

Blogs&Docs. Abril 2014 Otros lados (más salvajes)

SUMARIO

Artículos: Basilio Martín Patino. De la fascinación por la imagen a la imagen fascinada. P.1

Festivales: El concepto margen. Festival Márgenes II. Pág 3 / Cinéma du Réel 2013.

Amalgama del presente, evocación del pasado. Pág. 6 / Animac Lleida 2013. A través de la realidad. Pág. 8

Reseñas: La postfotografía según Joan Fontcuberta. Pág. 10 / Revision. Pág. 14 / Inori. Pág. 15

Fugas: Temenos. Pág.16.

Underdocs: Cine y deseo. Un chant d'amour de Jean Genet. Pág. 18

Blogs&Docs newsletter 60. Abril 2013. Otros lados (más salvajes). Han colaborado en este número: Cristina Bernaldo, Pablo Cayuela, Gonzalo de Pedro, Laura Gómez Vaquero, Luis E. Herrero, Cloe Masotta, Aurelio Medina, Marcos Ortega, Mireia Ribé, Arturo Solís.

B L O G S & D O C S. 2006-2013. Una iniciativa de la Asociación de Cine Blogsandocs. Con el apoyo del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. ISSN: 2014-7864.

Artículos

Basilio Martín Patino. De la fascinación por la imagen a la imagen fascinada

Por Laura Gómez Vaquero

En su última película, Libre te quiero (2012), Basilio Martín Patino sucumbe a la fascinación por una realidad viva y espontánea, retratada de manera directa y sin apenas ninguna concesión a la reflexividad. La película supone una ruptura con respecto a casi toda su filmografía, en la que se encuentra presente una reflexión en torno al estatus de la imagen y al lugar que ésta ha adoptado en las sociedades contemporáneas.

Con la Puerta de Alcalá de fondo, unos manifestantes gritan “¡OTAN no, bases fuera!”. El protagonista de *Madrid* (B. M. Patino, 1987), un realizador alemán que se encuentra inmerso en la realización de un trabajo sobre la Guerra Civil española, acompañado de un operador, bajan a la calle para grabar cámara en mano la manifestación que les distrajo de su trabajo. Delante de su objetivo pasan todo tipo de rostros y pancartas, suenan todo tipo de lemas y consignas; mientras, ambos observan, desde una posición determinada, el acontecimiento que se desarrolla ante sus ojos. Ante la pregunta, planteada un poco más adelante en la película, de qué es lo que incita a alguien a filmar un determinado acontecimiento, el protagonista ofrece la siguiente respuesta: “Sólo lo que se filma sinceramente, subjetivamente, quizás desesperadamente, trasciende sobre cualquier pequeña realidad”. El protagonista lanza esa reflexión mientras observa algunas de las imágenes que fueron filmadas durante la guerra con la intención de testimoniar el horror sufrido por la población civil en Madrid. Sin embargo, su obsesión por entender cómo la ciudad y sus habitantes gestionan ese pasado le lleva a interesarse por lo que ocurre en el presente y, con una intensidad similar a la que despliega en su enfrentamiento a las imágenes de archivo, a filmar la ciudad y quienes la pueblan mediante el encuentro directo con lo que le rodea.

Es precisamente la necesidad de captar de manera directa y “a pie de calle” lo que estaba ocurriendo en la Puerta del Sol en mayo de 2011 lo que movió a **Basilio Martín Patino** a poner en marcha un nuevo proyecto, con el título de *Libre te quiero* (2012). Contagiado por el dinamismo y la vivacidad de los acontecimientos y por el amor a una ciudad en la que ha pasado parte de su vida, se lanza a filmar desde dentro la protesta colectiva del 15-M. La intención es aportar una estampa “que vaya más allá de la superficie, de la imagen anecdótica” que han aportado los medios, un “retrato emocional y ajustado a su historia” que acabe formando parte de la memoria colectiva en torno a este movimiento y sea capaz, en un futuro más o menos cercano, de “transmitir a aquellos que no la vivieron la emoción de aquella época” (1). El resultado es una película que prescinde de todo aquello (entrevistas, cartelas informativas, voz expositiva) que pueda interferir en ese acceso que se pretende directo y sin mediaciones por parte del

espectador a un acontecimiento que ya ha entrado en la historia y que será rememorado con la ayuda de las imágenes -como parecen insinuar las escenas de la parte final de la película: una sucesión de retratos de familia en la que se insertan las imágenes correspondientes a la manifestación filmada-.

Con esta película, Patino opta por dejar hablar al material más que por dialogar con él (algo que era usual en sus anteriores producciones) y, tras un largo periodo cuestionándolo, sucumbe al “efecto de verdad” del documental. Es en este sentido que la película supone una ruptura con respecto a sus anteriores trabajos, en los que se encontraba presente una reflexión en torno al estatus de la imagen y al lugar que ésta ha adoptado en las sociedades contemporáneas. No en vano, como explica **Antonio Weinrichter**, el temprano uso de material de archivo condujo al realizador, allá por los años setenta, a plantearse cuestiones como el valor de dicho material como documento y, derivado de ello, la supuesta objetividad que suele adjudicarse a la práctica documental (2). En un contexto –finales de los años sesenta– en el que la exploración de la cultura material del franquismo se emprende desde diferentes ámbitos y posicionamientos (podemos referir la propensión de cierta prensa a comercializar el pasado por medio de la nostalgia y la inmersión en el pasado para desvelar los mecanismos de acreditación que utilizó el régimen franquista por parte de figuras como **Manuel Vázquez Montalbán**), Patino realiza *Canciones para después de una guerra* (1971). Se trata de un trabajo que, entre otras cosas, evidencia la imposibilidad de un “acercamiento positivista, lineal y clausurado” a la Historia por medio de las imágenes (3), así como un conocimiento de las vinculaciones que se operan entre poder y representación. Esta “pérdida de inocencia histórica” (en palabras de **Ana Martín**) que debió de asumir el realizador conlleva asimismo un cuestionamiento de los modos en que se representa la historia, así como la asunción del importante papel de la imagen en los relatos que las sociedades hacen de su pasado y su presente.

Tras la trilogía que componen *Canciones...*, *Queridísimos verdugos* (1972) y *Caudillo* (1974), contagiadas por ese impulso deconstructivo que caracterizó al cine de los años setenta movido por la necesidad de analizar y desmontar los discursos franquistas, y después de la realización de *Madrid* (1987), comienza a trabajar para el medio televisivo. Emplea por entonces la imagen electrónica y, entre otras, incorpora la reconstrucción como estrategia desestabilizadora de la “verdad” del documento. En las producciones realizadas para televisión *La seducción del caos* (1991) y la serie *Andalucía, un siglo de fascinación* (1995) Patino imita, de manera consciente, las formas del reportaje e informativo televisivo y del documental clásico. Inserto en la reflexión acerca del acceso a lo real en una sociedad donde el simulacro resulta más atractivo que la realidad misma, el realizador opta por evidenciar cómo funcionan los dispositivos televisivo y cinematográfico reproduciendo sus mismas estrategias retóricas. Esta operación le permite cuestionar la relación de la imagen con el poder (*La seducción del caos*), analizar la capacidad del cine y la televisión para construir mitos, estereotipos (*El jardín de los poetas*, episodio de la serie sobre Andalucía) e incluso “representaciones falsas” (episodio *El grito del sur. Casas viejas*); así como plantear las implicaciones que trae consigo el uso de tecnologías capaces de generar imágenes virtuales (especialmente tratado en los episodios *Desde lo más hondo I y II*) y, vinculado a esto último, la cuestión de la libertad creativa (*Carmen y la libertad*).

La posterior inmersión del realizador salmantino en proyectos vinculados con la institución arte implicó la asunción de un nuevo territorio en el que continuar investigando acerca de estas cuestiones. En línea con la tendencia museística internacional a albergar y promover a creadores (ya sean provenientes del ámbito cinematográfico, ya del artístico) cuya obra lleve implícita una reflexión acerca del estatus y el poder de la imagen, las exposiciones en el Centro José Guerrero de Granada (*Paraísos*, entre octubre de 2006 y enero de 2007) y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (*Basilio Martín Patino. Espejos en la niebla*, entre el 18 de abril y el 8 de junio de 2008) permitieron al realizador experimentar con nuevos formatos e incluso remontar su obra para continuar diseccionando las capas de la representación y de la memoria (4).

Libre te quiero implica un giro en la trayectoria del realizador. Consciente de la función que la imagen tiene en la conformación de una determinada memoria colectiva, Patino ha apostado en su última película por dejarse llevar por el presente y ofrecer una mirada sobre el movimiento 15-M, construyendo un relato fascinado desde dentro. La pieza constituye un nuevo ejemplo del interés del realizador por los cambios que suceden en la sociedad (incluidos los tecnológicos: la pieza se grabó con cámaras digitales) y de la eterna responsabilidad, el respeto y la sensibilidad que el realizador ha manifestado siempre para con lo que le rodea. Cabe interpretar la propuesta en el contexto de las producciones sobre el fenómeno que han surgido en los últimos años, si bien también es necesario tener en cuenta que ha sido determinante para su exhibición y difusión el hecho de que se trata de la última de las inmersiones en el audiovisual de uno de los creadores que más ha experimentado con dicho lenguaje y, consecuentemente, transitado entre los distintos formatos que lo emplean y amparan (cine, televisión y museo), y que quizá en parte como tal es acogida en

ciertos espacios expositivos (5). Si bien esta vez haya dejado de lado esa voluntad ensayística que desde hacía unos años le había convertido en una figura interesante para determinados ámbitos.

- - - -

(1) Citas extraídas del dossier de la película, descargable en www.libretequero.es. Última consulta, 26/04/2013.

(2) Weinrichter, Antonio, “La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino”, en Carlos Martín (coord.), *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino* (Granada, Centro José Guerrero, 2008), pp. 35-37. Como indicaría Carlos Martín, en su cortometraje *Torerillos* (1960) ya emplea material de prensa para componer una mirada ajena al tópico al mundo de los aprendices de torero (en “Molestar al espectador. El rechazo del culto al realismo en Basilio Martín Patino”, en *Actas del XI Congreso de la AEHC* [Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006], p. 98. Fue también significativo para el dominio del montaje, como lugar privilegiado para la construcción de significación, su trabajo como realizador publicitario.

(3) Martín Morán, Ana, “En la boca del lobo... que canta. La cultura popular y la reconstrucción de la identidad nacional en *Canciones para después de una guerra*”, en Carlos Martín (coord.), *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino* (Granada, Centro José Guerrero, 2008), p. 56.

(4) Patino ya había participado en otras exposiciones como, por ejemplo, “La luz como sustancia. Holoscopio”, dentro de la exposición “Las Edades del Hombre” en la Catedral Vieja de Salamanca, de 1993. En esa ocasión, el realizador ayudó a su hijo Pablo Martín Pascual a diseñar y componer un “retablo audiovisual” integrado por un gran *video-wall*, un láser de argón y nueve hologramas de transmisión y situado enfrente del viejo retablo de Nicolás Florentino que Patino había retratado en su cortometraje *Imágenes en un retablo* [1955]. Pérez Millán, Juan Antonio, *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual* (Valladolid: 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2002).

(5) El MNCARS exhibió la película dentro del ciclo Nuevas formas del documental en España. Urgencias de la contemporaneidad el 5 de diciembre de 2012 y el MUSAC promovida por el Grupo de Diálogo sobre Cine Contemporáneo el 7 de febrero de 2013).

Festivales

El concepto margen. Festival Márgenes II

Por Pablo Cayuela

La existencia de la novedosa plataforma de exhibición Márgenes, que celebró en marzo su segundo festival competitivo online, abre una vía de indudable interés para desperezar las alternativas a la timorata, hipócrita y reaccionaria industria de exhibición cinematográfica española. Pero con todo, merece la pena sopesar el concepto de "margen" sobre el que se fundamenta la selección.

El concepto de *margen*, paradójicamente, ha sido central en los estudios culturales y la teoría política desde, por lo menos, los años 60 del pasado siglo. La condición de marginal ha acompañado a un vasto número de producciones culturales que, voluntaria o involuntariamente, se han situado a una tensa distancia, y en muchas ocasiones bajo premisas decididamente beligerantes, del poder en vigor, entendido éste como *centro* o detentor de un canon cultural y político para una época determinada. En un nivel más específico, sin embargo, las relaciones centro-margen son más problemáticas y difíciles de concretar, y pareciera que uno de los efectos más decisivos de la (autodenominada) globalización ha sido la multiplicación de centros por doquier y la acentuación de contradicciones en el carácter resistente de cualquier periferia.

