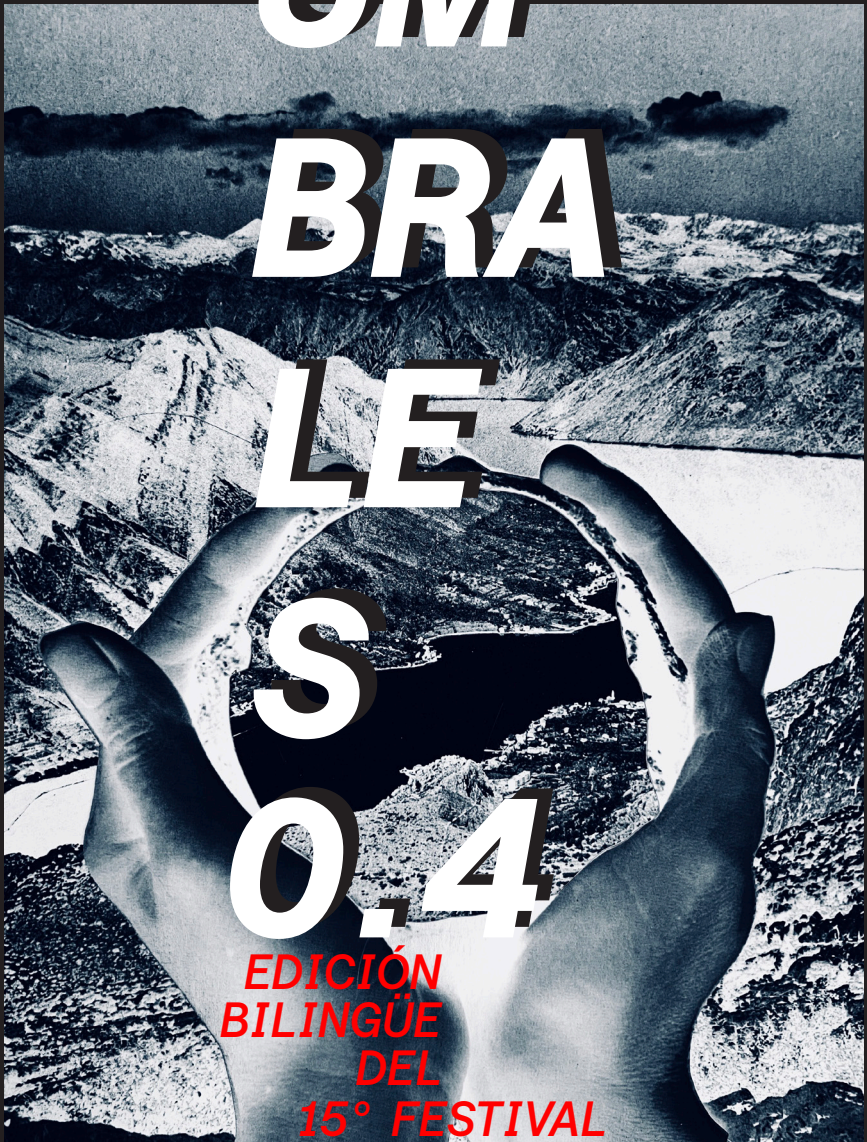




UM BRA LE S 0.4.

EDICIÓN
BILINGÜE
DEL

15° FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE DE
LA UNAM

FICUNAM 15

UM

BRA

EDICIÓN
BILINGÜE
DEL LE

XV FESTIVAL

DE CINE

S

INTERNACIONAL
DE
LA
UNAM

FICUNAM 15

0.4

Editado
por la
Coordinación
de Difusión
Cultural
a través

del programa

Síntesis

y la

Dirección

general de Actividades
Cinematográficas

de la Universidad

Nacional Autónoma
de México

© 2025

COLABORADORES

Salvador Amores, Diandra Arriaga,
Lin Htet-Aung, Miguel Blanco Hortas,
Jorge Caballero, Clemente Castor,
Maximiliano Cruz, Colectivo Los
Ingrávidos, Laura Dávila Argoty,
Luciana Decker Orozco, James Edmonds,
José Pablo Escamilla, Ana Fernández-
Cervera, Kent Jones, Dalissa Montes
de Oca Mosquea, Aroldo Murguía,
Leonardo Pirondi, Oleksiy Radynski,
Camilo Restrepo, Ewelina Rosinska,
Rebekah Rutkoff, Albert Sackl,
John Smith, Karina Solórzano,
Horacio Torruco, Bruno Varela,
Tania Ximena para la Universidad
Nacional Autónoma de México 2025.

EDICIÓN Y COORDINACIÓN

Salvador Amores y Maximiliano Cruz

DIRECCIÓN DE ARTE & DISEÑO EDITORIAL

Jesús Cruz Caba

PORTADA Y ARTE

Mariana Mendivil

TRADUCCIONES

Salvador Amores, Tiosha Bojórquez,
para la Universidad Nacional Autónoma de México ©, 2025

UMBRALES

Concepto e idea original

Maximiliano Cruz

Curaduría

Salvador Amores y Maximiliano Cruz

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Coordinadora

Rosa Beltrán Álvarez

Secretario Técnico de Planeación y Programación

Juan Ayala Méndez

Secretaría Técnica de Vinculación

Paola Morán

Secretaria de Comunicación

Dora Luz Haw Sanchez

Secretaria Administrativa

Graciela Zúñiga González

Secretaria de Extensión y Proyectos Digitales

Myrna Ortega Morales

DIRECCION GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS

Director General

Hugo Villa Smythe

Subdirector de Difusión

Jorge Martínez Micher

Subdirector de Rescate y Restauración

Albino Álvarez Gómez

Subdirectora de Acervos

Antonia Rojas Ávila

Coordinador de Nuevas Tecnologías e Informática

Gerardo León Lastra

Jefa de Unidad Administrativa

Jaqueline Kuttler Herrera

Jefe de la Unidad de Acceso Interinstitucional

Jaime Aparicio Guerrero

Jefe del Departamento de Análisis y Regularización de la Proveniencia del Patrimonio Fílmico de la UNAM

Edgardo Barona Durán

Coordinadora Ejecutiva Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro

Isabel Toledo

FICUNAM

Director Artístico
Maximiliano Cruz

Directora Ejecutiva
Fernanda Becerril

Programador en jefe
Salvador Amores

Productora de programación
Jessy Vega Eslava

Programadores
Sébastien Blayac
Karina Solórzano
Luis Rivera
Andrés Suárez

Vinculación y relaciones institucionales
Ana Fernández-Cervera

Enlace y gestión
Adriana López

Producción
Jorge Ramírez

Comunicación
Pablo Rendón

Atención a invitados
Humberto Rauda

Catálogo
Nadia Baram

D. R. © 2025,
Universidad Nacional
Autónoma de México
Coyoacán 04510,
Ciudad de México



Cátedra UNESCO
Diplomacia y Patrimonio
de la Ciencia



Cultura
Secretaría de Cultura



Estudios
Churubusco



CIUDAD DE MÉXICO
CAPITAL DE LA TRANSFORMACIÓN

SECRETARÍA
DE CULTURA



SWISS FILMS



foro cultural de austria



ÍNDICE

MATERIALES

- | | | | |
|----|---|-----|--|
| 11 | Presence
Kent Jones | 57 | Adrift Worldmaking
and Potential References
Leonardo Pirondi |
| 18 | Postscript to
Being John Smith
John Smith | 62 | On Making Where Russia Ends
Oleksiy Radynski |
| 21 | This Would be a Film
Camera. Albert Sackl on
Am Telefon Milena Fina
Salvador Amores | 67 | A Metamorphosis
Lin Htet-Aung |
| 31 | Robert Beavers' Listening
to the Space in my Room
Rebekah Rutkoff | 73 | 9/05/1982
Camilo Restrepo
y Jorge Caballero |
| 34 | On Pedras instáveis
Ewelina Rosinska,
Ana Fernández-Cervera | 75 | Venero
Tania Ximena |
| 39 | Songs Overheard
in the Shadows
James Edmonds | 78 | trans-apariencia-estéreo-voodoo
Bruno Varela |
| 47 | Fenomenología y memoria.
Notas sobre una
experiencia aurática
en casa de mi abuela
Dalissa Montes de Oca
Mosquea | 83 | Cuando ellas se fueron
sólo quedó un pequeño ruido
en la montaña
Laura Dávila Argoty |
| 50 | Destrozo las herramientas
de mi cautiverio
Diandra Arriaga | 88 | El cine es una serpiente
que constantemente
cambia de piel
Aroldo Murguía |
| 52 | El caos del sol
José Pablo Escamilla | 101 | País del hule
Clemente Castor |
| 55 | El jardín del lago
Horacio Torruco | 106 | El lenguaje de las entrañas
en p u r o a n d a r
Luciana Decker Orozco |
| | | 113 | Manifiesto
Colectivo Los Ingrávidos |

V. UMBRALES

- 120 **Umbral**
Camilo Restrepo
La chambre d'ombres
Cilaos
La bouche
La impresión de una guerra
Pocket Tropic

- 126 **Competencia**
Umbrales de
vanguardias
latinoamericanas

Cuando ellas se fueron
solo quedó un pequeño
ruido en la montaña
de Laura Dávila Argoty
Destrozo las herramientas
de mi cautiverio
de Diandra Arriaga
El jardín del lago
de Horacio Torruco
Sifuentes
Fractura
de Biviana Chauchi
La sonrisa no cabe
en mi rostro
de Clemente Castor
Nada fuera de la Isla:
Puentes
de Dalissa
Montes de Oca Mosquea
Piel de toro muerto
de Aroldo Murguía
Potenciais à deriva
de Leonardo Pirondi
p u r o a n d a r
de Luciana
Decker Orozco
Teocalli
de Colectivo
Los Ingrávidos
Trans-apariencia-
estereo-voodoo
de Bruno Varela
Un volcán es una
herida luminosa
de José Pablo Escamilla

- 132 **Umbral 0 Síntesis**

9/05/1982
de Camilo Restrepo
y Jorge Caballero
Venero
de Tania Ximena

- 135 **5 Umbrales**

- Umbral 1.**
vom Gröller + Hindle + Frank
+ Smith (nota de programa
por Salvador Amores)
- Umbral 2.**
Sackl + Schneemann (nota de
programa por Salvador Amores)
- Umbral 3.**
Lurf + Jauernik + Szlam
+ Duque + Cantrill
(nota de programa por
Miguel Blanco Hortas)
- Umbral 4.**
Radynski + Tafakori + Lin
(nota de programa
por Karina Solórzano)
- Umbral 5.**
Fowler + Rosinska + Edmonds
+ Beavers (nota de programa
por Salvador Amores)

- 152 **Umbral Expandido**

Sentimientos, signos, pasiones.
Acerca de El libro de las
imágenes de Jean-Luc Godard
de Fabrice Aragno
El movimiento más pequeño
de Tin Dirdamal
Follow the water
de Pauline Julier
y Clément Postec

UMBRALES 0.4

Cine experimental y vanguardias cinematográficas

MATERIALES

Contribuciones inéditas de artistas y cineastas sobre sus procesos de creación e imaginarios investigativos.

UMBRAL. CAMILO RESTREPO

Enfoque en una de las filmografías más estimulantes de la escena experimental contemporánea

COMPETENCIA UMBRALES

DE VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

Selección de trabajos realizados en México en competencia por premios de dinero y en especie.

UMBRAL 0. SÍNTESIS

Programa de comisiones de cine experimental latinoamericano.

5 UMBRALES

Programas curados de cine vanguardista contemporáneo en diálogo con hitos y clásicos del género..

UMBRAL EXPANDIDO

Desbordando el umbral de la pantalla: cine expandido, performance, video-instalaciones.

UMBRALES 0.4

Por cuarto año consecutivo, la muestra UMBRALES del FICUNAM enfoca la experimentación y las vanguardias cinematográficas. Reúne trabajos mexicanos e internacionales de artistas y cineastas reconocidos y emergentes, donde lo contemporáneo convive con revisiones a hitos del experimental.

UMBRALES conjuga exhibición en fílmico —16mm y 35mm— y digital en salas de cine con sesiones de cine expandido, performances y obras inmersivas, además de exhibición online a través de plataformas de streaming. Incluye, también, una serie de películas encargadas a individuos y colectivos como parte de Umbral 0, programa permanente de comisionado de cine de vanguardia latinoamericano —presentado por Síntesis de Cultura UNAM— con el que el FICUNAM busca inyectar energía a la toma de acción experimental en México y la región. A lo anterior se suma la Competencia Umbrales de Vanguardias Latinoamericanas que, como su nombre lo indica, tras dos ediciones se ha expandido para abarcar todo el territorio latinoamericano; una selección de trabajos que compiten por premios en efectivo y en especie.

UMBRALES celebra la postura de los creadores ante el medio, sea análogo o digital. Al avant-garde del siglo XX y sus manifestaciones contemporáneas se suman inspiraciones variopintas, géneros híbridos, divergencias formales, disidencias narrativas. UMBRALES aboga por la ruptura de la percepción unidimensional de la realidad que impone el cine en sus acepciones mercantiles, dialogando con lo clásico sin dejar de mirar al futuro, a nuestros ojos promisorio.



MAT ERIA LES

Presence

Kent Jones

¿Cómo acercarse a una pieza de video tan conmovedora y directa como *The Present...*? Señalar sus diversas estrategias y propiedades parece una respuesta inadecuada ante un trabajo de semejante simplicidad y fuerza antisentimental. Simplicidad, sobre todo. Nada, en absoluto, durante sus veintisiete minutos de duración, se siente asumido o hecho para la ocasión. Cada decisión y cada movimiento se sienten alcanzados, resultantes de un esfuerzo considerable para llegar a un tema imposible: la sensación de estar vivo.

Robert Frank ha sido siempre muy bueno en ello. Si resulta imposible colocar sus fotografías, películas y videos en categorías separadas es porque todo parece brotar de la misma fuente, del mismo impulso. Hay un balance notable entre el gran cuidado y la (obstinada) sencillez imperturbable que circula por la obra de Frank; un fuerte sentido del artista como ser humano más que como maestro, demiurgo o rey filósofo. En "The Americans", la posición no es ni afectiva ni crítica, tampoco inquisitiva o voyeurista. En su lugar está el sentimiento de un artista que simplemente se encuentra presente. Nunca es cuestión de obtener una imagen nítida y condensada a la manera de Evans o de Lange, o de capturar el "momento adecuado" à la Cartier-Bresson. Frank está simplemente presente en el funeral en el sur o en el accidente en la carretera occidental. No es precisamente el modelo de un participante empático o un observador; hay una curiosa

sensación de soledad en sus imágenes, una clase de soledad que siempre parece decir: "No me mires; déjame hacer lo mío y yo te dejo hacer lo tuyo".

Ver una película como *Candy Mountain* refuerza el punto, con su protagonista desagradable que se cruza, una y otra vez, con individuos amables y paisajes acogedores. *Candy Mountain*, una de las películas más injustamente valoradas de los años ochenta, tiene un toque maravilloso. La trama parece ser un cuento moral sobre la incipiente globalización: un miserable y ambicioso zángano viaja al fin del mundo en búsqueda de un legendario fabricante de guitarras, sólo para encontrar que ya fue comprado por los japoneses. A cambio de mucho dinero, está quemando sus guitarras para que solo queden treinta en todo el mundo, incrementando así su valor. Pero uno no sale de *Candy Mountain* pensando en un mensaje. En realidad, permanecen imágenes y sensaciones: un encuentro solitario con un adorable admirador de Hank Snow, la carretera del norte de Nueva York a Canadá en abrasadores colores otoñales, los paisajes marinos de Nova Scotia, diners y bares acogedores. Pocas películas le han dado tal presencia a lugares y personas incorporándolos –con un humor despreocupado que sugiere el vaudeville, el dejarlos solos, tal y como son– en una narrativa despojada. Esta práctica de injertar en el Mundo Real una estructura narrativa

adecuadamente flexible fue una estrategia clave de Wim Wenders durante los años setenta, cuando realizó sus mejores trabajos. Pero Frank, completamente anti sentimental, está muy lejos del autor de *Im Lauf der Zeit* o *Der Amerikanische Freund*, históricamente atribulado, ultra sensible. Mientras Wenders sigue el camino de Godard y Straub (Primer mandamiento: alterarás la realidad lo menos posible), para Frank se siente como una cuestión de temperamento. *Candy Mountain* pudo haber sido co-realizada por Rudy Wurlitzer (como Alfred Leslie, otra relación tormentosa que acabó mal), pero se percibe como proveniente de Frank de principio a fin. Desde una visión panorámica, la vida apesta. Desde el aquí y el ahora, es siempre bella, misteriosa, vital. Cuando el desaliñado héroe de Kevin O'Connor llega al final del camino en *Candy Mountain*, podría encontrar un antídoto a su desaliento a la vuelta de la esquina del final de su película (allí mismo en Nova Scotia; da que pensar). Es fácil imaginarlo encontrarse con el amigo de Frank que tira los dados al final de *The Present*. "Perdí. Pero, ¿qué más da? Esa es la cuestión."

Un momento estremecedor: corte a tres cuervos negros picoteando algo entre pasto y hierbas sobre la nieve. Sonidos de la vida invernal. "Pienso que cada día debería tener algo de metraje", dice Robert Frank con su voz inexpresiva, en su acento suizo. "Pero sería mejor... tener metraje... de gente", añade. "Cada día quiero hacer un breve fragmento de video. Y creo

que la gente..." – una pausa, y los cuervos vuelan fuera de cuadro, todos al mismo tiempo "... es muy buena..." – la cámara se aleja para revelar un descuidado paisaje nevado, con una vieja llanta en la esquina del cuadro. "...Y muy expresiva". Corte a un hombre en camisa, sentado al lado de una ventana de Nova Scotia, discutiendo sobre los perros del lugar.

¿Por qué esta viñeta me conmueve de tal modo? Primero, por el infalible ojo de Frank: límpido, veloz, sereno. Los cuervos negros están agrupados en una agradable formación triangular contra la blanca nieve, y el pasto café, anti pintoresco, diluye el preciosismo latente: como siempre con Frank, la imagen es estrictamente en tiempo presente, adherida al momento en el que ocurre en la realidad, aparentemente hallada. Segundo, el sentido de una estética relajada, sencilla, vivida al momento, se extiende a la dinámica entre imagen y narración, al configurarse una yuxtaposición: Frank habla sobre gente mientras supuestamente mira unos cuervos, alcanzando algo que ha cultivado desde el comienzo de su carrera, una práctica artística adherida a los ritmos y hábitos de la vida. No como se supone que se vive o como debería vivirse, sino como de hecho es vivida. La pausa antes de que el trío de cuervos se aleje al unísono y la aprobación de Frank sobre las personas está perfectamente acompasada, es irresistible, emocionante y afirmativa. En otro nivel, si uno lo considera cuidadosamente (y he visto *The Present* muchas, muchas veces), el cálculo, el trabajo intelectual y el oficio tras este momento tienen su encanto propio. Frank puede estar observando a los cuervos a través de la ventana y pensando en voz alta o,

lo que es más probable, el momento fue construido a la perfección para dar la apariencia de una realidad generada espontáneamente (¿qué fue lo que espantó a los cuervos? ¿Un ruido fuera de cuadro? Si es así, ¿por qué no lo escuchamos?). Como sucedió a menudo con Frank, la modestia de su punto de vista como artista (determinadamente a pequeña escala, minoritario, anti glamuroso) ha oscurecido el hecho de que fue pionero de muchas prácticas estéticas que han entrado en boga a lo largo de los años. Esta especie de cuidadosa reconstitución de la realidad actualmente parece ser del dominio de Kiarostami, pero Frank la ha conducido por terrenos mucho menos elevados durante años. Mientras Kiarostami mira la Naturaleza, la Existencia (o la Naturaleza de la Existencia), etc. con su naturalidad cuidadosamente construida, Frank nunca da pasos atrás para observar la perspectiva global, sino que coloca todo en el nivel de lo mundano, en lo que podría llamarse “la realidad práctica”. Termina dándonos la perspectiva global, pero permite que se articule ella misma. Se generan conexiones y metáforas con la naturalidad de una respiración, y seguimos hacia el siguiente pensamiento, la siguiente sensación, la siguiente caída en cuenta, el siguiente instante de olvido, de sueño, de asociación. O de recuerdo.

