Joan Didion while she was book touring *A Year of Magical Thinking*. This volume recounts, in her plain speaking and merciless style, the death of her husband John and the illness trials of their daughter Quintana. Quintana was so sick Joan had to tell her twice, on two separate occasions, that her father was dead. Even in the midst of this catastrophe, she decided, with a nearly inhuman sobriety, that she would write the novel within a year, because grieving unravels in a multitude of shades and phases, while this locked time zone would guarantee her writing would hold its shape. She finished 88 days after her husband dropped dead at their dining room table. I took her announcement as a cue, and similarly resolved to interview all of the principals within a year of Mark's death. How inestimably kind they were to grant admittance to this stranger, someone barely rumored in Mark's segmented life, and open their wounds at exactly the moment when they were most vulnerable.

"If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony. We have all been witnesses and we feel we have to bear testimony for the future." Elie Wiesel.

With every biography there is the question of what will live inside the frame and what will be left out. It's easier when the subject is long ago and far away, because questions of blame, for instance, are more easily broached. The dead are so rarely offended. But over the course of the two and a half years of making this movie I learned so many secrets, as widening circles held me in confidence, and more than once these secrets

había comentado en la fragmentada vida de Mark, y abrieron sus heridas justo cuando más vulnerables eran.

“Si los griegos inventaron la tragedia, los romanos la epístola, y el renacimiento el soneto, nuestra generación ha inventado una nueva literatura: el testimonio. Todos hemos sido testigos, y creemos que debemos rendir testimonio para el futuro.” (Elie Wiesel)

En toda biografía persiste la duda sobre qué quedará enmarcado y qué quedará fuera de cuadro. Es más sencillo cuando el sujeto se ha ido ya hace mucho tiempo y por consiguiente nos resulta distante, pues las cuestiones de culpa, por ejemplo, son abordadas con mayor facilidad. Los muertos rara vez se ofenden. A lo largo de los dos años y medio que me tomó hacer esta película aprendí tantos y tantos secretos, pues los círculos que frecuentaba se hacían cada vez más grandes y muchos de los secretos terminaron por ser grabados por mi cámara; ya que la gente que los guardaba no sabía lo contundentes y pesados que estos eran. Durante el proceso de edición de la película intenté guiarme por esta pregunta: ¿Qué querría Mark? Lo cual me llevó a excluir algunos de los elementos más sensacionalistas, o al menos dramáticos, de su historia sin historia.

Al zurcir digitalmente esta biografía tenía la esperanza de dejar algo detrás, pistas y rastros, que bien pudiesen ser leídos e interpretados por extraños. Hay tantas preguntas que me hubiera gustado hacerle. He tenido ya varias de estas conversaciones, en las cuales he dado respuestas imaginarias. Esta película no es una forma de contestar esas preguntas, sino una búsqueda por encontrarles acomodo. Cuán cerca podemos sentarnos, el uno junto al otro, sin tocarnos. Particularmente si se han desarrollado, como todos lo hemos hecho, estrategias para camuflar la forma en que hablamos y nos presentamos ante los demás. Ya sea proferidos por la boca de un amigo o emitidos desde territorios ocupados como Palestina, ¿qué tan frecuentemente se han tomado como ciertos estos camuflajes? Esta película no busca desenterrar hasta el último de los secretos o exhibirlos, en cambio, pretende crear un espacio en torno a su sujeto, un lugar que sea habitado por un testigo, por ti, por ejemplo: el lector. Y en este espacio no existe la necesidad de apresurar un juicio, o de tener una opinión, o de llegar a una conjetura. Muy por el contrario, este espacio te invita a tomarte una pausa y a que permitas que la ráfaga de impresiones se presente por sí mismas, para observar no sólo la evidencia, pero tu propia reacción proyectada hacia dicha evidencia. Para ver, viendo.

wound up on camera, because the people holding them didn't know just how charged and damning they were. While editing the movie I was guided by this questioning refrain: what might Mark want? Which led me to exclude some of the more sensational, or at least dramatic, elements of his story-less story.

In digitally stitching together this biography I hoped to leave something behind, clues and traces, that might be readable by strangers. There are so many questions I would like to ask him, and conversations I have already had where I fill in his imaginary responses. This movie is not a way of answering those questions, but of finding a way to let them stand. How very close we can sit to one another after all, without touching. Particularly if they have developed, as we all have developed, aspects of camouflage in our ways of speaking and presenting ourselves. How often have these bits of camouflage, whether coming from the mouth of a friend, or issuing from occupied territories like Palestine, been taken to be the truth? This movie hopes not so much to root out every last secret and lay it bare, instead, it tries to create a space around its subject, a space that might be inhabited by a witness, by you for instance. The reader. And in this space there is no need to rush to judgment, to have an opinion, to make up your mind. Instead, this space invites you to hold up for a moment, and allow the rush of impressions to present themselves, to watch not only the evidence, but your own reaction shot to the evidence. To see seeing.

BRUNO VARELA

// La(s) otra(s) vida(s) de las imágenes

“¿En dónde yacemos,
como un disco de músicas inauditas,
hasta que Dios nos manda nacer?” [1]

-Bioy Casares

Hoy parece que las imágenes dejaron de estar hechas para verse, que requieren, para ser descifradas, de otros sensores además de los propios de la mirada. Los signos torrentes se combinan en cadenas de significado múltiple y permutable, superposiciones en bloque que cruzan distintas temporalidades. Esa atmósfera recargada que Román Gubern llamó *iconosfera* (zona y gran signo mutante que tiene que ser fracturado para poderse leer) amenaza con la anulación del mundo visible por exceso de información. Hoy usamos blindajes visuales, creamos zonas de ceguera inducida y nos enfrentamos sistemáticamente a ecuaciones sono-ópticas de varias incógnitas —entre otros fenómenos emanados del estado físico incandescente en el espacio pantalla.

La imagen-sonido-en-movimiento, está hoy integrada prácticamente en su totalidad a los medios de la convergencia celular, desaparece para estar en todos lados, se elimina su potencial mágico y propicia tasas de intercambio más eficientes. Es como un pulso que se emite desde una zona inhóspita y crece hasta volverse ensordecedor y ocuparlo todo.

En este boceto de ensayo, intento abrir senderos que se bifurquen en miles y que funcionen sólo como detonante para emprender uno de los tantos posibles trayectos. ¿De qué manera recuperar la carga mágica propia del conjuro audiovisual en medio de la catástrofe sensorial que nos desborda? ¿Dónde situar hoy la práctica artística y su materia que utiliza la imagen en movimiento? Yo busco mis propias respuestas elementales y algunas se desprenden del uso hiper-consciente de imágenes y sonidos recuperados de la deriva informática —ajenos, familiares y disponibles— para absorber otras cargas de sentido a partir de vectores implantados.

Hay una larga lista de estrategias políticas y plásticas utilizadas por artistas varios, que parten de materiales *encontrados-apropiados-desarchivados*. Desde intentos sintéticos de modulación de la memoria hasta algoritmos de tiempo incrustados en texturas, parámetros de representación y percepción del movimiento, o recuerdos implantados en el ADN; entre otras tantas líneas de fuerza potenciales, trazadas

BRUNO VARELA

// The other life/lives of image(s)

"Where is it that we lie,
as a record of unheard tunes,
until God bids us to be born?"⁽¹⁾

-Bioy Casares

Nowadays, it seems like images are not made to be seen, that they require other senses, besides sight, to be deciphered. Torrent signs, combine into chains of multiple and malleable meanings; blocks of superimpositions that traverse different temporalities. The highly charged atmosphere that Román Gubern has termed *iconosphere* (zone and great mutating sign which must be broken up in order to be read) threatens to dissolve the visible world in an overload of information.

We use visual armor; we create zones of induced blindness, and systematically confront audio-visual equations of multiple variables, amongst other phenomena emerging from the incandescence of the space-screen.

The moving-image-sound, practically entirely absorbed into cellular convergence media, disappears to become ubiquitous and loses its magic potential, fostering a more efficient rate of exchange. It's like a pulse that emanates from an inhospitable zone and increases to become deafening and all-encompassing.

In this sketch of an essay, I am trying to open pathways, which will ramify into thousands of others; each one functions merely to trigger one of many possible trajectories.

How can we recover the magical charge of audiovisual experience in the midst of the sensory catastrophe that assaults us? Where do we situate "artistic" practices that employ the moving image?

I search for my own answers, and some of them derive from a hyper-conscious use of images and sounds recovered from the information technology drift: foreign, familiar, and available elements capable of absorbing other meanings when inserted into different vectors.

There is a long list of political and formal strategies employed by a number of artists who use found materials, re-appropriate them and de-archive them; from experiments in artificially modulated memory, to temporal algorithms applied to textures, modalities of representation and of perception of movement, or memories implanted in DNA, among many other lines of flight, traced by the vast universe of *found footage*—that

previamente por el vasto universo del *found footage* (archivo, experimental, histórico) formado entre otros por Guy Debord, Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian, J. L. Godard, Péter Forgács, Craig Baldwin, Harun Farocki, Jesse Lerner, Gregorio Rocha y larga compañía.

En mi caso, abusando de la licencia poética y literaria, me interesa más el carácter fantasmagórico y doble, propio de los espejos, la idea proyectable, milagro atemporal del cine de pequeño formato, arcaico, en su condición de registro íntimo e inacabado, su torpe materialidad, la súbita aparición de seres familiares reproduciendo sus fiestas mínimas, siempre en la misma disposición y la misma coreografía incompleta, la violenta operación de una cámara ligera buscando nerviosamente un asidero para descansar el desplazamiento a ningún lado o el foco intentando anclarse en alguna forma reconocible. Estos seres irregulares, emanados del proyector y desafiando al tiempo y a la muerte, parecen personajes extraídos ilícitamente de la isla de Morel, territorio natural para la huida, como describe Bioy Casares, por estar situada fuera de los mapas.

La novela *La invención de Morel*, tótem de la imaginería virtual, fuente de señales emitidas desde algún punto incierto, dispositivo en movimiento perpetuo (de entre sus posibles formas) es un ejercicio literario que se articula como el diario de un fugitivo que deviene espectador accidental del funcionamiento de un mecanismo capaz de registrar y posteriormente repetir en impulsos sensibles cualquier entorno, persona edificio y en el sentido más amplio el clima y otros factores del paisaje y su densidad, en una isla desierta. Bucle eterno garantizado por el movimiento inconsciente de la marea. La repetición de una semana, registrada por el aparato y proyectada en otro *layer* sobre *background* de la isla real, se funde en la percepción confusa del fugitivo.

El libro, multidimensional, contiene el ideal premonitorio de muchas prácticas actuales. Desde registro post-HD hasta la creación de espacios sumergibles, pero también la intención primera del filme doméstico: replicar momentos de disfrute familiar embalsamados en la eternidad precaria del cinematógrafo. Una aparición "fabricada a imagen de las criaturas del tiempo" ^[2], para reinterpretar el verano eterno de la memoria mecánica enajenada. Como una ecuación alquímica y de transmutación, la isla sigue siendo visitada regularmente por entidades fotosensibles que hoy se presentan, recodificadas en archivo *multiplex*: más ligeras, versátiles y con opción de idioma a la orden de un botón.

Algunos *arqueólogos mediáticos* sin dirección, intentamos desprogramar nuestra relación con lo visual y en términos más generales con lo sensible, haciendo uso de estrategias y métodos recuperados de la etnografía, la antropología y otras ciencias sociales, para interrogar los reflejos que emanan de nuestros espejos tecnológicos.

experimental, historical archive helmed by Guy Debord, Angela Ricci Lucchi and Yervant Gianikian, JL Godard, Péter Forgács, Craig Baldwin, Harun Farocki, Jesse Lerner, Gregorio Rocha, and many others.

In my case, taking on poetic and literary license, I'm more interested in the phantasmagoric aspect and "doubling" peculiar of mirrors; the projectable idea, the a-temporal miracle of small format cinema; archaic, intimate and unfinished: its clumsy materiality. The sudden appearance of familiar beings engaging in their little festivities, always with the same attitude, and the same incomplete choreography; the violent operation of a lightweight camera searching nervously for a place on which to anchor its aimless movement, or the lens seeking to arrest focus on a recognizable form. These irregular beings, emanating from the projector and defying time and death, seem like characters illicitly pulled from the island of Morel—that faraway land, located somewhere outside the map, and thus naturally suited for escape.

The novel "The invention of Morel", an urtext of virtual imaginary; a site where signals are transmitted from some unknown place, a device in constant movement. It is a literary exercise in the form of a diary of a fugitive who becomes the accidental spectator of the effects of a mechanism capable of registering and reproducing via sensory impulses, any environment, person, or building and, more broadly, the climate, features of the landscape, and its density.

An eternal loop sustained by the unconscious movement of the tide. The repetition of a weeks' time, registered by the machine and projected onto the background of the actual island, blends in with the fugitive's perception.

The multidimensional text contains the ideal prophesized by contemporary media practices, from post-HD recording, to the creation of full immersion environments. But it also captures the intention of the first home movie, replicating moments of family joy preserved in the precarious eternity of the cinematograph: a specter "made in the image of the creatures of time" ^[2], re-interpreting the eternal summer of an alienated and mechanical memory.

As if having undergone an alchemical transformation, the island is regularly visited by photosensitive entities, today re-coded in the multiplex archive, lighter, more versatile, and with the option of changing language at the press of a button.

Some of us wandering "media archaeologists" try to de-program our relation to the visual or, more broadly, to the sensible world, engaging strategies and methods recovered from ethnography, anthropology, and other social sciences, in order to question the reflections that bounce off of our technological mirrors.

Desde ahí situó mi elección de trabajar con material de formato doméstico como el super 8 o el 8 mm regular, diseñados para el registro inocuo de la familia y su devenir en hemorragia de recuerdos ajenos. Usados en un corte histórico específico, entre los años sesenta y principios de los ochenta (por ósmosis en mi generación). Esta textura visual y su flujo definen una forma específica de la memoria y una coloración particular de un sueño en pasado. En otra dimensión la película 8 mm fue integrada, desde sus orígenes y casi de inmediato en prácticas poco convencionales de ejecución cinematográfica y producciones de bajo presupuesto, dando al formato un linaje particular en la genealogía de los modos del cine.

En mi opinión y experiencia la recuperación de materiales huérfanos o náufragos es, desde la búsqueda, un ejercicio de revelación y método.

El origen del procedimiento es generalmente la compra a ciegas, siguiendo la intuición o algún rótulo ilegible, y es una apuesta por el hallazgo. Esta búsqueda es un ejercicio táctil, frente a la estructura organizativa y vaporosa de buscadores como *Google search*, el mercado o el anticuario resultan altamente aleatorios y se presentan como un laberinto sin atajos.

El segundo paso es descubrir la materialidad de estas imágenes a través de la proyección. Aparición milagrosa sobre una superficie, a diferencia del efecto monitor en el que la luz emana de un cuerpo físico, estos dispositivos acumulan capas de tiempo visibles, como el polvo, residuos y otras mutaciones de la emulsión: colores, ruidos, fisuras... Hay varias temporalidades que transcurren a la vez. Es entonces memoria en estado primigenio y latente.

De nuevo, estas imágenes que fueron hechas para compartirse en un pequeño universo, se desdoblan, repitiendo sus gestos aprendidos, saludando y mirando públicos que ya no existen. La pantalla es otra vez escritura de un presente eterno, reproducible, abierto y dúctil.

La transferencia hacia el dominio digital (metamorfosis óptica a través del lente de una cámara que re-traduce, re-encuadra y re-interpreta) ausculta, desmenuza y vuelve a estabilizar. Artesanía perceptiva, alquimia técnica y mudanza de datos.

La operación que me interesa puntualizar se ubica fuera del cuadro, esta se encuentra en el uso del dispositivo video digital para generar una situación específica en relación con la existencia física de una película X. El mundo se manifiesta hoy en imágenes de un pasado en actividad: "pulsating heart of life" afirmaba Vertov sobre la potencia del cine.

Propongo un método de etnografía especulativa. Los otros filmados por ellos mismos y para ellos mismos, pero descubiertos por mi mirada, ensamblaje que plantea una ecuación matemática derivada de las potencias reflejantes, los mecanismos traductores de sombras y las extrañas vegetaciones insulares.

Observador plegado en el cuadro haciendo doble función: testigo y

That's where I situate my choice to work with small format media, such as super 8 or 8mm. Formats designed to record the family milieu, and to register a stream of foreign memories, particularly during the 60s and 70s (by osmosis my generation). That visual texture and its flow denote a specific form of memory, along with the particular color of a dream of the past. In another dimension, 8 mm film has been used, pretty much since its inception, in unconventional film practices and low-budget productions, a practice that has endowed the format with a particular lineage within film genealogy.

In my opinion, and experience, the recuperation of orphan or forgotten films is an exercise in revelation and method.

The process starts with blind shopping. Following intuition or some illegible label, one risks in order to find. This search, compared to the elusive and organizing structure of search engines like "Google search", proves to be a tactile exercise. The market or the antique shops are randomized and appear as labyrinths without short cuts.