Si estas consideraciones previas vienen al caso en la cobertura de un festival online de nombre Márgenes es, naturalmente, por la elección de una cabecera que determina, en primera instancia, las líneas programáticas sobre las que se quiere construir como evento. En su editorial web, Márgenes se define a partir de un campo semántico (“periferia”, “afueras”, “invisibilidad”) que pretende focalizar la atención sobre algunos de los trabajos más significativos del cine estatal reciente cuyas maneras de hacer, y de hacerse ver, se agrupan bajo la confusa etiqueta de “cine independiente”, en contraste con los modos de producción, distribución y exhibición dominantes en la industria. De ahí el lema del festival, que opera como declaración de intenciones: *cine español al margen*.

¿Al margen de qué, en todo caso? La mera existencia de esta novedosa plataforma de exhibición online — entre otros proyectos similares que comienzan a proliferar, como es el caso de la reciente plat.tv —, en un

contexto de recorte económico que ha puesto en jaque a buena parte de los festivales de cine menos acomodaticios, abre una vía de indudable interés para desperezar las alternativas a la timorata, hipócrita y reaccionaria industria de exhibición cinematográfica española. Pero con todo, merece la pena sopesar brevemente una cuestión sobre la que debería pivotar la disparidad de estrategias de producción y distribución que presentan los títulos aquí reunidos. No todos ellos, desde luego, hacen de su condición marginal la viga maestra que sustenta su mirada sobre el mundo, y es de suponer que tal condición, predeterminada por su acceso vedado al circuito comercial, no impide el desarrollo de formas visuales que aspiran a una centralidad dentro de la amalgama fílmica y videográfica que produce la periferia audiovisual española. En este sentido, es sorprendente la relativa predominancia en la selección oficial de esta segunda edición de un modelo próximo a las marcas de estilo de los documentales surgidos de la Universitat Pompeu Fabra. Bien porque parecía un modelo agotado, después de su fuerte presencia durante una década como fórmula de escritura de lo real, bien porque ejemplifica el desplazamiento operado en la crítica, que ha pasado de considerarlo la vanguardia del documental español a resituarlo como alfabeto base que se imparte en todas las escuelas de cine del Estado. Desde una perspectiva democrática e igualitaria es evidente que debemos celebrar esa rápida universalización de sus logros, pero aun sabiendo que la catalogación de Márgenes depende exclusivamente de los problemas de distribución al uso de todas estas obras, conviene extender su compromiso a una selección que apueste más decididamente por la ruptura con el dictado normalizador del actual Estado español.

Siendo prudentes, podríamos agrupar en este primer bloque los largometrajes de **Silvia Rey** (*Dios sabe*, 2012), **Pela del Álamo** (*N-VI*, 2012) y **Otto Roca** (*Piedad*, 2012). El primero de ellos surge del Máster de Documental Creativo de la Universitat Pompeu Fabra, pero en los tres podemos detectar una buena muestra de las predilecciones formales *marca de la casa* desde *En construcción* (**José Luis Guerín**, 2001), a saber: el carácter eminentemente observacional de la cámara, con planos largos y pausados; escaso intervencionismo durante las escenas; querencia por temáticas relacionadas con la memoria, articuladas a partir del retrato de una comunidad y el lugar que ésta habita; protagonismo del encuadre, de la composición, como impronta y política del autor.

Dios sabe viaja con estas premisas al epicentro del terremoto que devastó Lorca, ciudad natal de la directora, en mayo de 2011. El registro de los escombros, de las demoliciones, de la reconstrucción, ofrece a Silvia Rey una metáfora apropiada para practicar una narración que se ordena, con excesivo academicismo, en torno a motivos que apenas rozan las tensiones dialécticas entre ausencia, memoria e historia. Por su parte, *N-VI* (mención especial del jurado) comparte cierto tono nostálgico en su recorrido por la antigua carretera nacional que unía Madrid y Galicia, salpicada ahora de restaurantes moribundos, puticlubs en ruinas y habitantes de ese trazado "al margen" que prestan al director su relato de tiempos mejores, cuando la vida circulaba frente a la puerta de sus casas. Pela del Álamo retrata con pulso la arquitectura de abandono de la nacional VI, a su paso por Castilla, pero el filme pierde fuerza progresivamente, a medida que el inventario de pérdidas se antoja repetitivo y a pesar del brillo fugaz de algún retratado. La parte de Galicia parece grabada con prisas, apenas esbozada en su sinuosa entrada por Os Ancares y sin capacidad para traspasar un paisaje que oculta una doble condición de abandono, fundamentado en la depresión económica surgida tras la crisis de la minería. Aunque lo cierto es que es precisamente este intervalo el que contiene una de las secuencias más sentidas y logradas de todo el filme: un retrato colectivo de los mineros a su salida de la mina, mientras se asean y guardan sus monos de trabajo mediante un sistema de poleas que eleva la ropa hasta el techo y concede a la escena un significativo aire fantasmal.

En cierto modo, Otto Roca aborda en *Piedad* la cara complementaria de esta persistente fijación del documental español por un cine que procura en escenarios rurales la esencialización de los temas clásicos. No es *Piedad*, en absoluto, una mistificación de la vida rural, pero sí se echa de menos, en su imagen de una anciana aquejada por alzheimer que vive sola en Leiroso (León), un brío que aleje la representación de cierta tendencia al lugar común. El giro narrativo que lleva a Piedad a vivir en A Coruña con su hijo, y su completa inadecuación a la ciudad, recuerda al guión de *Cuentos de Tokyo* (**Yasujiro Ozu**, 1953), por ejemplo, pero sigue pareciendo más eficaz, para tal fin, el ascetismo del maestro nipón que la cámara insegura de Roca (y por descontado que aquí no se pretende ejercer una comparación injusta, sino describir dos estrategias formales para una narración similar). A unos 200 km. de Leiroso, en la frontera entre Galicia y Asturias, **Luis Argeo** y **Ramón Lluís Bande** también resuelven, en *Llende* (2013), un ejercicio de retrato anclado en el rural. En esta ocasión son 14 las personas retratadas, pero la fórmula escogida por los directores encuentra una distancia atípica bajo los mimbres estructuralistas que definen el filme: 14 planos generales por cada retratado, 14 planos detalle de sus manos, 14 primeros planos con voz en *off*, vuelta a los generales manteniendo el *off* y finalmente 14 planos medios que recuperan la voz sincrónica del

retratado. Cada uno de ellos esboza, al tiempo, una breve autobiografía que imbrica trabajo y geografía, un par que se puede resumir por analogía en las relaciones figura/fondo con el que los directores fortalecen dicho esquema. A modo de apunte, es interesante señalar un punto en común entre estos dos últimos filmes, derivado de la proximidad geográfica de sus localizaciones: el registro de los dialectos marginales del gallego hablados en las fronteras con León y Asturias, que enriquecen los retratos y aportan un documento poco frecuente en el cine estatal.

Si continuamos señalando conexiones posibles entre las películas que conformaron esta sección oficial, como una suerte de montaje interno que todo festival impone al espectador, también podríamos pensar *La pausa* (**Miguel Ángel Delgado**, 2011) como la proyección futurible de *Los Ulises* (**Agatha Maciaszek** y **Alberto García Ortiz**, 2011). Ambos son filmes que, desde procedimientos muy dispares, sitúan al inmigrante como sujeto político, auténtico habitante de los márgenes y representante de la dolorosa concreción de las dinámicas centro-periferia. En el caso de *Los Ulises*, un grupo más de 50 indios *punjabis* sobreviven en un campamento clandestino a las afueras de Ceuta, mientras esperan su momento para cruzar la frontera. A partir de un relato ordenado cronológicamente, clásico y legible, asistimos a la autorganización de la comunidad con el objetivo de trasladar su situación a los responsables políticos y conseguir el salto a la península. Aunque Maciaszek y García Ortiz mantienen durante todo el metraje una estimable soltura en la disposición de los hechos, podemos destacar las escenas en las que los protagonistas se comunican con sus familias, a través de los medios facilitados por los directores, como las que alcanzan mayor emotividad y eficacia narrativa. Más sugerente, si cabe, es la aparente sencillez y monotonía de *La pausa*. Sorprende el absoluto despojamiento con el que Miguel Ángel Delgado graba a una cuadrilla de inmigrantes argelinos durante una jornada de recolecta de limones en algún lugar de la huerta murciana. Sorprende, en primer lugar, porque su radical falta de artificio o intencionalidad dramática lo convierte en un cuerpo extraño dentro del documental contemporáneo, y ni siquiera en los pioneros que afrontaron el registro de los procesos laborales como un acto de vanguardia política es fácilmente detectable tal ausencia de desarrollo narrativo. Casi resulta tentador, más bien, pensar en alguna secuencia aislada de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (**Chantal Akerman**, 1975), pues el tiempo en bruto y la rutina del trabajo parecen aquí el meollo formal del dispositivo planteado por Delgado.

Finalmente, existiría un último grupo formado por aquellos cineastas sin cámara que prefieren facturar nuevos sentidos sobre los diversos archivos fílmicos que escogen manipular. Es una tendencia en auge bien conocida —y reconocida— durante todo este comienzo del siglo XXI, pero no por ello deja de sumar algunos de los trabajos más novedosos de los últimos años. Es el caso, por ejemplo, de las justas ganadoras (ex aequo) de esta II edición del Festival Márgenes: *Sé villana. La Sevilla del diablo* (**María Cañas**, 2013) y *Vikingsland* (**Xurxo Chirro**, 2011). Pero antes nos centraremos en el reciclaje del archivo televisivo de ETB (televisión autonómica vasca) que activa **María Ruido** para componer *ElectroClass* (2011). Adscrita a una genealogía que se apoya en **Walter Benjamin**, **Pier Paolo Pasolini** o **Alexander Kluge**, entre otros, la realizadora gallega propugna un artefacto de contrapropaganda que somete a la memoria televisiva de la transición española para revelar el proceso de desmembramiento social y político sufrido, en concreto, por la clase obrera vasca. Los primeros pasos de la ETB, a principios de los 80, y la brutal reconversión industrial de la ría de Bilbo, que modificará sustancialmente el tejido social y económico de Euskadi, se acompañan y representan mutuamente, y será entonces en la televisión donde Ruido procure el material apropiado para disponer su análisis. Sin embargo, la excesiva imposición del comentario en *off* sobre las imágenes de la ETB no permite a éstas demostrar que, leídas décadas después, son capaces por sí solas de manifestar los condicionantes políticos bajo las que fueron producidas. El resultado es un confuso ejercicio de radicalismo forzado que acaba siendo presa de algunos de los demonios posmodernistas vilipendiados a lo largo y ancho de la locución, y quizás el peso de los referentes teóricos no ayude a evitar una infinita acumulación de capas de significado que obstruye el objetivo primero del mediometraje. Con presupuestos parecidos, **Alessandro Gagliardo**, **Maria Helene Bertino** y **Dario Castelli** maquinaron recientemente, en *Un mito antropológico televisivo* (2011), una reapropiación del fenómeno televisivo que posiblemente dialogue más eficazmente con la necesaria restitución de la memoria común.

Y si *ElectroClass* asume Bilbo como objeto de estudio antropológico, no es menos cierto que *Sé villana* hace lo propio con la Sevilla del folclore y la esencia ibérica, pero desde coordenadas bien divergentes en su uso de los materiales a partir de los que se levanta. Aquí entran desde *youtubes* a películas clásicas, desde programas de televisión a fragmentos sonoros de muy diversas procedencias, en un *collage* de lo más bizarro y lúdico que no se deja amarrar por la habitual rigidez del discurso político de denuncia. Esa mezcla radical no es más que la imagen que a lo largo de su historia reciente ha exportado Sevilla como plusvalía de su privilegiado rol como punta de lanza de la cultura española. La frescura y carácter

desprejuiciado con que se desenvuelve el montaje de *Sé villana* sacude por su insolencia y atrevimiento, y si es necesario consignar su relativa importancia es por la necesidad de abrir el campo de referentes al cine que se practica actualmente en la península.