Hay otras razones para amar este momento, y todas están relacionadas con el hecho de que forma parte de esta pieza particular. Si han visto

The Present, sabrán que es, en cierto sentido, un lamento. No lo llamaré una obra elegíaca, pues sería etiquetarla con un cliché estúpido y asfixiante. Pero Pablo, el hijo de Frank fallecido antes de que su padre comenzara la realización de este video (una foto en la pared de una galería, avistada en uno de los muchos fragmentos de *The Present*: el hijo de Frank, enmarcado por las palabras “Pablo... Gone” y seguido por una canción de country – “Well, Goodbye Mr. Reporter, I’m sorry for what I done”), regresa una y otra vez. *The Present* tiene una estructura no cronológica que sugiere la acción de revolver, de deambular por una casa vacía con la mente transitando libremente, o de emprender una vacación despreocupada por el pasado. O, simplemente, de vivir: siempre nos inclinamos de vuelta hacia el pasado, como decía Fitzgerald, mas mientras este hacía referencia a un tema grandilocuente y pretencioso (¡Estados Unidos!), Frank en cambio trabaja a escala local – claro que siempre iremos hacia adelante, y claro que siempre miraremos hacia atrás. ¿Qué otra cosa podríamos hacer? Vemos el rostro de Pablo en fotografías, escuchamos una remembranza suya leída sobre una encantadora imagen de la nieve cayendo sobre la calle Bleecker (otra hermosa yuxtaposición confeccionada artesanalmente), vemos sus flores (y las fotografías hechas por su padre de aquellas flores), vemos el desorden de su apartamento (Frank en la voz: “¿Cómo puedo ordenar mis pensamientos?”). Leemos la desgarradora nota que su padre le escribió tras su partida (“Desearía que pudieras ver tus flores... de Papá, con un beso”). Y la manera en que Frank y su brillante editor y cómplice,

Laura Israel, construyen esta pieza, tan fluida y al tiempo tan bellamente irregular, nos otorga el espacio para generar asociaciones entre momentos que se descuidaron en la medida suficiente. Previamente en *The Present* Frank dice que es el cumpleaños de su hija Andrea, también fallecida, en un accidente aéreo, veinte años atrás. “Me pregunto qué pensará”, se dice. Quizás Pablo y Andrea están sólo muertos, mas no se han ido. No están allí, pero sí presentes. Así, en esta película en la que la muerte es tan ubicua, tan real, la visión de tres cuervos negros sobre un fondo blanco posee un acento especial. Acaso pareciera llevar demasiado lejos el punto si menciono la otra muerte presente en la pieza –el viejo amigo de Frank, Werner, el tercer cuervo negro– pero acaso tal vez a Frank le gustaría después de todo. El mundo tiene una manera de ofrecer metáforas en los momentos más inverosímiles, en los escenarios menos probables.

“¡Será una película de cuervos!”, anuncia Frank –el momento en cuestión indica una de las muchas apariciones de los pájaros negros, y motiva una graciosa discusión con un vecino (“¿Tú también los alimentas?”), pregunta la esposa

de Frank, June). Hay otros animales: un perro que mira por una ventana (“¿Qué mira?” “No lo sé, Robert”), un caballo (“¿Qué clase de animal es este?”). Pregunta Frank, pretendiendo que es el primer hombre tras la Creación, o algo por el estilo; “este animal se llama...”, y después un corte), más cuervos en otra asamblea rodeada de nieve, esta vez acompañados de bramidos de animales fuera de campo. Como todo lo demás en *The Present*, estas visitas al reino animal son eventos. No hay jerarquía entre los eventos, nada es más importante o urgente que otra cosa, y los hay en todas las formas y tamaños: una mosca cae muerta; un árbol agonizante en Bleeker Street (“Recuerdo cada jodida rama”); una mujer cepillando su suntuoso cabello oscuro, su rostro fuera de campo, contra un fondo blanco (como los cuervos contra la nieve); un corte de una silbante estufa de madera a un afiche de la anatomía del rostro humano; la resolución de crear un nuevo fragmento de video cada día; la repentina erupción de disparates sin sentido, por ninguna razón. “Estábamos celebrando la nueva chaqueta”, dice Frank en algún punto. Más tarde, cerca del final de la película: “Le he pedido a mi amigo Yuichi que venga... veremos cómo será esa visita”.

Todo en *The Present* se siente, al tiempo, capturado –por ende encuadrado y, en cierto sentido, recordado– y sucediendo... en el presente. Nunca sabemos en dónde caeremos al momento que sigue, o cuándo; la cronología es incierta, y Frank cambia con facilidad entre Nova Scotia, Bleeker Street, Zurich, un cuarto de hotel en algún lugar, una galería en otro. Si prestamos atención, encontraremos un dispositivo de encuadre: “Me alegra haber encontrado mi cámara”, dice al comienzo de la película, y de inmediato está buscando una historia, husmeando en algún lugar de la cotidianidad de su hogar. Y no es tanto una historia lo que se encuentra cuanto una piedra de toque, o un hábito. “Veo por la ventana”, dice Frank, mientras observamos el paisaje de Cape Breton

desde su ventana, “y entonces es... memoria”. Y cuando Yuichi viene a visitarlo hacia el final de la película, Frank le pide borrar la palabra “memory” de un vidrio: lleva allí veinte años, pintada en negro a los dedos. Predeciblemente, la memoria es difícil de borrar. ¿Se ríen de ello porque saben que será un final demasiado ordenado para el video, o Frank simplemente decidió grabar como su fragmento diario de video una cursi y común metáfora, y decidió su lugar durante en el montaje?

¿Se trata de la “memoria”, o del “recuerdo”? ¿O es acaso la experiencia –y en este caso filmar es una parte de la experiencia– en el proceso de convertirse en memoria? En cierto sentido, *The Present* podría ser considerada una colección de fragmentos, pero eso sería reduccionista, convertiría a Frank en un artista de sistemas. Igual que para sus viejos amigos de la generación Beat, las ideas de lo automático, lo espontáneo y lo intuitivo son significativas solamente en la medida en que mezclan la creación artística con el proceso de vivir: borraron el modelo del artista meditativo, en la “torre de marfil”, para trabajar dentro de y a través de la experiencia misma: en parte política, en parte temperamental, espiritual y generacional. Considerar la espontaneidad –a veces la impresión de espontaneidad– en el trabajo de Frank (o de Kerouac) un fin en sí mismo, en lugar de un aspecto del trabajo, es haberlo comprendido

mal, juzgarlo previamente según criterios inaplicables y así eludirlo por completo.

He dicho antes que no veo diferencia entre las fotografías de Frank, sus imágenes en celuloide y sus videos. Tampoco entre sus “ficciones”, como *Candy Mountain*, y sus “documentales”, como *The Present* o *One Hour*. En cada caso la imagen es, o aparenta ser, hallada. Y hay otra cosa. ¿Qué es lo que Frank sigue hallando, una y otra vez, a lo largo de su carrera, en sus objetos de recuerdo, sus pequeños relatos, sus paisajes, sus retratos improvisados, sus momentos? Tiene que ver con la ya mencionada soledad. En toda imagen que he visto de Frank –el animal que va a nombrarse “caballo” en *The Present*, O'Connor conduciendo hacia el norte y compartiendo campo con un colorido paisaje otoñal en la composición más extraña de *Candy Mountain*, esa cautivante fotografía de girasoles con “Les Filles” garabateado encima, los dolientes de Carolina del Sur en “*The Americans*”– hay un sentido ferozmente poderoso de la libertad elemental que existe en la soledad. A menudo se refleja en la relación entre el propio Frank y el paisaje. Un ejemplo es la famosa fotografía de “*The Americans*” de la carretera 285. No hay cliché aquí: La Libertad del Camino Abierto, el Terror del Camino Abierto. Se siente demasiado oscura para lo primero, y no lo suficientemente ominosa para lo segundo. En un sentido, es una fotografía compuesta en el estilo clásico. En otro sentido, más urgente, es un momento de comunión con la idea misma de la soledad. Frank mide la exposición para captar la oscuridad del horizonte, pero es una oscuridad agradable: no es dulce, pero sí serena, reposada, incluso reconfortante. Está muy lejos de la negrura sensacionalista de Weegee,

de las oscuridades suaves de un Callahan o un Minor White, de los negros hechizantes de Weston, o los duros, metálicos grises en Evans. Las variadas oscuridades de la mesa de billar en Butte, Montana, o la Escuela de Arte de Salt Lake City, las que rodean a la chica sola del elevador amada por Kerouac o detrás de la rubia en la premiere de Hollywood, se me aparecen completamente faltas de amenaza alguna, incluso acogedoras, tal como esos cuervos negros en *The Present*. Son espacios para el reposo, para reunir impulso, quizás para esperar el olvido, quizás para tomar algunos minutos antes de volver al combate, quizás para contemplar la eternidad. Es uno de los grandes logros de "The Americans", que Frank se concentra en la parte aterradora de América, la manía religiosa y la fatal paranoia política, la pobreza y el cansancio, pero también encuentra la salvación de la potencial soledad en su anonimidad y sus famosos espacios abiertos. Y sus sombras.

El jinete de rodeo de Nueva York, escondido tras su Stetson, rolando un cigarro. La borrosa estrella de Hollywood evitando la mirada de sus admiradores. La mujer embarazada

mirando fijamente a la tierra en Belle Isle, de brazos cruzados. La rubia de cara plana detrás de los dos viejos apoyados en el árbol en algún lugar de North Carolina, levantando su mirada abstraída hacia el objetivo de Frank. Y, a estos ojos más conmovedora que cualquiera, la chica del elevador mirando hacia el cielo mientras el encuadre se inclina con ella y contra sus elegantes pasajeros. Y esa hermosa chica en Reno, rodeada estrechamente por los brazos de su novio o nuevo esposo, con permiso de resistir al libreto de Amor Verdadero para Siempre por un momento precioso frente a la cámara de Frank. El mismo sentido de singularidad modelada y soledad se encuentra en el amigo callado de pelo largo de Frank en *The Present*, que se acerca a la cámara y saca su propia cámara: ¿Tuvo que hacer Frank varias tomas para despojarlo de su auto consciencia, para obtener esa maravillosa mezcla de determinación, aburrimiento, indiferencia (fingida) e inteligencia que manifiestan sus gestos y expresiones? Y no olvidemos el caballo, quieto, mirando con cautela hacia la cámara. O el perro, con la mirada fija en el objeto mítico fuera de campo.

De una manera muy real, la soledad a prueba de vida que atesoro tanto en el trabajo de Frank es una cuestión de contexto. Y de secuenciación. Muy tempranamente, Frank abrazó la idea de lo secuencial en oposición a las imágenes singulares. Entonces, ¿por qué la pelea con Streichen en torno a *The Family of Man*? Primero, porque Frank ha sido siempre un artista que está decididamente en contra de los lugares comunes. Pero más que eso, los clichés de sentido universal en esa exposición –el sufrimiento, la esperanza, la resiliencia, etc., etc.– van en contra de lo que constituye al arte de Frank, y de lo que asumo como su posición filosófica. Esto es, que la libertad real es un estado elusivo, disponible en los lejanos rincones de la vida, lejos de la locura del glorioso y devorador centro.

Y que en el momento en que comienzas a recolectar imágenes de acuerdo a un Tema, estás perdido. Porque en Frank la soledad no solamente le pertenece a la gente retratada, o a las sombras en la imagen, o al hombre detrás de la cámara, sino a las imágenes mismas. Desde la mudanza de la habitación de hotel en una tarde nublada, esa mujer que se cepilla el cabello, y la cama, hasta la moneda colocada en una sucia y extendida mano; desde las sombras en una banqueta de Nueva York y el Lower East Side antes del atardecer, hasta el amigo que tira los dados en Nova Scotia: todos poseen la misma airosa libertad, inteligencia y sabiduría que la oscurecida Escuela de Arte de Salt Lake City, que la mujer sonriente de Carolina del Sur descansando felizmente en una silla con el atardecer y una cabina telefónica detrás suyo, que los enlutados dolientes que caminan alrededor del cuerpo, que el arreglo floral derribado en el cementerio chino de San Francisco, que el fanático de Stephenson escondido detrás de su tuba. Cada una es una imagen a la que se le permite retener su identidad como momento.

Frank me deja sintiéndome en paz conmigo mismo, y por ello me siento agradecido. Estoy seguro de que Andrea y Pablo sienten lo mismo. Dondequiera que estén.

Publicado originalmente en Burger-Utzer, Brigitta y Stefan Grisseemann, eds., *frank films. the film and video work of robert frank*, Zúrich, Scalo, 2003.

Traducido del inglés por Salvador Amores, con la autorización de Kent Jones y Stefan Grisseemann.

The world premiere of my film *Being John Smith* took place at the Toronto International Film Festival (TIFF) in September 2024. I had never visited the festival before, and when the courtesy car from the airport arrived at my hotel I was thrilled to discover the luxurious accommodation that TIFF was providing free of charge. My no-budget short film was included in the avant-garde 'Wavelengths' strand, but TIFF mainly hosts red carpet premieres of mainstream features, so when I surveyed the opulence of my room I wondered if the festival's guest office might have confused me with some famous Hollywood director.



Postscript to *Being John Smith* John Smith

Opening the curtains onto the scene outside, I was even more excited to find that my room looked directly onto the iconic CN Tower, though I have to admit that my initial enthusiasm was a little dampened by the fact that I couldn't quite see the top of the tower from my 12th floor window. I wondered whether there was a hierarchy in place that reserved the upper floors of the 25 storey building with their spectacular views for the genuinely famous people.



On the following evening my premiere screening and Q&A went very well and I returned to my hotel late at night in a very merry mood. As I approached the gleaming elevator doors I noticed several immaculately dressed people chatting as they waited for the elevator's arrival. I assumed that one of them was the hotel's night manager who was giving assistance to some guests, but when he got into the lift with me and left the others behind I realised that he was probably a guest himself. As we travelled upwards in silence the reason for my mistake suddenly dawned on me. This man was not the night manager, but the famous British actor Tom Hiddleston, who played the eponymous lead role in the BBC TV series *The Night Manager* that I had watched online some months previously. I wanted to tell him about my error but felt a bit shy, so I exited the lift on the 12th floor and left him to continue the ascent to his penthouse suite on the 25th.

As I walked along the corridor to my room I had another revelation. I remembered watching a TV interview with Tom Hiddleston, where he had talked about being bullied at school because of his name. Hiddleston got shortened to Piddleston, then Piddle, and finally Pid, a nickname that he still retains with his closest friends. I was bullied at school a bit myself, and because of my diminutive size I got called Piddly Smith, which also got shortened to Piddle and then Pid.



Like Tom Hiddleston, I too retained the nickname Pid until adulthood. In *Being John Smith*, the film that I had presented at the festival only a couple of hours earlier, I recount this story about my nickname. If this synchronicity had occurred to me while I was in the lift with my '*Night Manager*' I would definitely have broken the silence, and asked him if he too sometimes wondered whether the world only existed in his imagination.



I met Albert Sackl at a strangely remodeled Kaffeehaus on a rainy, gray day. For a couple of hours we discussed his new film, doubtless his most accomplished to date and one of the notable recent releases in the realm of avant-garde film. Am Telefon Milena Fina sees the Austrian filmmaker venture onto new grounds, further expanding his inquiries into the cinematic apparatus toward an embracement of the lyrical, in an exciting attempt to reconcile said poles. It is a rare film in that sense, just as Sackl is a rare, almost endangered species of artist in contemporary experimental cinema, shooting,

This Would be a Film Camera. Albert Sackl on *Am Telefon* *Milena Fina* Salvador Amores

editing and exhibiting only on film, and accepting the many sacrifices that such a commitment entails in a state of film festival culture that seems averse to patience and dedication. The conversation that follows addresses the collaboration with Milena Fina, the aesthetic and personal developments Sackl underwent to reach the idea that would shape the film, the technical procedures behind its deceptive “simplicity” and Austrian experimental film culture, among other things.



There was a long period of time between *Im Freien*, your previous film, and *Am Telefon Milena Fina*. Let's start with this gap of nearly fifteen years between both films. When during that time did the new film come forth?

I released *Im Freien* in 2011 and the idea for the new film came out from working in that film. It came from something that I wanted to integrate in *Im Freien* but which I couldn't do because it would have been too much for that project. Already in 2014 I applied for financing and got it, but then it somehow, unfortunately, took me ten years to finish, due to different kind of reasons. What I wanted the new film to be was, in a way, too much for what I had the possibility of doing back then. I had these ideas that were just too big for what I could make. I couldn't get to a point in which I was really confident in what I was doing. Then there were those typical problems such as money and making a living. I had to get some money so I couldn't work on the film, and it all added up. In time, by good luck, it came up that me and my partner Milena Fina (who also gives title to the film) decided to make this a film by us together, in a way, and also about us, and for us. As a gift to ourselves. So that was different from

the concept that I had before, which would have been much more abstract, and in the end it helped—it made it possible for me to finish the film. That happened more than two years before the film was finished, that we took the decision to do it like this, and from then on we had a point. Milena was working very much with me, she was present a lot while shooting, she was performing in front of the camera, we were talking a lot about all the scenes that were about either of us, or including us, or showing spaces that had to deal with us. She was very much involved in the process and in this way it was possible for me, and for us, to get it made. I would say that it's not a film that is mainly about the two of us as a couple or whatever—somehow it is but it is also not. In the end I think what I was lacking before, during the many years where I could not really do it, was the real topic, what it actually was about. I guess I needed to find a new topic that was interesting or important enough to me.

Speaking about the technical aspects of the film—there is this fibrillation, or vibration, to the images which grows out of previous formal inquiries explored in your earlier works, yet if one doesn't know your oeuvre this minimalistic formal arrangement could seem deceptively simple. On the contrary, I know it actually involves a lot of work, a lot of physical work even and a lot of exactness. Could you explain how it is achieved?

I used a single Bolex camera that was constantly moved by hand on a rail, doing two frames every time on each of two sideways-shifted positions. So we have the left position and the right position that more or less resemble the left and the right eye, and the Bolex is shifting back and forth between those two sideways-shifted positions, from the left to

the right and back, shooting two frames on each side every time. And of course also adjusting the viewing angle every time so that the two angles that you get from the left and from the right positions meet each other in one spot, and that's the spot that stays calm, that seems to not move on the screen, so there's always... in every image there's one depth plane, one layer, that stays still and what you have in front and what you have in the back of this plane, or of this layer —this moves, because of the method. Another important thing is that there is only one camera, and that there is no need for any post-production or editing afterwards. Other than editing one scene next to the other, which I did, there is no post-production. If you see the film you could think that this effect is done with two cameras shooting more or less the same image from two different positions, and then



a post-production process where these images are brought together digitally or whatever. That's not how this is done. You are right that the process needs lots of work and lots of effort to be done in a way that works as a projection, because the two positions on the rail—they really have to be very precise to make this “simple” effect work. If one of those two positions is tilted in the wrong way you get something that doesn't match up, and you don't have the spot that stays still—you have two images that make some kind of ... it just looks like crap. If it doesn't work really nicely it looks like crap, like the projector would be broken or something—it wouldn't be something like what you see here. Anyhow, throughout this constant back and forth there is always a time-lapse going on by shooting the single images every five, or ten, or twenty seconds. Those were the typical

intervals that I used—often it's five seconds, eight seconds, ten seconds for longer distances or more difficult images or, if I wanted to compress the time more, I used even twenty or twenty-five seconds. So the film was shot in an interval range between four and twenty-five seconds from frame to frame, shooting two frames on the left side, moving the camera and shooting two frames on the right side.

And what determined these intervals?