The next step is to discover the materiality of these images through projection. The miraculous apparitions on a surface, opposed to the monitor effect whereby light emanates from a physical entity. These devices accumulate layers of time that are visible, such as dust, residues and other mutations of the emulsion: colors, sounds, fissures . . . There are multiple temporalities at work. It is memory in its primal, latent state.

Once again, these images, which were made to be shared in a small universe, unfold, repeating their learned gestures, waving at us and looking for audiences that no longer exist. The screen is again the writing of an eternal reproducible, open and virtual present.

The transition to the digital domain (optical metamorphosis through the lens of a camera which translates, reframes and reinterprets) probes, takes apart, and stabilizes again: perceptive craft, technical alchemy, data dance.

The operation I wish to highlight occurs outside the frame. It lies in the use of digital video to generate a specific situation in relation to the physical existence of a given film. The world manifests itself in images of an active past: "pulsating heart of life", as Vertov described the potential of cinema.

I propose a method of speculative ethnography. The "others" filmed by themselves and for themselves, but discovered by my gaze: an assemblage which represents a mathematical equation derived from glowing potentialities; the translating mechanisms of shadows, and a strange insular vegetation.

The observer folded into the frame, performing a double function: as witness and translator. The gaze changes an image. It is only through presence that reinvention takes place. "Without spectators—I am the

traductor. La mirada cambia una imagen, sólo a través de la presencia se reinventa. “Sin espectadores —yo soy el público previsto desde el comienzo— [...]” [3]

El último paso bajo mi control, una vez que los márgenes digitales definen las reglas es el *re-montaje*^[4] como lo llama Antonio Weinrichter. Juego de ensamblaje y superposición que intenta aprehender temporalmente la película en un contenido abierto, en fuga, agarrado de pura intuición y misterio —de lo que no se ve pero se puede revelar en imagen—. Es como el humo que cambia su composición al contacto con la humedad de los ojos, la luz pantalla se vaporiza en pensamiento y energía. Un halo que se desprende de los objetos tocados que se vuelven reflejo y memoria y literalmente se incorporan al organismo. La combinación de soportes analógicos con digitales, genera una crisis temporal en la matriz de ceros y unos que deja una marca visible como cicatriz. La cohesión de la trama-imagen llevada al máximo de porosidad y a su punto de ebullición en materia-cuerpo.

Si esos fantasmas de aparición repentina en nuestra isla fueran inducidos a tener pequeñas variaciones en su rutina, velocidad, tamaño, contraste o alguna otra adherencia incorporada, ¿se transformaría el gesto radicalmente en otro?

Arqueólogos modificando las formas y dibujos de sus hallazgos para cambiar el pasado en su forma de presente en repetición, trazos sobrepuestos encima de antiguos mapas de los que emergen territorios, etnógrafos llenando de sueños embriagantes sus reportes de campo, para inducir *otras* conductas en sus lectores y alguno que otro alunizaje simulado para hacer reír al dios que mueve los engranes. O, como sugiere, Paul Virilio: “Es... nuestro destino común el convertirnos en cine”.

[1] Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Emecé editores, Buenos Aires, 1940.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Metraje encontrado de Antonio Weinrichter, *La apropiación en el cine documental y experimental*, Colección Punto de Vista, Festival de Cine Documental de Navarra.

audience conceived from the beginning—[...]" (3)

Once the digital margins define the rules, the last step under my control is that of the "re-montage" (4) as Antonio Weinrichter terms it. A game of assemblage and superimposition, which attempts to momentarily grasp the film in an open circuit, in flight, steeped in intuition and mystery; of that what cannot be seen, but which can be revealed in the image.

Much like smoke, which changes its composition when it comes into contact with the humidity of the eyes, the screen glow vaporizes into thought, energy: a halo which detaches from the objects it touches. These become reflection and memory, they literally in-corporate into the organism. The combination of analog and digital platforms generates a temporal crisis in the form of a series of zeros and ones, which leaves a mark, visible like a scar. It represents the cohesiveness of the image-plot taken to the maximum level of porosity and to its boiling point as body-matter.

If those ghosts, who appear suddenly in our island, were prompted to make slight variations in their routine, in their velocity, size, contrast or other incorporated feature, will their gestures be radically transformed?

Archeologists modify the shapes and traces of their findings to change the past in its present form. Superimposed traces on top of ancient maps from which territories emerge; ethnographers filling their field notes with intoxicating dreams to induce "other" behaviors in their readers; and, every once in a while, a simulated moon landing to make the supreme being that makes the wheels of our world turn, laugh. Or, as Paul Virilio suggests, "it is... our common destiny to become film."

(1) BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Emecé Editores, Buenos Aires. 1940

(2) Ibíd. .

(3) Ibíd.

(4) "Metraje encontrado," by Antonio Weinrichter. *La apropiación en el cine documental y experimental*. Punto de Vista Collection. Navarra Documentary Film Festival.

EILEEN SIMPSON Y BEN WHITE

// Ingeniería revertida, Lucha en Jerash (tras bambalinas)

El siguiente texto es la transcripción editada a partir de una serie de conversaciones entre el historiador y crítico del cine Adnan Madanar y los artistas Eileen Simpson & Ben White. Amman, Jordania, mayo del 2008. (Traducción de Abdullah Khasawneh)

Eileen Simpson & Ben White: La primera vez que escuchamos sobre *Lucha en Jerash* (Wassif Sheik Yassin, 1957) fue en un artículo tuyo; respondías a los alegatos que argüían que la reciente película *Capitán Abu Raed* (Amin Matalga, 2007) era el primer largometraje jordano. ¿Podrías decirnos un poco más sobre cuándo fue hecha *Lucha en Jerash*?

Adnan Madanat: *Lucha en Jerash* se hizo en 1957. Antes de esta fecha no se había hecho ninguna película jordana, esto debido a que el país se encontraba bajo el control de autoridades inglesas desde los años veinte. Realizar cualquier tipo de filmación estaba prohibido; si algún jordano era sorprendido filmando algo, se le arrestaba y encarcelaba de inmediato. Muchos reporteros extranjeros venían a filmar pero era muy difícil para los jordanos poder hacer lo propio. Así que resulta muy relevante que la primera película se hizo después de la independencia.

ES & BW: Según entendemos, entonces no existía una industria cinematográfica en Jordania y un grupo organizado estuvo a cargo de la producción.

AM: Había cinco personas involucradas en la película; un grupo de trabajadores originarios de Palestina cuyo oficio era arreglar proyectores y herramientas de cine en su país natal antes de que Israel se estableciera como estado en 1948. Muy probablemente fueron influenciados por el cine egipcio y se les ocurrió hacer una película. Así que trabajaron para establecer una compañía y cada uno puso una pequeña suma de dinero unos cinco dinares jordanos. cinco dinares eran una suma considerable en aquella época, pero en realidad no lo suficiente como para establecer una compañía productora de películas.

ES & BW: ¿Podrías hablar un poco más sobre el trasfondo cultural del cual venía el grupo?

AM: En las ciudades palestinas de donde venían los miembros de este grupo (Haifa, Jaffa y Jerusalén) la actividad cultural, antes de 1948, era muy rica. Por ejemplo, había buenas escuelas.

EILEEN SIMPSON & BEN WHITE

// Reverse Engineering: The making of *Struggle in Jerash*

The following text is a transcript edited from a series of conversations between film critic and historian Adnan Madanat and artists Eileen Simpson & Ben White in Amman Jordan, May 2008. (Translation by Abdullah Khasawneh)

Eileen Simpson & Ben White: We first heard about *Struggle In Jerash* (1957 dir. Wassif Sheik Yassin) in an article you wrote responding to claims that the recent film *Captain Abu Raed* (2007, dir. Amin Matalqa) was the first Jordanian feature. Can you tell us a bit more about when *Struggle In Jerash* was made?

Adnan Madanat: *Struggle In Jerash* was created in the year 1957. Before this there were no Jordanian films whatsoever because, since the twenties, the country was under British authorities. To take footage was banned; if a Jordanian was caught taking footage, he would be arrested and thrown in jail. Lots of foreign reporters would come to film but it was difficult for Jordanians to do so. So it is important that the first movie came after independence.

ES & BW: We understand there was no film industry in Jordan at the time and that a self-organised group were behind the production.

AM: There were five people behind the film, a group of craftsmen who originally came from Palestine. Their expertise included fixing projectors and cinema tools in theatres back in Palestine, before the establishment of Israel state in 1948. They were probably influenced by Egyptian cinema and the idea of creating a film occurred to them. So they collaborated in establishing a company and they each put in a small amount of money —around 5 Jordanian Dinars. 5 JD at the time was a considerable sum but not really enough to properly establish a film production company.

ES & BW: Can you talk about the cultural context that the group were coming from?

AM: In the Palestinian cities the group were coming from (Haifa, Jaffa, and Jerusalem) prior to 1948 the social and cultural life was rich. For example, there were good schools there. At the time Jordanians who finished their high school education would go to Jerusalem – anywhere in the West Bank to study. Also Palestine had the greatest Egyptian singers visiting and performing, and theatrical groups would also tour there. So it was a country with culture, not “a land without a people”. There *was* a people.

En aquél entonces, los jordanos que terminaban sus estudios de preparatoria iban a Jerusalén o a cualquier lugar en el *West Bank* para estudiar. Palestina era visitada por los mejores cantantes y había giras teatrales. Era un país con cultura, no una *tierra sin gente*. Por supuesto que había gente.

ES & BW: En tu artículo mencionas que en Jordania, en aquel entonces, no era posible conseguir el equipo y materiales para hacer una película, por lo que el grupo tuvo que ingeniárselas, e incluso construyeron su propio equipo.

AM: Tenían una cámara de 35mm, nada más. Cuando intentaron comprar equipo se dieron cuenta de que no los podían pagar. Uno de ellos, Mustafa Najjar (un mecánico automotriz) viajó a Beirut, visitó un estudio y estudió el equipo que tenían. Estudió cuidadosamente las máquinas, en particular el equipo para revelado y edición. A su regreso a Amman comenzó, junto con sus compañeros, a construir el equipo. Tenían un pequeño departamento al norte de Amman que se convirtió en su cuartel general, ahí instalaron su equipo y fundaron la compañía.

Comenzaron a trabajar en la película tan pronto como uno de ellos terminó el guión, el cual fue escrito por un periodista muy reconocido en aquel entonces, pero que no tenía experiencia alguna en escribir para la pantalla, sin embargo, le gustaba mucho el cine egipcio. Todos en el grupo se involucraron como camarógrafos, directores, productores y escritores, también eran los actores de la película.

ES & BW: ¿Y el aspecto técnico? De nuevo, mencionaste que el grupo tuvo que ser muy creativo en cuanto a los procesos técnicos, particularmente al sincronizar el sonido.

AM: Hoy en día, la gente que vio la película en aquel tiempo, la recuerda con sarcasmo; dicen que las imágenes no concordaban y que no estaban debidamente sincronizadas. En particular dicen esto de las escenas de pelea, de cómo se escuchaba el golpe primero y después se veía el puñetazo, pero este problema de asincronía ocurría sólo en partes de la película. La sincronización de audio e imagen requería, por supuesto, de equipo técnico y máquinas a las que no tenían acceso.

La película se filmó y se reveló con algunos problemas con el material. Fue entonces que iniciaron la ardua labor de mezclar el audio con la imagen. Tenían que transferir el audio de una reproducción magnética a una óptica sin el equipo necesario. Estudiaron detenidamente el proyector, cómo se daba la exhibición de las imágenes y se dieron cuenta de que podían modificarlo para reproducir el audio y así transferirlo a óptico. En realidad ese es un gran logro de la película, un logro tecnológico.

Para sincronizar audio e imagen usaron dos proyectores; uno para

ES & BW: You mention in your article that film materials and equipment were not available in Jordan at the time so the group had to be resourceful and even make their own equipment.

AM: They had a 35mm camera and they didn't have anything else. When they considered buying equipment, they found out that the prices were way beyond anything they could afford. One of them, Mustafa Najjar (a car mechanic) travelled to Beirut, visited a studio there, and examined the film equipment. He looked at the machines – in particular the equipment for developing and editing films. He came back to Amman and started, along with his colleagues, using their expertise to manufacture this equipment. They had a small apartment north of Amman, which they considered headquarters, where they installed their equipment and set up the company.

They started working on the film as soon as one of them had the scenario, which was written by a well known journalist at the time, who had no expertise in writing for the screen, but was influenced by Egyptian cinema. Everyone in the group were not only cameramen, directors, producers, and writers – but were also the main actors in the film.

ES & BW: And the technical side of things? Again, you mention that the group had to be inventive with technical processes – especially with synchronising sound.

AM: Nowadays, people that watched the movie at the time and remember it, speak about it with sarcasm; they talk about how the sound and the images did not match and how it wasn't synchronised correctly. In particular they talk about the fight scenes – how you would hear a hit first and after that you would see the actual punch take place. But this problem with synchronisation was only in parts of the movie. Synch sound of course needed equipment and machines, which they didn't have access to.

The movie was shot and the film was developed with some problems with sourcing film stock. Then they started the difficult process of mixing the sound with the image. They had to transfer the sound from magnetic to optical and they didn't have the necessary equipment. They thought about the projector and how it displays the images, but realised they could adapt it somehow to actually play the sound and transfer it to optical. So this is a major achievement in this film – the technical achievement.

To synchronise the sound with the images, they used two projectors – one displaying the image and one playing the sound, and they connected them both to one switch so that when they turned it on they would both work at the same time. After minute three, the sound and the images started mismatching. So they started cutting the movie,

la proyección de las imágenes y el otro para reproducir el sonido, conectaron ambos a un *switch* para que al encenderlo los dos aparatos funcionaran al unísono. Después del minuto tres, el sonido y las imágenes comenzaban a disociarse, entonces editaron la película en bloques de tres minutos. Así fue que consiguieron el mejor resultado.

ES & BW: Mencionaste que el equipo de rodaje era, al mismo tiempo, el elenco de la película. Resulta interesante pensar en cómo empleaban su conocimiento en mecánica automotriz y cómo aplicaban sus conocimientos en las diferentes áreas de la producción. Hay dos mujeres en la película. ¿También formaban parte del equipo de producción?

AM: Había cinco hombres en el equipo de producción; mecánicos automotrices, técnicos proyccionistas, etc., y como dije antes, también actuaban frente a la cámara. En ese tiempo Jordania era un país conservador y conseguir actores era problemático. Por ejemplo, en los sesenta, cuando inició el teatro jordano, había grandes dificultades para conseguir actrices —al final encontraban algunas pero era muy difícil—. Así que sólo imaginen cuán difícil fue diez años antes y consideren que había escenas de besos y semidesnudos. Pero finalmente encontraron actrices dispuestas y la película se filmó.

ES & BW: ¿Y cómo fue la reacción del público al ver la película?

AM: El país entero se interesó mucho en la producción de esta primera película. En un inicio la película se le mostró al consejo de censura y se prohibió su exhibición. Fue censurada por el primer ministro por escenas que fueron vistas como reveladoras o poco conservadoras: como una chica, una actriz en traje de baño, y algunas escenas de besos. Los cinco que financiaron el proyecto estaban aterrados, pues habían invertido todo su capital en la película y por supuesto era su gran sueño. Pero por fortuna ellos tenían un amigo que proyectaba películas en el palacio real para los jóvenes príncipes. Éste les dijo a los príncipes sobre la película y la proyectó para ellos en la corte real. Según Mustafa Najjar, el príncipe Hassan —en aquel entonces tenía doce años— vio la película y la consideró un logro nacional. Él, técnicamente, ¡anuló la decisión del primer ministro!

ES & BW: Durante nuestro periodo de investigación en Amman, nos fue muy difícil encontrar materia de archivo producido en Jordania en ese periodo. Algunas de las personas a quienes les mostramos este material se sorprendieron de su existencia. ¿Sabes de algún otro material que haya sido filmado en esta época?

AM: En 1966 había un departamento para el cine y se acostumbraba filmar el principio de las cosas; la apertura del puerto Aqaba del rey Hussain. Tenían el metraje de la guerra de 1967, filmaron la llegada de los refugiados desde Palestina y realizaron varias películas como *Bells*

three minutes at a time and that helped them get the best result.

ES & BW: You said that the crew were also the main actors in the movie and it's interesting to think of them using their expertise in car mechanics and applying their knowledge in a different sphere of the production. There are two women in the film. Were they also part of the production team?

AM: There were five men in the production team – car mechanics, projection technicians etc., and as I said, they also starred on the other side of the camera. At the time Jordan was a conservative country and getting actors was a problem. For example when Jordanian theatre started in the 60s they had a very hard time casting actresses – they found some but it was very difficult. So just imagine how difficult it was ten years earlier with some nudity and kissing scenes. But they did find actresses and the movie was filmed.

ES & BW: And how did the public react to the film?

AM: The country took a great interest in the creation of this first movie. In the beginning, the movie was shown to the censorship council and it was forbidden. It was banned by order of the prime minister because of scenes that were found to be revealing or “unconservative”: like a girl, an actress in a bathing suit, and some kissing scenes. The five behind the movie were terrified because they had invested all their money in the film and of course it was their dream. But luckily they had a friend who had a job projecting films at the royal palace for the young Princes. So he told the Princes about the film and projected it for them in the royal court. According to Mustafa Najjar, Prince Hassan —at the time twelve years old —watched the movie and considered it a national achievement. He technically overruled the Prime Minister's decision!