Vikingland, por último, parece una suerte de resumen de todos los temas expuestos anteriormente. Armada a partir del hallazgo casual de varias cintas VHS donde un marinero gallego, **Luis Lomba 'O Haia'**, registró su vida cotidiana a bordo del transbordador que da nombre a la película, en *Vikingland* se cruzan el trabajo, la emigración, el autorretrato del camarógrafo y el retrato de una época (mediados de los años 90) que se nos dibuja con precisión a partir de las conversaciones de los tripulantes. También la influencia de la televisión en la alfabetización de la mirada de 'O Haia'. Chirro afrontó 16 horas de grabaciones con las que Luis Lomba quiso describir a su novia sus meses embarcado, mientras aprendía a utilizar su videocámara y a practicar una intuitiva y autodidacta narrativa visual que irrumpe con personalidad en todos los planos del filme. La manipulación de Chirro, en cualquier caso, se hace evidente en los saltos cronológicos, en los cortes efectuados con intenciones dramáticas, y en la distribución de los brutos en las dos partes bien diferenciadas que componen *Vikingland*: una primera donde vamos conociendo a varios de los compañeros de Luis a bordo, determinada por la comicidad de las escenas, y un segundo bloque en que se documenta el trabajo de la tripulación o el registro del paisaje nórdico que recorre el transbordador y que acaba adoptando una cualidad casi abstracta, entre el blanco del hielo y las múltiples aberraciones de una cinta gastada por el tiempo.

Cinéma du Réel 2013. Amalgama del presente, evocación del pasado

Por Cristina Bernaldo y Arturo Solís

El festival internacional de documentales de París, fundado por Jean Rouch y Jean-Michel Arnold, llegó este año a su 35ª edición con el debut de María Bonsanti a cargo de su dirección artística. Repasamos algunas de las películas, secciones y directores presentes en su programación.

La primera vez que asistíamos a este festival, que hace ya 35 años fundó **Jean Rouch** y **Jean-Michel Arnold**, coincidía con la primera edición en que **María Bonsanti** se ponía al frente de la dirección artística. En líneas generales, la edición destacó por una programación a medida de las inquietudes del momento y apta para todos los públicos, en lo que en materia formal se refiere. El público asistente secundó, con cartel de aforo completo en muchísimas de las sesiones, desde las 42 películas que conformaban la sección oficial hasta las interesantes (unas más que otras) secciones paralelas. Como la nueva directora y los abajo firmantes estábamos de estreno, nos limitaremos a citar la tónica común que se oía entre bambalinas: la renovación favorable en la programación de la presente edición. Nos encontramos con un abanico de temáticas que iban desde la tendencia de los realizadores en fijar su mirada más allá de las fronteras de su propio país, hasta las más ambiciosas historias personales. Ambas, no sin algunas debilidades estéticas, cohabitaron en armonía durante los diez días de programación.

Sección oficial heterogénea

Mencionamos *Shunte Ki pao!* (*Are you Listening*, Bangladesh, 2012) no por sobresaliente, sino por tratarse de la película ganadora. **Kamar Ahmad Simon**, su director, narra la crónica de una de las varias familias afectadas por las continuas inundaciones en el litoral de Bangladesh. A pesar del continuo toque de espontaneidad que quisieron darle al documental, éste acaba convirtiéndose en una especie de comedia romántica un poco cursi. Destacamos, sin embargo, la Mención Especial del Jurado a la neoyorquina **Shelly Silver** que, en sintonía con su trabajo personal, explora territorios que yacen entre lo público y lo privado; los que ven y los que son vistos; la imagen fija y el movimiento. Con *Touch* (Estados Unidos, 2013), Silver reconstruye el pasado de un inmigrante chino que nos revela en *off* la vida cotidiana del barrio neoyorquino de Chinatown. La interacción entre palabra e imagen nos induce al juego entre la verdad y la mentira, pues aquel que relata la historia no existe, sino que juega el rol ficcional de la pieza. El peso del documental reside en la vivacidad y ritmo con que las imágenes han sido recuperadas y filmadas. La presentación de los planos permite el deleite visual de toda la obra.

La ópera prima del congoleño **Dieudo Hamadi**, *Atalaku* (RDC, Francia, 2013), que se alzó con Premio Joris Ivens, reproduce el asunto tan delicado de lo que fueron las segundas elecciones libres de la República Democrática del Congo. Gaylor es un pastor que se busca la vida, como la mayoría de los nueve millones de habitantes de la capital, convirtiéndose en Atalaku -"pregonero" en lingala- de campaña de uno de los innumerables diputados que se presentaban a las elecciones. El Pastor consigue que un grupo de Kulunas,

jóvenes de las calles que hacen música para ganar dinero, compongan una pieza musical en favor de uno de los candidatos. Muestra ingeniosa, distanciada de la trama política y comprometida con una sociedad plural donde la multitud inyecta color y vida al convulso mundo contemporáneo del corazón africano. A nuestro criterio, otro realizador no congoleño habría tenido dificultades para llevar a cabo esta obra.

Madera (Cuba, 2013), documental cubano realizado por el argentino **Daniel Kvitko**, nos cuenta como la naturaleza y la memoria son indisolubles de la historia personal de **Abelardo**, octogenario que trabaja, por un lado, conservando el entorno natural de su hogar que en su día albergó las tropas revolucionarias de las que formó parte y, por otro, componiendo sus memorias. Kvitko trabaja como su protagonista, cambiando sólo el machete por el rigor del cuadro y la alternancia rítmica que capta los diálogos que contemplan la vida; imprimiendo la huella del acto sincero del retratado y el retratista en el gran debate que supone cuestionarse los propósitos en la vida. La Mención Especial de la sección cortometrajes fue para *Cha Fang* (*The Questioning*, China, 2013) del realizador chino **Zhu Rikun**. Merece contextualizar el cortometraje para una posterior reflexión. Zhu Rikun se encontraba en la habitación de un hotel de una ciudad china para mostrar su apoyo a un activista los Derechos Humanos. Los policías, previamente informados, aterrizan en ella para cerciorarse que todo está orden, siendo el momento en que el realizador enciende la cámara -colocada como por casualidad en una esquina de la habitación- y nos da paso al plano fijo que transcurre durante los próximos veinte minutos. Junto a él, asistimos al absurdo interrogatorio que va a reflejar no sólo la tiranía policial, sino la incoherencia del mismo. Evadiendo la respuesta a la casi única pregunta de los policías, nos convierte en cómplices y testigos de su resistencia burlesca hacia el autoritarismo de su país. Teatro del absurdo que inició un intenso debate en la sala donde el realizador dejó clara su pretensión de mostrar la relación entre poder e individuo.

Además de las piezas ganadoras, no podemos dejar de mencionar *Ein neues produkt* (*A new product*, Alemania, 2012) en la que **Harun Farocki** sigue durante un año las reuniones de una consultoría de empresas dedicada al diseño de espacios de trabajo. A través de dicha empresa, que tiene por objetivo optimizar la organización empresarial, Farocki nos propuso una interesante reflexión sobre la alienación humana. Y también *Letter* (Rusia, 2013) de **Sergei Loznitsa**. Pieza en blanco y negro que nos muestra las almas enigmáticas que habitan en un psiquiátrico de algún lugar recóndito de Rusia. Figuras intrigantes y sonidos espectrales hacen que parezca un lugar por donde no ha pasado la civilización moderna.

Anand Patwardhan: à l'œuvre

A veces, cuando descubrimos un cineasta, podemos ver cómo la historia del cine está llena de ausencias y que han hecho falta varios años para evidenciar su presencia. Éste es el caso de **Anand Patwardhan**. Sus retratos de la India recogidos con su cámara desde la década de los 70 integran paralelamente el activismo y la armonía necesarias para engancharse al ciclo desde la primera película. Dando voz a los oprimidos, vemos una India alejada de la no-violencia y de la igualdad que -lejos de poner en evidencia, denunciar o arreglar el país- pone los problemas sobre la mesa para que sea el propio espectador quien los cuestione. Para destacar alguna de sus obras -ya que su ciclo bien merecería un artículo completo- mencionaremos *Jang Aur Aman* (*War and Peace*, India, 2002). Delicados asuntos como los nacionalismos o las guerras conforman este ensayo dividido en seis capítulos, exponiendo su nivel de gravedad no sólo en la India, sino de manera global. Según palabras de la comisaria del ciclo, **Nicole Brenez**, Patwardhan representa para el cine indio lo que **René Vautier** representa para la cinematografía francesa, **Saul Landau** para la estadounidense o **Shinsuke Ogawa** para la japonesa.

Filmer c'est vivre

El último domingo la "petite salle" del Centre Pompidou se ocupó durante más de seis horas para presentar la última gran empresa del exhaustivo **Boris Lehman**. Al realizador belga le llevó 18 años poder presentar por primera vez y de forma inédita el montaje final de *Mes Entretiens Filmées* (Bélgica, 2013), proyecto iniciado en 1995. Material rodado en 16 mm, dividido en tres capítulos en los cuales se desarrollan cuarenta y cinco diálogos. Entre ellos encontramos, por citar algunos, a **Henri Storck**, **Daniel Fano**, **Dominique Païni**, **Jean Rouch**, **Regina Guimarães**, **Jonas Mekas**, **Robert Kramer**, **Marcel Hanoun**, **Stephen Dwoskin**, **Gérard Courant**, **David Perlov**... Hablando de sus propias películas, Lehman sienta las bases sobre una forma de hacer cine: "filmar es vivir", "filmar sin dinero", "siempre a la búsqueda del tiempo perdido" son algunas frases que interpelaron a la audiencia. Pero el realizador, partidario de no dar lecciones, prefirió que fuera el espectador quien realizara su propia labor de montaje mental.

Chile: 1973-2013

Este ciclo comisariado por **Federico Rossin** se celebró por el cuarenta aniversario del Golpe de Estado en Chile y para conmemorar la muerte de **Salvador Allende**. Nos permitió entrar en el concepto de memoria

colectiva. Oportuna y excelente selección de películas que nos contaron, no sólo a los acontecimientos sucedidos en Chile, sino la historia de jóvenes cineastas que encontraron en el documental un medio de lucha. A través de estas voces que experimentaban con las nuevas formas para mostrar su resistencia y petición de cambio, el ciclo hace un repaso sobre las condiciones del país antes, durante y después de la presidencia de Allende; permitiendo comprender a las jóvenes generaciones los comienzos de las privatizaciones, la desarticulación de los derechos sociales o la precariedad laboral de manera global. La histórica y extraordinaria *La Batalla de Chile* de **Patricio Guzmán** o *L'Ambassade* de **Chris Marker** fueron las propuestas más conocidas entre otros títulos interesantes entre los que destacamos dos denuncias: *Testimonio* (**Pedro Chaskel**, Chile, 1969), pieza que delata las situaciones de un país a un paso de las puertas del cambio político mostrando las condiciones precarias de un centro psiquiátrico chileno y *Amuhuelai-mi* (*Ya no te irás*, Chile, 1972), donde **Maria Luisa Mallet** denuncia la marginalidad a la que ha estado sometido el pueblo Mapuche y los esfuerzos de Allende para integrarlos en la sociedad. Pieza de propaganda que busca la empatía con los nativos mostrando su integración en la urbe de Santiago. Pudimos ver también dos entrevistas, *Compañero Presidente* (Chile, 1971) de **Miguel Littín** e *Entrevista a Salvador Allende* (**Roberto Rossellini**, Italia, 1971-1973), entrevistas realizadas al antiguo presidente por el escritor **Régis Debray** y Rossellini respectivamente. Debray, declarándose desde el principio marxista-leninista, tiene una empatía cómplice que no tiene Rossellini, mostrando así la cercanía de Littín al presidente. A diferencia de la entrevista televisiva del director italiano -realizada en un lugar cerrado- la de Littín pretende ser espontánea. La cámara no está quieta, sino que muestra diferentes paisajes e intercala imágenes de archivo mientras Allende exalta los logros económicos y sociales que se están viviendo en el momento. Destacamos también el *collage* documental de **Santiago Álvarez**, *¿Cómo, Por qué y Para qué se asesina a un general?* (Cuba, 1971), que nos cuenta como la CIA, con el asesinato del general **René Schneider**, militar partidario de la no-intervención del ejército en asuntos políticos, trató de impedir el ascenso de Allende a la presidencia de Chile. Y con la última locución de Allende al pueblo chileno en *Septembre Chilien* (Francia, 1973) de **Bruno Muel**, **Théo Robichet** y **Valérie Mayoux**, junto a unas imágenes del bombardeo de La Moneda donde se muestra claramente que allí no había ninguna guerra, y sentados en el suelo de la sala Rossellini del cine Nouveau Latina, despedimos la que fue nuestra primera pero no última edición del consagrado festival de cine parisino.