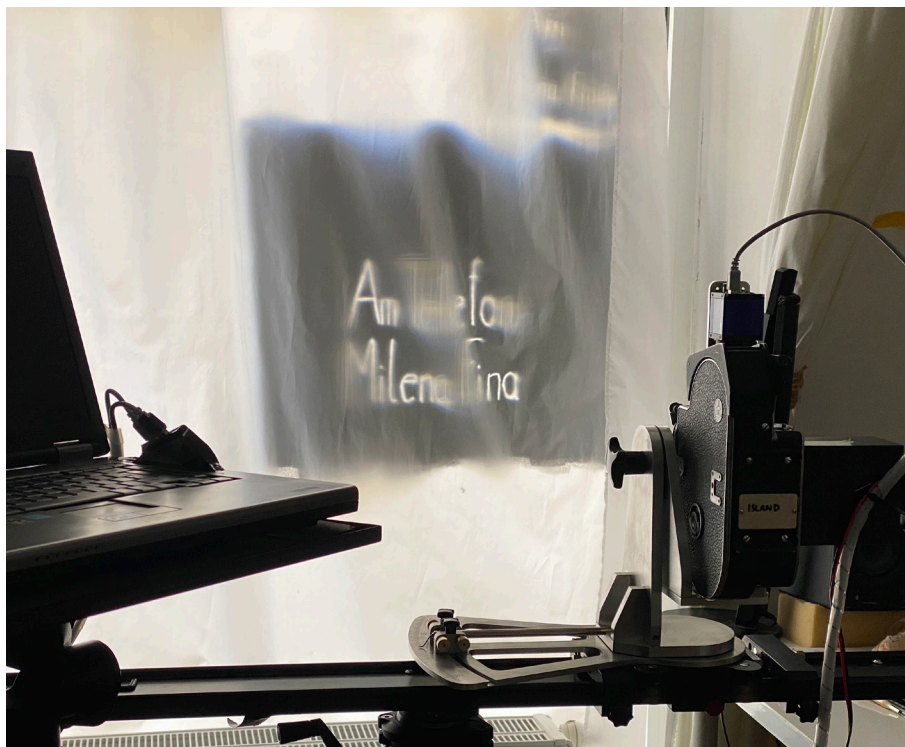
Me.

You mean there was no systematic approach to it...

No, there was no systematic approach to determine the intervals, just as there was no systematic approach to determine the distances on the rail, which had a big variety between them. The range of distances along the rail varied from



about 4 mm—as with the pinball machine or the small statue of the discus thrower—up to more than one meter, as in the case of the nuclear power plant in the evening. In the scene with the house of cards I'm constantly changing the distances on the rail, so at some point it comes close to being still, and then it goes on to shift more and more—creating a sense of breathing.



How did you determine not the intervals but the length of each individual scene?

I was deciding everything prior to shooting and while shooting from the feel of it. From the idea that I had—how it fits into the body of the whole film—which length I think it has to have—what I think that it should do in this place that it has... There was no kind of formalistic grid that told me

“this scene is twenty seconds long and the other is ten”. I never did anything like that, also not in the prior films. I'm not interested in that. It has been more a matter of taste, or a matter of feeling—a matter of the way I like it or that I think is right. Granted, in this film there was the decision to have it made in a way where there is this constant two-frame rhythm—that is the one extremely strict principle that I was sticking to for the entire film. I can say

that no frame is wrong, that I was also able in negative editing to have no frame missing, which is very important to me—it's very easy to slip and edit just one frame too early or too late... nobody notices but I just don't like it.

I wanted to work in such a way that this kind of technique tells you: this would be film. You know? That the film, when you see it, you say: Ok, this is film. That's it. The technique is of course very strong in the film but I also wanted to work in a way that the technique is not what it is about, or it should not be the main thing. Even if the technique is very present and maybe nobody worked like this before—what I wanted was to deal with it in a way that I would say: OK this would be a film camera. A film camera that is moving back and forth. This is a film camera and I use it as such, and shoot. Do you know what I mean?

Definitely. I find it very interesting that this film is more open towards, let's say, the outside, or the concrete—the world and things that surround you. Whereas *Im Freien* is a film of anonymous or abstracted landscapes, *Am Telefon Milena Fina* shows places that can be named and are recognizable here in the city—probably places that you visit often in your daily life. Somehow this also relates to the fact that this is the first work you've done that doesn't take the shape of a monologue—that isn't a one-man piece but, as you said before, a collaboration. There are two people on the screen most of the time and behind the camera too. What led to this newfound openness?

You are absolutely right. Not all but most of my earlier work is really... I would say a dialogue between myself and the camera, or myself, the camera and the landscape and objects, such as in *Im Freien*. My even earlier film *Vom Innen; von aussen* (2006) was very much a dialogue from me, myself with me and the camera—making a dialogue with

myself and with the camera at the same time. But I'm very content that this phase of my life has passed—I think it's just a kind of personal development that I'm happy to have made, where I'm not so much self-concerned anymore as I'm much older now than I was back then. That's something that not only happened but that I also wanted to happen or which I worked on heavily—to not have myself be so important anymore, or to stop being the center. It is something that happened also outside of my filmmaking practice, and it's also a reason for it taking me so long to finish—because my main topic of my body of work got lost. Before, it had been very important to me to deal with myself in this way, to make some kind of artificial filmic person—that was the topic and that was more than enough for me. As I said, I then found ways to be able to make this film together with Milena, but it was also difficult since I then also decided to try what I had not done before... it was the first time that I was shooting lots of places that are important to me, such as the house where I grew up, our shared apartment, the studio that I'm using, the surroundings where I get my ideas from... Many places that are important for Milena and I together are visible and important parts of the film, and so is Milena and I as a couple. I think if you don't know that we are a couple, it might not be extremely obvious but you can sort of get the idea in this kind of intimate tension present in the long scene in the middle for example. That was something that I was trying to achieve. In any case, I am content with how it turned out, and I think it was the only way for me to make the film, since it was so painful in many ways.

There is an obsession with the everyday in many of your early works, such as *Fernsehhfilm* or *Rauchen und Saufen* (both 1997), yet one could say that it was an everyday that was sort of performed, whereas in *Am Telefon Milena Fina* the everyday takes on a more... let's simply say it's no longer performed, it's there. Although it is of course filtered through your cinematic process, it is more present. I wondered what changed your perception, from staging the everyday in this performative way to shooting things that you might actually do in the daily such as going to the Filmmuseum [the film has a shot that overlooks the Ring and the building that houses the Vienna Opera, right from where the Austrian Filmmuseum is located, also a reference to an early film by the Lumière brothers that shows the exact same view], or making a house out of cards in your studio, or visiting your parents' workplace—they are places and activities that are part of your actual everyday and not a performance of it...

What I can say is that I really wanted to make sceneries and places that are important to me visible. In the earlier films I was shooting in front of a black backdrop most of the time, and when I was not shooting in front of the black backdrop I was going outside to a more or less abstract, undefined landscape. I was not relating directly with the environment as a person, it was always more trying to do something in a abstract scenery. First in this black, abstract backdrop, and when

later I was relating to a landscape it was also abstract because you could not really tell what exactly it was. This time I had the wish to not do anything like that but to take very precise sceneries, and places... and through my cinematic approach see them in a way that I had not seen before. Transform them into something that works in the film and that is interesting for the audience. It's not about being interested in Albert's parents house or which places he visits, but through my very personal look that I have on this places, to try and achieve something that becomes interesting for other people too — I thought if I relate strongly to those places as a person, it could be more likely that I get something out of them that is interesting for other people too. I wanted to do something very personal, in a way.

Let's go back to something you mentioned earlier. You didn't want the work to be about the process in itself. I guess one could easily state that you work inside of a particular tradition of metric or structural film, but what I quite like about this work, and which motivated the way we are showing it in the programme [next to Carolee Schneemann's *Fuses*] is that it is also a film that thematically, or content-wise, is not about film itself. I mean it is, but it is also about other things, and what I find special is that it's very difficult to find a film in the contemporary landscape of experimental film that has such an extreme formal commitment while also being engaged in something intimate or sentimental with such sincerity. For me it adds yet another layer to the vibrational technique used in the film—what you just said about those places being very dear to you is related to why we are seeing these sceneries vibrate in this way in the first place. How do you go on about reconciling these two poles? Making a film attached to a very strict formal idea and making one that is about something in the world that is dear to you.



I think that is a very good, charming description of what the film is. That is what I wanted to achieve and I think that is basically what I—if I happen to be lucky—can achieve in my filmmaking. Maybe other filmmakers tend to be more on one of those sides, which doesn't mean anything good or bad in itself. Some people work more in a formal way, while others do so in a more personal way. Let's take Friedl vom Gröller, for instance, who I partly work for as an editor and am good friends with. I always think it is funny when we are editing together and Friedl will say something like: "Don't you think this piece should be exactly thirty frames long? And the other one too..." and I say to her: "I think for your films it's just not important. We can do it like this, but I think it is really not important to be this precise in terms of frame counts or whatever." Because her extremely strong quality is her unique manner of doing very personal filmmaking in such a way that frame count doesn't matter, that sometimes even focus doesn't really matter. It is something I envy a lot about her work, because for her films it's not that bad when they are a little bit out of focus, while for mine it is a catastrophe. For hers' it's alright, it stills works. It's like Bach—Bach always comes through, as they say.

Hence I have the feeling that my position in filmmaking, where I can be strong and I can achieve something, is this in-between. It is an area which I tried to find for myself. I am very interested in formal cinema, in structural cinema, and I know those things extremely well. I love those things. I love contemporary stuff by colleagues that make very formal or structural approaches in film and digital media-making too. Those are things that I relate to very strongly, and I also relate very strongly to a more personal style of filmmaking such as the one Friedl vom Gröller makes. I feel that my position is... "zwischen den Stühlen" [in between the chairs], as they say. It always has to be between the chairs, to find a position there, between this structural and intimate or private filmmaking. Of course I'm not the only one—we name Robert Beavers, Gregory Markopoulos, and many more. A lot of interesting filmmakers found their place in between the chairs. In this film I was trying to achieve this in a very conscious way. I was much less conscious of what I was doing while making previous films, but this time I was pretty conscious of it, so it made it much more painful in a way...

I have the impression that in Austria there is a very particular culture around teachers and figures of authority when it comes to art. I know that you studied in Frankfurt with Peter Kubelka and that he is a figure of enormous influence here in Vienna, as he was in Frankfurt. He made a whole group of filmmakers that work following his teachings, just as Friedl vom Gröller did in Vienna. I relate this to what you just said about finding an in-between of these two poles of experimental film, because my impression is that when you have such a big influence, a teacher such as him who is still influential and respected to this day, it becomes a little hard to shake him off. I was wondering how you deal with all of this as an artist, or if some of what I said as someone coming from a very different culture resonates in any way with you...

It is definitely true. I started studying film [at the Städelsschule, in Frankfurt] under Peter Kubelka at 20, and two years later, when I was 22, he had to resign because he was already 65. This was '97 to '99. I was lucky, though, that when I came to study with him I had already found a filmic approach for myself. I was pretty young and I was trying out stuff, and I was lucky that I had found a way of dealing with myself, the camera and the dialogue between both that strangely is still a very similar kind of approach I have to the cinematic apparatus, to the camera, to cinema and to film. I was lucky to have found it for myself before I went to study with him. So I don't feel that he was the one forming me, which he would have liked to, and which he tried, and which he also, in a way, did—but not in a way that I think was really “forming” me as a very young student, more so in trying to push me forward. I was also very fortunate that from the beginning on, Kubelka liked what I did, so I was one that he wanted to push forward—which unfortunately

was not true of everybody who was studying there. But that's how art studies are most of the time, they're not very fair. So I was lucky that he tried to push me forward but I had already found my own approach. That was a good, very brief period of time, and after that it got difficult since I was 22 when he had to resign, and I couldn't go on studying there because it was too expensive without being useful enough for me after Kubelka had left. I still know him pretty well, we have a good relationship, and since then it's as it normally is with teachers or artistic father figures—it has its ups and downs.

Aside from my own experience, I think when it comes to Peter Kubelka, he is the one person who is to an extent responsible for Austrian experimental filmmakers being as strong as they are. Because of his oeuvre; his teaching; his going into the world, into New York and so on; his being a very strong figure in avant-garde film since the 60s; his founding of the Austrian Filmmuseum also in the 60s; his placing of Vienna, with the Filmmuseum, in the international cinematic landscape as a very important place for filmmakers to be present at and show their films at... I think in the end a lot goes back to that first push of his for many developments that we still luckily profit from. Kubelka, as he is, tried to get on top of international reputation and he went as far as he could, so the light that he could achieve for himself went on shining on Austrian filmmaking until now. I think that Austrian film funding still has this possibility, where experimental films, as you know, get funding—whereas in most of the world they don't—I think that it all goes back to him.

Having said all that, it is of course difficult to have such a strong figure. Kurt Kren is the second big figure for me as a predecessor in Austrian filmmaking, as he is for a lot of colleagues, but his position was very different from Kubelka's. I was also lucky to have met Kurt Kren in the mid 90s before

he unfortunately died very young, and he was a great person. I loved his films a lot, they were important for me and still are, and it was great to have met him and to see that these people of very different personalities were able to produce filmic work in different ways but on equivalent levels of quality. It was really inspiring for me to see that Kren and Kubelka,



being as different as they were as human beings—as artists too but more even as persons—could both reach what in my opinion is the highest point of filmmaking. I never had any tensions with Kren because he died young, but he was not someone you could have tension with easily. He was very chill. When I had my first shows in Vienna he was there. There would be free cinema screenings where everybody would show their own films and Kurt Kren was always there. He was really interested. These two figures in Austria were definitely the most important because they were my main influences when I was young.

It's very nice to have people that are so good in what they do in your hometown, people that are reachable and with whom you are in contact with. People from my generation or younger or older than me, lots of filmmakers in the so-called experimental field—you are in contact with them more or less

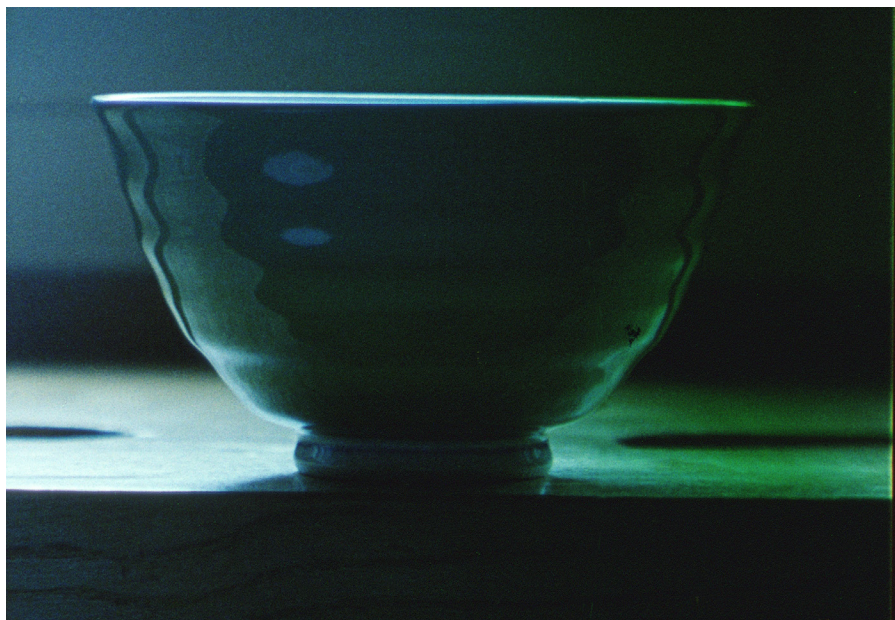
constantly and you also have your kinds of tensions with them, as it is in every kind of field. But it's good to be in an environment that is this fruitful and strong. It's not always great if you see films by colleagues and think to yourself: "Oh, why didn't I do that myself?" But in the end it's very good to be in a strong environment where works of strong quality come out. It's much better than being in a weak environment where you are the only one making quality work. So in Austria we are very lucky to have this. It's not only going back to Peter Kubelka or Kurt Kren, lots of people after them took on the path and have made their own important contributions to keep that path going on, such as VALIE EXPORT, Peter Tscherkassky, Martin Arnold, Lisl Ponger, Gustav Deutsch, or those who keep running Sixpackfilm until now; such as Friedl vom Gröller, of course, who founded the School for Independent Film after being divorced from Kubelka. So if earlier it sounded like Kubelka did it and then it's running by itself, that is of course not true—everybody in this "lineage", way more names than I am able to mention now, had their own important role in continu-ing it, and I hope that I am in some way part of it too, not only working to make good films for myself but also able to contribute something in the bigger picture of Austrian and international avant-garde film. I think, when I was younger, I liked more the idea of being excluded from everything... now I don't think that at all. It relates to what I was trying to say before, that back then the only topic my films really had was myself, interacting with myself and the camera... and now that topic doesn't exist anymore. And that it was so difficult for me to go on making films because I had no topic. I'm happy that with being able to open up towards the tangible world around me I found new ways that I think I can now follow for a while.

Vienna, May 2025

Robert Beavers' *Listening to the Space in My Room* Rebekah Rutkoff

In the years since Robert Beavers completed his epic cycle *My Hands Outstretched to the Winged Distance and Sightless Measure* (1967–2002), which encompasses the seventeen films he made in Europe after leaving the United States in the late 1960s, he has realized three new works: *Pitcher of Colored Light* (2007), *The Suppliant* (2010), and, now, *Listening to the Space in My Room*, which made its US debut at the 2013 New York Film Festival's "Views from the Avant-Garde." Between 2002 and 2012, Beavers lived on the ground floor of an old house in Zumikon, a quiet Zurich municipality, just underneath his landlords, Cécile and Dieter Staehelin, a retired doctor and a cellist, respectively. Now ninety-four, they've been together since their late teens. Before he left, Beavers shot his new film, a lyrical ode to the Staehelins and to life in this long-shared place.

Listening to the Space in My Room binds inside and outside from the start: Birdsong joins the sounds of creaking floorboards, and the opening sequence of Dieter's morning prepractice preparations—close-ups of fingers awakening and wrists remembering how to command a bow—includes images of a vibrating spider-web and a single white flower. A shot of Beavers's



window-lined living space follows, along with the sound of his voice, a bracing but spare presence throughout, here speaking the line that lends the film its title. A pan up the darkened projection screen standing inside his living room gives way to a field of deep green spotted with color: Cécile half-observed by a dense frame of long stalks as she waters her garden. It's as if Beavers has separated the luminous image from the screen itself, offering a picture of the creative work made possible by this isolated place.

Listening passes freely through the house and the daily rituals performed inside. We see Beavers at his worktable with notes and film reels, recalling the window-side artist's desk in his early film *From the Notebook of . . .* (1971/1998). One flight up, Cécile's feet and broom move lightly across the kitchen floor, and she reads aloud from a German anthroposophic text. Above, in his attic music room, Dieter plays Bach, Vitali, and Brahms; we glimpse sheet music, a piano, and other instruments swaddled in cloth and wool.

But rarely do we know what room we're in. Instead, Beavers articulates zones of permeability—between floors, between garden and interior, and, by analogy, between subjectivities. His handling of the threshold between two shots allows ongoing crossing. With a twist of the Bolex lens turret, images appear to fly off into blackness; upward pans and loose, insistent tripod shots, perhaps inspired

by Dieter's bowing, facilitate travel—though we may be unaware of it—up and down the house.

The central clarity of Dieter's music is accompanied by muffled sounds—of footsteps, conversation—extending this meditation on separate and commingled space. And as Beavers honors the solitary, recognizable form (a glazed bowl, a teapot, single blossoms, oversize leaves), his attention to framing and mediating surfaces (the filmmaker at his worktable is reflected in the window; a graphic oval of moving blue sky is a circular mirror we've seen previously) suggests an image world born of interdependences. A through line of associative color work propels *Listening*; close-ups of sharply profiled flowers—asters, cosmos, sunflowers—recur, in dialogue with glimpses of a blue blanket, an orange floor, and shots stained by red and blue filters.

"I was awakened by a dream in which I spoke to myself in German," Beavers recounts midway through the film. "*Ich bin eine andere Person geworden*" (I have become a new person). The line reappears in ink on paper and anticipates the presence of Beavers's partner, the German filmmaker Ute Aurand. A shot of her name rendered in a child's careful script is followed by Beavers twice

asking, "Who are you?"—first over a close-up of Aurand turning her head and then over one of a nasturtium leaf.

Zumikon is four miles from Uster, the site of the Temenos Archive, where Beavers's films and related materials and those of his longtime partner Gregory J. Markopoulos (1928–1992) are kept; *Listening* clears new space beyond this famous association. It cannot be insignificant that Beavers's own voice is heard here for the first time since he eloped to Europe with Markopoulos forty-six years ago. Perhaps the Swiss couple represent an alternative ideal. "Each responds to the other immediately and intuitively as if there were no obstacles of egoism or ignorance," Beavers reads aloud from A. W. Price's *Love and Friendship in Plato and Aristotle* (1990). "Their lives become not the same, but at one." Cécile and Dieter appear together in only one shot, but the film gathers around the model of their intimacy.