ES & BW: During our research period in Amman, we have found it quite difficult to find archive film and audio material produced in Jordan dating from this period. Some of the people we have shown the film to have been surprised that this footage exists. Do you know of other film material shot at this time?

AM: In 1966 there was a Department for Cinema and they used to film the beginnings of things; the initiations and establishments of everything, such as, King Hussain's opening of Aqaba Port. They had footage of the 1967 war; they filmed the refugees flowing into the country from Palestine; and they created several movies: *Bells of Return*, *Flower of Cities* – movies about the Palestinian cause. If there were any other documents that record Jordanian history, they would probably be found in England. Now there are some documents in the Jordanian Television archives. Of course, they bought these from London.

ES & BW: It seems then that this film is a really important and unique glimpse of aspects of Jordanian life at the time, filmed by Jordanians,

of Return, Flower of Cities, filmes sobre la causa palestina. Si hubiese algún otro documento que guarde registro sobre la historia de Jordania seguramente se encontraría en Inglaterra. También hay unos cuantos documentos en los archivos de la televisión jordana. Desde luego, comprados a Londres.

ES & BW: Entonces, parece ser que esta película es realmente importante y captura de manera única aspectos de la vida jordana en aquel entonces. Filmada por jordanos, donde se muestran escenas de las calles de Amman, el aeropuerto, el estilo de vida y la moda de los cincuentas, el hotel Filadelfia, las ruinas de Jerash, el cruce del río Jordan, así como material documental del *West Bank* y Jerusalén. Pero también mencionaste el mensaje político que los cineastas querían transmitir ¿Podrías contarnos un poco más sobre la política detrás del filme?

AM: Gran parte de la película adopta un lenguaje documental y enfatiza la relevancia histórica de los pueblos palestinos en el *West Bank*. Sin embargo, todas las escenas dramáticas de la película se desarrollan en el *East Bank* –en Amman, en el Mar Muerto y en Jerash. Pero no debemos olvidar que el rodaje de la película se llevó a cabo después de la ocupación de Palestina en 1948. Si hoy en día, a 60 años de distancia, las emociones acerca de la ocupación siguen exaltadas, ¿cómo creen que habría sido a tan sólo nueve años de los acontecimientos del 48? En realidad no había motivo político previamente establecido en la película. Tan sólo intentaban despertar sentimientos sobre las ciudades palestinas, emociones nacionalistas por un país perdido.

ES & BW: Aunque sea notoria por ser la primera producción cinematográfica del país, la película no se encuentra en circulación. ¿El grupo logró la meta que se había fijado alcanzar cuando hicieron la película?

AM: La película fue presentada en el cine más importante de Amman en ese momento, el cual estaba en Jabel Webdeh. Tuvo buena respuesta en taquilla, pero se dieron cuenta de que el dinero que recibían de las entradas no era nada comparado a la inversión original.

Necesitaban de apoyo financiero para hacer otro filme, pero nadie se los dio. Pronto se frustraron, además tenían que ganarse la vida y el grupo se separó. Mustafa Najjar abrió un garaje y cerraron la oficina en Amman. El error que cometieron fue que cuando cerraron la oficina, ninguno de ellos se preocupó en salvar el equipo, así que todo se tiró a la basura. Lo único que Mustafa Najjar guardó fue la copia en 35mm, se quedó con el trailer, y se olvidó de la experiencia por completo.

ES & BW: Tú salvaste esta película de desaparecer por completo. Nos contaste que cuando investigabas la historia del cine jordano, durante los ochentas, descubriste que Mustafa Najjar aún tenía la única copia en 35mm de la película consigo.

featuring scenes of Amman streets, the airport, 1950s fashions and lifestyle, Philadelphia Hotel, the ruins of Jerash, crossing the River Jordan, as well as documentary footage of the West Bank and Jerusalem. But you also talked about the political message the filmmakers wanted to get across. Can you tell us a bit more about the politics of the film?

AM: Much of the film takes a documentary form and emphasizes the historical importance of Palestinian towns in the West Bank. Whereas the dramatic events of the movie all take place in the East Bank: in Amman, at the Dead Sea and in Jerash. But let's not forget that the filming of the movie took place after the Israeli occupation of Palestine in 1948. If now, 60 years later, the emotions about the occupation are still so alive, then how would you imagine it would be only nine years after the events of '48? So there was no predetermined political motive in the film. They just tried to awaken feelings about Palestinian cities - nationalist emotions for a lost country.

ES & BW: Although notorious as the country's first feature, the film is not in general circulation. Did the group achieve what they set out to achieve through making the film?

AM: The film was played in the most important movie theatre house in Amman at the time, which was in Jabel Webdeh. There was good attendance but they discovered that the money they were getting for tickets did not cover at all the money they had paid for the production.

They needed financial support to even think about making another movie. But no one gave them that financial support. They very quickly became frustrated, besides they had to make a living. They all split up. Mustafa Najjar opened a garage and they closed the office in Amman. The mistake they made was that when they closed the office, none of them thought of saving the equipment - so it was all thrown away. The only thing Mustafa Najjar kept was the 35mm, he saved the trailer, and forgot the whole experience.

ES & BW: You saved this film from completed disappearance. You mentioned to us that when you were researching the history of Jordanian cinema back in the 80s, you found out that Mustafa Najjar still had the only surviving copy of the 35mm film.

AM: Yes, it took a very long time to find the movie. The film itself was in a very bad condition. It was dry and broken in parts because it wasn't stored properly. So I took it to professionals at Jordanian Television who tried to fix the film and, through telecine, they were able to make a VHS copy of the movie.

At the time I copied the movie several times. I gave one to Mustafa Najjar. He was very happy. For days and days he kept on calling his relatives and had them over to watch the movie, especially as he was also an actor in the film.

AM: Sí, me tomó mucho tiempo poder encontrar la película. El filme en sí estaba muy deteriorado; seco y quebradizo porque no se le había conservado apropiadamente. Así que se lo llevé a los profesionales de la televisión jordana, quienes trataron de reparar la copia y por medio de un telecine fueron capaces de hacer una copia en vhs.

En aquel entonces copié la película varias veces. Le dí una a Mustafa Najjar, se puso muy contento. Por días se la pasó llamando a sus parientes y les hacía ver la película una y otra vez, especialmente porque también era uno de los actores estelares.

ES & BW: ¿Qué le pasó a la copia original de la película?

AM: Le devolví la copia en 35mm a Mustafa Najjar, quien de pronto se dio cuenta cuán valiosa era y me la pidió de regreso. Más tarde, cuando necesitaba los rollos nuevamente para hacer una mejor copia, lo busqué —para entonces ya era un viejo— sólo para enterarme de que trágicamente los había perdido. ¡Había olvidado dónde había guardado la película!

ES & BW: Así que la única copia sobreviviente es el telecine a vhs que hiciste en los ochentas.

AM: Sí. Hace algunos años hubo una ceremonia en honor a los pioneros del cine jordano. Intentaron contactar a Mustafa Najjar, sin embargo, descubrieron que había muerto dos años antes. Su hijo fue en su lugar y me dijo que habían buscado y buscado la película después de la muerte de su padre, pero que no pudieron encontrar nada. Muy probablemente la película se haya perdido años antes cuando se vendió su taller tras retirarse. Tristemente, no tenemos idea de dónde esté la copia original. Seguramente es imposible encontrarla.

ES & BW: What happened to the original film?

AM: I handed the 35mm film back to Mustafa Najjar because he suddenly realised he had a valuable thing and he wanted it back. But later on when I needed the reels again to make a better copy, I contacted him – by then he was an old man – and found out that tragically he had lost it... He forgot where he put the film!

ES & BW: So the only surviving copy of the film is the VHS telecine you made in the 80s?

AM: Yes. A few years ago there was an honorary ceremony for the pioneers of Jordanian cinema. They tried to contact Mustafa Najjar, however, they discovered that he had died two years earlier. His son came in his stead and he told me that they'd searched and searched for the film after his father's death but they couldn't find it. It's likely that the film was lost years earlier when his workshop had been sold after his retirement.

Sadly, the original print – we don't know where it is. It's probably impossible to find now.

MIGUEL GOMES

// Conversación sobre Ruinas

Manuel Mozos y Miguel Gomes son realizadores portugueses. Telmo Churro fue editor de Ruinas, la última película de Mozos y de Aquel querido mes de agosto, de Gomes. Los tres se reunieron el 28 de diciembre de 2009 para tener una conversación sobre Ruinas, misma que se presenta en el cuaderno Injerto dentro del marco del Festival Ambulante, en México.

Miguel Gomes: Los mexicanos no saben esto —y creo que los portugueses tampoco— pero yo escribí un libro, el único que escribí, cuyo tema eran tus películas. La mayor parte del libro fue la transcripción de una plática que tuvimos en 2001. Aquella plática terminó contigo, hablamos sobre una película que querías hacer, *Ruinas*. ¿Qué es lo que queda de aquella idea en la película, pasados todos estos años?

Manuel Mozos: Hubo muchas cosas que cambiaron. En aquel entonces la idea aún era ambigua. Tenía ganas de filmar una serie de cosas y asuntos que me importaban. Tal vez fui demasiado ambicioso cuando presenté el proyecto en el Instituto de Cine Portugués. No obstante, después fue cambiando el proyecto; probablemente cedí en algunas cosas. Ahora, con la película hecha, ya no me interesa —ni me acuerdo muy bien— de lo que pensaba en 2001.

MG: Cuando dices *asuntos* me confundes. En los lugares que muestras y en el guión, hay cosas muy concretas que, independientemente de los asuntos que quieras tratar en la película, tienen una materialidad propia, esto es una cualidad.

MM: Sí, antes que nada las cosas me hablan. Hubo un lugar, que no llegué a filmar, pero era una referencia muy personal porque formó parte de mi infancia y me vio atravesar por distintas etapas de mi vida. Comenzó siendo fastuoso, después algo inofensivo y degradado, luego algo recuperado, en fin, era el lugar donde pasaba mis vacaciones por lo que hubiera podido aproximarme a las personas que allí había conocido. Eran cosas que me tocaron y formaron parte de mi vida. Quería conjugar el trabajo de la memoria con el de la imaginación, hacer una película sin narrativa ni estereotipos previos para poder proceder de una manera libre, construyéndola como se nos fuera antojando. Fue un rodaje muy agradable, no me importó prescindir de éste lugar, que incluso era parte del origen de la película. Era un hotel en el delta del *Sertã*, a la orilla del río, en una región que era famosa por sus aguas minerales.

MIGUEL GOMES

// A Conversation on Ruins

Manuel Mozos is a Portuguese filmmaker. So is Miguel Gomes. Telmo Churro edited Mozo's latest film, *Ruins* and Gomes's *Aquel querido mes de agosto*. They all met on December 28th, 2009 to discuss the project *Ruins*, conversation that is here presented in the frame of Mexico's Ambulante Film Festival.

Miguel Gomes: Mexicans don't know about this, and I don't think the Portuguese know either, but I wrote a book—the only one I've ever written—on the subject of your films. Most of the book was actually a transcription of a conversation we had in 2001. That conversation ended with you talking about wanting to make a film, which ended up being *Ruins*. After all these years, what do you think remained from that original idea?

Manuel Mozos: A lot of things changed. Back then, I only had a rough idea. I knew I wanted to film a bunch of things and issues that mattered to me. Perhaps I was too ambitious when I presented the project at the Portuguese Institute of Cinematography. The project underwent a series of transformations—and I probably made some compromises. But now that the film is finished, I don't really want to revisit whatever I was thinking in 2001. In fact, I don't even remember that well.

MG: I'm confused by the word "issues." When I look at the places you reveal in the film, and listen to the texts, I find very concrete qualities, which, aside from whatever themes you want to address in the film, have their own material existence.

MM: Yes, above all, those places speak to me. There was one place I didn't get a chance to shoot, which represented a very personal reference: it formed part of my childhood, and of different stages of my life growing up. It began as this imposing and lavish place, then became more of an unassuming, run down place, then it was restored... Anyway... it was a place where I spent my summers, and which allowed me to get to know the people from the area. They were things which moved me and formed an important part of my life. I wanted to relate the work of memory to the work of imagination and make a film without narrative, or generic conventions—to have free rein and make something as we pleased. It was a very pleasant film shoot, I didn't really mind parting with the place (which was even part of the origin of the film). It was a hotel located in the delta of the river Sertã, right on the bank, in a region which used to be known for its springs.

Después, a causa de la construcción de la represa de Castelo do Bode, el curso del río cambió y el hotel quedó alejado del agua. Se volvió algo desolado, lo que para mí es fascinante. Esos viejos lugares tenían una cierta importancia arquitectónica y paisajística. Evocan recuerdos de mi infancia, mi adolescencia y de los tiempos de las vacaciones. Suelo soñar con esos lugares, aunque surjan de un modo diferente a como son realmente; eso es lo que quería incorporar en la película sin tener que contar una historia concreta. Las cosas existen en sí mismas, y me tocan. Quería filmarlas y transmitir las a los espectadores para que después éstos se entendieran solos.

MG: Era por eso que yo decía que no hay ningún valor simbólico común entre las cosas que muestras. Las historias y los lugares existen debido a la fuerza en sí mismas. Muchas veces no tienen continuidad entre sí, son independientes. La película me atrapa por ser una colección de cosas dispares. Me pregunto ¿por qué esos lugares e historias en particular? ¿O crees, al contrario, que tienen un común denominador más allá de tratarse de ruinas?

MM: De hecho no todas son ruinas —el título puede despistar—, aunque sí pertenecen a la idea general que tengo sobre ellas y no tienen un carácter despectivo. Es cierto que la película no quiere tener un sentido único. Prefiero un caos en el cual cada espectador pueda establecer un orden. Y a pesar de que la película no tiene todo lo que me gustaría haberle puesto, el resultado de ésta nació de un trabajo muy importante con Telmo Churro, editor de imagen, y Elsa Ferreira, editora de sonido y mezcladora. Sin ellos, la película sería otra.

MG: Entonces les pregunto a ti y a Telmo ¿Cómo llegaron a esta sucesión de escenas? ¿Por qué comenzar con la explosión de la Torre da Torralta, para después pasar al cementerio y a la macabra historia de amor entre Henriqueta y Etelvina? ¿Hubo algún principio general para estructurar las escenas? Personalmente, no siento que la película apunte hacia algo específico y revelador.

MM: Puedo empezar respondiendo que, para mí, la película termina, al igual que *Xavier* (segundo largometraje de ficción, de Manuel Mozos), cuando al final los personajes preguntan: “*Que fazemos agora?*” y piden una jarra más de cerveza. Aquí es parecido; leemos las recetas culinarias de Grandela. Lo que le quiero decir al público es que, si se interesa, descubrirá cosas por sí mismo. Cuando muestro la película siento un interés manifiesto, un ímpetu por saber más. Simplemente sucede. Respecto a la toma de la implosión de las torres —y más allá de la metáfora que implica iniciar con ella—, el plano me interesó por una cuestión técnica. El operador de la cámara cometió un error fantástico; lo que debería aparecer en el plano era la implosión de dos torres, pero tuve suerte porque, además de que sólo una se colapsa, el operador encuadró

However, after the construction of the *Castelo do Borde* dam, the flow of the river changed, and the hotel was no longer close to the water. It became sort of desolate, which I found fascinating. Those old places had a certain architectural presence; they bring back memories from my childhood, adolescence and summer vacations—triggering a play between memory and imagination. I still dream about those places—they emerge differently from what they are now, and that is what I wanted to capture in the film, without recourse to narrative. Things have their own reality, and they move me. I wanted to film them and transmit some of their essence to spectators so that they could have their own experience of them.

MG: I see. That's why I was saying that there's no common symbolism among the things you show. The stories and places exist in and of themselves. Most of the time, there is no continuity among them: they stand alone. The film engages me precisely because it brings together disparate elements. I wonder, why did you choose those places and stories in particular, granted they are very different? Or, do you think that they actually have something in common, beyond the fact that they are all ruins?

MM: Actually, not all of them are ruins—the title is misleading. Although they do belong to this idea I have about ruins, which is not at all meant to be disdainful. It's true that the film does not strive for a single meaning. I prefer a chaos where it is up to the spectator to create his or her own order. And although I couldn't fit everything I wanted to show in the film, the final product was the result of a very productive collaboration with Telmo Churro [image editor] and Elsa Ferreira [sound editor and mixer]. Without them, the film wouldn't be what it is.

MG: So I would like to ask you and Telmo, how did you arrive at this particular order of the scenes? Why begin with the explosion of the Torralla Torre, and then follow it with the cemetery and the chilling love story between Henriqueta and Etelvina? Did you follow a specific principle in structuring the scenes? Personally, I don't feel like the film leads to a single and specific revelation.