Animac Lleida 2013. A través de la realidad

Por M. Martí Freixas

El festival Animac de Lleida presentó una sección titulada A través de la realidad que intentó casar los conceptos documental y animación de la cual dedujimos que Vals con Bashir sigue siendo el inamovible referente contemporáneo. El encuentro contó con amplia asistencia de público y respiró un ambiente juvenil y festivo.

Lleida es una ciudad situada en la parte Oeste de Catalunya con una población cifrada en 140.000 habitantes en el año 2012. En esta ciudad, llamémosle pequeña, los eventos culturales escasean y los que hay deduzco que son muy bien recibidos por sus ciudadanos. Como mínimo, así fue en el Animac'13, Muestra Internacional de Cine de Animación, en su XVII edición. Lo mejor del evento fue el público, entusiasta, abundante, entregado totalmente al festival, orgullosos y contentos de tener materia cultural en su casa. Hermoso.

Me acerqué por primera vez a este festival, y de manera bastante neófita al mundo de la animación, con la excusa de una sección que intentaba casar lo real, lo documental, con el protagonista del evento, el cine de animación. A raíz del éxito y el giro que en esta relación supuso la extraordinaria *Vals con Bashir* (**Ari Folman**, 2008) se empezó a usar, o a *reanimar*, el término "documental de animación". De este éxito y pequeño auge suponemos partió la cuestión que planteaba esta sección titulada en Lleida *A través de la realidad*. Las respuestas ofrecidas a esta pregunta fueron en líneas generales decepcionantes con alguna excepción. Todos los realizadores vistos se quedaron lejos de la simbiosis mágica que consiguió Folman entre investigación documental, memorias personales, animación y novela gráfica. Por parte de la programación, nos faltaron puertas de entrada, debate, cuestiones más teóricas sobre la posible relación entre estos dos conceptos. Textos, mesas redondas, al estilo de las cuestiones planteadas en el Forum des Images de París bajo el título *¿El documental animado, verdadero o falso?* hace cerca de dos años. Le exigiría al festival subir dos peldaños de dificultad para el espectador, con menos concesiones y películas fáciles. Un público tan amable y entregado como el del Animac sólo puede recibir nuevas propuestas con más entusiasmo.

Esa falta de antesala teórica nos llevó directamente a las películas, algunas no nos agradaron, otras sí pero no nos resolvieron o acercaron al enigma de este casamiento. **Andy Glynne** fue presentado como uno de los creadores de documental de animación más en boga. Todos sus cortometrajes se fundamentan en un contenido social con derivas hacia el conservadurismo. Desde testimonios con voz en *off* que narran sus enfermedades mentales, representadas con animación para tomar distancia del dramatismo de lo real (“suavizar la crueldad”, en sus propias palabras) y poder plantear “metáforas visuales” para “ilustrar mundos interiores y visualizar lo no filmable”, hasta niños refugiados de guerra que son acogidos en el Reino Unido, y de nuevo narran en *off* sus experiencias representadas con animación. Muy bien acogida esta idea por la BBC, *Seeking Refuge*, lo que empieza como un proyecto de buenas intenciones acaba teniendo un perfil político nacionalista y muy conservador. Por ejemplo, uno de los niños acaba el corto con la frase *and the UK saved my life* (“y el Reino Unido salvó mi vida”), bandera incluida. De las guerras de sus países de origen, y la relación que hay a menudo entre el mundo occidental, el propio Reino Unido, y la desigualdad y guerras en esos países, ni una palabra. El trabajo de animación en sí de estos proyectos no me pareció nada destacable.

Las dos sesiones de cortometrajes de la sección *A través de la realidad* caían muy a menudo en las mismas reiteraciones y tono social misericordioso de Glynne. El descubrimiento de este juego *animación + documental*, por lo visto en Lleida, está en buena parte en manos de unas hordas de “nuevos cineastas” que antes que trabajar el medio audiovisual necesitan proclamar a través de él que el mundo es injusto y recordarnos que no hacemos nada por arreglarlo. También sucedió, y aún sucede, en el documental a partir del gran auge de los medios digitales. Una vez hayan pasado esos pesados ejércitos, quizás salga un cineasta con alguna genialidad que nos redescubra las posibilidades del binomio. O sea, vimos campos de concentración representados con una dulce música de piano, voces en *off* en manos de niños constantemente, historias ya muchas veces contadas en la literatura, el periodismo, el cine... De los cortometrajes sólo destacaría *Tunnel*, **Maryam Kashkoolinia**, corto iraní de siete minutos, que nos recordó cualquier buena y emocionante novela gráfica. Trata de como los palestinos introducen comida a través de túneles para intentar evitar el bloqueo de la Franja de Gaza y el peligro que esto conlleva. Algo muy difícil de filmar en la vida real lo que da sentido a representarlo con una animación oscura e ingeniosa.

Los largometrajes presentados fueron el citado *Vals con Bashir*, el conocido *Persépolis* (**Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi**, 2007) y cuatro más. Una película checa excelente, *Alois Nebel* (**Tomás Lunák**, 2011), sólo que parecía demasiado apegada al relato de un comic, parecía ser una muy buena y fiel adaptación de una novela gráfica preexistente. Sin saberlo de antemano, acertamos: se basa en una trilogía creada por **Jaroslav Rudiš y Jaromír 99**. El largo *Crulic* (del rumano **Anca Damian**, 2011) se basa en la historia real de un compatriota que muere de inanición en Polonia por un trato injusto e inhumano en ese país. El relato oral, como si el fallecido Crulic nos hablara desde la tumba, combina con una variada riqueza de técnicas de animación, y juntos dotan al proyecto de sentido, aunque a menudo las imágenes van muy asidas al texto. Estos dos proyectos fueron, para mí, lo mejor del Animac. El largometraje *Tito on ice* iba en una dirección muy distinta a estos anteriores y fue un fiasco. El realizador sueco **Max Andersson** y su compañero Lars viajan por la antigua Yugoslavia para encontrar a otros artistas y dilucidar lo que fue la guerra y tratar conceptos como el de “balcanización”. Acaba siendo un apolotonamiento de entrevistas estilo televisivo llenas de tópicos sobre la *ex-Yu*, retahíla que no indaga ni profundiza en estos complejos temas. La “gracia” es que viajan con una momia de **Tito homemade** en un refrigerador. Este dispositivo no funciona en ningún momento y la relación documental / animación no aparece. No pude ver *La tumba de las luciérnagas* (**Isao Takahata**, 1988), así como lamentablemente una sesión de cortometrajes que miraba hacia el pasado de esta relación titulada *Cortos clásicos*.

Cerramos el último día del festival con una Máster Class del artista búlgaro residente en Canadá **Theodore Ushev**, no enmarcado en la sección *A través de la realidad*, aunque también podría haber estado en ella. Antiguo publicista, dibujante, cartelista y cineasta de animación, sus trabajos son una minuciosa condensación de ideas, un *collage* intenso que en general parte de historias de lo real como el corto biográfico *Lipsett Diaries* sobre el cineasta vanguardista **Arthur Lipsett**. Ushev enlazaba sus acurados y precisos trabajos con la motivación del ejecutor de pinturas que encontró cerca de Lleida durante el festival, en el yacimiento de El Cogul, donde se hallan pinturas rupestres del paleolítico. Las motivaciones de un cineasta de animación a acercarse a lo real, o partir de lo real, a imbricar su trabajo con aquello que lo rodea, son las de toda la vida. La idea de *Vals con Bashir* al usar los audios reales de las entrevistas para saltar con poderosa imaginación hacia las partes ocultas de la memoria dio pie a un estallido de fusión, creatividad y cierta lógica para aplicar ese fabuloso mestizaje que de momento no hemos vuelto a encontrar. Folman, por cierto, presenta nueva película en la Quinzaine de Cannes en pocos meses, *The Congress*.

Más allá de *A través de la realidad*, hubo las secciones a competición, varias secciones paralelas más y numerosos talleres pensados para un público infantil y juvenil que dotaron al Anímac 2013, dirigido por **Carolina López** desde la pasada edición, de gran movimiento y bullicio. Salir de una sesión y encontrarse con niños acercándose al cine, a la vez que echándose algunas carreras por los pasillos, chicos y chicas disfrutando de las películas, recortando “cosas”, montando *collages* y muchas otras actividades que sólo vi de lejos, le dan a este pequeño pero activo encuentro un espíritu festivo, familiar y alegre muy especial.

Reseñas

La postfotografía según Joan Fontcuberta

Por Cloe Masotta

En las exposiciones *From Here On...* y *Obra – Colección El artista como coleccionista* Joan Fontcuberta, ganador del premio Hasselblad 2013, prosigue su exploración de la “irrealidad” fotográfica. Dos exposiciones programáticas que reflexionan sobre una nueva concepción de la creación fotográfica, o postfotográfica, en la era de Internet y el teléfono móvil.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Joan Fontcuberta (1)

El principal malestar de la cultura contemporánea no proviene de lo que concebimos como ficción sino de aquello que percibimos como verdad. Iván de la Nuez (2)

En la videoinstalación, y después libro, *A través del espejo*, **Joan Fontcuberta** se apropia de una serie de autorretratos anónimos, procedentes de Internet, realizados delante de un espejo en los que junto a la efigie del fotógrafo aparece el aparato de captura. El artista colecciona y aísla el resultado de un gesto fotográfico que se repite en millones de usuarios de la red; enuncia “un cambio de canon respecto a la práctica de la fotografía” en la era de Internet, “un nuevo paisaje, el de la 'Fotografía 2.0'”, (3) que significaba la consolidación de una cultura postfotográfica”. Poco después de la publicación de *A través del espejo*, **François Hebel**, director del Festival Internacional de Fotografía de Arles, invita al artista a comisariar una exposición sobre el mismo tema. De la propuesta surgió un co-comisariado (con el conservador del Centre Pompidou de París **Clément Chéroux**, y los artistas **Martin Parr**, **Erik Kessels** y **Joachim Schmid**) que alumbraría la muestra *From Here On. A partir de ahora. La postfotografía en la era de Internet y del teléfono móvil* que, con algunas variaciones respecto a su presentación en *Les Rencontres d'Arles* de 2011, se ha presentado del 22 de febrero 3 de abril de 2013 en el Arts Santa Mónica de Barcelona.

Fontcuberta aborda el fenómeno postfotográfico desde tres frentes: la práctica artística, el comisariado y la escritura teórica. Lo que proponía el artista y sus colaboradores en *From Here On...* es la “puesta en imágenes” de la teoría postfotográfica, desarrollada por el artista catalán en algunas obras recientes como *A través del espejo* o *Googlegramas*, y en textos como *Por un manifiesto postfotográfico* publicado en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia* unos meses antes de el evento en Arles. También en Francia y en el Arts Santa Mónica, la teoría ha alumbrado un manifiesto, emplazado en un gran plafón en las salas y en las escaleras que comunican los tres niveles de la exposición, que también es un umbral, un hilo de Ariadna que orienta al espectador a través del laberinto de imágenes.