Beavers incorporates several sounds and images from his previous film, *The Suppliant*—including a shot of the eponymous statue's upturned hands—indicating that *Listening* is a token of long-standing gratitude. His first postcycle film returns as well: The shots of Cécile tending her garden echo those of his mother in *Pitcher*. Both films progress seasonally, and *Listening* ends in winter, confronting loss and looking beyond it in the final shot: a patch of frost resting on grass, emergent buds just visible. Such gestures of intertextual tethering among his last three films suggest Beavers may be spinning a new cycle.

On Pedras instáveis

Ewelina Rosinska, Ana Fernández- Cervera

Pedras instáveis took six years to make. In the end of 2017 I came from Germany to Portugal, to live there for a few months. In the beginning I mainly filmed in the city of Lisbon. When I met the Portuguese artist, Nuno Barroso, we decided to go out of the city for a plain-air trip with our analog cameras. We went to Beira Baixa, the region where Nuno comes from, and visited the places he likes to return to, such as Portas do Ródão, with its colony of vultures, or the Penha Garcia Ichnological Park, to see the trilobites fossils trails. Coincidentally, before our trip, we attended a lecture by Indian scientist Dipesh Chakrabarty on the anthropocene. Chakrabarty talked about the challenges of the age when man began to interfere with the 'hard mass' of planet Earth, and illustrated how a bigger moving large layers of stone is part of our everyday landscape. During the excursion we approached a kind of a mad project of a medical doctor in Castelo Branco, which is a park where you can find different variations of large scale stone compositions. We were there at the beginning of the construction and found a large homemade sign with a warning: PEDRAS INSTÁVEIS (en. unstable rocks). The lecture and this park, with its sign, set the mood for the film. Since then I started to return to Portugal very often and continued to film, either alone or with a group of artists and eco-activists of

Guarda Rios, a Portuguese research, artistic and educational collective based around riverside territories, of which Nuno is a member. The footage was shot on the fringes of their activities.

This set up was the starting point of "Unstable Rocks", in the end of this path is the film itself. When I showed the final cut to my dear friend André Principe, he sent me back a short note of his first impression: 'It is a punk, free, poetic, animal fascinated, wild, rural, urban, Portuguese photobookish trip with a drop of Ewelina's catholic demons'.

The film was first shown in Lisbon in October 2024 (as part of the doc lisboa festival).

Ewelina Rosinska



The film has a slow, calm rhythm. I like this idea of sustaining slower ways of seeing and making films, against the capitalist logic where everything has to be immediate. In fact, you usually work collecting images -and also sounds- for several years, filming in analogue format, something that can remind us of a more artisanal labor. In this sense, how do you think the rhythm of the film and how does it bond to your own practice?

While I am collecting images and sounds, I am not usually planning what I am doing. I am constantly looking for a certain melody in the world, and when I find it — when I resonate with something I see or hear — then I film or record it. This approach works much better when there is no time limit. I find it fascinating that spontaneous shots and sound recordings usually have a special cinematic energy, probably because they are unbiased. Occasionally, I do intervene in reality to some extent, but my favourite moments are definitely the ones that cannot be forced to happen.

Regarding analogue, there are many important aspects in my practice. The Bolex camera feels more like a musical instrument than just a piece of equipment. Working with this camera creates a productive tension between technology and the surrounding world.

The maximum recording length is limited to about twenty seconds due to the winding spring motor. The rhythm and timing I achieve are important, and this creates a certain intensification of reality. The fact that I can't see the footage right away is also important. Sometimes I work with the memory of the footage in my head; I can usually see the actual image much later, since it needs to be developed. Working with imagined/memorised footage keeps me in a state of wandering around themes in my mind. It stops me from becoming too concrete or literal and keeps me in a poetic state between the conscious and subconscious.

I find very interesting the play of contrasts and perspective/scales in *Pedras instáveis*: the dichotomy between the film in colour-black and white, light-shadow, birds-insects, aerial-mineral. How are these seemingly “opposites” articulated and what senses do they have in the narrative of the film?

I'm not sure how much I thought about the dichotomies you described, but they correspond very much with an important opposition for me, suggested by the title of the film, *Pedras instáveis*, which combines the ideas of something stable and movement. In our conversations with Nuno Barroso (the Portuguese artist with whom I collaborated on this film), we discussed the idea that everything is in motion, but the timescale

of human life does not allow us to observe it; like the movement of mountains, for example. There is footage showing fossilised traces of marine life behaviour from 480 million years ago, mainly left by trilobites ('marine insects') that lived on the ocean floor in the Paleozoic era. These images depict movement in stone, something that is supposedly very stable. This dichotomy raises the question of precise timescales and leads to another opposition: while nature and the movement of tectonic plates are almost invisible to the human eye and difficult to grasp over the course of a lifetime, humans are changing nature, including geology, at an incredibly rapid pace. These considerations have both a philosophical dimension, touching on the fluidity of things, and a pragmatic angle. For example, the site where a colony of storks had been nesting in a group of trees for decades disappeared to exist two years ago due to the expansion of the local highway.



In this film we also witness the cycles and elements of nature: from the most vital to the dead and rotting. Air, water, earth and fire. How important is the observation of nature in your work?

First of all, I really enjoy filming animals and plants, especially flowers. I like thinking about the composition of a landscape and finding interesting textures in my surroundings.



This question makes me realise that my relationship with nature was different in my previous film (*Ashes by name is man*), where I saw the animals and trees as messengers between the infinite and the present. For *Pedras instáveis*, I was influenced by a Portuguese collective of artists that I collaborate with from time to time ("Guarda Rios") and their focus on environmental issues. Continuing the idea of opposites from the previous question,



a recurring theme throughout the creation of the film was questioning the concept of ‘wildness’, and realising that the dichotomy between wild, natural environments and those domesticated or arranged by people is not really there anymore. The footage shows birds in many different situations, most of which are controlled by humans. Even the vulture population that we see flying freely in the sky depends on being fed by a local preservation organisation. In another scene, a hand is seen holding a swallow. This is perhaps one of the most paradigmatic and metaphorically direct images captured for this film.

While I am trying to be non-judgemental, I cannot hide my ambivalent feelings about the human presence in the “natural” environment. Looking at the footage, I see a constant alternation between admiration for human gestures and criticism of them. This makes me think of the theory that humans began to exploit the Earth when they started to settle down and engaged in agriculture.

Filming in a foreign territory is not easy. How is the process of connecting with the environment and the people as a foreigner? I’m not only referring to the purely practical aspects -the accompaniment of Nuno Barroso and the group of Portuguese activists was fundamental- but also to your approach and interest as an artist, the affective dimension, etc.

The filming process is very much integrated into my life; there is no clear distinction between private life and work. I went to Portugal on a three-month scholarship, I met a few people who became my friends. I also became a regular member of a textile collective, which caused me to visit Lisbon frequently. The camera is also a tool that helps me engage with my surroundings. During the first few months, I mainly filmed in Lisbon while getting to know the people

and the city. This footage formed part of my 2019/ 2020 film, *Erde im Mund*. At some point, I started going out of the city with Nuno, spending more and more time at his family’s house in the countryside. I filmed inside and outside the house, in the village, and in the surrounding area. During the residencies of “Guarda Rios”, we travelled to different rural areas of Portugal, visited many places related to the ecosystem of the rivers, met people connected to this field, or simply met locals in the cafés or on the road. While filming in places I had never been to before, I was there in the context of these very broad-oriented research trips. This gave me a kind of identity that helped me establish relationships, especially on an emotional level, when portraying the people living there. At the same time, I am not trying to hide my outsider perspective, and being honest about it also helps me to orient myself in this kind of situation.

Today, I am partly based in Portugal and continue to film here. Making this film went hand in hand with getting to know Portugal and the people who live here. In my last two films, I referenced my own environment, history, and origins a lot. With *Pedras instáveis*, I turned to a place with which I had consciously established a relationship. A place that I did not grow up in, but have chosen.

You work mainly with ambient sound. I feel that gives more closeness and sensoriality to the film. Can you tell me more about the way you work with the audio?

The camera I am working with is silent, so I never capture the original sound. I collect sound in the same way that I collect images, using my Zoom recorder or mobile phone to record whenever I am attracted to something, creating an archive as I go. During the editing process, I always try to work for as long as possible without sound, in order to find the rhythm within the images themselves. I also don't listen to any music while editing. After this phase, I start to introduce sound. As you mentioned, I often work with ambient sound, highlighting interesting moments in the recordings. Sometimes I experiment with these significant points (little melodies, rhythms, snippets of conversation, etc.).

When it comes to music, I've never really had great results when I've asked someone to record something intentionally for the film. I usually look for compositions that my friends or people I know have already created. I often record when I hear someone practising an instrument or improvising, often of street musicians.

Religious images and Catholic rituals are part of a common identity and another of your interests, very present in your previous film *Ashes by name is man* (2023). Why did you decide to integrate this part in *Pedras instáveis* and how does it interact with the whole film?

I can't stop myself from filming the elements of the catholic world. I didn't wanted to give it too much weight in this film but as in Poland, also in Portugal, Catholicism feels like a very strong cultural and political force. The girl who is being baptised (it is a niece of Nuno) is not enjoying what is happening to her, I could identify with this feeling. Imposing one's will on someone else, especially on women in the Catholic Church, reminds me of how humans impose their will on nature. The hand holding a swallow and the man who are caring the statues of saints resonate with one another. Apart from that, I always try to respect my impulses while filming. I definitely felt the impulse to film the religious elements, which is also why I wanted to find a place for them in the final composition.

Interview by
Ana Fernández-Cervera.



**Songs
Overheard
in the
Shadows**
James
Edmonds

REEL THREE

Trying to remember the Easter Roll:

(50 D) (The darkest spring.)

- Buch: blossoms (cherry) pink + white trees in front of abandoned high rise building.
 - details of blossoms + sky.
 - steps to buildings black entranceway.
(group of people going in to the darkness)
 - shots of windows at ends of corridors + rooms. (sometimes blossom visible)
 - windows looking out to some thick trees, (reflections of the half open curtains at the ^{sides})
 - [was there more blossom? maybe not?]
 - shadows of trees on bank of the stream.
 - shot of some reflection in the stream?
 - in the steak restaurant: coffee cup steaming with light coming in from window beyond.
 - shadows on the wall as people leave.
 - c.v of table decoration fabric/light.
 - Ritual Easter 'display' / (with candles) + slow motion / with drunk ^{comes} movement.
 - also a few details - coming into focus / reflections in glass of photofane + sweet.
 - windows behind me in the studio, sky w. clouds + sweet.
- end. (?)

8.5 - possibly even Satie. - why not?

I can think of nothing else that hasn't this time listened up sound.

sometimes

you are peaceful
like a cloudy day in summer
perhaps it rains.

~~Then~~

Yesterday,

sat outside my local cafe, ~~with you~~
we drink iced coffee and observe ^{the} sunbight together.

I can ask for nothing more.

Everything hangs in perfect stillness



LISBON (cont.)

corner of ~~Rua Augusta~~ Rua Conceição

- the crowd watching the half-naturation.

(getting to 7th lap is the key) etc.

exhausted smile - smiling his nose

↓ in the direction of the Chiado - suddenly entering a bakery.

buying Torrão do Céu ('biscuits from heaven')

* Café near the Praça de ~~Luiz~~ Luiz de Camões
with blue & white azulejos. (tiles).

↳ here she recounts the story of her first marriage

- the man she left because she wanted children,
he didn't. After the divorce he was on the street.

'Alfred'. ~~She gave her letters~~ she cries.

"The white of the buildings outshining the blue of the sky:"

The number 28 Tram. (Goes in the direction

prazeres (Pleasures) - cemetery with ~~grass~~

where the mausoleums have front doors with
window panes - inside you see the rooms of the ~~dead~~
dead, with objects, beds etc.

(Gracia is at the opposite end of the line)

↓

Mercado da Ribeira (market)

- full with light only entering sideways - light without
to walk past.

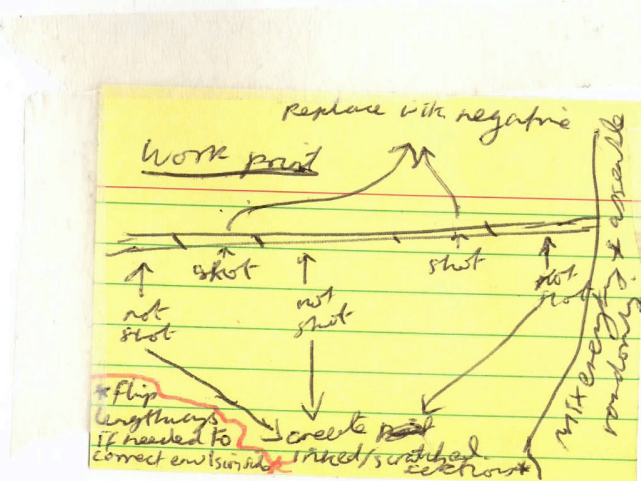
* Ferry to Catilinas - other side of the Tagus

Songs Overheard in the Shadows.

The song ~~prop~~ calls into being the possibility of a higher truth, of some kind of order behind and beyond the suffering of the world - a hope, a resilience.

Images filmed in a period of personal loss and self-enquiry become fragmented through the selectivity of a faulty camera mechanism. Life has a way of inserting silences.

The salvaged shots are assembled at random - a pattern emerges of the materials own inner logic.



*Songs overheard
in the
shadows*







JAMES ENSOR 1879-1949 MATÉRIALES

19.01.22
Seaside, Berlin

Fenomenología y memoria.

**Notas sobre una experiencia
aurática en casa de mi abuela**

Dalissa Montes de Oca Mosquea

What, then, is the aura? A strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be.⁵ To follow with the

—Walter Benjamin en *"The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writings on media"*.

Cuando comencé a filmar en casa de mi abuela materna (Pura) no sabía lo que estaba buscando, pero sí lo estaba sintiendo. En el camino, se fueron desdoblado las imágenes del impulso de hacer la película, y fui sintiendo la certeza de que las atravesaba el aura de mi madre, que murió en el año 2002, cuando yo tenía 4 años.

La película se desarrolló dentro de una nebulosa, un territorio indefinido donde el título —*Nada fuera de la Isla*— me ofrecía cierto norte. La "nada" también puede ser un lugar habitable, una zona liminal dentro del mar, del infinito. Desde ahí comencé a habitar la cámara, a dejarme afectar por su materialidad, sus texturas, como resultado del contacto con una experiencia aurática.

Walter Benjamin y su noción de aura fueron un anclaje durante el proceso, así como su idea del inconsciente óptico. "Es a través de la cámara que descubrimos, por primera vez, ese inconsciente visual que escapa a la percepción cotidiana", dijo Benjamin.



La película, entonces, no fue solo un acto de registro, sino también una apertura a lo que desconocía. Más que producir una realidad, la cámara la reveló, y convirtió la experiencia en materia para mí, en una presencia material.

Realizar esta película fue habitar un espacio incierto donde lo invisible se dejó ver y lo sentido tomó cuerpo en lo sensible. Fue un diálogo íntimo y no lineal con un tiempo que se expandía en relación a lo eterno de la memoria, en esta ocasión, la de mi madre Fior.

Apuntes, 2024

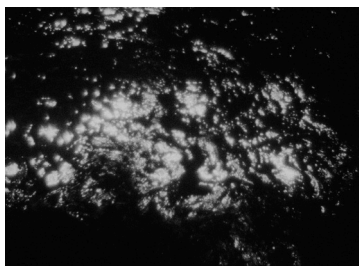
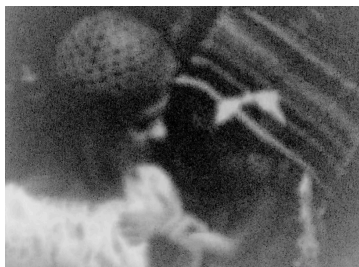
Cuando era pequeña me acuerdo
que inventé un cuento
era la historia de porqué los rayos existían
decía que Dios se había encontrado una cámara
un fotógrafo la había perdido en el cielo

comienzo la búsqueda
hay una tormenta en el patio
un rayo cae sobre el edificio
que se construye en el patio de mamá (mi abuela)

y el silencio
te escucho más en la calma
del río

tu recuerdo no es concreto
son como archipiélagos
espacios de memoria

vuelvo al patio y recuerdo:
las construcciones son espejos
y estaba dentro del espejo
buscando esa imagen de ti
y tu memoria se convirtió en cristal



Otras anotaciones de Benjamin:

from a material point of view.

Prehistoric art made use of certain fixed notations in the service of magical practice. In some cases, these notations probably comprised the actual performing of magical acts (the carving of an ancestral figure is itself such an act); in others, they gave instructions for such procedures (the ancestral figure demonstrates a ritual posture); and in still others, they provided objects for magical contemplation (contemplation of an ancestral figure strengthens the occult powers of the beholder). The subjects for these notations were humans and their environment, which were depicted according to the requirements of a society whose technology existed only in fusion with ritual. Compared to that of the machine age, of

Art history might be seen as the working out of a tension between two polarities within the artwork itself, its course being determined by shifts in the balance between the two. These two poles are the artwork's cult value and its exhibition value.¹⁰ Artistic production begins with figures in the service of magic. What is important for these figures is that they are present, not that they are seen. The elk depicted by Stone Age man on the walls of his cave is an instrument of magic, and is exhibited to others only coincidentally; what matters is that the spirits see it. Cult value as

ME TENGO QUE IR
ANTES DE QUE MI SANGRE
TAMBIEN SE PUDRA EN ESTOS TUBOS
ESTAS MAQUINAS GIGANTES ME LLAMAN
Y YO LES ESCUCHO
ME DICEN

QUE EN EL MUNDO
AHORA SOLO EXISTE ESA ENERGIA
QUE ES POR SIEMPRE TRANSITO
CORRE AQUI
POR MIS PROPIAS VENAS
LA SIENTO DESLIZAR
PAUSADAMENTE
OBSERVO MIENTRAS ME HABLAN ESOS
SERES.

ASTROS QUE YO NO COMPRENDO.
AHI, TE ENCONTRE
ME HIPNOTIZASTE
SOLO ASI PUEDO ENTENDER SU IDIOMA.
YA NO TENEMOS ENTRANAS
SINO UNA PARTE EXTERIOR
VIDRIO Y CONCRETO POR FUERA
CARNE TIEBA POR DENTRO
NO ME ACOSTUMBRO A ESA LUZ
QUE LO QUEMA TODO
ESPERO PARA VERTE DE NUEVO

ME DICES
QUE ME TENGO QUE MOVER
SI ME QUEDO AQUI
SE HUNTO EL MUNDO
JUNTO A ESAS
DEIDADES
Y YO TE CREO
COMPRENDO QUE ESTA HERIDA NO ES MIA
YA LA TENIA INSERTADA
EN MI SISTEMA

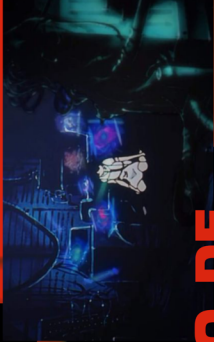
ME PERDI, PERO CONFIO
SIENTO MIEDO
SIENTO MIEDO
PERO CONFIO.
QUE FACIL
CAI

EN LA TRAMPA
TAL VEZ
QUE SIENTO
SE ESTA REPITIENDO
UN NUMERO INFINITO DE VECES
A TRAVES DEL TIEMPO
Y DEL ESPACIO
POR ESO DUELE TANTO
ESTA DEBE SER
LA PESADILLA
DE UNA BESTIA
Y ASI.
MI ESPECIE EXPLOTO
SE DISPERSO
EN LAS ESTRELLAS

DESORDEN
LOS
PERMANENTES
DE MI
CONCIENCIA

UN PROCESO DE ETERNO DEVENIR

SERIAL EXPERIMENTS IAIN
YOSHITOSHI ABE 1998

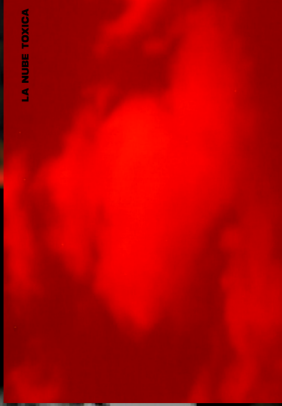


LUCHAR POR EL LENGUAJE
Y CONTRA LA COMUNICACION PERFECTA.
CONTRA EL CODIGO QUE TRDUCE
A LA PERFECCION TODOS LOS SIGNIFICADOS

D. HARAWAY



BUSCAR MOMENTOS DE ENCUENTRO
ENMEDIO DE ESTA ALENACION INSTITUCIONAL
D. HARAWAY



LA NUBE DIGITAL

Experimentar
Reutilizar cintas
Generar ruido visual
Buscar reflejos urbanos
Mirar a través de espejos rojos
Transferir el mismo casete varias veces y con
distintas cámaras
Diferentes formatos
Corromper los cuadros para grabar lo mismo dan
Diferentes resultados
Corromper los cuadros que componen las imágenes
Generar secuencias de píxeles que no se interpretan
como deberían
Databelding

UNA ECOLOGIA CIBERNETICA

Romper la memoria misma

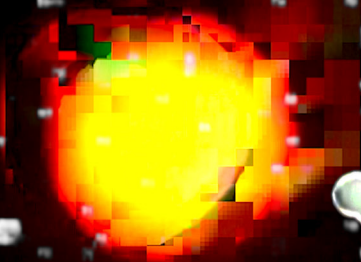
HACER UNA PELICULA PARA DESENREDAR EL NUDO DEL SUFRIMIENTO

UNA CUARTO ENORME. OFELIA. SU CORAZON ES UN RELOJ.