MM: I can begin by answering that for me, the film ends like *Xavier* [Manuel Mozos's second feature film], when in the end the characters ask: *Que fazemos agora?* [What do we do now?] and they ask for another pitcher of beer. It's a similar ending here: we read Grandela's cooking recipes... What I'm trying to get across to my audiences, is that if you are sufficiently interested, you will discover things for yourself. When I screen the film, I sense an interest, a desire to learn more. It just happens. With regard to shot of the tower imploding—and what it means to begin the film with that—I was attracted to the technical aspect of the shot. The camera operator made a fantastic mistake: what should've been in the shot was the implosion of two towers, but I got lucky,

las torres equivocadas. De tal forma que una se derrumba y la otra no cae, resiste. Así, después del título, aparece la escena en el cementerio. Lo que me interesa de la historia es la idea de alguien que quiere guardar algo más allá de la muerte. Por ejemplo, el acto macabro de una persona envuelta en una relación lésbica que, después de ser una persona vil, se convierte en una buena persona, en una santa; es una redención, causada por el gran amor que se le tiene a alguien, que deviene en objeto, la adoración a una cabeza guardada en un frasco de vidrio.

MG: ¿Y es eso lo que haces en la película? ¿Coleccionas cabezas?

MM: No, me interesa el lado incierto de la especie humana. Las grandes obras que se descomponen y viceversa. No descuido nada, incluso cuando parece ínfimo.

MG: ¿Pero por qué esta sucesión precisa de historias y lugares?

Telmo Churro: Además de lo que dice Manuel sobre el inicio, hay una particularidad en la escena del cementerio; es la única donde aparecen personas. Se entiende la muerte en un cementerio, pero lo que vemos son personas vivas. Después desaparecen.

MM: Durante la edición, Telmo y yo jugamos con los géneros de la película. Pasábamos de una película científica a una de terror, de una de terror a una de guerra, pero estábamos haciendo un documental. También cito cosas de mis propias películas, aunque las citas sean irrelevantes. En la secuencia que filmé en *Cova do Vapor* hay una persona fumando en una ventana, lo que es una cita de la película que hice sobre el escritor José Cardoso Pires, con quien yo había estado ahí y me marcó. Pero respecto a la edición en general, fuimos trabajando sin tener exactamente claro a dónde íbamos a llegar. Había una secuencia que nos parecía importante, basada en una represa, que desaparece en la versión final.

TCh: Se trabajó mucho en esa escena; tenía características de película de ciencia ficción, era muy artificiosa. Pero eso se fue perdiendo conforme continuamos trabajando la edición y nos fuimos aproximando a algo similar a una secuencia de diapositivas. Los planos se sucedían con una duración bastante parecida. También introducimos fotografías personales de Manuel Mozos, que asociamos a pequeñas historias. Esto dio lugar a una estructura más austera en cuanto a imagen y sonido —a pesar de que el sonido pueda ser comparativamente más rebuscado.

MG: ¿En una película como ésta, no tendría más sentido que la edición de la imagen hubiera sido hecha al mismo tiempo que la del sonido?

MM: También íbamos experimentando con el sonido. Telmo grababa voces; les pedimos a algunos que leyeran los textos sobre las imágenes o inventábamos cantilenas. Obviamente, todo parecía una tontería, el productor no podía ver la película así, por eso sólo le mostrábamos imágenes. Aquello debió de haberle parecido un diaporama.

because besides the fact that only one of them collapsed, the camera operator framed the wrong towers. So only one of them collapses, imploding while the other one stays standing. After the title screen, is the scene of the cemetery. What interests me in this story is the idea of someone wanting to keep something beyond their death; the macabre act committed by a woman involved in a lesbian relationship, who becomes a “good person”, a saint, after being “an evil person”. It’s a story about redemption brought on by the great love for someone, turned into object: a head, stored in a glass jar. While the other woman remains in the room, locked up, praying to that object.

MG: And is that what you do in the film? You collect heads?

MM: No. But I am interested in the ambivalent side of human beings.

The great works that they destroy; and the opposite, the little things that remain. I don’t miss anything, even when it seems insignificant.

MG: But why this specific order of stories and places?

Telmo Churro: Besides what Manuel mentions about the beginning there is a specific element to the cemetery scene: it’s the only scene where you see people. Even though what you hear is a talk of death, you see living people. After that scene, the people disappear.

MM: During the editing process, Telmo and I fooled around with the genre of the film. We would go from a science film to a horror film, from a horror film to a war movie... and we were making a documentary. But there was no distinction. I also borrow from my other movies, even if what I quote is irrelevant. In the sequence I shot in Cova do Vapor there’s a person smoking out the window—that is from a movie I made about [the writer] José Cardoso Pires, who came with me to that place once, and who made an important mark in my life. But regarding the editing process in general, we just worked without precisely having a clear idea of where we would end. There was one sequence, based on a reservoir, which seemed important, and yet it did not end up in the film.

TCh: We worked diligently on that scene: it had the quality of a science fiction film, very demanding. But as we continued to work and edit, we lost the scene, and we manage to approach a similar quality with a sequence of slides. It was a string of shots of similar duration; we introduced Manuel Mozos’s personal photographs, which evoked little stories. This allowed for a more austere structure—with more modest images and sounds (even though the sound might seem relatively more elaborate).

MG: In a film like this one, wouldn’t it make sense to edit the image at the same time as the sound?

MM: But we were also experimenting with sound. Telmo recorded voices, we would ask some people to read texts over the images, or improvise songs. Obviously, all this experimentation seemed foolish; we couldn’t

MG: ¿Pero entonces ya sabían qué textos formarían parte de la película?

MM: No todos, aunque algunos ya estaban escogidos. A veces no sabíamos dónde ponerlos. Yo quería, y mucho, usar el poema de Teixeira de Pascoaes, que quedó en la parte de *Minas do Rio Seco* —pero antes estaba en el sanatorio—. También dudamos con el poema de Ruy Belo. En la secuencia de la estación ferroviaria de Barca D'Alva buscamos fragmentos de libros vaqueros.

Toda la música fue hecha para la película pero sabíamos que sólo la íbamos a usar en algunos momentos. También pensé en usar canciones antiguas pero no tuve acceso a ellas. Bueno, aunque no haya tenido las condiciones ideales, nunca tuve tanta libertad como aquí. Los productores ni se imaginaban cómo sería la versión final de la película, pero no sentí que hubiera desconfianza. Así es como creo que se debe trabajar en el cine.

MG: Otro factor de la edición es que ésta nunca intenta identificar claramente cada lugar. A veces es más obvio y otras es como en aquella escena del hotel en ruinas, a cuyo letrero luminoso le faltan letras. Soy portugués y me pierdo en la geografía de la película. Lo curioso es que aun cuando la película está constituida por elementos muy diversos, el ritmo de la edición y la falta de *identificación* de los lugares hacen que las cosas se mezclen y se confundan. Cuando decides no relacionar cada lugar a algún subtítulo, no identificarlo, terminas por crear una extraña continuidad.

MM: Para mí la película es como un rompecabezas al que le faltan piezas. O como una historia policiaca en la cual hay que hacer el trabajo del detective. No quiero contar la historia de cada lugar, me parece más interesante que la gente intente descubrir los lugares o la autoría de los textos. Pero quizás haya un problema, ya que si la película no es accesible para un portugués, es claramente abstracta para un extranjero; entender bien el portugués me parece importante. También opté por escoger no-actores para leer los textos, personas cercanas —aunque algunos textos eran difíciles—. Cuando proyecto la película fuera de Portugal, mucha gente me dice que percibe cierto trabajo con el texto que, por no conocer bien el idioma, se les escapa. Y es que con una película de estas características es difícil llegar a todo tipo de público.

MG: Independientemente de si se habla portugués o se reconocen los lugares y referencias que aparecen en la película, me parece que el público en general es capaz de reconocer una característica que singulariza tu película; me refiero a la relación existente entre imagen y sonido. Dices que, salvo en el cementerio, no se ven personas en tu película, pero creo que hay muchas personas en el sonido de ella. Los textos de la película remiten a un universo casi romántico, incluso cuando éstos tienen que ver con los informes médicos, con los menús de los restaurantes o los intercambios de correspondencia. A pesar de que no siempre es tan romántica como la

show the producer a film like that, so we would only show him images. It all must have seemed like a diaporama to him.

MG: So did you already know which texts would be included in the film?

MM: Not all, although we had selected some. Sometimes we just didn't know where to put them. I really wanted to use a Teixeira de Pascoaes poem, which ended up in the Minas do Rio Seco section. Before it was in the Sanatorio section. We also hesitated over Ruy Belo's poem. During the Barca D'Alva Train station section we searched for fragments from cowboy novels... The musical score was made for the film—but we knew we would only use it in certain moments. I also thought about using old folk songs, but I didn't have access. Well, even though I was not working under ideal conditions, I have never had such creative liberty. The producers didn't even imagine what the final version of the film would look like, but I never felt like they had any doubts. That's how I think making movies should be.

MG: Another striking aspect of the editing is that it never attempts to establish and completely identify the places. Sometimes this is more obvious, and at other moments, it's like that scene in the dilapidated hotel, whose sign is missing letters. I'm Portuguese, and I get lost in the geography of the film. What's interesting is that even though the film is made up of very disparate elements, the rhythm and the lack of cues that would help us *identify* the places create a confusing and variegated picture. When you decide not to relate each place to a particular subtitle, that is, choose not to identify it, you end up creating a strange continuity after all.

MM: To me, the film is like a puzzle that is missing pieces—or like a detective novel, where you have to do the detective work. I don't want to tell the story of each place; I think it's more interesting to let people try to discover the places or the authors of the texts. But perhaps there is one issue—if the film is not easily accessible for a Portuguese spectator, then it is probably completely abstract for a foreigner... even with the choice to include texts from different periods, which tend to last longer onscreen than the images, I think understanding Portuguese is important. I also opted to use non-actors—people close to me—to read the texts, although some texts were very difficult. When I screen the film outside of Portugal, many people tell me they feel like they miss out on some things because they don't know the language very well. But with a film like this one, it's hard to reach all audiences.

MG: But whether or not one knows Portuguese, or recognizes the places and references, I think that all audiences are capable of identifying the characteristic that makes your film unique; the relation between image and sound, between a place and its corresponding sound. You mentioned that, aside from the cemetery scene, you don't show people in the film—but I think the soundtrack is populated by them. The texts in the film also evoke a

historia del cementerio, que parece extraída de una novela de cordel, la presencia humana se siente durante toda la película. Las ruinas no sólo son la prueba material de quien está muerto, sino que sirven para resucitar a las personas a través de la memoria de los lugares o de tu voluntad. Es como si esas historias y palabras estuvieran sobrevolando los lugares y tú las tomaras porque quieres compartirlas con los espectadores. Me parece que la gran virtud de la película es que es universal. Por eso hablaba de una edición simultánea entre imagen y sonido. No sé si son las imágenes quienes hacen nacer al texto o si es el texto quien comanda y fabrica a la imagen.

TCh: Entonces tal vez convenga explicar el proceso de edición. Primero alineamos el material que teníamos; las imágenes. Después comenzamos otra etapa larga que me pareció muy fructífera; no para la película en sí, porque se trata de un trabajo que no está, sino para llegar a ella. Manuel Mozos fue llevando cosas a la sala de edición, cosas que podrían entrar en la película y contrastar con el material que ya había filmado o que podrían fungir como variaciones, caminos distintos para llegar a lo mismo. Llevó desde postales cromáticas de jugadores de fútbol de los años ochenta, hasta películas portuguesas en VHS de la época del cine mudo, o películas de los años cincuenta. Pusimos algunas de estas cosas en la edición, pero nos tomó mucho tiempo. No sé si Manuel usó todo ese tiempo para hallar la película que quería hacer o para darse cuenta de la imposibilidad que implicaría hacer la película que no hizo al descubrir la que sí hizo. En esta etapa, hubo un momento en el que procuramos construir una lógica directa, puesto que intentamos contar las historias de los lugares que iban apareciendo en la película. A esas alturas nuestras preocupaciones estaban centradas en lograr mostrar las relaciones espaciales de cada lugar —mostrar el exterior, el interior, un cuarto, otro, y las conexiones entre todo, como si estuviéramos viajando dentro de cada una de las ruinas—. Pero eso fue cambiando conforme nos acercamos a la idea de que los lugares no deberían de ser tan diferentes entre sí, queríamos que todo formara parte del mismo espacio. Fue entonces cuando empezamos a experimentar con el sonido, con los textos, con cosas que Manuel también iba trayendo al estudio de edición y con otros que fueron invitados a la edición sonora, como Elsa.

MG: Es cierto que, sólo a partir de la imagen, es muy difícil saber cuándo termina una escena y cuando comienza otra. A través del sonido se siente más la transición, pues la unidad de la escena está en el sonido. Con la mera imagen, cada plano parece autónomo dentro de su propio tiempo y un continuo dentro de la película.

TCh: Llegó el momento en el que decidimos que no queríamos identificar claramente ningún lugar. ¿Qué sanatorio era ese? No

sort of romantic universe, when these have to do with medical reports, restaurant menus, or correspondence. Although it's not always as romantic as the cemetery scene, which feels like its taken from a novel, human presence is felt throughout the film. The ruins are not only the material traces of someone's death—but they resuscitate people through the memory of the places or through your work. It's as if those stories—and words—are gliding over the places, and you captured them because you want to share them with the audience. I think the film's greatness is that it is universal. This is why I mentioned the simultaneous editing of sound and image. I don't know if it's the image that causes the text to emerge, or if it is the text, which structures and shapes the image.

TCh: In that case, perhaps it's worth explaining our editing process.

First we compiled the material we had: the images. Then we began a longer, more arduous process which I found incredibly productive—not necessarily in terms of what would end up in the final product, but in how we would get to it. Manuel Mozos kept bringing stuff to the editing room, material which could be included in the film, and which would serve as a counterpoint to the material we had shot, or elements which would work as variations, different ways of arriving at the same concept. He brought everything, from 1980s soccer player cards, to Portuguese silent films on VHS, films from the 1950s... we included some of that stuff in the edit. But it took us a long time. I don't know if Manuel used that time to find the film he wanted to do, or to realize the impossibility of making the film he didn't make, when he discovered he had made it. There was also a point in that process when we tried to construct a linear logic, since we wanted to tell the stories of the places as they appeared in the film. At that stage, we were concerned with successfully showing the spatial relations of each place: show the exterior, the interior; a room, another, and the connections between everything, as if we were traveling inside each one of those ruins. But that changed as we embraced the notion that the places should not be that different from each other, as if everything formed part of the same space. That's when we began experimenting with sound, texts, the stuff Manuel brought in, and when other people became involved in the sound edit, like Elsa.

MG: It's true that if one goes by the images only, it's very hard to determine when one scene ends and another one begins. The sound tends to mark the transitions more clearly: it is also what confers unity to the scene. With the image alone, each shot seems autonomous, has its own time within the continuum of the film.

TCh: There was a point when we decided we did not want to completely identify and establish each place. What sanatorium was that? It didn't matter. What we were showing were ruins.

importaba. Lo que estábamos mostrando eran ruinas.

MM: Para mí, una escena y otra siempre están ligadas. Puede no ser muy obvio, pero la conexión siempre está ahí.

MG: Hay dos frases en la película que se me grabaron. Una dice: “la libertad es un premio, es necesario merecerlo”; la otra es: “lo más triste es recordar hoy los gestos de mañana”.

MM: Me tocó vivir tiempos cercanos a la época de los anarquistas; teníamos la idea de que la libertad era una cosa por la cual teníamos que trabajar. Me pareció una broma encontrar una de esas frases en la película de un director portugués considerado fascista, José Leitão de Barros; peor aún, la frase estaba dicha en portugués de Brasil, lo que me recuerda a las películas de Walt Disney que veía de niño que llegaban dobladas de Brasil. La frase se escucha en *barreiro* dentro de una sala de cine decorada con adornos revolucionarios, mezclados con otros más *freaks*, más psicodélicos; una hermosa mezcla que me dice bastante. La otra frase es de Ruy Belo, un poeta católico y de izquierda que fue muy marginado y que pocos conocen. La frase me remite a las *Saudades do futuro* y a Fernando Pessoa; para mí, tiene que ver con el mar.

MG: Hablas como profeta. Más allá del lado afectivo y personal de la película —tu arca de Noé—, está el reverso que trasciende su dimensión individual. El lado político no sólo está en la primer frase que comentaste, también lo está en la secuencia de los *bombistas* o en la jerarquización de los menús, de primera y de segunda, en el comedor de la hidroeléctrica. Es una película que se llama *Ruinas*, que comienza con una implosión y continúa como un viaje de norte a sur por el Portugal contemporáneo. Tiene una carga política explícita sin mostrar resentimiento ni ser condenatoria. Es un retrato de la desolación y está colmada de fantasmas.

MM: No quiero ser *miserablista*. De verdad me parece triste que a la gente no le importe lo que puede estar al borde de la extinción, pero tampoco quiero hacer una película panfletaria. A pesar de creer que Portugal está en una especie de pantano, no todo está mal, eso también lo aprendí con el cine; con Lang, Bresson, Dreyer, Carpenter, Burton. Incluso en el infortunio hay buenos momentos —Chaplin y Keaton trabajaban con eso—, aun en el clima de horror hay una esperanza.