De la apropiación a la adopción

¿En qué consiste el “gesto fotográfico”, si aún existe, de los artistas que trabajan a partir de páginas como *Flickr* o de las rizomáticas cartografías de *Google Maps*, o *Google Earth*? ¿Qué concepto de autoría resulta de la apropiación de instantáneas capturadas por distintos dispositivos, como las *webcams* de los parquímetros, los locutorios o los cajeros automáticos, o del profundo e infinito yacimiento de imágenes que hoy es Internet? En el texto que acompaña el catálogo de la exposición, Fontcuberta propone substituir el concepto de apropiación por el de adopción. “Si la apropiación es privada” afirma el artista “la adopción es por definición una forma de declaración pública. Apropiarse quiere decir “captar”, mientras que adoptar quiere decir “declarar haber escogido”. Adoptar me parece pues un acto genuinamente postfotográfico: no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan solo su tutela ideológica, es decir prescriptora.” (4)

From Here On es una exposición programática, a través de la cual se revisan algunos de los principales rasgos de la postfotografía: el cuestionamiento de la noción de autoría, la creación artística a partir de imágenes preexistentes, procedentes en muchos casos de Internet -por ejemplo, a través de la caza de imágenes de *webcams*, la búsqueda en *Google Images* o *Flickr*, o la navegación por *Google Maps* o *Google Earth*- y la presencia en muchas de las obras de la exposición de una reflexión crítica no solo sobre el medio postfotográfico, sino también sobre la naturaleza de la imagen fotográfica.

Del gesto fotográfico a la prescripción de sentido

En 1913 **Marcel Duchamp** se apropia de un objeto cotidiano de uso corriente, una rueda de bicicleta, y lo introduce en la esfera del arte, dotándolo de un sentido nuevo. En su definición del valor de sentido de la imagen postfotográfica, Fontcuberta se acerca al gesto *duchampiano*: “Lo que realmente prevalece es la asignación (o “prescripción”) de sentido de la imagen que adoptamos. El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. Con lo cual la autoría -la artisticidad- ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o que puedan acoger: valores que subyacen o que les han sido proyectados. Este acto de prescripción -institucionalizador de la pirueta *duchampiana*- corrobora la formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica, y que como cualquier propuesta renovadora, comporta riesgos y provoca conflictos.” (5)

La creación postfotográfica se produce a partir de diversas acciones que dotan de un nuevo sentido a la imagen, que se repiten en los artistas de la muestra, como por ejemplo el reencuadre, el borrado, la irrupción de un intruso en el encuadre, y diversos gestos de edición como la ampliación o la superposición de imágenes redundantes. Por tanto la selección a través de la exploración de bancos de imágenes como *Google Images* o *Flickr*, y la consecuente creación de series o colecciones de instantáneas es también una de las operaciones prescriptivas de la postfotografía.

Reencuadres

En *A new american picture* **Doug Rickard** vuelve la mirada a la tradición fotográfica documental americana sin desplazarse de su estudio, a través del reencuadre de imágenes procedentes de *Google Maps*. También el artista canadiense **Jon Rafman** se nutre de *Google Street Views* en su serie sobre la prostitución. En la postfotografía, el gesto de disparar un botón para capturar una imagen puede ser substituido por la navegación por espacios como *Google Maps*, *Google Street Views*, o *Google Earth*, y la posterior selección y reencuadre de las imágenes tomadas por los satélites. En este sentido Rafman declara: “Trabajo como un fotógrafo de la calle: manteniendo abierta mi mente y respondiendo a mi intuición. El trabajo se centra realmente en la edición. Todo el proceso es de substracción: partiendo de que todo ha sido capturado en *Google Street Views*, se trata de editar hasta que encuentras los momentos centrales, decisivos.” (6)

Las palabras de Jon Rafman nos llevan a preguntarnos por la posibilidad del “instante decisivo” de **Henri Cartier-Bresson** que nacería en la era postfotográfica no ya a partir de la captura de un instante fugaz, sino a través del hallazgo y edición de imágenes preexistentes en Internet. En 1952 Cartier-Bresson escribe: “Es a partir de nuestro propio ojo que el espacio comienza y se va abriendo en una disyunción que se ensancha progresivamente hasta el infinito. En el tiempo presente, el espacio nos impacta con mayor o menor intensidad y luego nos deja (visualmente) para ser aprisionado en nuestra memoria y modificado allí. De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y a cosas que están en continuo trance de esfumarse, y cuando se han esfumado no hay nada en este mundo que las haga volver.” (7) Medio siglo más tarde Jon Rafman y Doug Rickard navegan por otro espacio que se ensancha al infinito, el que ha sido captado por los satélites de Google, y, al seleccionar, editar y reencuadrar algunos fragmentos de ese espacio inabarcable, fijan unas imágenes cuya naturaleza es fluir, transcurrir sin que la mirada o la memoria las retengan.

Transfiguraciones

En *Dutch Landscapes* **Mishka Henner** reflexiona de forma irónica sobre la manipulación de las imágenes de *Google Earth*. A través del reencuadre y ampliación de diversas vistas aéreas de lugares que han sido borrados del mapa, se desvela la censora creatividad de los holandeses, que cubren con pictóricos mosaicos las zonas vetadas a la vista por las autoridades. Como Henner, **Jenny Odell** trabaja en sus *Satellite Collections* (2010-2011) a partir de las vistas aéreas de *Google Earth*, que son la materia prima a partir de la construye unos sugestivos *collage*. En obras como en *195 Yachts, Barges, Cargo Lines, Tankers and Other Ships* la artista recorta, colecciona y clasifica, como reza su título, 195 embarcaciones. Su lúdico

gesto transforma los objetos reales en las imágenes que podrían figurar en un catálogo de juguetes o miniaturas, o ser las piezas de algún juego infantil de estrategia como *Hundir la flota*.

Al mismo tiempo, como sucede con las obras de otros artistas que trabajan a partir de las imágenes de satélite de Google, los *collages* y puzzles de Odell incitan al espectador a desarrollar una mirada crítica respecto a las imágenes de satélite de los buscadores de Internet. “La vista desde un satélite no es humana” declara la artista “ni nos muestra algo que se supone que podamos ver. Pero es precisamente desde este punto de vista inhumano que somos capaces de leer nuestra propia humanidad, en todas sus diminutas, repetitivas, marcas sobre la faz de la tierra. Desde esta perspectiva, las líneas que componen canchas de baloncesto y los rectángulos azules dispersos de piscinas se vuelven como jeroglíficos que dicen: aquí había gente. A través de la alienación que nos proporciona la perspectiva del satélite aquello que damos por sentado se nos revela extraño o incluso absurdo. Estructuras y localizaciones en principio banales pueden parecer fantásticas y renovadamente intrincadas. Dirigiendo la curiosidad hacia nuestro inimitable paisaje humano, encontraremos que lo que más identificamos como humano (como por ejemplo, una maraña de toboganes cuidadosamente diseñados) es también lo más bizarro, lo más insólito, lo más frágil.” (8)

Apariciones. El intruso

Kurt Caviezel es un coleccionista de imágenes anómalas. El ala de un pájaro, un insecto que se posa sobre el ojo mecánico de una *webcam*, gotas de agua, copos de nieve que enturbian la imagen. La máquina no puede escapar al azar, el resultado puede ser pensado como una interferencia inquietante y poética que desvela la naturaleza del medio. Que nos recuerda que lo que vemos no una “imagen del mundo” sino la mirada que la cámara proyecta sobre él. A veces la interferencia es intencionada. En *The traveller*, **Jens Sundheim**, en colaboración con **Bernhard Reus**, viaja de ciudad en ciudad, tras el rastro de distintas *webcams*. La intervención artística consiste en posar ante una máquina que no espera a nadie y que registra impasible el transcurso del tiempo en distintos rincones del planeta. A través de la pose, y de la posterior captura de la imagen con su colaborador, Sundheim replantea la función de vigilancia de la *webcam* y acerca el dispositivo a las cámaras con que los turistas immortalizan su tránsito.

Desapariciones. La imagen latente

En la serie *Fatescapes (2009)* del artista eslovaco **Pavel Maria Smejkal** presenciamos la invisible huella de una desaparición. La de los, supuestos, protagonistas de la historia, immortalizados en algunas fotografías icónicas que despojadas de los cuerpos que las transitaban devienen paisajes inquietantes. A través de la manipulación de las imágenes digitales, Smejkal aborda la noción de la imagen latente, no ya en el negativo de la película, sino en la memoria del espectador. Un concepto que **Joan Fontcuberta** trata en el texto *La imagen invisible (y no por ello inexistente)*: “Cabe preguntarse en la actualidad: ¿renuncia la fotografía digital a la carga mágica de la imagen latente? (...) Ya no hablamos de revelar las imágenes sino de abrirlas, porque en efecto estamos constantemente abriéndolas y cerrándolas.(...) En definitiva podemos afirmar que en la fotografía analógica la imagen latente está “escondida” y en la fotografía digital está “cerrada”. Prosigue el fotógrafo que si algo diferencia la noción de latencia en la imagen analógica y digital es que el factor de la “espera, el intervalo temporal que separa la huella luminosa de la foto revelada; la foto digital en cambio es instantánea, o por lo menos funcionalmente inmediata.” (9)

Dicha espera es una tensión preñada de deseo escópico. También **Lydia Moyer** transmite al espectador la expectativa existente en la latencia de la imagen a través del borrado digital. En *Deerstains*, la artista manipula una serie de imágenes procedentes de la búsqueda en Google de la palabra “deer” (venado), borrando a los animales que protagonizan las distintas escenas, “usando la “tiritita”, la herramienta de Photoshop designada para borrar manchas de la piel humana” (10). Aquí no es la memoria histórica, sino el rastro de la presencia de un cuerpo, cuya ausencia late en la imagen, lo que está en juego. Algo parecido sucede en *Internet Sex Fotos* donde el estadounidense **Jon Haddock** hace desaparecer los cuerpos de las imágenes de pornografía doméstica que ha localizado en Internet.

La redundancia. El artista como coleccionista

En *Photo Opportunities*, **Corinne Vionnet** superpone las instantáneas de monumentos célebres que, sin saberlo, miles de turistas capturan, día tras día desde un mismo ángulo que hace que las variaciones entre las imágenes que podemos encontrar de la Torre de Pisa, de la Torre Eiffel o del Coliseo sean mínimas. La redundancia es también el *leitmotiv* de la obra de **Hermann Zschiegner** *+walker evans +sherrie levine* pero desde otro ángulo, en este caso el artista retoma la reflexión sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, iniciada por **Sherrie Levine** y su reapropiación en 1979 de del retrato de **Walker Evans** de **Allie Mae Burroughs** realizado en 1936. A través del buscador de imágenes de Internet el artista

austriaco recopila diferentes reproducciones de la misma fotografía, en que la autoría de Evans y Levine se funden y confunden en el magma virtual.

La imagen redundante, y la creación de por parte de diversos artistas a partir del criterio de repetición, nos lleva al concepto de colección. A considerar a estos artistas de la postfotografía no sólo como cazadores, sino también como coleccionistas de imágenes. Si en Corinne Vionnet las imágenes coleccionadas se muestran a partir de una la superposición, o consiguiente sobreimpresión, por capas de las instantáneas turísticas, Penelope Umbrico construye en *Sunset* un mosaico a partir del resultado de su búsqueda de imágenes de “amaneceres” en Flickr. Esta obra forma parte de la exposición comisariada por Joan Fontcuberta en la Fundación Foto Colectania, *Obra Colección. El artista como coleccionista* complementaria a la propuesta del Arts Santa Mónica, de necesaria revisión, que expone otras obras clave para comprender la postfotografía como *Other People's Photographs* un subjetivo inventario de imágenes de **Joachim Schmitt**, compuesto de varios libros blancos, que ordenados por orden alfabético en el muro de la galería barcelonesa son una invitación a la contemplación pausada de unas imágenes que a diario consumimos de forma compulsiva e inconsciente. Al mismo tiempo, Schmitt propone un vertiginoso juego que nos vuelve abducir en el laberinto de las imágenes digitales de Internet. Descubrir lo que ocultan las diferentes voces, o *tags*, de su diccionario personal, o establecer juegos lingüísticos saltando de un libro a otro, convierte la operación de fruición de la obra en un borgiano proceso infinito.