OFELIA (CORO)

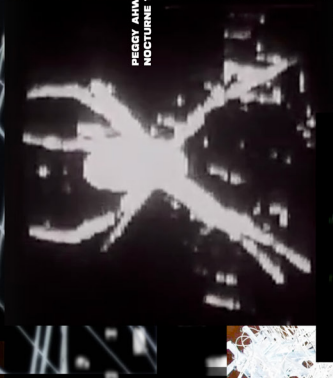
DESTROGO LAS HERRAMIENTAS DE MI CAUTIVERIO. LA SILLA LA MESA LA CAMA. DESTROYO EL CAMPO DE GUERRA QUE ERA MI HOGAR. ARRANCO LAS PUERTAS PARA QUE EL VIENTO DEJE ENTRAR AL GRITO DEL MUNDO. DESTROZO LA VENTANA. CON MIS MANOS SANGRANTES ROMPO LAS LOGERATAS. SUELO EL PISO. RESQUITO MI PRISIONERO. RESQUITO LA CAMA. RESQUITO EL RELOJ. RESQUITO MI PRISIONERO. RESQUITO MIS VESIDOS AL FUEGO. ARRABO AL RELOJ QUE FUE MI CORAZON. FUERA DE MI PECOHO. SALGO A LA CALLE. VESTIDA CON MI PROPIA SANGRE.

-MAQUINAHAMLET. HEINER MULLER



CORRES AQUI POR MIS PROPIAS VENAS
TE SIENTO DESLIZAR PAUSADAMENTE

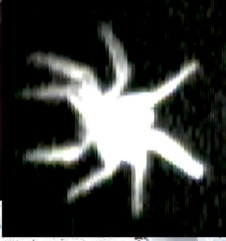
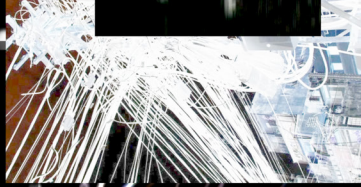
A. STORNI



REGORY ANHWESH
NOCTURNE 1990

TODA FLOR ESTA
DE ACUERDO CON
SU PAISAJE?

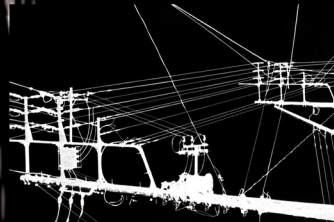
A. PIZARNIK



HISTORIAS SOBRE
REPRODUCCION NO MAMIFERA

EL LAMIDO DE LA OSCURIDAD PARA
RE-GENERAR EL CONTACTO HUMANO

P. LEMEBEL



EL caos del sol

José Pablo Escamilla

el caos del sol
la luz suprema
cristales-chip-humanidad
los padres de los cyborgs
se hicieron sus hijos
sueño de novaceno

un año sin verano
por un breve momento
el cosmos no supo nada
de su existencia

252 millones de años atrás
la gran muerte barrió los
ecosistemas

las flores
sábila inflamable

plata fotosintética
captura exhalares de un volcán

desde el cielo
la quietud de las nubes
magma en el centro
con cada bocanada
un llorar
un pedirle a los dioses

las olas del mar
se concentran hoy
en la herida luminosa

cuáles son las flores
de mi destino
por qué siempre
el silencio

un volcán es una herida luminosa

película collage
voz en off omnipresente metarreflexiva
cinematografía delirante
narración arborescente
conflicto como metáfora
documental no-realista
rupruta de pared
biología poética
ciencia que es ficción
no-realismo y ensoñación
éxtasis y contemplación
¿cómo filmar fantasmas?

presente suspendido
futuro en construcción
debimos mover las conciencias a discos
duros

una entidad en un mundo simulado
el pasado perfecto y el futuro inexistente
tuvimos que entrar en un sueño profundo

edición no-lineal en donde dos imagenes
no se unan mediante montaje
sino a través de la transformación
mezcla de dimensiones
exploración del posconsciente

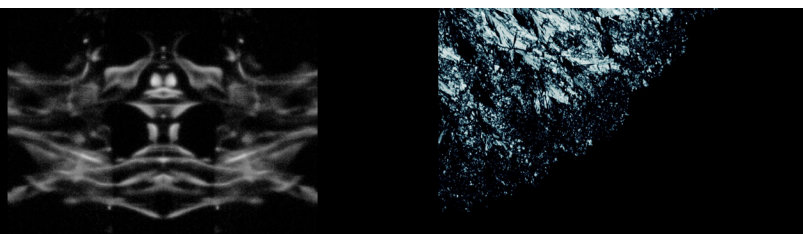
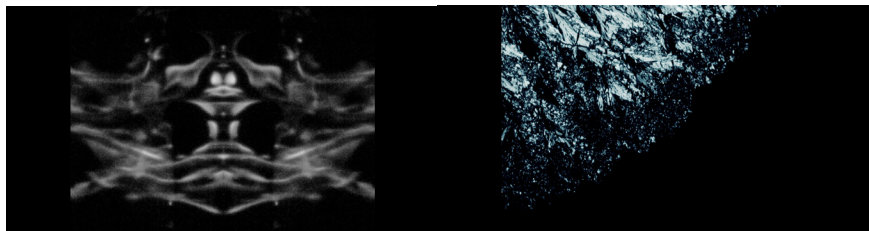
escanear casas abandonadas
hauntología
mito del postmundo
visto desde el punto de vista de una nave
espacial

voces interiores
videopoema micromacro
el cine del diablo hablando desde el
postmundo

exploración kinestésica

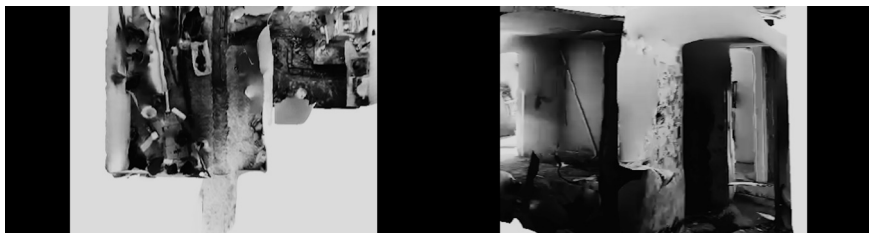
la ciencia es ficción vs Chano Moreno
quien haya logrado entender a la máquina
entenderá sus sueños

El año pasado me recuperaba de una operación cuando mi cuerpo atravesó por una reacción alérgica: decenas de pequeños puntos rojos vibraban sobre mi piel, cada punto lo imaginé como un volcán. Al mismo tiempo, en todo el país se esparcían incendios y altas temperaturas sin precedentes. La fragilidad del planeta se espejeaba con la de mi propio cuerpo. Pero el fuego transforma y cada era termina con un cataclismo. A las primeras personas los forjó la ceniza y volvieron a ser peces. Los mitos siempre hablan de marchitarnos y de volver a empezar.



Por esas mismas fechas, el algoritmo me alimentó con un video que simulaba un timelapse del universo en escala de tiempo cósmica, proyectándola hacia el futuro. Lejos de saciar mi incipiente curiosidad científica, me generó un profundo vacío existencial. Las románticas ideas del Novaceno de Lovelock, que contrastan con el marcado camino del desarrollo tecnológico hacia el Tecnofeudalismo, me hicieron preguntarme cuál será el valor de la vida humana en un futuro distópico. Considerando que el capitalismo sigue creciendo con su exponencial aceleración, al tiempo que las inteligencias artificiales se apoderan hasta de las tareas más básicas, transformando muchas habilidades humanas, en actividades aparentemente prescindibles, a costa del cambio climático.

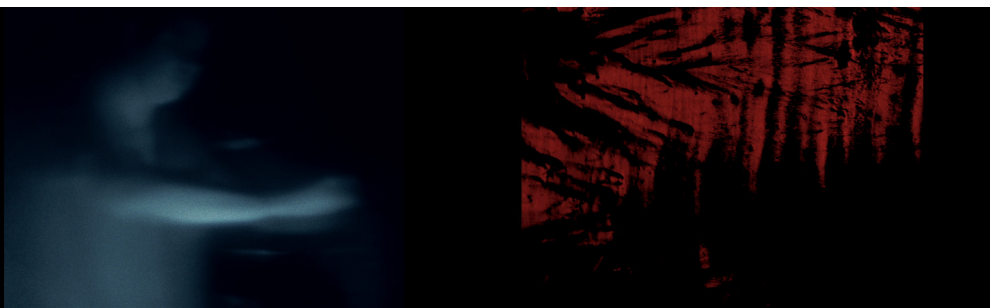
Una noticia sobre el hallazgo de un exoplaneta que pudo haber albergado vida, me hizo pensar en los trabajos de arqueología, que buscan descifrar la historia a partir de fragmentos. Y así me fui a hurgar entre mis archivos, en una especie de arqueología digital, hasta



que me reencontré y reciclé unas imágenes microscópicas de Cirrina Lab, desechadas durante la edición de nuestra primera colaboración. Desde que conozco su trabajo había querido hacer una película con material científico al estilo de Jean Painlevé, buscando la ficción en la ciencia, la poesía en la biología y utilizando las tácticas del Cine del Diablo: filmando a través de objetos que amplifiquen la visión humana, de manera sobrenatural y espeluznante, al borrar las líneas entre el mundo micro y macro.



Quise crear un sueño del futuro perdido en el pasado, una señal viajera, un espectro que aparece con un mensaje. Una experimentación en planeta ajeno. Una película hauntológica y cósmica.





El jardín del lago

Horacio Torruco

Tan pronto como la idea de lluvia se había serenado,
las nubes se reflejaban sobre los charcos en la ventana
desde aquel remoto paraje del Nordeste.

En las ruinas crecen raíces arbóreas;
dentro del mausoleo,
hojas caen desde el último árbol sobre el concreto.
Rumores de la urbe.

Senderos grises son las calles,
arcadas de sauces y guayacanes.

Cuando el follaje se agitaba sobre la pared blanca
se abrió la puerta en una cordillera sobre campo
y carretera en un día nublado en la cima del Mount Royal.



Al seguir el resplandor que emanaba del horizonte,
se develó un trayecto en carretera,
paisajes evanescentes con el pasar;
el murmullo de aves en lo alto del pinar,
en cada parpadeo,
luciérnagas centelleaban en las tardes azules de verano.

Por las veredas de robles escarlatas,
aquel estanque se iluminaba con los halos solares,
difuminándose con la corriente.
Es un sueño contemplar la calma en este jardín.

Y desde que se disiparon aquellos rumores de lluvia, los
días se van mirando las estelas de nubes alejarse entre
fondos de edificaciones desoladas; por campos y grises
aceras, el eco de aquel lago se escucha a lo hondo.



Potenciais à Deriva

An inclosed film - sense of containment must be present



Um filme em 3 partes, ou melhor, um filme que existe em 3 espaços.

1 casa, 1 gato, e uma entrevista neste espaço.

Um filme em Potência, nunca acabado - O que Juárez estava tentando fazer? - como re-criar o primeiro dele?



Adrift Worldmaking and Potential References Leonardo Pirondi

Idéias para o filme.

"Eu editei levemente as cenas anteriormente citadas para a melhor apresentação teatrica".

"Eu me interessei pelo projeto pelas inúmeras qualidades misteriosa, criativa, e as ~~suas~~ 'sudden apparitions' de Juárez.

MAY 15, 2023 MAY MAY MAY 15, 2023

POTENCIAIS A DERIVA (1972-2028)

Entrevista deve ser de alguma forma POLÍTICA. NÃO deve ser algo super misturado — como fazer algo no mesmo estilo dos filmes THIRD CINEMA.

"Aquele foi o único dia que eu ~~pensei~~ considerei voltar,

Sim, sim... é o terremoto ~~de~~ ~~no~~ no ano passado.

Naquela época eu estava morando ~~em~~ ~~no~~ ~~de~~ São Fernando. também.

For Horivél, a gente tinha acabado de chegar — fugido e disso acontece — Nem o chão era mais comprável.

BRASIL AME-O OU DEIXE-O

A1-5 [um parágrafo]

WORDS in PT spoken
by AMERICAN

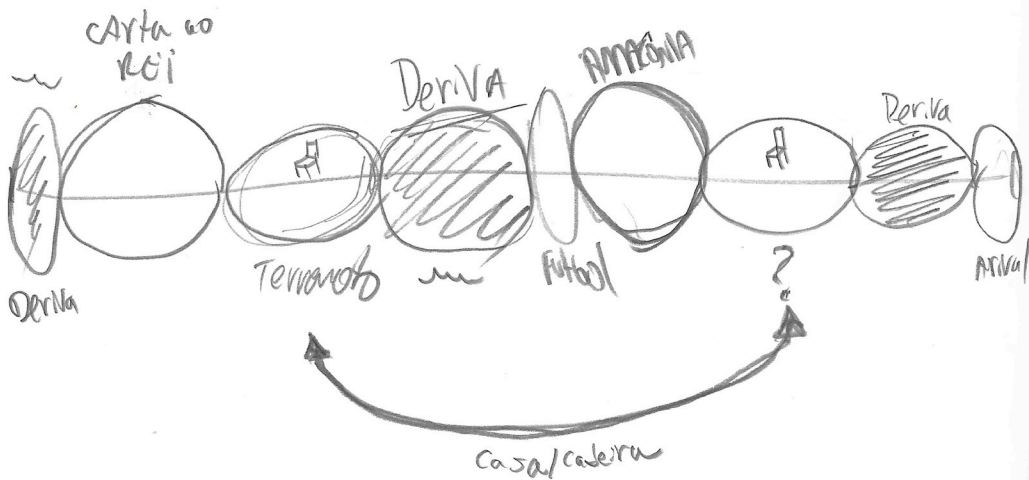
my notes JUNE 9, 2023

- Narração de futebol com Mapa: "ele parte para
rancaoliver, o estado de Washington — vai desce
Oregon, CALIFORNIA!!

- Passando rapidamente pelo México, Guatemala,
toda a América central. A grande Venezuela é
Brasil!!!!

- I need a text for 11min — 12min. Otherwise I
can just drop that section.

- 12-14 min — o que esta parte representa?
Qual o objetivo com esta parte? *



June 11, 2023

— structure —

- Brazil, colonization, a letter
- ↓
- A letter about the encounter with Brazil.
- ↓
- Soccer ~~and~~ game about USA imperialism.
- ↓
- Interview about earthquake
- ↓
- Soccer match end — happy
- ↓
- something to do with Brazil/earthquake.



Nelson Goodman

FOURTH EDITION

PÓS-PRODUÇÃO
LOS ANGELES, CA
DRAGA, Portugal
SANTA CLARITA, CA

O GATO:
PUMPKIN

WAYS
OF
WORLDMAKING

<> FPI ISBN 0-8112-0012-4

A New Directions Paperback NDP186

Cover photograph by Gilda Kuhlman

Also by Borges: *Seven Nights*, letter Intro by Alastair Reid N

FILMAGEM:

SANTA CLARITA, CA
LOS ANGELES, CA
LOS FELIZ, CA

although his work has been restricted to the same essay, and poetry, Jorge Luis Borges of Argentina is recognized all over the world as one of the most original and significant figures in modern literature. In his preface *André Malraux* writes:

Edited by Donald A. Yates
Preface by André

George Luis B

LABYRINTHS

SEVENTEENTH PRINTING

LITERATURE

NOTES



On Making *Where Russia Ends* Oleksiy Radynski

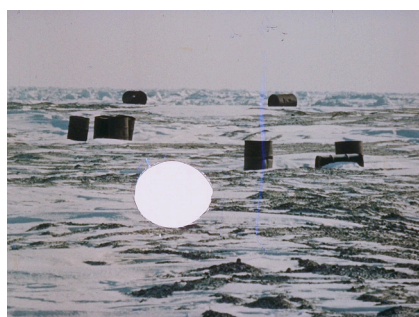


Its Summer 2022 and I'm sitting in an attic of the former Science Film Studio in Kyiv. The Russian troops had been forced out from the Kyiv region just a couple of months before, following the collapse of their botched attempt to capture the capital of Ukraine. At one point during that attempted siege, only several dozen kilometres separated the positions of the Russian army from the easternmost outskirts of Kyiv, where the film studio is located. Any of the innumerable Russian aerial strikes that poured down on Kyiv could have destroyed the studio - along with its archive of around eleven thousand 35mm film reels which could have been lost forever at any moment.

Several months before the invasion, this archive of film reels produced by the Science Film Studio in Kyiv between late 1965s and early 2000s had been recovered in the Studio's abandoned attic by our team of filmmakers and film enthusiasts¹. Among

those film reels - many of which had been previously considered lost - we've discovered scores of various science films and documentaries from the Soviet and post-Soviet eras of Ukrainian history, and also hundreds of boxes containing unedited rushes for the films that had never been completed, or were lost and can no longer be identified. Some of the boxes evidently contained the cutouts from the films that were subject to Soviet censorship.

For many months in 2021, our team had been working on putting this gigantic



dumpster of celluloid into a sort of order. Each of eleven thousand of film reels had been labeled with a number, and listed in an electronic catalogue that allowed for further research in this archive. A couple of months later, the Russian Federation had started a war aimed at wiping Ukraine from the map, erasing its political and cultural sovereignty, and exterminating each and every Ukrainian who would not agree to be converted into a Russian citizen (that is, the vast majority of the population).

For a brief period of time, it seemed that the newly discovered trove of unique film reels could be lost again, this time forever - along with an unimaginable number of artefacts of Ukrainian art and culture, which the fascist Russian government had declared to be its enemies by default. But nothing went as expected.

Upon invading Ukraine, the much-feared Russian army turned out to be a bunch of incompetent, ill-informed commanders presiding over the indisciplined crowds of rapists, plunderers and marauders. The initial attempt at defeating Ukraine in a blitzkrieg by storming Kyiv had miserably failed, and Ukraine - along with its material heritage - had been given a chance to survive.

Of course, the threat of the physical destruction of the film archive did not go away. As the aerial bombings of Kyiv continued on an almost everyday basis, this archive

could have been annihilated at any moment - either by a direct hit, or by the falling debris of a Russian rocket or an Iranian drone. I returned to our abandoned attic to identify the film reels that should have been preserved, and digitised, in the first place.

I've learned how to use an old Soviet-era editing table that was sitting in the attic for many decades, and started to view the most promising items identified in our electronic catalogue. Some of the inscriptions on the boxes - especially those containing unedited rushes, obviously the most intriguing part of the archive - were totally cryptic. At some point, I came across a number of boxes marked only by the three letters: BAM.

What I saw inside was really surprising. This was the footage shot by an anonymous crew of the Kyiv Science Film Studio in the 1980s somewhere in Siberia, at the gargantuan construction of the Baikal-Amur Mainline (BAM) - one of the most famous late-Soviet attempts at infrastructural colonisation of Siberian indigenous lands, which had also led to the widespread, and well-described, series of ecological disasters. It was clear from the first glance at this footage that it never had a chance to



be included into an edit of any Soviet documentary, or being shown on the Soviet screen under the control of Moscow's censorship. The rushes represented the dire reality of settler colonisation of Siberia with uncompromising clarity. Viewing these reels as Russia's new colonial war against Ukraine was raging turned out to be an extremely illuminating experience.