MM: In my view, scenes are always linked. It may not be obvious, but the connection is always there.

MG: There are two phrases in the film that stuck with me. One is “liberty is a prize, it has to be deserved”; the other is “the saddest thing is to remember today the gestures of tomorrow.”

MM: I happened to grow up soon after the anarchist era; we had that impression: liberty was something we had to earn. And it was almost a joke that I found one of those phrases in the film of a Portuguese filmmaker who is considered a fascist, [José] Leitão de Barros. (Even worse, the phrase was pronounced in Brazilian Portuguese, which reminded me of the Walt Disney films I watched as a child, which were dubbed in Brazil). The phrase is uttered in Barreira, inside a movie theater. The theater is decked out with revolutionary ornaments, mixed with some rather freaky, psychedelic ones: a beautiful and telling combination. The other phrase comes from Rui Belo, a little known, rather marginalized, Catholic and Leftist poet. The phrase evokes the *saudades do futuro* and Fernando Pessoa—for me, it has to do with the sea.

MG: You speak like a prophet... Beyond the affective and personal side of the film—your Noah’s Ark—is a side, which transcends its individual dimension. The political aspect is not only in that phrase you just described—it’s also in the “bombista” sequence or in the hierarchy (first class and second class) of the menus in the hydroelectric plant cafeteria. The film that is called *Ruins*, begins with an implosion, and proceeds as a voyage through contemporary Portugal, from north to south. It has an explicit political commentary, and, at the same time, never carries an accusatory or resentful tone. It’s a portrait of desolation and it’s full of friendly ghosts.

MM: Because I don’t want to be a fatalist. I really think it’s sad that people don’t care about what is on the verge of extinction. But I also don’t want to do a propaganda film. Although I think Portugal is experiencing a kind of impasse, not all is bad. I learned that through film: through Lang, Bresson, Dreyer, Carpenter, Burton... Even bad times have their good moments—Chaplin and Keaton worked with that—even in the face of horror, there is hope.

DAVID M. J. WOOD

// Ciencia, deseo y evidencia

Desde finales del siglo XIX las tecnologías asociadas a la imagen en movimiento se han visto rodeadas por dos contrastantes discursos: la noble búsqueda del conocimiento científico y el voyeurismo, su sórdida contraparte. Entre 1870 y 1890, mientras Eadweard Muybridge realizaba experimentos en los que pretendía un análisis objetivo a través del registro fotográfico del movimiento equino, sus estudios con humanos eran foco de severas críticas, pues se le culpaba de tener agenda escondida de carácter erótico por usar modelos desnudos. Años más tarde, a finales de aquel siglo, el *mutoscopio* [arcaico dispositivo cinematográfico, muy similar al quinetoscopio] de *Lo que el mayordomo vio* representaba, para los críticos de aquella época, una peligrosa perversión de la moral pública. Durante el subsecuente siglo —profundamente marcado por la cultura visual de la fotografía y el cine, prácticas, en apariencia, opuestas—, la acumulación científica de conocimiento y el furtivo entrometimiento en la vida privada, ambos resultados de la observación a distancia, se entretejieron de manera profunda en las relaciones sociales.

Esta dualidad se manifiesta fuertemente en *Nanuk el esquimal* (1922), la película de Robert Flaherty consagrada por la historia de la cinematografía como la obra fundacional del cine documental, en donde el observador es partícipe tanto de un extraordinario estudio etnográfico de la cultura Inuit, como de la exposición de su vida cotidiana, plagada de sutiles dejos de erotismo —fenómeno que la crítica Fatimah Tobing Rony ha tenido a bien llamar espectáculo etnográfico—. La reconocida naturaleza testimonial del cine documental, consagrada en la ecuación cinematográfica de Dziga Vertov; la mirada humana (*Kino-glaz*) y la máxima verdad social (*Kino-pravda*) —retomada, décadas más tarde, por el pionero del documental francés Jean Rouch (*cinéma vérité*)— ha sido siempre matizada por los menos racionales impulsos del deseo, la subjetividad y el inconsciente.

La presencia invasora de los espacios más íntimos, por parte de las tecnologías de grabación de audio e imagen, ha sido estudiada y explotada con frecuencia dentro del cine narrativo de ficción. En *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, el poderoso lente telefoto de James Stewart (el protagonista, Jeff) cruza constantemente las fronteras físicas que dividen el abarrotado, pero muy claramente demarcado espacio privado del apartamento de sus vecinos, fundiendo la compilación de evidencia fotográfica con una imaginación obsesiva, marcada por una represión

DAVID M. J. WOOD

// Science, Desire and Evidence

Ever since the late nineteenth century, technologies of the moving image have been surrounded by two contrasting discourses: that of the noble pursuit of scientific knowledge and that of voyeurism, its seedy counterpart. While Eadweard Muybridge's early experiments in the 1870s and 1880s aimed to register equine motion through photographic means in order to further its objective analysis, his use of nude models in his human studies also attracted criticisms of an erotic agenda underlying his work. Some years later, in the final years of the 1800s, the Mutoscope "What the Butler Saw" peepshows represented, for contemporary critics, a dangerous perversion of public morality. During the ensuing century, profoundly marked by the visual culture of film and photography, these two apparently opposing practices – the scientific accumulation of knowledge and surreptitious prying into the private sphere, both obtained through distanced observation – became deeply woven into social relations.

This duality features strongly in Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922), enshrined by film history as the foundational work of documentary cinema, whose viewer is party to both a remarkable ethnographic survey of the Inuit, and an exposé of their everyday lives underlain by overtones of eroticism – a phenomenon the critic Fatimah Tobing Rony has termed "the ethnographic spectacle". The avowedly evidential nature of documentary cinema, enshrined in Dziga Vertov's equation of the film camera both with the gaze of the human eye (*kino-glaz*) and with a wider social truth (*kino-pravda*) – taken up decades later by the French documentary pioneer Jean Rouch (*cinéma vérité*) – has always been tempered by the less rational drives of desire, subjectivity and the unconscious.

The invasive presence of image and sound recording technologies in the most intimate spaces has frequently been both analysed and exploited in fictional narrative cinema. In Alfred Hitchcock's *Rear Window* (1954), the powerful telephoto lens of James Stewart's protagonist Jeff constantly crosses the physical boundaries that divide the cramped but clearly demarcated private spheres of his neighbours' apartments, merging the gathering of photographic evidence with an obsessive imagination underscored by a repressed sexuality. The gaze of the camera lens is inseparable from the male sexual drive and its associated fear and violence in *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) – a cautionary response, perhaps, to the increasing scopophilia of an age in which relatively light, cheap and

sexual. La mirada del lente es indisoluble del impulso sexual masculino, y la violencia y miedo asociados a éste en *El fotógrafo del pánico* (Michael Powell, 1960), una llamada de atención, quizás, a la creciente scopofilia (placer sexual derivado de observar objetos eróticos) en una época en la que el equipo de filmación relativamente ligero, barato y fácil de conseguir, como pudiera serlo la cámara de 16mm con la que el protagonista de la cinta de Powell (Carl Boehm) filmaba y mataba a sus víctimas, se difundía cada vez más.

La conversación (Francis Ford Coppola, 1974) pasa de la evidencia visual a la sonora, compilada en esta ocasión por Harry Caul (Gene Hackman), quien utiliza un avanzado equipo de grabación de audio para infiltrarse en la enigmática conversación entre dos supuestos conspiradores, en esta ocasión resguardados por el bullicio de la calle. Los aparentemente oscuros motivos del cliente de Caul son muy distintos de las nobles intenciones del héroe de Hitchcock. Aunque mucha de la tensión narrativa en *La conversación* se deriva de la naturaleza subjetiva y poco fiable de la evidencia reunida por estos aparatos de grabación, demeritando las pretensiones de objetividad que llevan al observador/escucha al interior de otras vidas privadas. En términos más obvios, *La vida de los otros* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) equipara la vigilancia doméstica en la Alemania comunista con la paranoia burocratizada gestada por el totalitarismo; pero aquí es la compasión, más que una falla tecnológica, lo que da pie al resquebrajamiento de la maquinaria de supervisión.

Los cerrados entramados que vinculan la observación científica, la vigilancia, el voyeurismo y la criminalidad son claramente expuestos en el filme-ensayo *Lo poco que sabemos de nuestros vecinos* (2005) de Rebecca Baron. Centrando su atención en el *Mass observation movement* (experimento de observación social a nivel masivo), fundado en la Gran Bretaña de entreguerras; la película de Baron analiza las distintas formas en que la imagen, fija y en movimiento, ha alterado y opacado de forma irreversible las relaciones entre las esferas pública y privada. Remontándonos hacia la década 1890, las denominadas *cámaras detective* permitían que los fotógrafos capturaran realidades reveladoras bajo la protección del anonimato; práctica adoptada, adaptada y popularizada por la antropología *de nosotros mismos*, promovida por el *Mass observation*, cuya motivación ha variado, a lo largo de los años, partiendo de la utópica y desinteresada búsqueda del conocimiento del comportamiento humano y un interés surreal por observar lo inusual en el devenir cotidiano, hasta las más evidentes y sesgadas agendas del gobierno: el patrullaje e intereses comerciales. Como bien se hace constar en *Lo poco que sabemos de nuestros vecinos*, las tecnologías audiovisuales se han encargado de que ni siquiera los más esquivos e íntimos momentos puedan garantizar que la libertad no será registrada y ulteriormente inspeccionada. Podemos, quizás,

accessible film equipment – such as the 16mm camera with which Powell's protagonist Mark (Carl Boehm) both films and murders his victims – were becoming increasingly widespread.

The Conversation (Francis Ford Coppola, 1974) shifts from visual to aural evidence, collected here by Harry Caul (Gene Hackman), whose advanced sound recording equipment serves to infiltrate an enigmatic conversation between two apparent conspirators, this time sheltered by the bustle of the street; the seemingly obscure motives of Caul's client are a far cry from the ostensible noble intentions of Hitchcock's hero. Yet much of *The Conversation's* narrative tension derives from the unreliable and subjective nature of the evidence gathered by these recording devices, undermining the pretensions of objectivity with which they allow the viewer/listener into private lives. In rather more obvious terms, *The Lives of Others* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) equates domestic surveillance in Communist East Germany with the bureaucratised paranoia generated by totalitarianism; but here it is human compassion, rather than technological failure, that signals the cracks in the observational machinery.

The closely knit themes of scientific observation, surveillance, voyeurism and criminality are brought together in Rebecca Baron's 2005 film essay *How Little We Know of Our Neighbours*. Focusing on the Mass Observation movement, founded in interwar Britain, Baron's film analyses the ways in which both still and moving photography have irreversibly altered and blurred the relations between the private and the public spheres. As far back as the 1890s, so-called "detective cameras" enabled photographers to capture revealing realities under the cover of anonymity – a practice adopted, adapted and generalised by the "anthropology of ourselves" advanced by Mass Observation, whose motives have varied, over the years, from the utopian and disinterested pursuit of pure knowledge about human behaviour and a surrealist interest in observing the unusual in everyday practices, to the more overtly partisan agendas of government, policing and commercial interests. As *How Little We Know of Our Neighbours* attests, audiovisual technologies have ensured that even the most fleeting and intimate moments cannot guarantee freedom from being registered and scrutinised. We might, then, be forgiven for feeling that the huge global popularity of the television series *Big Brother* (1999-), with its sanitised, directed and commercialised voyeurism, has become a metaphor of our age.

Most of the film narratives mentioned here raise or express a citizen's unease at the abuse of power and authority – whether racial, sexual, governmental or financial – with which audiovisual observation is so often associated, converting the public and private spheres we inhabit into spaces of surveillance and scrutiny. Yet another technological upheaval, perhaps even deeper than that of the 1950s and 1960s mentioned above, has more recently threatened to overturn the balance of power in favour of the

ser perdonados por pensar que la inmensa popularidad a nivel global de la serie de televisión *Big brother* (1999) con su aséptico, dirigido y comercializado voyeurismo, se haya convertido en metáfora de nuestro tiempo.

La gran mayoría de las narraciones aquí mencionadas hacen hincapié o expresan la molestia de algún ciudadano ante el abuso de poder o autoridad —ya sea racial, sexual, gubernamental o financiero— con el que comúnmente se asocia a la observación audiovisual, haciendo de las esferas pública y privada en que habitamos, espacios de vigilancia e inspección. Aunque un nuevo trastorno tecnológico, quizás más intenso que aquel de los años cincuenta y sesenta, ha amenazado recientemente con inclinar la balanza del poder en favor de la mayoría. Cuando el gobierno del Reino Unido declaró ilegal el fotografiar a elementos de la policía, bajo el argumento de la sección 76 del código antiterrorista del 2008, abiertamente expresaron el malestar de las autoridades por situárseles como objeto de crítica bajo la mirada pública en una época en la que los aparatos de grabación de imagen y sonido son omnipresentes. Sin embargo, como se supo tras el caso en que perdiese la vida el vendedor de periódicos Ian Tomlinson a manos de la policía metropolitana durante las protestas en contra de la reunión del G20 en Londres en 2009, las puras leyes no fueron suficientes para revertir el reto impuesto a la autoridad por la vigilancia ciudadana. La policía negó inicialmente su responsabilidad en el incidente, antes de que imágenes de diferentes ángulos realizadas por diversos fotógrafos, manifestantes y testigos mostraran la paliza que recibió Tomlinson a manos de los oficiales, proporcionando evidencia irrefutable de la responsabilidad de la policía en la muerte del manifestante.

Ya sea que las imágenes sean filmadas con afán voyerista, científico o por razones políticas, siempre estará abierto a discusión qué tanto funcionen como evidencia. De cualquier forma, el colapso de las distancias espaciales y temporales, y el desvanecimiento de la frontera entre lo público y lo privado en la sociedad de vigilancia en que vivimos, bien podrían ser señal de la democratización de las relaciones entre ciudadanos y estado, aun cuando nos desesperemos ante la intensificación de un autoritarismo audiovisual.

majority. When the UK government potentially outlawed the photographing of police officers under section 76 of the 2008 Counter-Terrorism Act, it was clearly expressing the unease of the law-enforcement authorities at themselves becoming the object of a critical public gaze in an age of omniscient image and sound recording devices. However, as was revealed in the case of the death of the newspaper salesman Ian Tomlinson at the hands of the Metropolitan Police during the protests against the G20 meeting in London in 2009, mere laws are not enough to reverse the challenge to authority posed by citizen surveillance. The police initially denied responsibility for the incident, before footage of officers beating Tomlinson from different angles was offered and distributed by numerous photographers, protestors and onlookers, providing incontrovertible evidence of police responsibility for the death.

Whether such images are filmed for voyeuristic, scientific or political reasons, just how evidential they may be is open to debate. In any case, the collapsing of spatial and temporal distance and the blurring of the public and the private in the contemporary surveillance society that we inhabit might signal a democratisation of the relations between citizens and the state, even as we despair at a deepening of audiovisual authoritarianism.

MARGARET SALMON

~~El poder de la imagen "documental"~~

~~Mis películas reflejan un~~

~~Hago películas para atestiguar. No en~~

~~En ocasiones los detalles son la historia~~

He trabajado por meses sin parar y tal parece que ¡me he quedado sin ideas que compartir! Dando clases, aprendiendo a operar el sistema en 35mm para mi próximo proyecto, mudándome de la vieja galería (que tristemente tuvo que cerrar) a la nueva (donde son muy dulces conmigo), etc. etc... Y todo el tiempo tratando de ser madre, amiga, esposa, hija. Mis películas son, probablemente, tan buenas como la vida que decido llevar cuando no estoy haciéndolas, por ello, ahora estoy bastante cansada de ellas; parece que he vivido demasiado.

~~Esto es lo que realmente me gusta del formato documental: lo mucho que responde a las emociones y personalidad del cineasta/camarógrafo.~~

Las películas que hago vienen de las vidas que atestiguo diariamente, surgen del prestar atención a los roles humanos que hay en este mundo. La magia de ver, escuchar y filmar transforma el lugar común en algo peculiar y evocador. No me interesa la verdad periodística (aunque valga mucho la pena ~~buscarla~~); intento aproximarme a verdades universales y a las familiaridades del discurrir en este planeta. Mis sujetos son símbolos de su tribu, actúan el papel de ellos mismos en narrativas familiares que tienen todo y nada que ver con ellos.

Supongo que me ~~gusta~~ inspira el trabajo de Flaherty y las etno-ficciones de Rouch. Ellos lograron películas centradas en la imagen, tallando dramas e historias visuales de los elementos básicos de la existencia del sujeto, esperando extraer verdades esenciales a través del choque entre éstos y la autenticidad de los habitantes reales de un espacio-tiempo real.