Questionar lo real desde la fotografía

En la conocida y profusamente citada escena de *Blow up* (1966) de **Michelangelo Antonioni**, **Thomas** crea nuevas imágenes en su estudio, a través de la ampliación de las instantáneas capturadas en un parque. Cada nueva manipulación de la imagen contribuye a borrar la vertiginosa frontera entre la representación y lo real, desvelando la naturaleza arbitraria, ficticia incluso, de la imagen fotográfica. Este es el tema central que obsesiona a Fontcuberta desde los inicios de su trayectoria. Para él “la historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Por eso, a pesar de las apariencias, el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de la ontología que en el de la estética” (11). Se trata de un tema, como hemos visto, presente en su andadura como artista y teórico de la fotografía. No en vano, en *Blow up*, *Blow up*, que como otras obras suyas adoptará el formato de instalación y libro, el artista catalán parte de los fotogramas en 35 mm del filme de Antonioni, y prosigue el proceso de ampliación de las imágenes allí donde Thomas se detuvo, hasta convertirlas en desfigurados paisajes de manchas indiscernibles. Incansable investigador de la materia física y discursiva de que están hechas las imágenes, Joan Fontcuberta, atento a las mutaciones de la imagen fotográfica en la era de Internet y los teléfonos móviles, persiste incansable en la elaboración de su teoría acerca del componente de ficción que subyace tras toda imagen fotográfica.

(Agradecimientos al artista **Pep Vidal**, por su excelente visita guiada de las exposiciones del Centre d'Arts Santa Mónica y la Fundación Foto Colectania).

- - - -

- (1) Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- (2) De la Nuez, Iván, *Prefacio (para leer a Fontcuberta)*. En: Fontcuberta, Joan. *Blow up Blow up*, Periférica, Madrid, 2010.
- (3) Fontcuberta, Joan, *From here on: apuntes introductorios*. En: *From here on*, RM Verlag, 2013.
- (4) Fontcuberta, Joan, *From Here On: apuntes introductorios*. Op.Cit.
- (5) Fontcuberta, Joan, *From Here On: apuntes introductorios*. Op.Cit.
- (6) Eyecurious, *Interview: John Rafman. The lack of history in the post-Internet age*. Última consulta: 25/04/2013
- (7) Joan Fontcuberta (comp.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 288 pp
- (8) Declaraciones de la artista en jennyodell.com. Última consulta, 25/4/2013.
- (9) En Fontcuberta, Joan, *La caja de Pandora, La fotografi@ después de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- (10) Lydia Moyer en *goodfornow.net*. Última consulta, 25/4/2013.
- (11) Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas*. Op. Cit.

From Here On. A partir de ahora. La postfotografía en la era de Internet y del teléfono móvil estuvo presente hasta el 3 de abril en Centre D'Arts Santa Mónica. *Obra-colección. El artista como coleccionista* está expuesta hasta el 25 de mayo la Fundación Foto Colectania

Revision

Por Gonzalo de Pedro

Revision, documental de Philip Scheffner, desmonta pieza a pieza la olvidada muerte de dos ciudadanos rumanos en Alemania, en una compleja trama de engaños, incompetencias y racismo. Traduce esta idea de re-volver (sobre) el pasado con un recursos muy interesante: gran parte del metraje está compuesto por planos fijos de los entrevistados escuchando las grabaciones de sus propias entrevistas.

Re-volver a ver

Esta es una película con muchos principios y un solo final. Esta es una película que rebobina la historia, de manera precisa, obsesiva, casi matemática, para encontrar el punto en el que arranca una historia con minúsculas que, sin embargo, funciona como retrato social, histórico, pero sobre todo político, de la construcción europea, y de las relaciones de eso que llamamos (o llamábamos) Europa con aquello, y sobre todo aquellos, que quedan fuera. Aunque estén dentro. Esta es una película que se pregunta muchas veces, y le pregunta al espectador: “¿Dónde empieza esta historia?”. En esencia, *Revision* es lo que podríamos llamar una película política. Con todas sus letras, porque pone el foco en la cuestión migratoria y de las relaciones de la Europa del bienestar con aquellos que vienen de fuera con la única aspiración de conseguir una vida para ellos y sus familias. Y lo hace sin compasión, y obviamente sin condescendencia, desmontando pieza a pieza el complejo puzzle del relato oficial de la historia de un accidente de caza, en el que murieron por azar **Grigore Velcu** y **Eudache Calderar**, dos inmigrantes ilegales rumanos, para ir desvelando poco a poco una compleja trama de engaños, incompetencias, racismo, desprecios colectivos y miradas condescendientes, cuando no directamente despectivas, hacia ese otro al que se le niega todo. También el nombre, la identidad, y hasta la posibilidad de retornar a su tierra, aunque sea muerto. Porque además de ser una película política, *Revision* es también una película policiaca. O de manera más literal: es la película que termina por sustituir el que debería haber sido el trabajo policial y judicial en busca de un relato lo más completo posible de unos hechos que se trataron de ocultar lo más rápido posible.

Philip Scheffner trabaja sobre dos ejes principales: el paisaje y la entrevista, dos encarnaciones físicas donde se esconde la memoria, donde se agazapan los detalles que pueden re-escribir la historia. El cuerpo como guardián putrefacto de la historia, el paisaje como espacio en el que rastrear las huellas borradas: al principio de la película, algunos de los protagonistas, bomberos, vecinos, que acudieron en ayuda de los dos rumanos asesinados, relatan que cuando la policía decidió investigar el lugar en busca de pruebas, el campo ya había sido arado, arrasando con cualquier posible pista, aniquilando, en teoría, cualquier posible hilo desde el que iniciar la investigación. Esa idea del paisaje arrasado, y sin embargo testigo mudo, convierte la filmación del campo de maíz (que no en vano es un icono del cine de terror) en una constante de una película que se pregunta no sólo los porqués de aquel asesinato, sino sobre todo los porqués, y el cómo, del olvido premeditado, de la ocultación posterior. De esa máquina que pasó enseguida para arar el campo de la historia y tratar de borrar cualquier huella de culpabilidad.

Convertida en un film policiaco, en la mejor línea de aquellas películas que se entienden a sí mismas como posibles sustitutas de los mecanismos del Estado que no pueden, o no quieren, construir un auténtico relato de justicia, la película insiste en la necesidad de re-visitar la historia para tratar de repensar cómo nos relacionamos con nuestro pasado, y pensar si es posible recomponer los relatos y rellenar aquellos vacíos que dejan las versiones oficiales, zonas oscuras de nuestro pasado que son las que nos enseñan justamente aquello que realmente somos. Porque las identidades, colectivas e individuales, se construyen siempre hacia afuera, dibujando imágenes ideales de quiénes somos, o cómo queremos ser, y es en la trastienda, en esos agujeros negros de la historia, donde quedan escondidas las pistas para entender realmente quiénes somos. Individual, o colectivamente. Esa necesidad de re-visitar, de re-volver, de re-latar de nuevo nuestro pasado es el *leitmotiv* de la película, que juega constantemente a ello, de forma metafórica y de forma literal. Los grandes molinos de viento que presiden hoy en día el escenario del crimen se convierten en una presencia recurrente y ominosa durante toda la película, con el lento sonido de sus aspas al girar como metáfora de un eterno retorno de la historia, una espiral constante, un continuo volver sobre los mismos errores, las mismas situaciones, las mismas preguntas, los mismos vacíos.

Esa idea de re-volver (sobre) el pasado se traduce en una de los recursos más interesantes que Scheffner emplea en esta reconstrucción de un pasado escondido ex-profeso: gran parte del metraje de la película está compuesto por planos fijos de los entrevistados escuchando las grabaciones de sus propias entrevistas. Un ejercicio de doble grabación y rebobinado que nos obliga a pensar, no tanto en la posibilidad

de recomponer un relato veraz y completo, sino en los mecanismos de la ocultación política, que construyen la memoria, y en cómo esta memoria colectiva se instala y trata de sustituir a la memoria íntima, construyendo ese relato monocorde donde no hay culpables ni víctimas, solo muertos colaterales de la gran victoria de la historia. Que la película se convierta para las familias de las víctimas en el camino a un conocimiento que les había sido negado, conocimiento que incluye descubrir que perdieron la posibilidad de reclamar indemnizaciones por los asesinatos de sus familiares, no significa que la propia película termine por construir un relato único y uniforme, sino más bien al contrario, plantea de forma abierta cuestiones políticas y cinematográficas, acerca de los vehículos de transmisión del conocimiento y del documental como una, otra, institución más, capaz de instaurar una verdad tan parcial como las otras. **Merle Kröger**, coguionista de la película, dijo tras su presentación en el Festival de Berlín: “Conocer a esas familias hizo que se convirtieran en personas para mí”. Y no es poco: la película como el último intento de restituir aquello que se les arrebató a ellos y a sus familiares muertos: su identidad.

FICHA TÉCNICA: Dirección: Philip Scheffner Guión: Merle Kröger, Philip Scheffner Dir. de fotografía: Bernd Meiners Montaje: Philip Scheffner Sonido: Pascal Capitolin, Volker Zeigermann Producción: Merle Kröger, Pong. País y año de producción: Alemania, 2012

Inori

Por Aurelio Medina

El segundo largometraje del mexicano Pedro González-Rubio, Inori, nos lleva a una región de la prefectura de Nara, en Japón, donde asistimos a la vida casi inerte de este enclave rural. En este texto nos apoyaremos en la confrontación entre Inori y Alamar, su primera película, sustancialmente lejanas entre sí.

Me gustaría escribir sobre *Inori* sin olvidar la primera película que realizó **Pedro González-Rubio** hace dos años, *Alamar*. Desde Blogs&Docs, **Carlos Vásquez** escribió un texto dirigido al director en el que mostraba las dudas que le había generado su debut. Acertadamente, hablaba de una película “bastante amable con el espectador, quizás demasiado”, que no dejaba que ningún plano se extendiera “más de lo necesario” y donde “la prolijidad de las imágenes submarinas era admirable pero abrumaba tanta belleza”. *Alamar* era la historia del encuentro de un padre con su hijo en un entorno cautivador, los corales de Banco Chinchorro en México. La puesta en escena dibujaba una relación perfecta y sin fisuras, de reencuentro y aprendizaje en una naturaleza amable, nada indómita. Tanto ánimo mostraba por hacerlo que, por momentos, parecía un vídeo promocional del lugar, cincelado con esas imágenes edulcoradas que duraban lo mínimo para evitar el aburrimiento del espectador. Había un uso excesivo del montaje, una narración inundada por secuencias repetitivas que enmarcaban este bello cuento intergeneracional. El artificio era evidente y desembocaba en un hecho contraproducente: poner en cuestión la veracidad de la historia. No porque no nos creyésemos la relación padre e hijo, ni porque vendiese el coqueteo con las conocidas líneas difusas entre la ficción y el documental, sino porque la enunciación del director dominaba tanto la película que el resultado era una relación acartonada y cercana al *buenrollismo* más inquietante. No parecía existir una indagación del director durante la película, sino unas intenciones preconcebidas que se mantendrían aunque la película pudiese ir por otros derroteros.

En *Alamar* echaba en falta más pausa y un mayor rigor de observación que, por contra, sí existe en *Inori*, su nueva película. Rodada en un pueblo montañoso de Japón de la prefectura de Nara, González-Rubio propone una película más sosegada y con una estructura mejor definida. La cámara viaja a esta región y se dispone a observar, en un montaje rítmico que nos sumerge en las peculiaridades de este valle aislado, oculto entre la bruma. Sin buscar con estos planos, más largos y contemplativos, la evolución de la imagen a través del tiempo, sí que parece buscar una cierta reconfiguración de la mirada del espectador en función de la duración de estos planos. Algo que en *Alamar* (siga sirviendo como referencia) no ocurría; allí el montaje temía el tedio del espectador ante cierta contemplación y nos ofrecía una especie de tráiler de más de una hora.

El tema principal de *Inori* es de sobra conocido: un relato en torno a un pequeño pueblo que, con el paso del tiempo, tiende a la desaparición y parece vivir sus últimos años de vida. Sonará poco atractivo por ser un *leit motiv* filmado hasta el hartazgo en el cine documental más reciente, pero no por ello la apuesta estilística del director deja de ser la más acertada. Sin abandonar el lógico tono elegíaco, el acercamiento hasta estos últimos habitantes de la zona es respetuoso, con la necesaria distancia para observar su vida diaria y recoger sucintamente ciertas reflexiones: los hijos que viven en Tokio y que ya no volverán, los signos de

vida que les gustaría ver más pero que desaparecen. González-Rubio se hace con un montaje en *off* de estas reflexiones para que funcione como otra capa más en este registro soterradamente nostálgico de la vida mínima en esta zona. De nuevo encontramos un paisaje encantador y bello, aunque en este caso sin subrayarlo con planos de postal y dando a estas imágenes un cierto misterio fabulador. Como testigo directa de esa vida humana que se apaga, la naturaleza abre y cierra *Inori* y también verdea los planos del metraje, engarzados en el argumento y dirigiéndose hacia una poética paisajística mejor entendida que en *Alamar*. Los espacios en *Inori* son silentes, enigmáticos, con escasa vida, parajes perturbados por la maleza o por tumbas que se integran en la naturaleza.