As I looked further, I started to come across more and more film reels shot by the Kyiv filmmakers in the remotest parts of the Soviet state: Eastern Siberia, Far East, and the Arctic. At first, I was surprised: why would the filmmakers from Soviet Ukraine be commissioned so many times to film in areas located tens of thousands of kilometres away from their film studio? Wouldn't it make more sense if these Siberian and Arctic documentaries were made at the film studios in Leningrad or Sverdlovsk, much more connected to the Northern filming sites? The answer, it turned out, has a lot to do with the internal sinister logic of late-Soviet extractivist colonialism,





which was in many ways the continuation - and intensification - of the policies pioneered in this part of the world by the Russian Empire.

The Mysteries of the Baikal Mountains, a wildlife documentary shot by the Kyiv Science Film Studio on the Siberian lake Baikal in 1990, gave me some clues that helped to disentangle this logic. Lake Baikal - one of the most unique ecosystems on Earth, and also the site of one of the largest ecological disasters of the XX century - is located in Buryatia, a land populated by the Mongolic, Buddhist nation - the Buryats. Buryatia had been annexed by the Russian state in the XVII century, in what the official Russian historians call 'the voluntary accession to the Russian empire' - but what in fact was a series of bloody Russian invasions of this Siberian land that lasted for over a century.

During that period of time, the Russian state had also annexed some of the territories to its West - most notably, the Ukrainian Cossack state along the banks of the Dnipro river. Many Ukrainian Cossacks, who had just been brutally subjected by the Russian tzar, were immediately sent to exile in the new Eastern colonies of Russia, to help subjugate the Buryats. Three hundred years later, 'the voluntary accession to Russia' of the two countries had been celebrated with only five years of difference: Ukraine in 1954, Buryatia in 1959.

When the Russian invasion of Ukraine had initially been launched in 2014, the disproportionate presence within the invading forces of men drafted in Buryatia and other non-Slavic and non-White regions of the Russian state became evident. The use of one colonised nation against the other is the standard tool from any imperialist's playbook - and Russia is not an exception. The situation had been made worse by the racist attitudes of the likes of Pope Francis

who, already during the all-out Russian war in Ukraine in 2022, had infamously declared that the Buryats - along with the Chechens - are responsible for the most brutal war crimes of the Russian army, since the White Christian Russians, according to the Pope's racist logic, were simply not capable of committing those atrocities.

Sifting through the Siberian film reels while sitting on a Kyiv attic, with interruptions due to Russian air raids, turned into a vertiginous journey through space and time. As I've been discovering more and more film reels shot, for whatever reason, by the Ukrainians in Siberia, I realised I've been watching the disparate fragments of the sort of a meta-roadmovie, an endless hallucinatory descent into the North Asian heart of darkness, documented by the colonised Ukrainians who were themselves turned into agents of Russian colonisation of distant lands.

This road movie was never meant to be one film- in fact, this footage had been shot by a number unrelated crews during unrelated trips to various locations. Still, there was something in this footage that was asking for it to be reunited under the common denominator. All of that footage had been shot in the lands that had been annexed to Russia by force - and the fact that they were once annexed was then itself erased from the historical memory. Until recently, the knowledge about this fact had only been surviving among the members of indigenous communities there, who were subjected to extremely harsh racist domination. Now, the rest of the world should be reminded of the colonial origin of the Russian state, which is also the source of the wars it is currently waging.



I don't have many friends. I stay at home—always.
To me, home is not just a place; it is the place.

From the day I was born until now, it has held me, sheltered me,
and stirred my heart with quiet wonder.

Home is a magic box.
It holds mazes, and memories of the days since the universe is born,
a museum of forgotten objects,
a gallery of light and movement, and of paintings both real and imagined.

If Alice had stayed home instead of falling down the rabbit hole,
she would've found Wonderland at home too.

A Metamorphosis **Lin Htet-Aung**

Every sound, every silence,
from the whisper of a falling leaf
to the groaning collapse of a roof concrete slabs,
the strange and extraordinary have always happened within
these walls.

Each of those moments became stories I carried, told, and wrote down.

Every poem I write, every story I dream—
they all begin at home.
Because what I know best, what I love most, what I long for—
it's all there.
Home is where my imagination opens its wings
and begins to fly.

Like other stories, *Metamorphosis* begins here too.
Among the plastic and wooden furniture, creaking beds,
and hidden corners,
one memory always returns: watching television with my family.
My father would climb up to the roof,
adjusting the satellite dish like a man chasing ghosts in the sky, while
I would watch nervously from below, worried—the roof was unstable and
slippery. He was always searching for new channels from far-off lands.

But in the end, we always watched the same three or four every day.

Still, he kept searching. Even now, as you read this, in Myanmar this evening, he's climbing onto the roof once again, beginning his quiet adventure, while my mother calls out for him to come down.

Even if he didn't watch the channels he found,
it was enough to know they were there.

The channels we watched were mostly government-run, filled with formulaic dramas, commercials, and controlled entertainment. In a suffocating country, even the government channels felt like
an escape.

But as I grew older, I learned to listen more closely.
Beneath the laughter and cheap dramas,

the terror always hid.

Coup news didn't knock on the door.
It slipped in through the screen,
whispered through blue subtitles—
always first on government TV.

Military coups, unsettling speeches, news that shook the nation—they always came through these channels.
Scariest than any ghost girl from *The Ring*,
those announcements chilled me.
Terror beneath bright lights.
Dread beneath smiling faces.

And I wondered:
What if I reversed it?
What if instead of their speech, a child's poem was read aloud from the voice of the brutal monster?
What if, instead of us reading their words,
they had to hear ours?

What would happen to them?

This film is my first after moving to Germany in December 2023.

Back in Myanmar, while living with my parents,
I always made films where politics lived beneath the surface—
quiet, symbolic, and hidden in metaphor.

But here, far from danger,
I find myself yearning for the life I left behind—
and expressing it more openly, more honestly,
with no fear of who might be listening.

My childhood was steeped in two government television channels: MRTV (Myanmar Radio and Television) and MWD (Myawaddy TV). The first claimed by the state.

The second by the military.
 But the line between them was always thin.
 In Myanmar, the military ruled—
 and the state followed.
 Both channels served as megaphones for propaganda.

They've always been the place where nightmares begin.

They aired the first words of every coup.

They broadcasted the speeches of every dictator.

And the most infamous came on July 23, 1988, when General Ne Win
 announced his takeover.

These are the channels that haunt us.

They are the ghost stories we grew up inside.

Their content is eerie, absurd, uncanny—

These channels have always been the opening scenes of horror films—
 the real ones.
 Not fiction.
 Ours.

Even now, on February 10, 2024,
 the announcement of compulsory conscription—
 forcing young men and women to serve the military for years,
 in the midst of civil war—
 aired quietly on these channels.

That is our horror.
 That is the monster at the edge of the screen.
 It doesn't wear makeup.
 It wears a uniform.

This film is a counter-nightmare.
 A curse cast through the airwaves.

I've taken the elements they use to control—
 their flag, their colors, their ratios—
 and shattered them.
 I've restructured the composition, the symbols,
 to question what it truly means to belong to a country—
 to ask who we really are.

I use our childhood lullabies not to comfort,
 but to curse.
 I've trained the voice of the current dictator,
 General Min Aung Hlaing,
 through artificial intelligence AI,
 to recite those lullabies in a warped, uncanny ritual.

I've resurrected a clip of a man singing to the former dictator Ne Win, during his birthday celebration in 2001— just one year before his death. That eerie scene becomes part of the haunting.

Actually, these are not just scenes.

They are rituals.

Witchcraft born of grief, memory, and rage.

Because the military believes in rituals.

Those brainwashed dictators believes in spells—

They rely on ritual to maintain power. How funny they are!

My films are designed for rituals.

This film is a spell. A scream. A hymn from home.

The language against them.

This is my haunting.

My counter-nightmare.

A spell not for sleep,
but for awakening.

This film is a haunting—

past and present, dictator and devotee,

brought to the edge of madness.

They will not see the usual uniform monster in my broadcasting session. They will see the childish animation instead!

Overall, this is born through the kind of political films I've been searching to find the language —one that doesn't rely on violent imagery or documentary footage, but instead captures the core of what politics feels like in our lives.

It's not just about showing history or current events for the sake of informing foreign audiences. This film is for us—for the people of my country. It's meant to speak to our shared memories, our fears, our humor, our imagination. I want it to awaken a sense of wonder and reflection within our own people, not just sadness or anger.

Apr. 2025





Myanmar Former Military Dictator (First Dictator) General Ne Win's (1991-2002) Famous Speech aired on government television channel MRTV

If there are more demonstrations, the army will shoot to hit. There will be no firing into the air. So, in the future, I'm warning the demonstrators that they won't be treated lightly.

July 27th 1988

<https://youtu.be/UNx8XVSKFwQ>

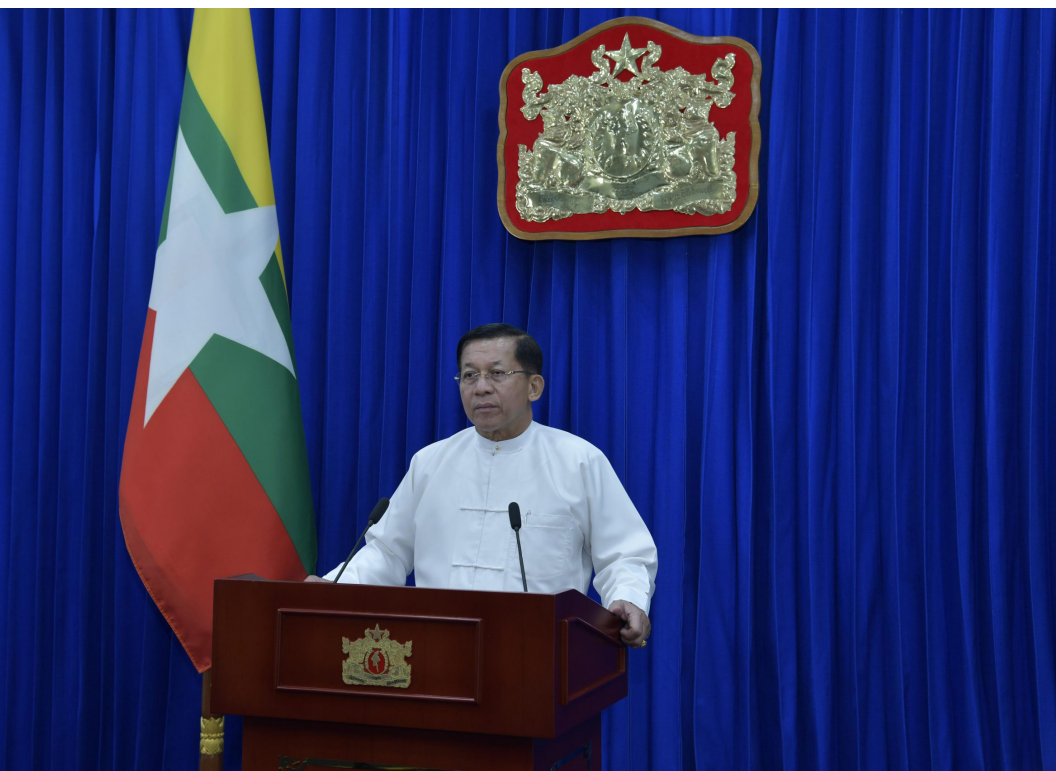
Source - Internet



Myanmar coup: Acting president hands over power to military aired on MRTV 1 February 2021

<https://youtu.be/KhIDGfrYWWQ>

Source - Internet



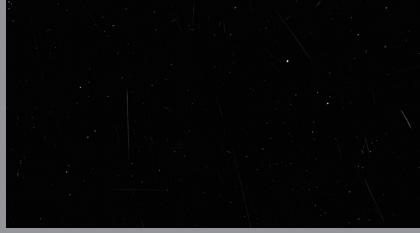
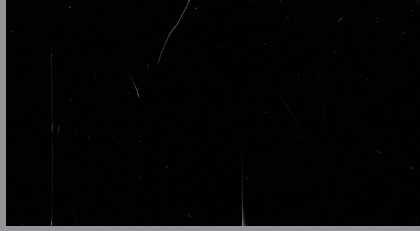
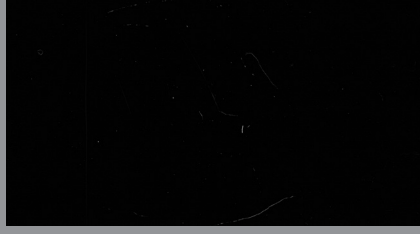
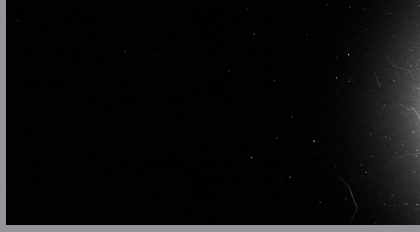
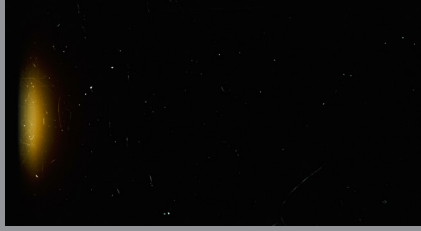
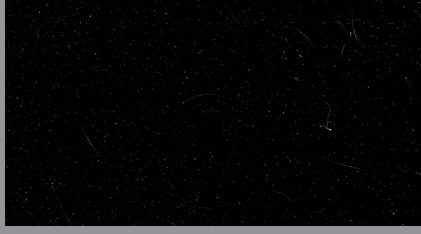
9/05/1982

Camilo Restrepo y Jorge Caballero

Generada íntegramente con herramientas de inteligencia artificial, *9/05/1982* es una imitación de una película de celuloide presentada como si fuese un testimonio inédito de la trágica jornada del 9 de mayo de 1982. Para simular el deterioro y el envejecimiento del acetato de la película, creamos imágenes negras que representan vacíos en el negativo.

Reforzamos estas “imágenes de la ausencia de fotogramas” indicándole a la IA que la viñeta negra debía presentar marcas de rayones y depósitos de polvo. Estas huellas, consideradas como un rasgo distintivo de la materialidad de la fotografía analógica, son indicios de las condiciones del rodaje, de la conservación de la cinta, de su uso y de los efectos del paso del tiempo. La impronta dejada por el polvo y los rayones se convierte en un sello de la realidad impreso en la emulsión.

Presentamos aquí una colección de estas imágenes. Constelaciones que imitan la huella del vacío.





Venero Tania Ximena

BUAP **Museo Regional Mixteco Tlayuya**

¿En dónde estamos?
El MRMT se ubica a 4 km al noreste de la carretera estatal Tepic-Acatlán, en el poblado llamado Colonia Morelos, a tres kilómetros antes de llegar a la cabecera municipal de Tepic de Rodríguez, Puebla.

Los Ahuehuetes.
Al norte del Museo, a las orillas del Río Axamitla se ubica una localidad llamada "Los Ahuehuetes". Este sitio se especializa en vender y comprar plantas de cuerpos reproductivos de hongos, estrogonos, hongos, así como frutos, flores, semillas y hojas. Esta localidad es un afloramiento de cenizas volcánicas y se estima que su edad se ha determinado en 33.5 millones de años, ubicándose el periodo Oligoceno dentro de la Era Cenozoica.

Pie de Vaca
El sur del Museo, a unos 300 metros se encuentra "Pie de Vaca". Aquí se encuentran registro de pisadas preservadas en rocas calcáreas, asociadas a un ambiente lacustre. El registro incluye impresiones producidas por un grupo de aves relacionadas con los chonchos actuales, así como pisadas atribuidas a felinos, carnívoros y pecaríes.

Rancho Gerardo
La localidad se encuentra al noreste del MRMT en los afluentes del río Axamitla. De esta localidad, con una edad del Plioceno, se han extraído restos de *Mammuthus* sp., *Equus* sp., *Cuvierius tropicus*, *Paramylodon harlani*, *Glyptodermus* sp. y *Bison* sp.

Localidades fosilíferas cercanas al MRMT

Cantera Tlayuya
Al oeste del Museo aproximadamente a 2 kilómetros se encuentra un afloramiento rocas calizas en capas planas con una gama de localidades rojizas, desde un amarillo cobrizo, un rojo intenso y hasta un morado profundo. Entre los fósiles de Tlayuya hay peces, reptiles, cangrejos, insectos, plantas entre otros organismos. Los estudios realizados en las rocas y fósiles de la Cantera Tlayuya surge la teoría que estos se formaron en el fondo de un mar tropical, cálido y poco profundo, hace 100 millones de años.

¿Qué significa Tlayuya?
Tlayuya, palabra náhuatl que significa "lugar de oscuridad" o "lugar del encubridor".

¿Cómo nació el MRMT?
Un día, los miembros de la familia Arangúy descubrieron que en las lavas extruías antiguas quedaban huesos de peces y otros animales. Don Miguel Arangúy que está "dedicado" a buscar el singular valor científico, y a seguir ahondando o "llovo" a descubrir que dichos restos paleontológicos bien permanecieron al pueblo de México. Por eso, desde 1982 la familia Arangúy ha colaborado con el Instituto de Geología de la UNAM, y a partir de septiembre del 2015 la Facultad de Ciencias Biológicas de la BUAP y el CONCYTEP se unen a este proyecto académico llamado "Museo Regional Mixteco Tlayuya".

Don Miguel Arangúy y su familia.
Don Miguel Arangúy y su familia.
Don Miguel Arangúy y su familia.
Don Miguel Arangúy y su familia.

Proyecto de la Unidad de la Biología del Plioceno.
Proyecto de la Unidad de la Biología del Plioceno.







Una película bonsái, un ensamblaje de baja resolución y alta intensidad; una pregunta en presente, sobre las posibilidades del cine inter-especie y la inseparable relación entre la tecnología de guerra y la industria audiovisual. Un proyecto de instalación sono-visual de tres canales (imaginarios), que no logró su expansión y se convirtió en una trampa de luz, escondida en extraños programas de cortometrajes fuera de catálogo. Animal zumbador mortífero y cargado de explosivos.



trans-apariencia- estéreo-vooodoo

Bruno Varela

A)

¿Donde terminan los dispositivos para captar el mundo y comienzan los otros instrumentos de percepción?
¿en qué punto todo devino cámara, pantalla, micrófono, resonador, amplificador?

B)

artefactos desprogramados por manos, picos, tentáculos. Garras, tenazas, fauces
exploraciones de otros mundos tangibles

C)
máquinas con voluntad, cruzadas por fuerzas,
presencias, manifestaciones, gravedad, radiación,
electricidad, magnetismo

D)
máquinas zumbadoras operadas por humanos invadiendo
mesetas de otros seres

E)
máquinas zumbadoras controladas por lo humano
borran mundo, lo pulverizan en plastas contrastadas de
alta irresolución genocida.



Un cine que se piensa archivo, fragmento y totalidad al mismo tiempo.

Coagulo temporal, mosaico subatómico que se organiza como materia imaginada, solo provisionalmente.

Un acuerdo ordenado desde una máquina y una mirada.

Un cine instrumento de transformación, que promueve el encuentro con lo otro. Que nos disloca del presente, para situarnos en presente. Un cine que conspira y promueve la conspiración.

Máquinas que sueñan con imágenes imposibles de ver por una mirada humana.

Pero que vuelven imaginable el mundo para los humanos.



Activar imágenes-sonoras, pone en relación un conjunto de múltiples aparatos y programas. Se inician y continúan procesos complejos de transferencia

Sobre el programa siempre opera otro mayor, sistemas montados unos sobre los otros

¿Cuánto cuestan las imágenes-sonoras?

¿a quién le cuestan?

¿trabajan?

¿Para quién?

Las ruinas de esta sociedad informatizada solo sobrevivirán en forma de transmisión electromagnética
Viajando años luz lejos de casa
spam cósmico.

Un cine que no está interesado en el relato industrial del continuo desarrollo.

la imagen no es materia expresiva, es apertura y posibilidad
requiere ensamblarse, contagiar, reproducir, afectar, rasgar.

nunca se ve en una pantalla blanca, por el contrario, una preparación para que puedan aparecer formas inesperadas, inhabituadas.

suceden mientras se forman, en el trabajo conjunto que es la imaginación
operaciones y estructuras.

una constelación de las imágenes puede transformar el orden de lo existente.

recuperar las zonas de invisibilidad, activar las noches
ver es ocultar, ocultar permite ver
llegar a las imágenes requiere preparación
la forma nunca está separada de la materia.

en el juntarse, los cuerpos, siempre sucede la expansión imaginal

no hay exceso de imágenes sino repetición de moldes y modelos

montaje es una categoría de puesta en relación
el poder flotante de las imágenes, entidades que no pueden regularse



multiplicar mundo
imágenes sonoras que orientan una construcción de
lo(s) posible(s)
vectores de orientación

¿donde mirar?
¿dónde escuchar?

imágenes sin expectativa previa
evitar la lógica del efecto
desviar hacia el encuentro

siempre vemos desde las imágenes previas, las nuestras.
las sono-imágenes habilitan y controlan.
Dan forma a la imaginación material.
las finanzas (información) y las imágenes-ruido
configurando la vida.
Circulan imágenes y mercancía por la misma vía
de consumo y experiencia.