MARGARET SALMON

~~The power of the 'documentary' image—~~

~~My films reflect an~~

~~I make films to bear witness. Not in the~~

~~Sometimes the details are the story~~

I've been working for months now at full speed and seem to be out of significant thoughts to share! Teaching, learning the 35mm camera system for my next project, changing from my old gallery (which sadly had to close) to my new one (where everybody is lovely), etc., etc., and all the time trying to be a parent, friend, wife, daughter. My films are probably only as good as the life I choose to live when I'm not making them, and so now I'm quite exhausted for working with them, I seem to have been living too much! ~~This is what I love about the documentary form—how responsive it is to the personality and emotions of the filmmaker/cameraperson.~~

The films I make come from the lives I witness every day, they are born of a simple desire to 'pay attention' to the human roles within the workings of this fine world. The magic of looking and listening and filming transforms the commonplace into something particular, beautiful, insightful and evocative. I'm not interested in journalistic truth (though it is a very good thing to attempt); I'm trying to look at universal truths, the commonality of existence on this planet. My subjects are really symbols of their tribe, they are playing themselves in familiar narratives that have nothing and everything to do with themselves.

I suppose I like look mostly to Flaherty's work, as well as Rouch's ethnofictions, for inspiration. They made image-centric films, carving visual stories and drama from the basic elements of subject's existence – hoping to extract essential truths through the collision between these forms with the authenticity and impact of real inhabitants of a real, continuous space in time.

EDGARDO ARAGÓN

// Efectos de familia, al término del proyecto

EL ORIGEN

Atestiguar es, ante todo, presenciar: ver, estar en un contexto, un acontecimiento que te hace mudo, es entonces que agudizas los sentidos.

Desarrollarme dentro de un entorno alternativo, en cuanto a la economía y supervivencia, fue sembrando dentro de mí un aire de desconfianza, pero al mismo tiempo de fuerza. Crecer antes de lo esperado fue una necesidad de ejercicio diario. Desde los cuatro años he sido testigo de los crímenes cometidos dentro del entorno familiar. El contexto lo complementaban las historias de policías y narcotraficantes, admiradas por mis primos y tíos; los juegos con mis contemporáneos eran de cartel contra cartel en lugar de policías y ladrones: una combinación didáctica de facto.

El desarrollo del niño para convertirse en hombre era un ejercicio, una acción más que una enseñanza premeditada: te alineabas, entendías la ruta que tenías que seguir y lo que tenías que callar. Los traumas, recuerdos y rencores presentes en una generación cuya existencia está marcada aún sobre la piel, generan una necesidad de continuidad; una necesidad de entender, de recapitular, de ver el claro dentro del espesor de los recuerdos, la representación.

Instruir a los niños de mi familia se convirtió en una manera lógica de continuidad del linaje, ejercida más no enseñada; sólo que ahora mediante el juego o el rito, que convergen en lo mismo. Ellos, a los que no les tocó ser partícipes de los hechos, ahora los generan nuevamente: claros unos, los otros más ocultos; sin embargo, el fin que se persigue permanece: el alter-ego; una proyección de los recuerdos, una morbosa necesidad de volver a ver, a través de los otros, de imaginar cómo pudo ser o cómo debían ser esas sensaciones, un enfrentamiento directo con la experiencia vista desde el ángulo adulto proyectándose en niños que comparten no sólo mi ADN, sino también la misma ignorancia a esa edad. Desarrollar en ellos la adultez antes del momento natural, responde no sólo a una lógica propia, sino a una necesidad común; aprender a enfrentar el dolor no sólo es una reacción absurda de la hombría, sino una consecuencia lógica.

LOS PERSONAJES

El sometimiento de los individuos a una serie de reglas e instrucciones radicaba en el respeto, pero aún más en el juego; los personajes en cuestión entraron en una dinámica que rebasaba las condiciones de un trabajo común, y más bien empezó a formar parte de su vida; esperaban el

EDGARDO ARAGÓN

// Family Effects, Upon Finishing the Project

THE ORIGIN

To witness is, above all, to be present: to see, to experience a scene. It is when an event renders you mute, that you sharpen your senses.

Being raised in an alternative environment that was shaped by economic and other hardship, instilled in me an air of distrust, but at the same time, endowed me with a certain strength. Growing up fast became an everyday necessity.

From the time I was four years old I have been a witness to family crimes. My childhood was riddled with stories of police officers and drug dealers, tales admired by my cousins and uncles. The games I played as a child were “cartel versus cartel,” instead of the typical “cops and robbers”, evidently, a didactic environment.

In this context, a boy’s ascent to manhood was an exercise, an act rather than a learning process: you went with the flow, understood the path you had to take, and what you had to keep to yourself.

The traumas, memories, and grudges of a generation that still bears the scars of its past on its skin, produce a need for continuity, a need to understand, to recapitulate, to see through the thick mud of memory, a need to represent.

Instructing the children in my family became the logical mode of continuity of our lineage: a mode that was practiced but not taught. Now it subsists through play, or ritual, which amounts to the same. Those who were not part of the events now generate them anew; some do so flagrantly, others covertly. The end, however, remains the same: to develop an alter-ego, a projection of memories, a morbid desire to see again, through others, to imagine how it could’ve happened, or how those sensations should have been, a direct confrontation with experience: from the point of view of an adult projecting himself onto the children who share not just my DNA, but also my ignorance at that age.

Forcing them to grow up ahead of time responds not just to a personal logic, but to a shared necessity: learning to confront pain is not just an absurd token of manliness, but its logical consequence.

THE CHARACTERS

Subjecting these individuals to a series of rules and instructions depended on mutual respect, but even more so, on the game. The characters in question entered into a dynamic which superseded the conditions of

momento de nuestras reuniones para ver si hacíamos otros videos.

Desde un inicio, el proyecto sustentó sus bases en el uso de los elementos de mi familia; en primera instancia, para poder tener la confianza suficiente para conectarme con ellos y que así accedieran a trabajar conmigo. En los tres primeros trabajos que hicimos juntos no pensaba de ninguna manera que ellos estarían repitiendo la historia familiar por medio del juego para poder entenderla y sobrevivir a ella: inyectar el antídoto. Curiosamente este elemento me lo fueron otorgando eventualmente al intervenir en los primeros trabajos. De la instrucción ellos procedían a la improvisación, modificando así el juego y las reglas que posteriormente formarían parte de la ejecución del proyecto.

Las recreaciones que realizamos al principio respondían a elementos directos sobre la historia familiar, es entonces que ellos la empiezan a entender y a cuestionar. De ahí partí para poder articular el discurso del proyecto, que en la práctica ellos eran sometidos a juegos y castigos para poder entender una lección que tenía sustento en la realidad —el sometimiento al cambio del conocimiento y al fortalecimiento de su hombría.

En buena medida, el juego se convirtió en vivencia; aprendieron a comunicarse de una manera que no conocían. Mi acercamiento con ellos fue similar al de un hermano mayor. Tres de ellos han visto a sus padres migrar en busca de trabajo como mojados a los Estados Unidos, por ello es que el tema de la frontera fue inevitable y pertinente para poder entender la naturaleza de su situación.

A la pregunta que me he hecho a partir de lo que me dicen sobre qué peso o repercusión he tenido sobre ellos con este proyecto, puedo responder que ha sido positivo. Esto en el sentido en que ellos realmente han aprendido, no sólo ha sido una manera de pasar el rato jugando o de simplemente compartir tiempo con ellos; han modificado de forma pequeña, pero significativa, la manera en que ven su mundo: el arte como utilidad indirecta.

EL TEMA

Podría hablar y hacer toda una justificación que se centre en los temas que tratan los videos (la muerte, el crimen, la migración, la política, o el juego tétrico) y la relación de los niños con un comportamiento adulto, repitiendo patrones de conducta que rayan en el absurdo. Las películas con las que crecí, por llamarlas de alguna manera, conjugaban todo eso; *La banda del carro rojo* de los hermanos Almada y *Los Tigres del Norte* planteaba ya esos temas. Un personaje que se ve inmiscuido en el tráfico de drogas por cuestiones económicas termina muriendo en el cumplimiento de su trabajo, pero mantiene en el anonimato a sus conectes y patrones: “Yo no sé cantar”, son las últimas palabras de Lino Quintana, personaje principal de

collective work, and which began to form an intricate part of their lives. They now anticipated the moment of our next meeting to see if we would make another video.

From the beginning, the project drew its basic elements from my family. This way, I could earn the participants' trust, relate to them, and convince them to be part of the project. During the first three collaborations I never considered that they would be repeating the family history through the game in order to comprehend it and survive it, to formulate an antidote, so to speak. Interestingly, they revealed this as they began to intervene in the first pieces. After following directions, they proceeded to improvise, thus modifying both the game and the rules that would ultimately form part of the project's execution.

The reenactments that we created in the beginning responded directly to aspects of the family history, and helped them to comprehend and to question it. This was my starting point in attempting to articulate the discourse around the project, in being subject to games and punishments, my participants understood a lesson grounded in reality: subjection in exchange for knowledge and the reinforcement of their manliness.

The game gradually became a mode of life, they learned to communicate in ways they didn't grasp before. I related to them as an older brother. Three of them have witnessed their parents migrate across the border in search of jobs in the United States. For this reason, the theme of the border was inevitable and essential to comprehending the nature of their plight.

In response to the question regarding the repercussions of my project on the participants, I can state that it has had a positive impact. They have learned a lot from the process. Beyond being an opportunity to play and share experiences, the project has significantly changed the way they look at the world.

THE THEME

I could come up with a justification for the project that is centered on the themes addressed by the videos: death, crime, migration, politics, dangerous play; the kids' relation to adult behavior, and their repetition of patterns of conduct that border on the absurd. The films I grew up with dealt with all of that: *La Banda del carro rojo* by the Almada brothers and the Tigres del Norte already touched on those themes. A character forced into drug trafficking due to economic hardship dies in the line of duty, but keeps his contacts and employers a secret: "I don't know how to sing" are the film protagonist Lino Quintana's last words, necessity as a substitute for greed.

The Almada brothers' films paint a world that is different from the one we think we perceive. *La Banda del carro rojo* is the only film in which they play drug-dealers, the rest of their films are more in line with the detective

la película, la necesidad como sustituto de la avaricia.

Curiosamente, las películas de los Almada plantean un mundo diferente al que creemos percibir, *La banda del carro rojo* es la única película en la que actúan de narcos, lo cual es todo un sacrificio; el resto de sus películas son del género policíaco, en ellas son los que terminan con los *gusanos* que envenenan a la gente. Hay que recordar la película *El exterminador de narcos*, protagonizada por Fernando Almada: un policía vengativo que acaba con toda una organización criminal —la policía judicial mitificada, el verdugo convertido en héroe; apología de las fuerzas represoras del estado.

No obstante, la premisa del proyecto era insertar la historia de la familia de cuatro individuos mediante repeticiones o recreaciones de los patrones de conducta (ritos, juegos y castigos), para que ellos pudieran usar ese conocimiento a su antojo y en el aspecto que ellos decidieran, fuese como antídoto de la enfermedad o como conocimiento para la transmisión de ésta misma.

La mayoría de los videos van acompañados de un fondo de verdad; aunque hay mucha invención —hay elementos que uno acomoda para que cuadren en el discurso o en la imagen misma—, hay también un cuestionamiento de si decimos toda la verdad o esperamos que crean de nosotros lo que decimos. Podrían ser falsos o no los elementos tratados en los videos, sin embargo, el rumor juega un elemento importante pues nos permite entender de diferente manera o ver desde diferentes ángulos un hecho; es una aproximación alquimista, enfocada más a la realidad presencial que a los datos duros o documentados, el prejuicio como traductor.

El carácter de los videos está en tela de juicio, por un lado cumplen las condiciones del documental al tratar un fondo histórico comprobable; pero por el otro, todo lo que los niños hacen puede ser entendido como ficción. Sin embargo, como ya lo he planteado, se han convertido más bien en realidades, han pasado de la representación a la ejecución y practicidad de los hechos; ya no es actuación, sino una forma de asumir la personalidad: el puñetazo sobre la tierra y el dolor posterior son reales; la camioneta a punto de atropellarlo estaba ahí haciendo estragos; los nervios estomacales de uno de los niños. La única diferencia entre una situación cotidiana y eso, era la cámara; tener la conciencia, por instantes al menos, de que se estaba parado en ese lugar para la cámara. Pero lo que sucedía en la mayoría de los momentos era el sudor frío sobre sus nuca, o el calor ardiente de la tarde, o las piedras sobre el suelo duro, o el polvo fino sobre los ojos, o el ardor del sudor en sus codos rotos llenos de tierra; eso, según me han dicho, sí lo sintieron, eso sí lo soportaron. El aprendizaje no se trató de los hechos en sí, sino el haber aprendido los sabores de esos lugares y esos instantes en que fueron humillados, vanagloriados y, la mayoría de las veces, golpeados.

genre, and their characters strive to annihilate the “vermin” that plague society. The film *El exterminador de narcos*, starring Fernando Almada as a vengeful police officer who exposes a network of criminals, immediately comes to mind. The film is a mythified portrayal of the police force, of the executioner-turned-hero: an *apologia* for the repressive forces of the state.

Nonetheless, the project’s premise was to instill the story of the author’s family in the participants through repetitions and reenactments based on rituals, games and punishments. This way, these individuals could use the knowledge they gained as they wished, either as an antidote to sickness or as a vehicle for its transmission.

The majority of the videos retain an element of truth. Although there are fictionalized aspects, some elements are selected to fit in the discourse or in the image itself. The videos also constitute an interrogation on whether we tell the whole truth or whether we expect others to believe what we say.

The videos deal with elements that could be true or false. However, the rumor constitutes an important device because it allows for a different perspective on the facts. It is an alchemical approximation, focused on the reality of presence and experience rather than hard facts or documented events: prejudice as a form of translation.

The genre of the videos is ambiguous: on the one hand, the videos comply with the conditions of documentary insofar as they treat a verifiable historical subject. On the other hand, everything the kids do can be interpreted as fiction. However, as I’ve stated before, their actions have become realities, they have passed from representation to the performance of facts, it is thus no longer acting but a way of assuming personality. The blow to the ground and its pain were real. The van, which almost runs over one of the characters, was actually there wreaking havoc; the feeling of butterflies in the stomach described by one of the kids was true. The only difference between an ordinary situation and this one was the presence of the camera; being momentarily aware that one was performing for the camera. But what happened in other instants (most instants, for that matter): the cold sweat in the back of their necks, the scorching afternoon heat, the stones on the hard ground, and the fine dust in their eyes, the sting of the sweat in their cracked and dirty elbows, that, they tell me, they felt. That, they really endured: the learning was not in the facts themselves, but in having experienced those moments when they were humiliated, glorified, and beaten up.

However, I should turn to an intrinsic element that imbued the actions and the characters: work.

It is perhaps physical exertion, which constitutes the principal axis of the actions: manliness in practice, exercised in pure form. The kids’ performance of manliness sprung from courage and sweat. This physical element is probably what constituted initiations in my family. As far as I can

Sin embargo he de recurrir a un elemento intrínseco, el cual fue ejecutado una y otra vez dentro de las acciones, dentro de los personajes: el trabajo. A lo largo de las acciones, es quizá la fuerza física la que está jugando como eje principal. El elemento de la hombría ejercida, funcionando netamente, cada ejecución por parte de los niños tenía un sustento en el coraje y el sudor. Probablemente sea el elemento físico el que componga las iniciaciones dentro de la familia; desde que tengo memoria, toda acción dentro de mi familia aludía a ello. Desde el trabajo en el campo de cultivo hasta el hecho de recorrer horas de carretera tras el volante; de los *barretazos* sobre las piedras al empaque en horarios nocturnos, pasando por las horas bajo el sol todo para reconocer el pedazo de tierra que debes robar —la rudeza de pertenecer al género masculino cuya naturaleza trae consigo la mayoría de las responsabilidades, la principal, el sustento de la familia, el desarrollo como *hombre* a base de *chingadazos*.

La aplicación de la rudeza sobre Uriel, Nahum, Juan y Kevin no sólo responde a un aprendizaje teórico-histórico mediante representaciones, sino a una aplicación del presente. La tierra sobre los ojos o el miedo en el estómago son parte del carácter que se está moldeando para que verdaderamente se conviertan en personas capaces de soportar el peso de todos sobre sus hombros, a pesar de ser cegados y aturdidos por el sudor de todos ellos.

remember, every action in my family turned to physical exertion; from the work in the fields to times spent in the highway behind the wheel; from thrashing on the stones, to packing in night shifts, to the long hours under the sun. All of this transpired just so you could recognize the segment of land you had to claim: such is the burden of belonging to the male sex, the sex which carries the majority of responsibilities, foremost among them: providing for the family. Becoming a man is being able to withstand multiple beatings.

Subjecting Uriel, Nahum, Juan and Kevin to this attitude responds not just to a theoretical-historical learning process based on representation, but to its application. The dust over the eyes, or the sinking feeling in the stomach are all part of character-building, a preparation until they become capable of supporting the weight on their shoulders, even as they are being blinded and bewildered by their sweat.

ISLENI CRUZ CARVAJAL

// Agarrando pueblo de Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978

Nacido en 1949, Luis Ospina estudió cinematografía en California, donde realizó sus primeros cortos, algunos de ellos de corte experimental. De nuevo en Colombia, a partir de los años setenta formó parte de un grupo generacional promotor de la cultura cinematográfica en el país, al que empezó aportando su trabajo de cineclubista y crítico mientras generaba, junto con Carlos Mayolo, una propuesta fílmica documental contra las deformaciones convencionales de la producción nacional y su manipulación informativa. *Agarrando pueblo* se convertiría en ejemplar clásico de esta corriente. Después de su opera prima de ficción (*Pura Sangre*, 1982), Ospina se centró en los documentales para televisión, dando lugar a más de una veintena de trabajos que, definidos por los temas de la muerte, la memoria y la ciudad, han constituido una escuela para las generaciones sucesivas.