El arranque ya presenta un ritmo que no abandonará la película: planos generales del paisaje, de las personas que habitan el lugar y de ellos mismos afanándose en el entorno. Presentación fragmentada de los elementos que componen el filme y búsqueda de una sinergia entre naturaleza y seres humanos, búsqueda de un trasunto de esta vida en los pliegues del lugar. Con imágenes más acertadas que otras en esta diseminación del paisaje (evidentes la del animal agonizante que luego veremos ya muerto más adelante, o la de esa diminuta flor que hay que ayudar a mantener en pie) *Inori* sí es sutil y acierta en la selección de los breves fragmentos de entrevistas, que aquí funcionan como crisol de un estado de ánimo, no definitivamente alicaído pero sí anclado en la pesadumbre de los habitantes.

El cierre en *Inori* vuelve a primar los planos de la naturaleza con los que empezaba, aquí puntuados con una música incidental que hace despertar aún más al paisaje. Para contextualizar *Alamar* y así construir un mapa referencial en torno a su película, González-Rubio se acordó de **Lisandro Alonso** y **Jia Zhangke**. *Inori* supera los defectos de *Alamar* y está más cercana a estos dos realizadores, sin olvidar a **Naomi Kawase**, productora de la película.

FICHA TÉCNICA: Dirección: Pedro González-Rubio Dir. de fotografía: Pedro González-Rubio Sonido: Osamu Takizawa Montaje: Pedro González-Rubio Música: Héctor Ruiz Productor: Naomi Kawase, Nara International Film Festival País y año de producción: Japón, 2012

Fugas

Temenos

Por Marcos Ortega

Llegar al pequeño pueblo de Loutra Iriaiaes en autobús desde Atenas, alojarse en una de sus diversas casas de huéspedes, disfrutar de un pequeño agasajo en la plaza de Lyssaraia servido por la propia gente del pueblo, sólo son los primeros pasos. Tras pasar el largo día en la terraza de un bar de pueblo charlando con gente de mil lugares, explorando la zona, visitando las ruinas cercanas... llega el momento en que, cuando el Sol llega a su tramo final, los viajeros conducen sus pasos hacia el sitio del Temenos.

De forma similar a lo que sucedió en el teatro de Bayreuth de Wagner, Markopoulos ha querido ubicar en una remota aldea en las montañas de la mitológica Arcadia, un espacio de archivo y proyección de su obra, un lugar apartado en el que se unen la imagen y el espacio de percepción, filosofía y poesía.
Film does not exist by what the filmmaker creates. Robert Beavers (1)

Hablar sobre Temenos implica necesariamente repasar la historia de una de las figuras fundamentales del *New American Cinema* de los años 50 y 60, así como una de las más fascinantes: **Gregory J. Markopoulos**. A pesar de la fructífera carrera de sus primeros años, durante el periodo que posiblemente fue el más fértil del cine *underground* americano, la insatisfacción de Markopoulos fue creciendo con el paso del tiempo. La baja consideración del cine experimental, tanto dentro del propio cine como dentro de las artes, y el empeoramiento de las condiciones de proyección, llevaron al cineasta a abandonar definitivamente su país nativo junto a su compañero **Robert Beavers** en 1967. Este autoexilio físico, que llevará a la pareja a vivir en constante movimiento por la geografía europea (fundamentalmente en Italia, Grecia y Suiza), conlleva en paralelo un autoexilio también artístico. Poco después de salir de Estados Unidos, el cineasta retiraría paulatinamente sus películas de la distribución. Markopoulos no busca controlar la distribución, sino evitarla completamente, llevar su compromiso artístico hasta sus últimas consecuencias: creación y no exhibición. Este compromiso implica incluso la desaparición del nombre de Markopoulos de la historia del cine: el capítulo dedicado al cineasta en el seminal *Visionary Film* de **P. Adams Sitney** fue

eliminado en su segunda edición (1979) por expresa petición de aquel (2). Toda la producción desarrollada por Markopoulos desde su estancia en Europa permanece en su mayor parte sin exhibir.

El término *témenos*, del griego τέμενος, de la raíz τέμνω, 'cortar', describe un lugar apartado, reservado, destinado al culto; palabra que Markopoulos y Beavers usarían de diversas formas y reflejarían en sus escritos a lo largo de los años: el archivo Temenos, sito en Uster (Suiza), donde se guardan la mayoría de las copias, negativos y documentación de ambos cineastas; la asociación encargada de gestionarlo, el nombre del sello editorial bajo el que Markopoulos publica sus textos en los años 70, bien como el nombre del espacio de proyección para sus películas. Temenos es para ambos cineastas el 'espacio sagrado' donde residen sus obras, donde estas pueden ser protegidas y desarrolladas, donde podrán ser, al fin, adecuadamente exhibidas. "Aunque mis películas se proyecten de cuando en cuando, no las considero presentaciones adecuadas. No son sino mi sacrificio, necesario para continuar mi cine" (3).

El concepto del Temenos nace en la mente de Markopoulos en los años 70, pero el lugar específico de proyección surgirá varios años después, prácticamente del azar, en 1980: la cancelación de una proyección de *The Illiac Passion* (1964-7) en la Galería Nacional de Atenas, por parte de los organizadores, al observar el alto grado de desnudez presente en la película, empuja a Markopoulos y Beavers a buscar una localización alternativa para sus proyecciones. Aunque en un principio pensaron en la costera ciudad de Trípoli, finalmente se decidieron por un lugar cercano al pueblo de donde era originario el padre de Markopoulos, Lyssaraia. En esta remota aldea ubicada en las montañas de la mitológica Arcadia, entonces a siete horas en coche de Atenas, en un amplio claro a las afueras del pueblo, tendrá lugar la primera proyección en el Temenos. En lo que podemos denominar el primer ciclo, desde el año 1980 hasta 1987, de forma anual Markopoulos y Beavers proyectaron en ese mismo lugar la obra de ambos para un reducido público, compuesto en su mayoría por gente de la zona o procedente de la capital. Esta etapa fue interrumpida, puesto que los cineastas dedicaron sus esfuerzos al archivo y conservación de sus películas.

El paralelismo más cercano a las proyecciones de Temenos lo encontramos en el festival y teatro de Bayreuth, construido especialmente para representar las obras de **Richard Wagner**. De forma similar al compositor alemán, Markopoulos desea ubicar en su particular Arcadia un espacio de archivo y proyección de su obra, un lugar apartado en el que se unan la imagen y el espacio de percepción, filosofía y poesía. En Temenos se encuentra la concepción del arte como elemento sagrado, su consecuente ubicación en un templo y el seguimiento de una liturgia para acceder a él. Podemos imaginarnos, al igual que hiciera Wagner, que Markopoulos tuviera en mente el concepto del anfiteatro griego, al que "llegando en miles desde la asamblea, desde el ágora, de la tierra, del mar, de los campos, de partes lejanas (...) para ver la más fecunda de todas las tragedias, el Prometeo (4); ver en esta titánica obra maestra la imagen de sí mismos, leer el acertijo de sus propias acciones, fundir su propio ser y su propia comunión con las de su dios" (5). Temenos como *heterotopia* del arte. Si bien Bayreuth es un proyecto que Wagner vio llevado a su conclusión, los espacios previstos por Markopoulos para el Temenos arcadiano hasta el momento solo existen en forma de proyecto arquitectónico realizado por la artista griega **Despina Zacharopoulou** (6).

Decíamos que la idea de Temenos surge para Markopoulos en los años 70, en el momento en que inicia *Eniaios* (1948-90) (7), su obra definitiva. *Eniaios*, que significa 'unidad' pero también incorpora el concepto de 'singularidad', aparece como el *summum* de toda su obra: en los veintidós ciclos que la componen (denominados 'órdenes'), de entre tres y cinco horas de duración cada uno, incorpora metraje de su obra anterior, de la multitud de pequeños filmes que realizó durante sus viajes por Europa. Pequeños cortes, en su mayoría de un fotograma de duración, intercalados entre cola blanca y negra. En *Eniaios*, Markopoulos lleva al máximo su principio de considerar el fotograma como la unidad esencial del cine. "Para el cineasta, abstenerse de ver sus rollos como imágenes en movimiento es imbuirlas con mayor y extraordinario Movimiento. Es quizás una falacia creer que el cine es movimiento constante" afirma (8). *Eniaios*, además, es la culminación de la dedicación de Markopoulos a su arte: una obra que su autor nunca llegó a ver proyectada en vida, creada para ser exhibida exclusivamente en Temenos, y que acabó de montar apenas un año antes de su muerte. De ninguna de las 67 bobinas -casi 80 horas de metraje, en los más de cien filmes individuales que la componen- se sacó copia. Existía sólo la de trabajo y sólo comenzaron a ser impresas, tras un arduo proceso de restauración de los numerosos empalmes, a inicios de 2000. La mayoría de secuencias con imagen que la componen aparecen apenas durante un fotograma, destellos fugaces de lo visible entre la oscuridad y la pura luz reflejada en la pantalla. *Eniaios*, cuyo referente más cercano en la obra del cineasta sea quizás *Gammelion* (1968), es una forma de resistencia a la visión, de retención de la imagen. Esta retención parece relajarse a lo largo de los diversos órdenes, observándose una cierta progresión que sólo será posible corroborar dentro de unos años cuando puedan verse los siguientes ciclos. De mantenerse el ritmo actual, la tarea de restauración se completaría a finales de la próxima década.

Los tres órdenes que se proyectaron en Temenos en 2012, del VI al VIII, están formados en su mayor parte por secuencias y fotogramas de las obras *Eros*, *O Basileus* (1967), *Himself as Herself* (1967), *The Illiac Passion* (1964-7) y fundamentalmente *Twice a Man* (1963), que compone la mayor parte de metraje del orden VIII. A este metraje ya conocido se suman un número difícil de determinar de pequeños filmes que Markopoulos rodó en Europa y que apenas vieron la luz durante su vida: retratos de artistas como **Alberto Cavalcanti**, **Georges Auric** y, especialmente, del pintor griego **Diamantis Diamantopoulos**, cuyo retrato forma el núcleo alrededor del que gira el ciclo VII, además de grabaciones de los diversos lugares por los que el largo peregrinaje europeo llevó a los cineastas. Para montar *Eniaios*, Markopoulos utilizó en su mayor parte los originales de cámara, y ello se nota: en ningún lugar se han visto unas imágenes tan prístinas de *Twice a man*, tan llenas de color.

Retornando de Temenos, el viajero se da cuenta del concepto tan próximo al peregrinaje al lugar sagrado que representa. Llegar al pequeño pueblo de Loutra Iriaias en autobús desde Atenas, alojarse en una de sus diversas casas de huéspedes, disfrutar de un pequeño agasajo en la plaza de Lyssaraia servido por la propia gente del pueblo, sólo son los primeros pasos. Tras pasar el largo día en la terraza de un bar de pueblo charlando con gente de mil lugares, explorando la zona, visitando las ruinas cercanas... llega el momento en que, cuando el Sol llega a su tramo final, los viajeros conducen sus pasos hacia el sitio del Temenos. Ahora lejos de su ubicación inicial, en un gran claro entre montes a media hora a pie desde Lyssaraia, los peregrinos se asientan en los bancos o en los pufs dispuestos sobre el suelo, mirando hacia la blanca pantalla instalada sobre un marco de madera. Todos ellos son pasos necesarios para la experiencia, no sólo para la percepción, sino para la propia creación de la obra. "Una taza de café oriental sobre una mesa de mármol en un café griego. Es la obra. Saborear el café es tanto el acto de la obra como el contenido mismo" (9).

- - - -

(1) Citado en Markopoulos, Gregory J. "Formal account" en *Chaos Phaos* vol.III, p. 101. Ed. Temenos, Florencia, Marzo 1971.

(2) Este capítulo será recuperado posteriormente en la tercera edición de 2002, una década tras su muerte.