***Cuando ellas
se fueron
sólo quedó
un pequeño ruido
en la montaña***
**Laura Dávila
Argoty**



A veces, cuando estoy aburrida, voy a la biblioteca de mis padres. Supongo que intento encontrar algo de interés para distraerme, pero también creo que es un gesto que proviene de mi infancia. Recuerdo revisar las enciclopedias y los libros de poesía, cambiando de uno a otro. Hace un par de años, entregada a este mismo gesto, encontré una tesis de maestría titulada “Etnología de la ruana en el municipio de El Contadero”, escrita en 1992 por mi padre —ese lugar de donde proviene mi familia paterna, y que permanecía en mi recuerdo como un lugar muy frío y tranquilo—. Inspirada por el azar de este encuentro, abrí la primera página, que decía:

*a mis viejos queridos viejos que con su ruana
abrigaron mis sueños.*

Enternecida por estas palabras, continúe la lectura. Encontré datos muy precisos y descriptivos del proceso de tejido en guanga:

un telar vertical tradicional

sus herramientas

 rueca
aspador cuenda
china warco
huso volante
anillos cumeles
maneas cuamar
piola quimchil
chonta tramero
aguja de teguacar
 aguja de randar
pudaca

sus verbos

esquilar tizar
hilar lavar
teñir ovillar
urdir tejer
cardar abatanar

un tejido que realizan las mujeres
de generación en generación

mis abuelas, mis tías, mi madre
 de generación en generación
todas tejieron algo para mí cuando era niña

yo nunca aprendí a tejer

Los libros de historia no registran los nombres de las mujeres que se dedicaban al tejido. Ni en el listado de “artes, oficios e industrias”, ni en los listados de artistas y artesanos que se escribieron desde 1816 en Colombia. Se habla de las “industrias de las mujeres” y, sin embargo, no hay nombres. En la tesis de mi padre había varias fotos de diferentes mujeres tejedoras. A veces, detrás de cada foto había algún nombre, o se escribía “familia X”. Cuando conocí a Estela, le mostré las fotos. Ella reconoció a casi todas estas mujeres. Fue ella quien las nombró, casi 30 años después.



Fue Estela quien también me contó la historia de la fábrica textil del pueblo y sus años prósperos, cuando ella y sus compañeras trabajaron ahí. Una fábrica que yo conocí en ruinas, casi recuperada por la naturaleza. Pienso en algo que leí de Sophie Lacroix: “la ruina es lo que siempre da paso a la sombra, lo que nos expone al abismo.”



Me pregunté durante mucho tiempo cuál era el abismo al que me sentía expuesta: quizá una contemplación futura, pero también un deseo de resistir. Como la hiebra que crece en las grietas.



En efecto, el bordado (poikilè technè) fue considerado por algunos como una actividad tan despreciable y vulgar que se la dejaron a los tejedores, pero yo estoy lleno de admiración, no sólo ante este arte, sino también ante su designación y,



sobre todo, cuando fijo mi mirada en las secciones de la tierra, las esferas celestes, las diferentes especies animales y vegetales, este tejido completamente bordado, nuestro mundo.

De Somniis. Filón de Alejandría.



Imagen 00

Como animales hambrientos, hay ideas que dan vueltas a mi alrededor, y de tanto seguirme me contagian su hambre. Cuando vislumbro algo de ellas, una forma, un movimiento o una señal, me apresuro en anotar el hallazgo en mis cuadernos. Su acecho a veces deviene en obra, como es el caso de “Piel de toro Muerto”, que se estrena en Ficunam este 2025. A continuación comparo algunas de las páginas desperdigadas en diferentes cuadernos, donde tracé los avistamientos de aquellas ideas que germinaron esta película, y que hicieron sus primeras apariciones allá por el 2020. Las acompaño con breves textos que buscan expandir su contenido y dar cuenta más amplia de mi proceso creativo.

***El cine es
una serpiente
que constante-
mente cambia
de piel***
Aroldo Murguía



Imagen 01

El 2024 se celebraron 200 años del Taumatropo, maravilla giratoria en la que occidente sitúa uno de los puntales que sostiene una de sus ficciones más extendidas: la invención del cine. No creo en esa ficción, aunque utilicemos la palabra “cine” como una de sus consecuencias.

Confío en que los hombres y mujeres que vivieron antes que nosotros, en los territorios que habitamos, fueron sensibles desde siempre al movimiento de las imágenes, al sonido en la oscuridad, a los sueños y al paso del tiempo. Descubrieron el cine a su manera y posaron ese entendimiento sobre materiales que tenían a su alcance: lana, algodón, arcilla o piedra. No “capturaron el movimiento”, porque quizá advirtieron tempranamente que aquello a lo que llamamos cine era un tipo de animal inalcanzable, salvaje y desbordante.

Occidente tampoco pudo capturarlo, el taumatropo les mostró esa verdad y no la vieron. El diseño más representativo de dicho objeto tiene dibujada un ave de un lado y en el lado opuesto una jaula. Cuando gira veloz ambas imágenes combinan su apariencia y a simple vista dan la impresión de ser una sola, en la que el ave se ve capturada. No obstante, es solo una ilusión, el temblor de la imagen nos advierte que no es una captura lo que vemos, sino una persecución, en la que jamás se atraparé al ave. Occidente se obsesionó con la captura y concibió su cine en base a la jaula. En América Latina, en cambio, nuestros ancestros quizá eligieron al animal libre y amaron su fuga, por ello el cine que hicieron fue radicalmente distinto.

En el cine experimental, el cine expandido y el cine de no ficción, encuentro el deseo de deshacer la jaula, por eso me inclino hacia él.

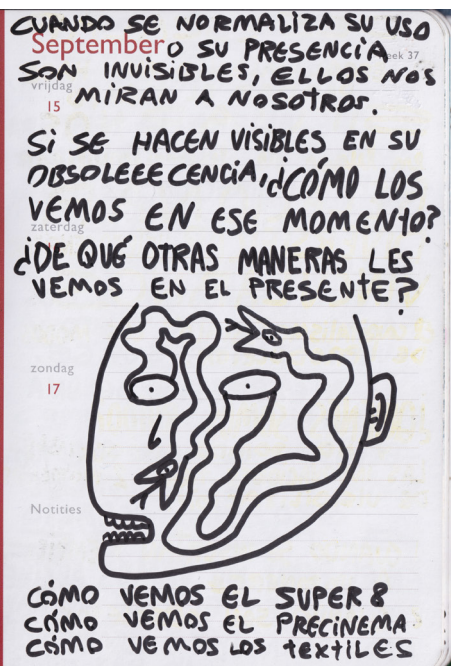
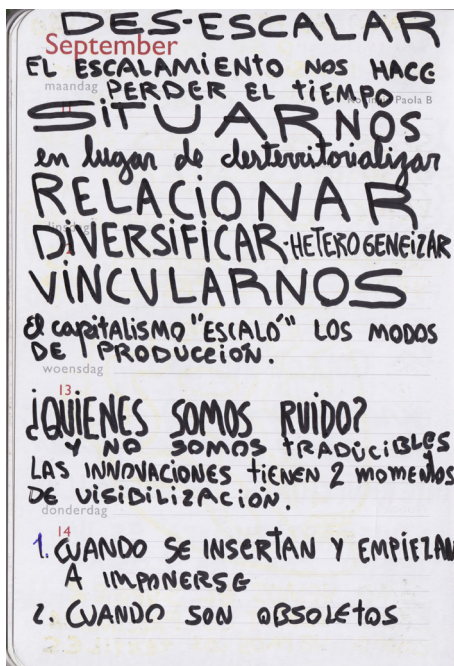


Imagen 02

Imagino el futuro del cine, las formas y materiales que habitará.

Imagino el pasado del cine, las formas y materiales que habitó.

En los petroglifos de Toro Muerto, en las piedras Chavín, en los mantos Paracas, en la cerámica Nazca, en el Intihuatana Inca, en el diseño Kené, en tantas materialidades que todavía nos observan.



Imagen 03

En el horizonte cultural que habitamos, la tierra es fundamental, le queremos, brindamos con ella, le agradecemos lo que nos da y le pedimos que nos cuide. Si tuviéramos que dibujar las partes de nuestro ser, tendríamos que incluir un poco de tierra. Y si trazamos una línea en el paisaje, la línea será escalonada, en zig zag. Será serpiente, rayo, río o sendero. Será nuestro cine, como una planta que abrazada a la tierra se despliega en el tiempo. Hace cien años ya lo dijo el gran Carlos Oquendo de Amat, poeta peruano y pionero del cine experimental en Perú: "en un rincón la luna crecerá como una planta".



Imagen 04

"El mundo natural está en permanente movimiento, en una dinámica estructurada a partir de la tripartición entre los mundos de arriba (hanan pacha), de abajo (uku pacha), y del centro (kay pacha), cada uno con su propio símbolo animal: el ave, la serpiente y el felino, respectivamente. El escalonado es el ícono que define el tránsito humano entre las tres pachas o mundos, y está presente con su estética en innumerables piezas de todas las culturas andinas." (Texto tomado del Museo de Arte Precolombino del Cusco).

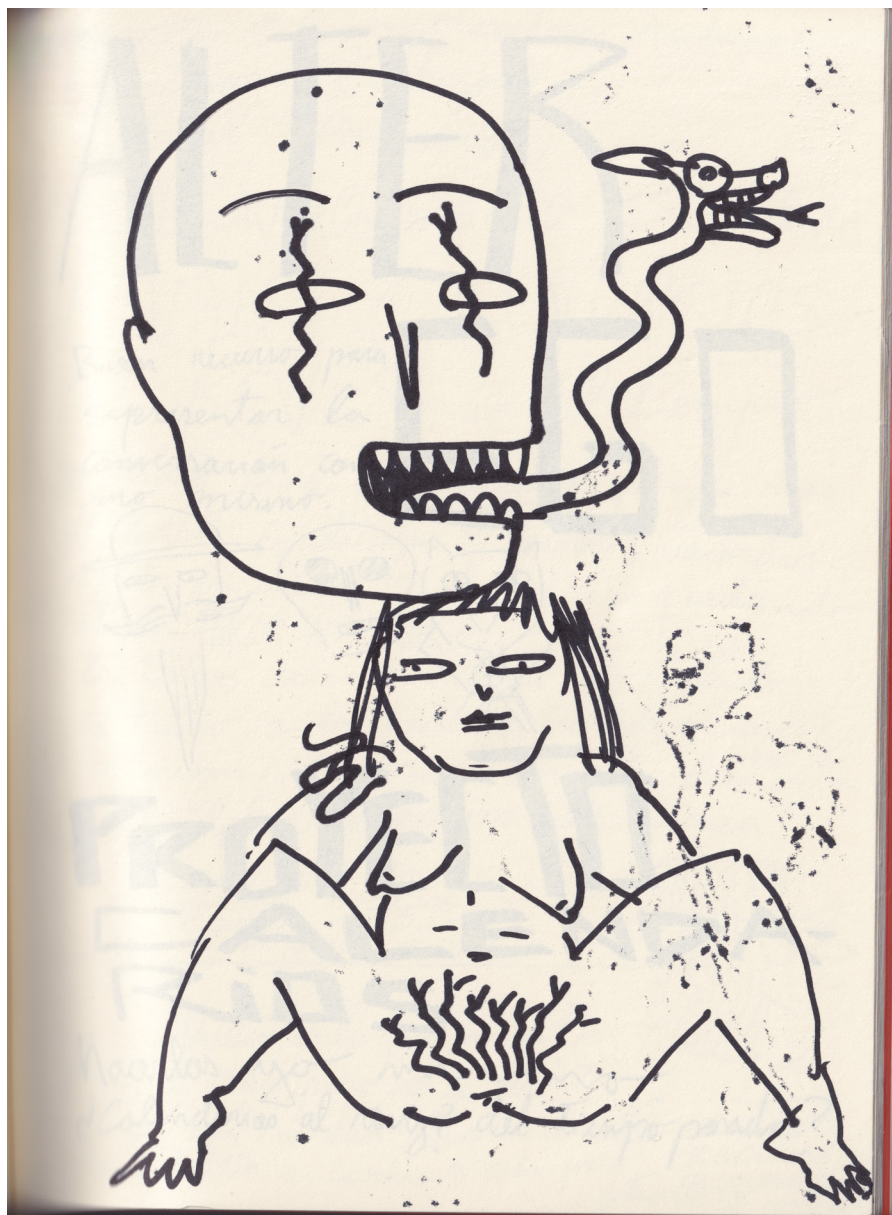


Imagen 05

La línea escalonada es una imagen a la que vuelvo constantemente. Dibujo con recurrencia ojos atravesados por líneas escalonadas, oralidades que se mueven en el aire como serpientes o deseos en movimiento que afloran en el cuerpo.

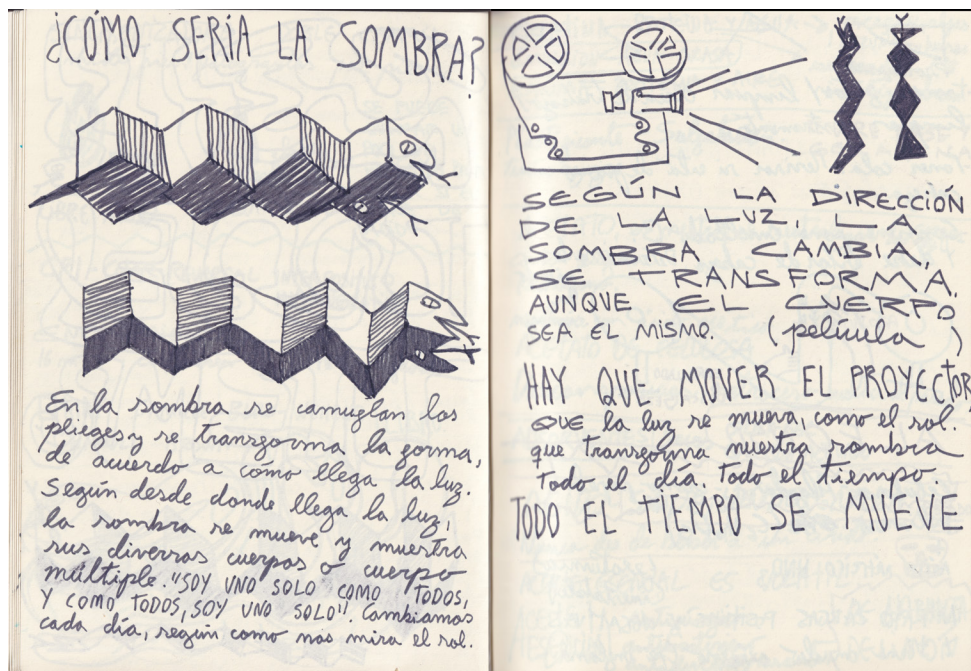


Imagen 06

Para esta imagen comparto versos de Pablo Guevara y José Watanabe:

"(...) en la ciudad que amarró al Sol
quiero soñar con el año de la revolución
¡Busca! ¡Busca sin cesar!"

"No se puede amar lo que tan rápido fuga.
Ama rápido, me dijo el sol."

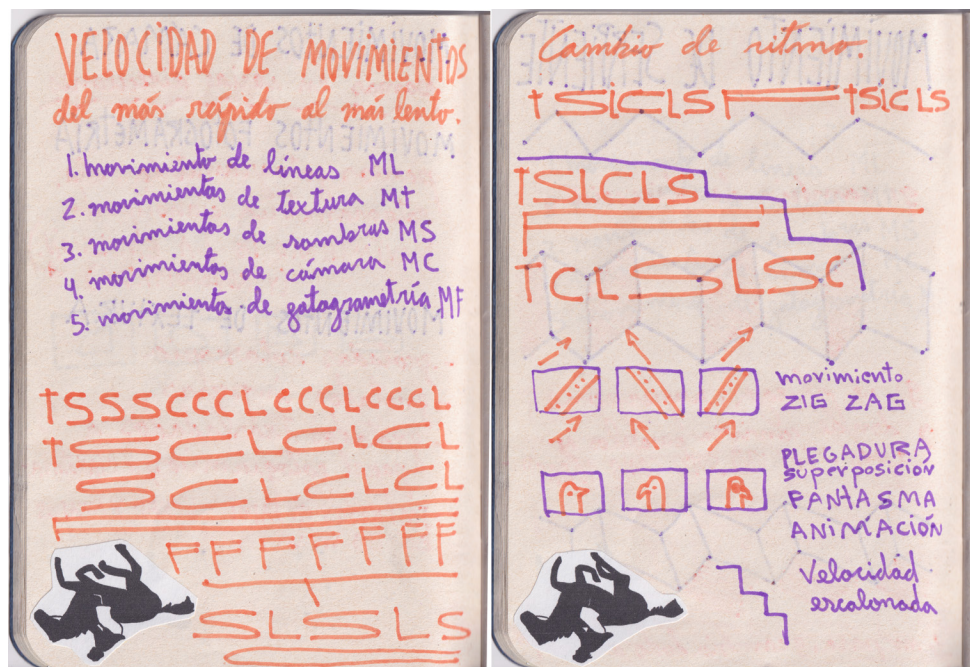


Imagen 07

En “Piel de Toro Muerto” la línea escalonada está presente de diversas maneras. En el montaje traté de traducir sus diferentes sentidos en ritmos, tiempos y movimientos. Estas son algunas notaciones que surgieron de ese anhelo y dieron forma a la película.

muñequitas de SOLOLOY - CELULOIDE

Cartonería, rimulado su origen a
la QUEMA DE JUDAS

El "celuloide" fue reemplazado por
el papel, por personas pobres
UTILIZANDO MATERIALES PRECARIOS
fue copiada y apropiada.

Se copio a la muñeca y se le puso
CUERNOS.

LA MUÑECA EUROPEA, DEVINO DIABLO EXPLOSIVO

Abrazó
su condición
de explosivo,
para
rimbolizar
el desprecio
a la traición.



con una
glor o una
explosión
dibujada en
el pecho.

Imagen 08

El nitrato de celulosa, o celuloide, es altamente inflamable y se utilizó para fabricar películas a lo largo de aproximadamente medio siglo; desde la invención del cinematógrafo hasta que fue reemplazado por los acetatos. Con este material se hicieron también muñecas, de apariencia occidental, que llegaban a nuestro continente desde los países del hemisferio norte. El habla popular mexicana transformó la palabra "celluloid" en "sololoy", y la cartonería hizo mutar a la niña de ojos azules en diablo explosivo.

En Ciudad de México aprendí un poco de este arte popular (en marzo del 2024), en un taller de judas que ofreció el maestro Agustín León. Él me contó que antiguamente las personas de pocos recursos recogían las muñecas de sololoy rotas, que eran desechadas, y las reparaban con papel o cartón para sus hijos. Reemplazando la celulosa del nitrato por la celulosa del papel, más común y accesible.

Fue así que dichas muñecas devinieron en base o molde para las figurillas de cartonería. No obstante, su materialidad y fisonomía occidental fueron reemplazadas por los artesanos, que agregaron otros materiales, rasgos y colores.

En los días previos a Semana Santa, en las calles de CDMX, se pueden ver puestos ambulantes abarrotados de judas, pequeñas figurillas de papel y cartón con feliz apariencia demoníaca (cuernos, alas, picos), en las que aún se intuye el eco de las originales proporciones de la muñeca de sololoy. Es tradición popular quemar a los judas, en medio de jolgorio público, hacerlos explotar de tal manera que no quede rastro de ellos. Representan la traición contra el pueblo y su destrucción es una acción simbólica contra la impunidad.

Creo en la posibilidad de hacer un cine de sololoy, de manera artesanal, que recoja y se apropie del desecho, que se sostenga en materiales populares, que arda entre festejos y sea endemoniadamente distinto al cine de fisonomía occidental.