Durante los años sesenta el documental social colombiano había aportado al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano obras de reconocido calibre, como parte de un proceso sociopolítico y cultural que, inscrito en las transformaciones adelantadas por la Revolución Cubana, encontró en el cine una vía efectiva de militancia y reforma. La década posterior, sin embargo, constituyó un retroceso en todos los campos para la producción nacional. Intentando extinguir la crisis que de nuevo frustraba el propósito de un industria cuantificada y cualificada, a comienzos de los setenta el gobierno instauró una ley, llamada “de sobreprecio”, que tuvo como consecuencia nefasta la propagación compulsiva de cortometrajes cuya rentabilidad se hallaba en la explotación de la miseria social para exportar a las televisiones y festivales europeos, siguiendo sus medidas y gustos. Disfrazada de revolución, fue una producción de pseudo-denuncia prefabricada para un mercado internacional donde son de más valor los esquemas que se tienen sobre el subdesarrollo que la comprensión de sus fenómenos internos.

Emblema histórico de contrainformación y protesta fílmica, en pleno auge del sobreprecio y del festivalismo europeo, *Agarrando pueblo* fue una sacudida insolente contra la comercialización de lo que sus autores denominaron *pornomiseria*, género tan condecorado y fomentado por el *primermundismo*. Galardonada en los certámenes de Oberhausen y Lille –tal vez a pesar de sí misma–, su valor y su riesgo consistieron no sólo en ilustrar la crónica corrosiva sobre un sistema documental que sin pudor alguno persigue con la cámara toda suerte de lacras sociales. El mérito

ISLENI CRUZ CARVAJAL

Agarrando Pueblo (Luis Ospina and Carlos Mayolo-1978)

Luis Ospina (b.1948) studied filmmaking in California, where he completed his first short works, including some experimental films. Upon his return to Colombia in the 1970s, he became part of a generational movement that promoted film culture in the country. He contributed as an avid cineclub-attende and film critic, and created, along with Carlos Mayolo, a new documentary film form that rejected the conventions and distortions of the national film industry and the state's media manipulation. *Agarrando pueblo* became a classic example of this new form. After his feature film debut (*Pure Blood*, 1982) Ospina focused on television documentary, and produced over twenty works dealing with themes such as death, memory and city life. His oeuvre constituted a film school for the coming generations of filmmakers.

During the 1960s, the Colombian social documentary movement was a vital force in the New Latin American Cinema, a social, political, and cultural phenomenon, which, fuelled by the transformation of the Cuban Revolution, championed cinema as an effective tool of activism and social reform. The next decade however, represented a step back in all aspects of national production. In an attempt to attenuate the crisis which once again crippled the development of a qualified and well-funded national industry, the government passed the "surcharge" law (*ley de sobreprecio*)." The law resulted in the compulsive proliferation of short films that catered to the tastes and standards of European film and television markets, productions whose profitability depended on the exploitation of themes such as poverty and related social ills. While presuming to be a revolution in the film industry, this wave of production was actually a "prefabricated pseudo-denunciation" that pandered towards international markets, which ultimately favored stereotypical views of underdevelopment over any genuine attempts to understand the complex problems and dynamics afflicting the developing world.

At the height of the state's campaign to stimulate film production in a way which would guarantee its exportability to European markets, *Agarrando pueblo* became a an emblem of film-protest—a firm stance against the commercialization of what the authors denounced as "pornomiseria" (*pornomiseria*), the genre so favored and applauded in the First World. The film was acclaimed at the Oberhausen and Lille film festivals. Its merit and subversiveness hinged on its condemnation of the conventions of a documentary form, which shamelessly turned its cameras onto all sorts of

estribó, además, en una estructura correspondiente al cometido radical de desacreditar los vicios con los que el cine —especialmente el *social* y el *testimonial*— acomoda y manipula a su antojo la información sobre esa realidad dramática que, ya en la pantalla, suele ser una farsa grotesca cargada de sensacionalismo insultante en detrimento de cualquier vestigio de dignidad que pueda quedar a sus víctimas.

“Agarrar pueblo” es una expresión colombiana que significa *engatusar* a la gente; aquí tiene el doble sentido de *atrapar* una compilación arquetípica de miserias. Cine dentro del cine, el esquema planteado es un documental acerca de un típico grupo de filmación recorriendo con sus equipos las calles y los suburbios de Cali, con una lista preconcebida, en su cabeza de los personajes que ya están o que faltan por registrar: mendigos, locos, prostitutas, gamines y demás.

“¿Qué más de miseria hay?”, se pregunta el realizador mientras desde un taxi en marcha busca con sus ojos ávidos cuanto horror social quiera comprar la televisión alemana, para la que está produciendo este *testimonio* que probablemente se lleve un premio. A continuación, cámara persecutoria tras la captura más convencional de una marginalidad hambrienta cuyos mismos actos los reporteros ordenan y dirigen, ya que muchas veces los indigentes se resisten a ser filmados o, bien, no están haciendo exactamente lo que conviene vender al morbo.

[...]Contestataria en todas sus dimensiones, esta obra propone la risa como dardo político en su afán de crear la reflexión a través de la provocación. En términos fílmicos, la desaprobación se expresa mediante una ruptura metodológica aplicada desde la improvisación de actores reales hasta la desarticulación del lenguaje común al género y la estructura que los propios directores formulan para condenarlo. Mezclando técnicas y recursos provenientes del documental y del *happening*, Ospina y Mayolo buscan, en primer orden, exponer la realidad del hecho mismo de filmar y de un modo de captar la *realidad*, decretados industrialmente, y contra los que *Agarrando Pueblo* se esgrime hasta las últimas consecuencias —incluso auto-desvirtuándose— en su toma de partido frente a lo que sus autores entienden como “una situación concreta que compromete a una posición del cine y a su propio valor social”.

Crear con la dinámica de la sociedad, directamente con las personas, y no acomodándose a esquemas de exportación regidos, entre otras industrias, por la del cine *bien hecho*; tal es el precepto cuya derivación última es la aplicación de una alternativa documental que permite a los verdaderos protagonistas de la miseria advertir las trampas que sobre ellos se tienden en nombre de la justicia y por la vía de una contraproducente denuncia. Más que una modalidad actualizada de lo que una década antes había sido el cine imperfecto, *Agarrando pueblo* es el resultado de un transcurso cinematográfico en su condición de reflejo sociopolítico gestado

social ills. It also stemmed from its radical critique of the ways in which a certain cinema (particularly “social-interest” and “testimonial” cinema) absorbs and manipulates information and “reality,” distorting these into a grotesque sensationalist farce which depletes its subjects from their last vestiges of dignity.

“Agarrar pueblo” is a Colombian expression, which means to “sweet-talk” or inveigle people. In this case, it has the double meaning of “capturing” a stereotypical inventory of miseries. Structured as a film-within-a-film, Ospina’s and Mayolo’s piece is a “documentary” about a film crew that travels the streets and suburbs of Cali in search for the “right” subjects to cast according to a predetermined list of “characters”: bums, crazies, prostitutes, street urchins...

“What other miseries can we find?”, the filmmaker asks himself as he avidly scans the landscape from the inside of a taxi cab in search of whatever social horrors might appeal to the German television station which has commissioned this film “testimony.” Next, a clichéd depiction of the marginalized and starved sector of the population, carefully directed and staged by the reporters. Since some of the homeless individuals either refuse to be on camera, or “inadequately perform” their misery, the reporters have to instruct their subjects on how best to represent their situation so that it appeals to a morbid (read most marketable) sensibility.

Fiercely defiant in all aspects, Ospina’s and Mayola’s film uses laughter as a powerful political instrument that can induce reflection through provocation. In film terms, the makers’ critique rests on their break with cinematic conventions —from the use of non-actors, to the dismantling of genre through a *mise-en-abîme* structure. Borrowing techniques and elements from the documentary and the *happening*, Ospina and Mayolo seek to expose both the reality of filmmaking, and of the mode of capturing “reality” prescribed by a profit-seeking industry. A veritable example of counter-cinema, *Agarrando pueblo* deploys its aesthetic discourse — sometimes to the point of self-distortion— in order to reveal what its authors understand to be a “state of affairs which compromises cinema’s position and social value.”

To create from existing social dynamics, with the direct participation of people rather than accommodate exportation standards governed by, among other industries, “quality cinema” — such is the premise which subtends an alternative documentary form that allows the true protagonists of misery to expose the misinformation and misrepresentations enacted in the name of justice or under the pretense of an ultimately counterproductive “denunciation.” Beyond being an actualized version of the “imperfect cinema” of the previous decade, *Agarrando pueblo* marks the evolution of a film language derived from social and political consciousness and historical necessity. A milestone in revolutionary film aesthetics, *Agarrando pueblo*

desde las propias necesidades históricas. Hito de una ruptura determinante, su existencia implica la urgencia de cuestionar y modificar los esquemas que a través del mercado internacional utilizan los distintos medios del poder en la conveniencia de preservar los quebrantos del subdesarrollo.

Este texto forma parte del libro *Terra en Trance: El cine latinoamericano en 100 películas*, Alberto Elena y Marina Díaz López eds., Madrid, 1999.



stresses the urgency of questioning and revising the structures, which via international markets, conveniently sustain a stronghold on representation, and thus, on the perpetuation of the stereotypes and afflictions of the developing world.

This text was first published in *Terra en Trance: El cine latinoamericano en 100 películas* Alberto Elena and Marina Díaz López (eds.) Madrid (1999)



JESSE LERNER

// El documental y sus dobles

Jorge Luis Borges escribe sobre la perturbadora experiencia de encontrarse cara a cara con su propio doble en un hotel de Adrogué, el pequeño pueblo al sur de Buenos Aires donde acostumbraba pasar los veranos de su infancia. El cuento corto de Borges, "25 de Agosto, 1983" (que da nombre a la antología *25 de Agosto, 1983 y otros cuentos*) es uno de los muchos puntos de partida de *Double Take* (2009) de Johan Grimonprez; cuidadosa meditación sobre Alfred Hitchcock, la Guerra Fría y los *doppelgängers* [vocablo alemán que describe al fantasmagórico doble de una persona en vida], dispuesta a manera de *collage*. En el documental de Grimonprez, el director es llamado fuera del *set* durante el rodaje de *Los pájaros* (1963) a un desconcertante encuentro con una versión más vieja de sí mismo, un encuentro moldeado en el (presumiblemente ficticio) relato de Borges. En el trabajo de Grimonprez, Hitchcock es duplicado varias veces más a través de Ron Burrage, un doble profesional del célebre director de cine y de un imitador de voces. El encuentro (a la larga fatal) entre Hitchcock y su *yo* más viejo se da en un momento en que las tensiones de la Guerra Fría se encontraban a la alza, en particular tras la aprobación del embargo económico a Cuba impuesto por los EUA (a principios de febrero de 1962) y la lucha de declaraciones sobre el fallido intento soviético de instalar misiles nucleares en la isla (en octubre del mismo año). Era una época en la que, casualmente, el cine comercial luchaba por redefinirse ante la amenaza que implicaba la televisión, un medio que el mismo Hitchcock rápidamente adoptó.

En el contexto de *Injerto*, esta sugerente proliferación de dobles puede interpretarse como una alegoría. El cine, después de todo, es en gran medida el arte de crear dobles que se mueven y hablan, aunque generalmente estos no abandonan la pantalla. En años recientes, los tipos de representación documental se han multiplicado sin moderación; alguna vez relegado al aula y a los márgenes del circuito comercial cinematográfico, el documental y sus más banales y bastardos retoños (los *reality shows* y los videos de moda de YouTube) proliferan en salas comerciales, por la Internet y en un sin fin de pantallas más, pequeñas y grandes. El cine documental se topa con la realidad, la condición preexistente que afirma representar, en múltiples intersecciones. Historias apócrifas nos cuentan de cómo las audiencias corrían despavoridas en los albores del cine al ver que un tren se les iba encima durante las proyecciones de los hermanos Lumière. Ésta es, según Tom Gunning, la

JESSE LERNER

// Documentary and its Doubles

Jorge Luis Borges writes of the disturbing experience of coming face to face with his own double in a hotel in Adrogué, the resort town just south of Buenos Aires where he summered during his childhood. Borges' short story, *August 25, 1983* (anthologized in the collection *25 de Agosto, 1983 y otros cuentos*) is one of the multiple points of departure in *Double Take* (2009), Johan Grimonprez's collaged meditation on Alfred Hitchcock, doppelgängers and the Cold War. In Grimonprez's documentary, the director is called away from the set of *The Birds* (1962) for a disconcerting encounter with an older version of himself, an encounter modeled on Borges' (presumably fictional) short text. Grimonprez's work doubles Hitchcock several more times, through the use of a professional Hitchcock look-alike, Ron Burrage, and a vocal impersonator. Hitchcock's (ultimately fatal) meeting with his older self came at a moment when the Cold War tensions were heightening, especially with the US economic embargo imposed on Cuba (beginning in February of 1962) and showdown over the attempted installation of Soviet missiles on the island (in October), and at a time when, coincidentally, commercial cinema was struggling to redefine itself in the face of the threat of broadcast television, a medium that Hitchcock himself was quick to embrace.

In the context of *Injerto*, this suggestive proliferation of doubles can be read as allegory. Cinema, after all, is to a great extent the art of creating moving, talking likenesses, though generally these don't come off the screen. In recent years, documentary representations have multiplied without restraint; once relegated to the classroom and the margins of commercial cinema, documentary and its more banal, bastard offspring (reality television, the YouTube actuality) proliferate in commercial theaters, across the internet, and on a host of other screens, big and small. Documentary film meets reality, the pre-existing condition that it claims to represent, at multiple intersections. Apocryphal stories tell of the audience of early cinema fleeing from the theater in terror as the Lumieres' projected train pulled in to the station. This, Tom Gunning writes, is the cinema's primal scene. In the 115 years since Lumieres' invention, reality and its representations have become increasingly intertwined, to the point where they threaten to be indistinguishable. Borges' elderly double speaks to him of "the man who thinks he's an image, the reflection that thinks it's real." But is that really Alfred Hitchcock or his self-deprecating, self-parodying

escena primigenia del cine. A lo largo de los últimos 115 años, desde la invención de los Lumière, la realidad y sus representaciones se han entrelazado cada vez más hasta el punto en que amenazan con volverse indisolubles. El doble más viejo de Borges le habla de un "hombre que piensa es una imagen, el reflejo que se piensa como real." Pero, ¿es acaso ese el verdadero Alfred Hitchcock o es su auto-menospreciada, auto-parodiada persona mediática? ¿Quién es el hombre y cuál su imagen? ¿Cuál reflejo creen que sea el verdadero? Los espejos, escribió Borges en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1941), son obscenos. Sin embargo, resulta imposible deshacerse de ellos, al menos hasta ahora.

En los años que siguieron a la profética (o por lo menos ambivalente) producción de Hitchcock en televisión, tanto la inclusión de las nuevas formas y plataformas mediáticas como la saturación de nuestra cotidianeidad por los medios, se han incrementado a un paso frenético. Nuestra experiencia de la realidad se enmarca y se entiende a través de los medios; a estas alturas nos es imposible conocer una realidad *pura* o que no haya sido previamente mediada. En las últimas décadas hemos visto una proliferación de formas híbridas y la inclusión o consolidación de nuevos subgéneros, como lo son el documental animado, el collage-ensayo y un sin fin de aproximaciones que entremezclan el documental y la ficción. En mi libro *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (en colaboración con Alexandra Juhasz, 2006), sugiero que la distinción entre ficción y documental identifica no es tanto un binomio sino más bien un espectro, un amplio rango de posibles mezclas e híbridos, tímidos e ingenuos; y cualquier cantidad de afirmaciones y relaciones para con la *realidad a cuadro*. Un extraordinario ejemplo de esto es la película *Agarrando Pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, mordaz crítica al *Nuevo cine latinoamericano* y su estética testimonial que finalmente termina por explotar el espectáculo de la miseria humana. Este es sólo uno de los títulos que se incluyen en la más reciente edición de *Injerto*, un escaparate de cine documental y de videos que despliegan una gran variedad de estrategias, que de buena forma sugieren la infinidad de posibilidades dentro del género: ensayísticos, auto-críticos, parodias, en primera persona, rigurosamente formales, humorísticos, elegíacos, falsos, o algo completamente diferente. Pensados como un grupo, fungen como testimonio de la gran vitalidad del documental y de las muy diversas formas en que la constante exploración del sin fin de posibilidades dentro del género llevan al observador y a los realizadores hacia nuevas e inesperadas fórmulas.

media persona? Which is the man and which is his image? Which reflection do you think is real? Mirrors, Borges wrote in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941), are obscene. And yet there's no getting rid of them, at this point.