(3) *Ibid.*, p. 103.

(4) Es significativo que *The Illiac Passion*, la reinterpretación de Markopoulos del mito de Prometeo, forme parte de todos los ciclos de *Eniaios*.

(5) Wagner, Richard. "Art and revolution" (1849), traducción de William Ashton Ellis.

(6) Ver Temenos 2012 Architectural Exhibition Photo Review y The Temenos 2012 Parallel architectural exhibition.

(7) La fecha inicial hace referencia al origen de los materiales, no al inicio en sí de la obra.

(8) Markopoulos, Gregory J. "The intuition space", publicado en *Millennium Film Journal* n.32-33, Nueva York, otoño 1998.

(9) Markopoulos, Gregory J. Catálogo de Temenos 1980, *Proie III*, agosto 1980.

Underdocs

Cine y deseo. *Un chant d'amour* de Jean Genet

Por Luis E. Herrero

El novelista, poeta y dramaturgo francés Jean Genet dejó entre su perturbador legado una única pieza cinematográfica de singular valía: *Un chant d'amour*.

*Las obras de arte están por encima de la obscenidad y la pornografía
—o, más correctamente por encima de lo que la policía entiende por obscenidad y pornografía—.*

El arte existe en un plano espiritual, estético y moral más elevado.

Jonas Mekas, *Manifiesto del Underground sobre la censura*

Jean Genet (1910-1986) ha pasado a la posteridad como autor de un sórdido imaginario en el que homosexualidad, transgresión y lumpen se mezclan hasta hacerse una misma cosa. Sus andanzas juveniles estuvieron jalonadas de hurtos y continuas entradas y salidas de centros penitenciarios. Ingresó en el ejército, desertó y vagabundó por los bajos fondos de media Europa. Robó libros de **Proust** y de **Verlaine**, mendigó, se prostituyó. Estuvo a punto de ser condenado a cadena perpetua. Corrompió con sus novelas y expresó la más ácida crítica en sus obras de teatro. Recibió el reconocimiento de la alta cultura.

Desapareció. Apoyó a los *yippies* de **Abbie Hoffman** y **Jerry Rubin** en la Convención Nacional Demócrata de Chicago en 1968. Se alió a los Black Panthers en la campaña por la libertad de **Bobby Seale** (1). Abrazó la causa palestina. Denunció la masacre de Sabra y Chatila. Enfermo de cáncer, un accidente fortuito acabó con su vida y hoy yace enterrado en el antiguo cementerio español de Larache, subrayando con ese último gesto de exilio la profunda desafección que maduró hacia su país de origen y hacia todo Occidente.

Un chant d'amour

Después de una juventud atropellada y marginal, Jean Genet, el joven delincuente homosexual cuyos textos había descubierto años atrás **Jean Cocteau**, se encuentra en uno de los momentos álgidos de su creatividad literaria. Tras el fin de la II Guerra Mundial, entre 1946 y 1947 ven la luz sucesivamente *El milagro de la rosa*, *Pompas fúnebres*, *Querelle de Brest* y su primera obra teatral, *Las criadas*. Sin embargo, y a pesar de su creciente reconocimiento, Genet aún tiene algunas cuentas pendientes con la justicia. **Sartre** y Cocteau intermediarán para conseguir un indulto presidencial que le librerá definitivamente de la cárcel. Animado por Cocteau y después de terminar *Estricta vigilancia* (1949) y *Diario del ladrón* (1949), Genet se lanzará al cine. El resultado, la erótica y pornográfica, censurada y poética *Un chant d'amour* (1950). La película, muda y originalmente sin música, se adentra en la secreta y ritual comunión lasciva en la que se ven envueltos unos reos ante la mirada sancionadora y pervertida del vigilante. Los presos, fornidos, tatuados, acentuados en el blanco y negro y evocadores con sus poses de la estatuaría griega, se revuelven con promiscuidad ante su forzada separación. Prisioneros, pero solo de sus pasiones, la celda acentúa la irrefrenable atracción de los cuerpos libres y sensuales. Aprovechando un pequeño agujero en la pared, una sencilla pajita hueca por la que los presos se pasan el humo de un cigarrillo les ha enseñado a sortear el aislamiento. Ni todas las prisiones del mundo, parece decir Genet, son suficientes para encerrar la fuerza del deseo.

Allí, en la cárcel, en ese universo exclusivamente masculino que tan bien conoce el francés, se dan cita lo explícito y lo poético, lo sublime y lo más tortuoso. La autoridad, reprimida y *voyeur*, contempla el baile de complicidades que se dedican entre sí los presos. Asomándose por la mirilla, el carcelero espía las actitudes amorosas de aquellos, abandonados a un salvaje pero forzosamente solitario tiempo del deseo. Atrapado en el suyo propio, el funcionario contempla celda por celda las libidinosas escenas, excitando un *voyeurismo* en el que Genet implica al espectador. La pantalla se convierte en la mirilla por la que este asiste azorado al espectáculo al que el realizador le ha conducido irremisiblemente. El sadismo del carcelero, reprimido en sus impulsos sexuales, explota al final del film cuando introduce su pistola, símbolo de un poder fálico y armado, en la boca de uno de los presos. "El ojo de Genet te avergüenza y te perturba" llegará a decir Cocteau. Su objetivo es el propio espectador y su cómoda moral.

Genet llevó su drama experimental a unas celdas que se construyeron como decorado en el primer piso de *La Rose Rouge*, un célebre cabaret -propiedad de **Nikos Papatakis** (2)- que se encontraba en el barrio parisino de Saint-Germain-des-Prés, en el que desde la posguerra mundial enraizarían la bohemia y el arte, el existencialismo, el jazz y la Nouvelle Vague. La película, que se filmó entre abril y junio de 1950 con actores no profesionales (3), contó con **Jacques Natteau** como director de fotografía y se comenzó a rodar en 16mm. El camarógrafo, que había trabajado con **Jean Renoir** en *La bestia humana* (1938), rápidamente alertó a Genet de los pobres resultados del formato, motivo por el cual ambos tomaron la decisión de volver a empezar en 35mm. Fue a partir de entonces cuando la película comenzó a adquirir toda su intensidad expresiva, en buena medida gracias al gran trabajo del que hizo gala Natteau. Unos años después, en torno a esta cuestión se generó una pequeña polémica, pues algunos vieron detrás de la brillante fotografía de *Un chant d'amour* la mano de Jean Cocteau. No fue hasta 1964 cuando el asunto por fin quedó resuelto. En una entrevista que **Jonas Mekas** realizó a Papatakis para la revista *Film Culture*, el productor confirmó la asistencia habitual de Cocteau al rodaje pero negó cualquier otro tipo de influencia.

El amigo americano

La película, durante decenios, fue calificada como pornográfica. Su exhibición apenas pasaba de ciertos círculos cinematográficos o clandestinos. Tanto fue así que, la primera proyección pública que **Henri Langlois** organizó en la *Cinémathèque* francesa en 1954 se mostró mutilada en sus secuencias más explícitas. *Un chant d'amour* parecía condenada al ostracismo, pero sería el propio Mekas quien, al descubrirla, pusiera todo su empeño en redimir la obra maldita. El lituano consideraba *Un chant d'amour* una película de vanguardia de belleza extrema y tomó la decisión de introducirla personalmente en Estados Unidos. Mientras que, en Francia, la editorial Gallimard estaba publicando las *Obras Completas* de Genet, en EE.UU., presa todavía del ambiente creado por la corriente censora del macarthismo, los escritos del francés estaban prohibidos. Mekas denunció que las leyes estaban empujando el arte hacia el *underground*, pero sabía que la biografía y radicalidad de Genet jugaban en contra de la difusión del film. De la misma

manera que Cocteau se había convertido en el gran valedor de su obra escrita, Mekas haría lo propio con su exigua obra cinematográfica. Con la ayuda de **Harold Pinter**, Mekas logró sortear el control aduanero e introducir clandestinamente la película en EE.UU. Incluyó de inmediato el film en el catálogo de la Filmmakers Cooperative, que asumió los derechos de exhibición y distribución de la película en el país y aprovechó la plataforma que suponía la revista *Film Culture* para dedicarle varias reseñas. “Nos negamos a esconder nuestro trabajo en restringidas sociedades cinematográficas, en clubs privados o en agrupaciones” dirá Mekas, “nuestro arte es para todos. Debe estar abierto y accesible a todos aquellos que quieran verlo” (4). Las primeras exhibiciones públicas en Nueva York no tardaron en sucederse y, con ellas, violentas intervenciones policiales que dieron con los huesos de un maltrecho Mekas en el calabozo acusado de “ensuciar Estados Unidos”. Después de más redadas en San Francisco, la película llegó a ser prohibida por el Tribunal de Apelaciones en sentencia posteriormente confirmada por la Corte Suprema de EE.UU. El caso Genet causó una profunda ola de indignación en algunos sectores políticos y culturales del país, producto de la cual surgiría un fuerte movimiento contra la censura en cuyas coordenadas se inscribe el *Manifiesto del Underground sobre la censura* del propio Mekas.

Genet y el cine

En 1975, veinticinco años después de su realización, Nikos Papatakis decidió presentar *Un chant d'amour* a la comisión del Premio a la Calidad del *Centre National de la Cinematographie*. Al parecer, la película obtuvo una recompensa nada desdeñable. Sin embargo, un Genet en completo desacuerdo envió una carta a **Michel Guy**, a la sazón ministro de Cultura del primer gobierno **Chirac**, rechazando de manera categórica el premio. Genet consideraba que su película era “el esbozo de un esbozo” y no quería verla oficialmente comercializada e incluso amenazó a Papatakis con procedimientos judiciales.

El recelo de Genet con respecto a la comercialización de su película fue quizá excesivo. Si por un lado Cult Epics se encargó de distribuir la versión original del film (5), en 2002 el British Film Institute (BFI) puso en circulación una nueva versión de *Un chant d'amour* a la que se añadió una banda sonora compuesta por **Simon Fisher Turner**, responsable de la música de varias películas de **Derek Jarman**. Esta segunda versión, una arriesgada apuesta del BFI muy extendida en Internet, dota a la película de una fuerza y ritmo exquisitos que se integran a la perfección en el film. Música enigmática y sinuosa como lo es la propia condición del deseo para Genet. Tanto la versión original como la comercializada por el BFI están actualmente al alcance del público en muchas de las plataformas telemáticas habituales.

A pesar de algún tibio conato, la relación de Genet con el cine no fue mucho más allá. No así su obra literaria, que vio cómo **Joseph Strick** llevaba a la pantalla *El balcón* en 1963 y **Fassbinder** hacía lo propio con la novela *Querelle de Brest* en 1982. La última colaboración entre Genet y el cine se produjo en 1981 cuando se volcó en reconstruir la historia de Mettray, la colonia penitenciaria en la que estuvo internado en su adolescencia. El resultado de aquel trabajo fue *El lenguaje de la muralla*, un extensísimo guión cinematográfico especialmente beligerante con la oligarquía francesa que nunca llegó a rodarse.

(1) Tal y como Agnès Varda había hecho dos años antes con otro de los fundadores del Black Panther Party, Huey P. Newton (*Black Panthers*, 1968).

(2) Productor del film. Años más tarde co-produciría *Shadows* (John Cassavetes, 1959), antes de afrontar él mismo la dirección con *Les abysses* (1963), *Les pères du désordre* (1967), *The Shepherds of Calamity* (1967), *The Photograph* (1987) y *Walking on a Tightrope* (1992).

(3) Que no figuran en los créditos y a quienes posteriormente se ha identificado como Bravo, Java, Coco Le Martiniquais y Lucien Sénémaud, un joven que por entonces era amante de Genet y que guardaba un apreciable parecido con él.

(4) Jonas Mekas, *Manifiesto del Underground sobre la censura* (1964).

(5) El DVD contiene una introducción de Jonas Mekas y comentarios de Kenneth Anger además del documental de Antoine Bourseiller sobre Genet.

FICHA TÉCNICA: Dirección y guión: Jean Genet Actores: Bravo, Java, Coco Le Martiniquais, Lucien Sénémaud Dir. de fotografía: Jacques Natteau Montaje: Jean Genet Producción: Nikos Papatakis País y año de producción: Francia, 1950