In the years since Hitchcock's prescient (if ambivalent) embrace of broadcast television, the introduction of new media platforms and new media forms and the saturation of our everyday lives by media have both increased at an ever-accelerating pace. Our experience of reality is framed and understood through media, and at this stage in the game we can never of course know a "pure" or unmediated reality. The past few decades have also seen a proliferation of hybrid forms and the introduction or maturation of new subgenres, such as the animated documentary, the collage essay, and a variety of approaches that mix documentary and fiction. In my book, *F is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (2006, with Alexandra Juhasz), I suggest that the distinction between fiction/documentary identifies less of a binary than it does a spectrum, a range of possible mixtures and hybrids, self-conscious and naïve, and any of a number of possible claims to and relationships with the profilmic reality. Luis Ospina and Carlos Mayolo *Agarrando Pueblo* (1977) is a masterful example of this sort of approach, a scathing critique of the *Nuevo Cine Latinoamericano's* testimonial cinema and documentary's exploitation of the spectacle of human misery. It is just one of the titles in this year's *Injerto*, a showcase of documentary films and videos that deploy an array of strategies, richly suggestive of just a few of the genre's many possibilities. These may be essayistic, self-critical, parodic, first person, formally rigorous, humorous, elegiac, fake, or something else entirely. Taken as a group, they function as a testament to documentary's vitality, and to the ways in which the on-going exploration of the genre's many possibilities continues to lead viewers and makers to new and unexpected forms.

JOHAN GRIMONPREZ

// Mil palabras sobre *Double Take*

Hitchcock, en una de sus entrevistas con François Truffaut habla de la diferencia entre sorpresa y suspenso. Explica que para crear suspenso, incluso durante la entrevista misma, la audiencia sólo necesita saber que hay una bomba bajo la mesa. Hitchcock habla de cómo construye sus ficciones, pero es difícil no pensar en la crisis de los misiles en Cuba, misma que acaparaba las pantallas de televisión el mismo otoño en que los dos directores conversaban en Los Ángeles —en 1962, durante el rodaje de *Los pájaros*—. Aunque Hitchcock argumentó que su película no era una alegoría de la catástrofe venida del cielo, me pareció que después de revisar una vasta cantidad de material de archivo, *Los pájaros* se inserta por completo en dicho contexto histórico. En aquel entonces, aún cuando el cine tenía que redefinirse para evitar perder su audiencia con el advenimiento de la televisión, la televisión jugaba un papel preponderante en la propaganda del miedo: la cultura del desastre (justo como en *Los pájaros*) invadía el mundo de la dicha doméstica.

Hoy en día Hollywood parece adelantarse a la realidad. El mundo está inundado de imágenes que relacionamos con el once de septiembre; es decir, en un sentido, la ficción nos ha venido a acechar a manera de realidad. Después de ser confrontado con la idea de que *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1998) (primer largometraje del autor) era una suerte de premonición al once de septiembre, me preguntaba cómo lidiar con esa idea, con algo que sucedió en la vida real pero que antes lo confirmaba una película, algo que incluso va más allá de lo que uno imagina.

Slavoj Žižek describió los ataques del once de septiembre como una versión tamaño real de *Los pájaros*, el máximo suspenso *hitchcockiano*, que aparece de pronto de la nada. No soy un adicto a Baudrillard que piensa que la realidad ha desaparecido, pero *Double Take* sí explora esos límites, aunque ello no implica que la realidad haya implosionado. Me parece que la realidad se mantiene como una co-construcción: las ficciones se han vuelto realidad y viceversa. Hubo tanta habladuría en torno a las armas de destrucción masiva, todo era mentira, y aunque la guerra fue instigada por una ficción, pronto se tornó una aberrante realidad. Cuando estaba editando *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, la cobertura noticiosa de la primera guerra de Irak fue una forma de encontrar mi camino a través del material de aquel filme. La segunda guerra de Irak fue totalmente distinta (una segunda revisión de la primera). Pero, claro está, *Double Take* no trata sobre Irak. Más bien, revisa las ideologías rivales del bloque comunista y el bloque capitalista como analogías de la duplicidad, que también aparece entretrejida en la historia que escribió Tom McCarthy donde Hitchcock se topa con Hitchcock en

JOHAN GRIMONPREZ

// 1000 Words on *Double Take*

In one of his interviews with François Truffaut, Hitchcock speaks of the difference between surprise and suspense. He explains that to create suspense—even during the interview itself—the audience needs only to know that a bomb is under the table. Hitchcock is talking about how he constructs his fictions, but it's hard not to think of the Cuban missile crisis, which was dominating television screens the same fall that the two directors were having their conversation in Los Angeles—in 1962, during the filming of *The Birds*. Although Hitchcock argued that his film wasn't an allegory for catastrophe coming from the sky, it came to seem to me—after I'd worked my way through a vast quantity of archival material—that *The Birds* is entirely embedded in that specific historical context. At that time, even as cinema was having to redefine itself as a consequence of losing its audience to television, television was playing a pivotal role in the propaganda of fear: catastrophe culture—just like *The Birds*—invading the world of domestic bliss.

Today, Hollywood seems to be running ahead of reality. The world is so awash in images that we related to 9/11 through images we had already projected out into the world. In a sense, fiction came back to haunt us as reality. After being confronted with *Dial H-I-S-T-O-R-Y*'s being a kind of premonition of 9/11, I wondered how to deal with that—with something happening in life confirming the film, even going beyond what one could have imagined.

Slavoj Žižek described the 9/11 attacks as a real-life version of *The Birds*, the ultimate Hitchcockian threat, suddenly appearing from nowhere. But I'm not a Baudrillard addict who thinks that reality has totally disappeared. *Double Take* does explore those boundaries, though it doesn't say that reality has imploded. I think reality is very much there, but it's co-constructed: Fictions are made into reality and back and forth. There was all this talk about weapons of mass destruction. It was a lie, yet even though the war was actually triggered by a fiction, it turned into an abhorrent reality. When I was editing *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, the news coverage of the first Iraq war was a way for me to work through the material in that film. The second Iraq war was totally different—a double take on the first Iraq war. But *Double Take* is not overtly about Iraq, of course. It looks at the two rival ideologies of the Communist bloc and the capitalist bloc as analogies for the doubling that is mapped out in the film and in the story Tom McCarthy wrote, in which Hitchcock meets Hitchcock in a meditation on the perfect crime. The film looks at how fear was projected into society, like a fiction, on both sides of the

una meditación sobre el crimen perfecto. La película reflexiona sobre cómo el miedo se proyectó en la sociedad, cual ficción, en ambos lados del divisorio ideológico entre Occidente y Oriente. Es también una película acerca de la industria del miedo y de cómo el miedo se ha vuelto una mercancía.

Double Take comienza con Hitchcock diciendo: “creo que mi madre me espantó cuando tenía tres meses de edad”. En ese momento pretende hablar absolutamente en serio, pero luego dice: “verán, pues me dijo ¡Bú!”, y convierte todo en una broma. Es como la Guerra fría; la Guerra entera fue como “¡Oh!, nos están espantando” y al final lo único que cualquiera de los dos bandos hizo fue decir “¡bú!” para así desarrollar sus industrias de defensa y la gente comenzó a preguntarse, “¿fue acaso todo esto una gran farsa, o qué?”.

Incluso Kennedy llegó al poder gracias a que exageró la amenaza roja, y es ahí donde la televisión jugó un papel fundamental al infundir el miedo en la sociedad durante la Guerra fría, para justificar el vasto acumulamiento militar y la expansión de las reservas del arsenal nuclear —al principio, seguro fue así, pero aún más lo fue hacia el final, cuando, bajo ningún argumento razonable, los presupuestos de defensa aumentaron con el programa de las Guerra de las Galaxias, mismo que erosionó el gasto público hasta dejarlo en niveles tercermundistas—. La historia se repite a sí misma. Esa es la razón por la que los dos Hitchcocks se encuentran en la narración (el Hitchcock de 1962 y el Hitchcock de 1980). Entre otras tantas cosas, platican de cómo la televisión cambió la naturaleza de la narrativa. Hitchcock ayudó a definir la televisión, y hay algo extraño en la ambivalencia del formato televisivo y la programación siendo interrumpida constantemente por mensajes comerciales. Como Heiner Müller dijo, los comerciales son la parte más política de la televisión. Los comerciales secuestran la historia por completo, la historia que uno relata. Cuando Hitchcock introdujo sus programas *Alfred Hitchcock presenta* y *La hora de Alfred Hitchcock*, siempre se mofaba y se burlaba de los comerciales en un tono sarcástico (así es como él lidiaba con el asunto). Era el bromista más grande de la televisión.

Los comerciales del café Folgers en *Double Take* han sido incorporados a la narración de tal forma que uno no sabe bien a bien qué está pasando: con la taza de café envenenado de *Encadenados* (Hitchcock, 1946) ocasionalmente haciendo su aparición en pantalla, especialmente acompañada con la música de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), dotando así a las imágenes de un doble sentido, el comercial de pronto pareciera un arma asesina. Al conectar estos comerciales con Hitchcock, uno piensa en café envenenado; al final de la historia quizás Hitchcock es la víctima de una taza de café. Pero también son los comerciales los que matan a Hitchcock, pues la televisión y el cine son dos veces rivales. El Hitchcock más viejo de la historia arguye que “la televisión mató al cine”.

Nos topamos con Ron Burrage cuando hicimos el *casting* de dobles de Hitchcock en Londres en el 2004 y eso derivó en el argumento del *doppelgänger* [vocablo alemán que describe al fantasmagórico doble de una persona en vida] y el tema hitchcockiano de identidades confundidas. Ron, quien murió en el 2008,

ideological divide between East and West. It's also about the fear industry and how fear has become a commodity.

Double Take starts off with Hitchcock saying, "I think my mother scared me when I was three months old." He is pretending to be totally serious, but then he says, "You see, she said 'Boo!'" and turns it into a joke. It's like the whole cold war—the entire world was like, "Oh, they are scaring us," but in the end all either side actually did was say "Boo!" in order to boost their defense industries, and people started to wonder, was this all a big joke or something?

Even Kennedy came to power by exaggerating the Red threat. And television played a huge part in drilling fear into people during the Cold War, which justified the military's accumulating large, expensive stockpiles of nuclear arms—at the beginning, for sure, but even more so at the end, when, with no reasonable gain in security, defense budgets escalated with the Star Wars program while public programs were eroded to a third-world standard. History repeats itself. That's why the two Hitchcocks meet each other in the story—the Hitchcock from 1962 and the Hitchcock from 1980. Among other things, they talk about how television changed the nature of storytelling. Hitchcock had helped define what television was all about, and there's something awkward about his ambivalence toward the television format and toward the programming getting interrupted all the time with commercials. As Heiner Müller said, the commercials are the most political part of television. The commercials hijack the whole history—the story that you're telling. When Hitchcock introduced *Alfred Hitchcock Presents* and *The Alfred Hitchcock Hour*, he was always goofing around and laughing at the commercials in a sardonic way—that was his way of dealing with it. He was television's biggest prankster.

The ads for Folgers coffee in *Double Take* are written into the story in such a way that sometimes you don't know what's going on: With the cup of poisoned coffee from Hitchcock's *Notorious* (1946) occasionally spliced in between, and especially when the *Psycho* music instills the images with a double meaning, the commercial suddenly seems like a murder weapon. If you connect Hitchcock and these ads, it makes you think of poisoned coffee; at the end of the story maybe Hitchcock is killed by a cup of coffee. But it's also the commercials that start to kill Hitchcock—because cinema and television are rival doubles as well. The older Hitchcock in the story even argues that "television killed cinema."

We stumbled onto Ron Burrage when we held Hitchcock look-alike castings in London in 2004, and that developed into the doppelgänger plot and the Hitchcockian theme of mistaken identity. Ron, who died last year, was someone from a totally different background whose connection with a Hollywood icon, through circumstances not entirely of his own making, had become his life. In reality, his life and Hitchcock's were tied together by a series of coincidences: There was more to the resemblance than met the eye.

era alguien con una historia completamente distinta, y cuya conexión con el icono hollywoodense, a través de circunstancias fuera de su propio alcance, se había convertido en su vida. En realidad su vida y la de Hitchcock habían sido entrelazadas por una serie de coincidencias que iban más allá del mero parecido físico. Ron trabajaba como botones en el hotel Claridge's, lugar donde Hitchcock se hospedaba siempre que iba a Londres; después fue mesero del Savoy (restaurante favorito de Hitchcock) donde atendió a gente como Cary Grant o James Mason. Estaba al otro lado del espectro en que se movía Hitchcock, quien trabajaba con los mismos actores en aquella época. Incluso, Ron nació el mismo día que Hitchcock, agosto 13, sólo que treinta años después. Posteriormente encontramos un episodio de *Alfred Hitchcock Presenta* en el que Hitchcock se presenta como "el Alfred Hitchcock de hace treinta años". De hecho Ron presentó a Tippi Hedren en la premiere de la versión restaurada de *Los pájaros* en 1999, en la noche de su cumpleaños setenta, y el centenario de Hitchcock.

En sus apariciones en televisión, Hitchcock jugó con la idea del doble: se le confundiría por alguien que pretendía ser Hitchcock, controlaría los hilos de una marioneta de sí mismo, caminaría con su propia cabeza bajo el brazo, se vestiría de mujer, o aparecería como su propio hermano, explicando que Alfred había desaparecido. En una ocasión escenificó un concurso de imitadores en el cual afirmaba haber sido descalificado en la primera ronda. Por lo general se presenta al *doppelgänger* como el precursor de la mala suerte, como en *El doble* de Dostoyevsky, mismo que inspirara tanto a Borges como a Hitchcock.

Hubo muchas coincidencias y otras tantas analogías duplicadas. *Los pájaros* se estrenó en 1963, el año en que asesinaron a Kennedy, y encontré una anécdota muy peculiar en el libro que la hija de Hitchcock publicara en 2003, *Alma Hitchcock: la mujer detrás del hombre*, donde dice que su padre recibió una invitación del presidente Kennedy para almorzar en la Casa Blanca y que había sido enviada un día antes del asesinato de Kennedy. Para mí la coincidencia era el nudo que lo ataba todo, el funeral de Kennedy, que todo el mundo pudo ver por televisión, *Los pájaros...* muchas cosas fueron cayendo en su lugar.

Al final de los créditos en la película hay una fugaz nota en avance rápido. Muestra la caída del muro de Berlín, donde se marca el momento en que el mundo tuvo que redefinirse y cuando los Estados Unidos tuvieron que reinventar a su otro imaginario. Seguido de los platillos voladores descendiendo sobre Washington, DC —la toma inicial de *Día de la Independencia* (1996)— sugiere cómo, al dar inicio los noventa, la imagen del *alien* se tornó omnipresente en la sociedad americana. Ese rol fue posteriormente ocupado por Bin Laden y una vez más las ficciones se proyectaban en la sociedad. Nos urgía un nuevo miedo, y ahí es donde la película termina, con Donald Rumsfeld hablando de las cosas que sabemos que sabemos, de lo que sabemos que no sabemos y de lo que no sabemos que no sabemos.

Ron used to work as a bellboy at Claridge's, where Hitchcock stayed whenever he was in London; then he waited tables at the Savoy —Hitchcock's favorite restaurant— where he served the likes of Cary Grant and James Mason. So he was at the other end of the spectrum from Hitchcock, who was working with the same actors on the set. And Ron was actually born on the same day as Hitchcock, August 13, but thirty years later. Then we found an episode of Alfred Hitchcock Presents where Hitchcock introduces himself as "the Alfred Hitchcock of thirty years ago." And Ron actually introduced Tippi Hedren at the premiere of the restored version of *The Birds* in 1999, on the night of his seventieth and Hitchcock's hundredth birthday.

In his appearances on television, Hitchcock often played off the idea of the double: He would be mistaken for someone pretending to be the real Hitchcock, he would work the strings of a marionette of himself, walk off with his own head under his arm, dress as a woman, or appear as his own brother, explaining that Alfred was nowhere to be found. Once he staged a look-alike contest in which he claimed to have been disqualified in the first round. More generally, the doppelgänger is often depicted as the harbinger of bad luck, as in Dostoyevsky's *The Double*, which inspired Borges as well as Hitchcock.

There were so many coincidences and other doubling analogies that came up. *The Birds* came out in 1963, the year Kennedy was shot, and I found a peculiar anecdote in Hitchcock's daughter's 2003 book, *Alma Hitchcock: The Woman Behind the Man*, where she says that her father got an invitation from President Kennedy for a White House luncheon that was postmarked one day before Kennedy's assassination. For me, that coincidence was a knot connecting everything —Kennedy's funeral, which the whole world watched on television, *The Birds*... A lot of things fell into place.

After the credits at the end of the film, there's a footnote in very fast-forward acceleration. I show the Berlin wall coming down —marking a time when the whole world had to be redefined and when the United States had to reinvent its imaginary other. Next, the flying saucers descending on Washington, DC —from the opening of *Independence Day*— suggest how, at the beginning of the 1990s, the image of the alien became pervasive in American society. That role was later taken on by Bin Laden, and again fictions were being projected into society. We were in desperate need of another fear factor, and that's where the film leaves off, with Donald Rumsfeld talking about the known knowns, the known unknowns, and the unknown unknowns.