Imagen 09

Instrucciones para realizar un pequeño judas (aprendidas del maestro Agustín León), con cilindros de cartón de los que vienen en el interior de los rollos de papel higiénico. Para esto se necesita también: engrudo (pegamento), tiras de papel, tijeras, pintura de varios colores, lápices y pinceles pequeños. Las materialidades y habilidades que se utilizan para la cartonería (hermoso arte popular), son similares o prácticamente las mismas que se utilizan para intervenir material fílmico y realizar cine experimental sin cámara.

La piel del cine cambia constantemente. En la historiografía convencional fue nitrato de celulosa, cinta magnética, policarbonato o archivo digital. En otras direcciones fue piedra, cerámica, algodón o papel. Este último material es más cercano a nosotros en el tiempo, recordemos grandes obras cinematográficas vinculadas a Latinoamérica y realizadas en papel: los "5 metros de poemas" de Carlos Oquendo de Amat, las notaciones de Rose Lowder en sus cuadernos, o los cientos de juguetes ópticos elaborados por infancias en los 30 años de talleres brindados por Alicia Vega.



Imagen 10

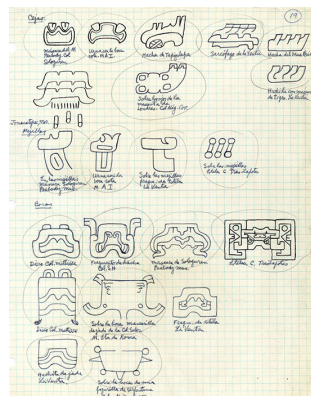
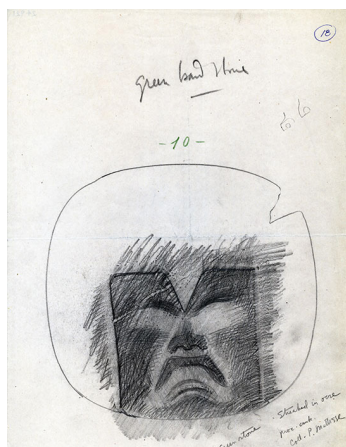
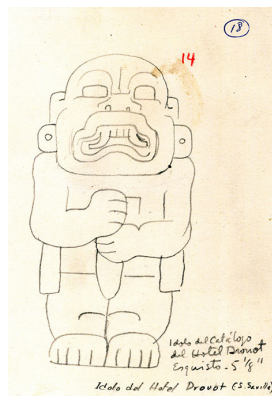
Los deseos que crecen en nosotros y en la tierra que habitamos pueden transformar el sentido del cine.



Cianotipias

Algunos fotogramas de "Piel de Toro Muerto", donde se congregan: la celulosa del papel, lo fotoquímico azul de la cianotipia, el sol de Arequipa, el despliegue suspendido de la rotopiscopia y los volúmenes digitales de la fotogrametría.

País del hule Clemente Castor





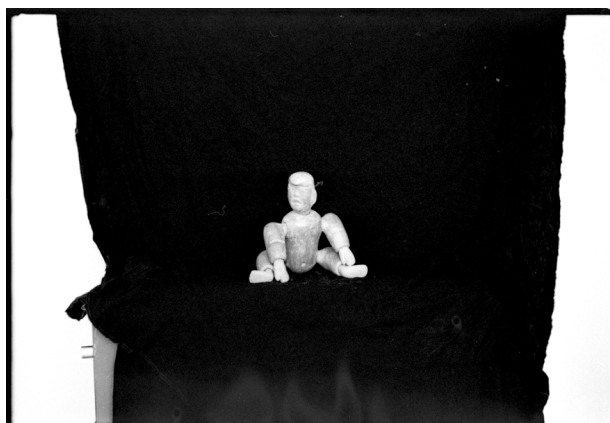
Archivo de inundaciones en Tabasco



Amate de Chalcatzingo,
2024



Fig. 7. Relief IX, Chalcatzingo. This carving is now in a private collection.



Títere usado en rodaje, 2024

MONUMENTO 1

- 1.1 Las Limas, Jesús Carranza, Veracruz.
- 1.2 Fue robada, se desconoce su paradero.
- 1.7 Descubierta accidentalmente por dos niños en el poblado de Las Limas, el 16 de julio de 1965.
- 2.1 Traslado al Museo de Jalapa, de donde fue robada.
- 2.3 Excelente estado de conservación.
- 3.1 Piedra verde, de aspecto semejante a la jadeíta.
- 3.2 55 cm. de alto; 42 cm. de ancho máximo; 0.060 toneladas de peso.
- 3.3 Escultura y grabado.
- 3.4.1 Dos figuras. Un adulto sostiene a un niño.
- 3.4.2 Figura humana sentada, con las piernas cruzadas; tiene ambos brazos extendidos sosteniendo a un niño. El niño está acostado, cuerpo flácido en posición horizontal.
- 3.4.3 Vista de frente, tiene estructura piramidal, con dos ejes horizontales: el marcado por las piernas de la figura adulta y el señalado por el cuerpo acostado del niño.

La figura adulta tiene la cabeza ovalada y el rostro muy alargado. En la parte posterior de la cabeza se aprecia la deformación craneal. Una línea separa el cabello del rostro. Los ojos son alargados con las comisuras internas terminadas en punta y las comisuras externas curvas; se nota una línea incisa paralela al contorno superior del ojo. Los iris están formados por discos de pirita. Los párpados inferiores son algo abultados. El dorso de la nariz es ligeramente curvo. La boca está entreabierta mostrando los dientes superiores y la lengua o la encía inferior. Los labios son gruesos; no llegan a tocarse en las comisuras. En el rostro hay un gran número de símbolos incisos que se describirán en el 3.4.9.

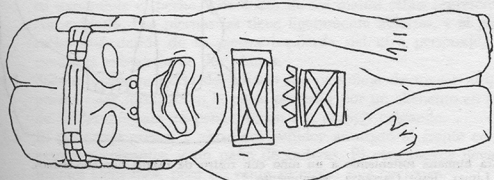
Tiene el cuello corto y ancho. La espalda está en posición recta y es plana. Ambos brazos, flexionados hacia el frente, sostienen al

de un círculo. La boca está muy abierta con algo que puede ser la lengua bifida, y un elemento como media luna invertida cerca de ella. El labio superior es como una banda continua con un adorno recto a modo de abrazadera en eje con la fosa nasal.

La cabeza de la rodilla izquierda tiene el ojo en forma de luna creciente, el labio superior como una placa y un elemento terminado en pico que puede ser la encía o el colmillo.

Enmarcando el rostro de la figura adulta, hay unas franjas divididas a lo largo, con los extremos abiertos en dos, y con máscaras pequeñas de forma rectangular a la altura de los ojos. En estas máscaras se representaron la hendidura superior en forma de V y los ojos almendrados. Sobre cada ojo de la figura, hay otras dos máscaras muy estilizadas, con una hendidura en el extremo superior, cejas con dos protuberancias, y el ojo, rectangular, con una línea que baja de su parte media inferior. Otra franja enmarca la boca de la figura pasando sobre la parte inferior de la nariz. En ambos lados de esta franja se representaron, de arriba abajo, elementos en forma de "cola de golondrina"; pequeñas máscaras de perfil viendo hacia afuera con una hendidura central; cejas con dos protuberancias; ojos de cuya parte media inferior baja una línea, y bocas entreabiertas; inmediatamente abajo de ellas se repiten las cejas con dos protuberancias, y ojos rectangulares con una línea abajo. En la parte inferior de la franja parece que se representó otra máscara, y abajo de ella un pico y banda delgada cuyos extremos se dividen en dos. En las esquinas superiores que quedan entre la boca y la franja que la enmarca, hay círculos incisos. Arriba de la boca hay dos elementos curvos, y sobre el labio superior, rasgos ovalados.

- 4.1 Beltrán, 1965: 9. Medellín, 1965: 5.
- 4.1.1 Coe, 1968 b. Easby y Scott, 1970. Joralemon, 1971. Medellín, 1971. Wicke, 1971.
- 4.2 Beltrán, 1965, fotos 10-17. Medellín, 1965, fotos 5-9. Coe, 1968 b: 2. Easby y Scott, 1970, fig. 6. Joralemon, 1971, figs. 10, 126, 206, 232, 249, 253. Medellín, 1971, láms. 3-5. Wicke, 1971, fig. 28.



niño. Las manos descansan sobre las rodillas y tienen hacia arriba. Los dedos están ligeramente separados uno de los otros. Las piernas están cruzadas con la derecha por delante; el pie derecho con los dedos bien tallados. En los hombros tiene cabezas incisas que se describirán en el 3.4.9.

El niño está acostado boca arriba; su cabeza, de gran tamaño, queda sólo en parte sobre la mano derecha del adulto, prolonga colgando en dos secciones, divididas por una protuberancia en forma de V. El rostro del niño, casi rectangular, está marcado por una banda en su parte superior y adornos en los lados. Sus ojos son ovalados con las comisuras internas rectas; la nariz, corta y ancha, tiene dos orificios en la punta; las ventanas nasales. La boca es de gran tamaño. El labio superior es muy grueso, casi como un pico; el labio inferior es como una banda curva, casi como un pico; de él emerge un elemento como un colmillo muy largo, con el extremo bifurcado que se a la mandíbula inferior cuadrada y remetida.

El niño lleva sobre la frente una diadema angosta con dos extremos.

3.4.4 Ambos usan taparrabo.

3.4.6 El niño lleva a los lados del rostro bandas con muescas, y una X grande enmarcada en sus cuatro lados. En la parte superior del torso, en lo que probablemente es el cinturón, hay una X enmarcada en su extremo superior e inferior por líneas rectas.

En la cabeza del hombre izquierdo aparecen: la cabeza del niño, el ojo con el contorno superior recto y el inferior curvo, el labio superior recto y prominente. De este labio emerge un colmillo muy largo, con el extremo bifurcado que se a la mandíbula inferior cuadrada y remetida.

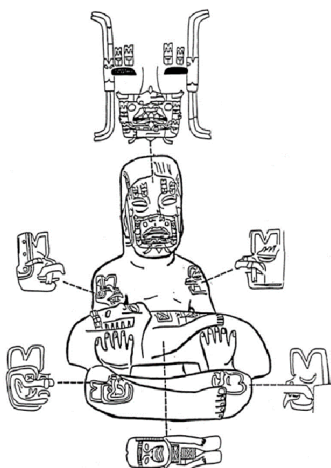
La cabeza de la rodilla derecha tiene como ojo una

Las cabezas que aparecen en los hombros y en las rodillas, están representadas de perfil y tienen una línea incisa en la parte superior. Toda tiene una línea incisa paralela al contorno superior del ojo y se curva para terminar en la mejilla; entre el contorno exterior hay tres círculos. El labio superior es curvo, casi como un pico; de él emerge un elemento como un colmillo muy largo, con el extremo bifurcado que se a la mandíbula inferior cuadrada y remetida.

En la cabeza del hombre izquierdo aparecen: la cabeza del niño, el ojo con el contorno superior recto y el inferior curvo, el labio superior recto y prominente. De este labio emerge un colmillo muy largo, con el extremo bifurcado que se a la mandíbula inferior cuadrada y remetida.

La cabeza de la rodilla derecha tiene como ojo una

156



De la Fuente, B. (1973), Escultura Monumental Olmeca



Señor de las Limas, Veracruz

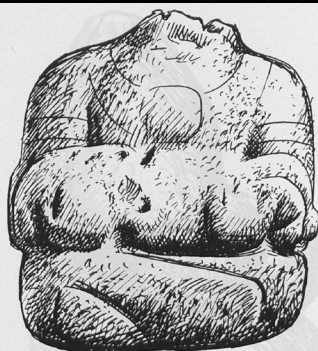


FIGURA 1. La nueva escultura de San Lorenzo, Ver. vista de frente. Dibujó Ben Larramendi



1. La nueva escultura de San Lorenzo, Ver.



El lenguaje de las entrañas en puro andar

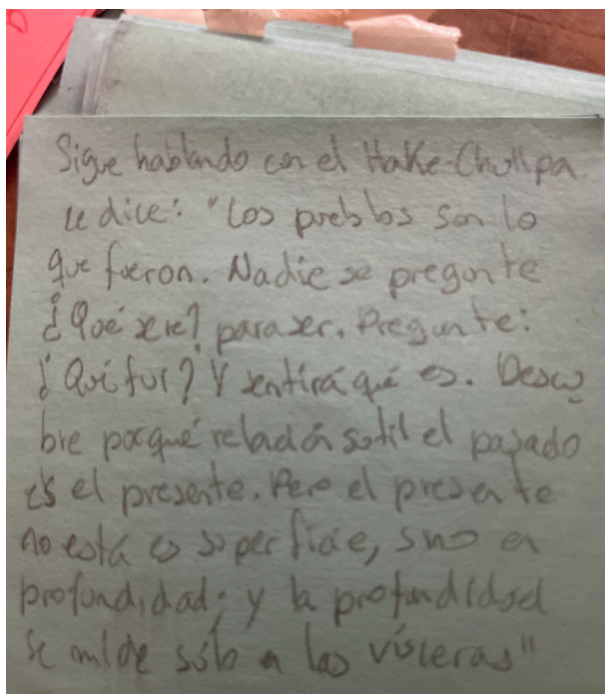
Luciana Decker Orozco

algunas notas de mi pared

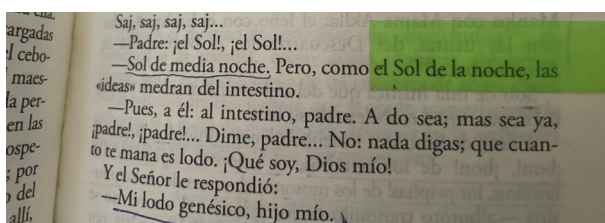
IDEAS:



- Los esqueletos ^{no} habrán sido
Los Sultos. La forma preexiste
al nacimiento y, naturalmente, a la
fertilización de la madre.
"Haz que los hombres miren al
Sulto en su corazón; llorarán; mas se
habrán redimido en el verdadero
amor."
Sulto y materia, Sulto a imagen y
semejanza de la sexualidad generica
y el universo.



—No el Chullpa que piensas; o el Chullpa eres tú cuando no piensas. Tuyo en un punto y de Él en el tuyo. Él, petrificado, es lo más vivo de tu ser; así, cuando te alejes, te alejarás punto, si él contigo marcha y contigo es que marcha la caverna de mármol... *tal vez lo adivine.*



Should I be so bold
sire to eat our mot
the strangeness of
fact that my child a
ly avoid eating oth
this brazen urge, a
to want to root it ri

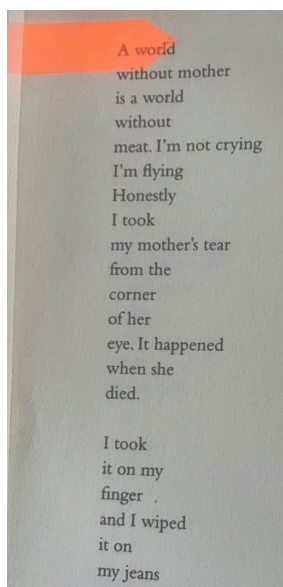
¿Debería atreverme, entonces, a afirmar que nuestro deseo mutuo de devorar a nuestras madres es intergeneracional? Para añadir a la extrañeza de nuestro deseo compartido, presento aquí el hecho de que tanto mi hija como yo somos vegetarianas. Evitamos expresamente comer otros animales. Y, sin embargo, nos golpea este impulso descariado, un amor por el cuerpo materno tan profundo que querremos arrastrarlo dentro de nosotras.

manetics in Greek culture, among others, contain regional epistemologies, in-built theories, that provoke important cross-cultural methodological consequences.

“Fue sólo cuando un niño soñoliento salió de una habitación interior que Iza de veras pareció revivir. El hombre le sirvió al chico sopa caliente y se reclinó sonriente, mirando feliz cómo vaciaba el plato. ‘Era un huérfano, un pobre niño así que lo traje aquí para convertirlo en hijo mío’, explicó. ‘Donde estaba viviendo no había suficiente para comer’ La enfermera estaba horrorizada “No hable así delante del niño’ murmuró. Iza, ofendido y asombrado, respondió elevando la voz ‘Voy a ser su papá’, dijo irritado. ‘No lo estoy alimentando ya ahora mismo?’[...] Los cuerpos están hechos de comida... El comer cereales cocidos, sembrados por la propia unidad doméstica, cosechados y procesados mediante el trabajo de la familia, da como resultado un cuerpo y una persona que son afectados directamente por el trabajo invertido en la parcela. Aquellos que comen juntos en la misma casa, comparten la misma carne en un sentido completamente literal: están hechos de la misma substancia.

Del mismo modo, el trato con otros miembros de la familia, el sonido de sus voces, el compartir el espacio doméstico que habitan, incluso la mezcla de olores peculiares de su vida doméstica, todo tiene un efecto acumulativo sobre el cuerpo joven”.

Viñachina Hacer guaguas en Zumbagua Ecuador Mary Weismantel. Gente de carne y hueso. Las tramas de parentesco en los Andes. compiladora Denisser Arnold 1998.



Un mundo
sin madre
es un mundo
sin
carne. No estoy llorando
Estoy volando
Honestamente
tomé
la lágrima de mi madre
de la
esquina
de su
ojo. Ocurrió
cuando
murió.

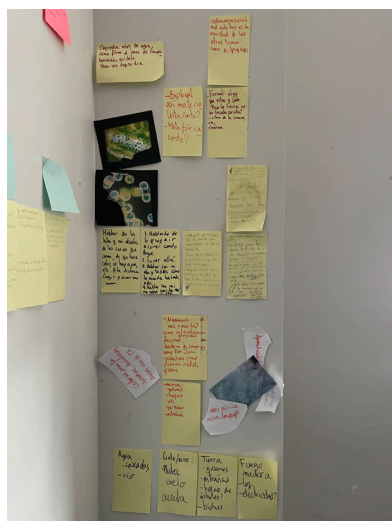
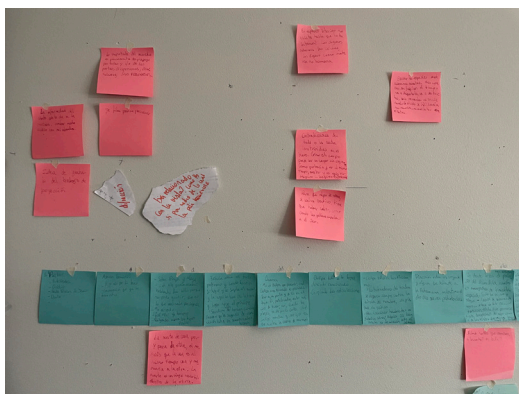
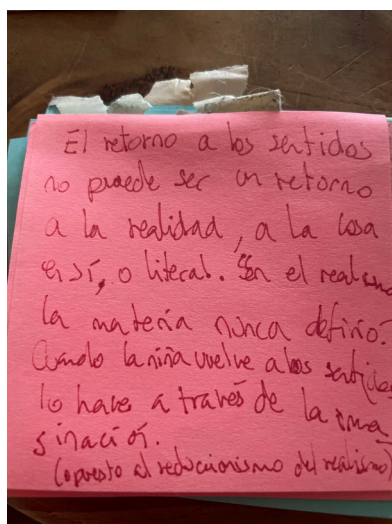
La tomé
con mi
dedo
y la limpié
en
mis jeans

Lucky Kittens en A Working Life Eileen Myles

ESCUCHA:

- el alarido que zumba en el silencio
- voces sigilosas, como si temieran ser oídas
- alaridos
- gemidos
- guturaciones que recuerdan voces viejas
- el susurro de hojas secas
- la música de las entrañas
- el rumor de brisas sacudiendo bosque otoñal, lo que ágrias crujen las choquezuelas, el marfil de los caminos del Chullpa-tullu, oye que el camino en él camina
- el ¡bon! ¡bon! de los bombos
- la música de la materia donde trajinan los gusanos
- el viento de huesos que relincha y babea
- saj, saj, saj, saj
- ruack

ESTRUCTURA:



- relación madre hija
- saj saj saj... los pasos o latencias, pasos del tiempo. saj saj saj es el gorgojeo, el caminar, el paso a paso, la digestión es hacer materia, las entrañas. "oigo que el camino en mi camina"
- la digestión es fluida, se hace líquido también. Por eso del agua de la cascada a la cueva, el agua nos trae abajo, y mientras más abajo de la tierra estamos, más peso. La tierra que traga el agua como cuando tragamos la sopa. Hay un descenso
- más directo en relación a un tubo, donde solo hay un camino, se sugiere sólo un pasaje por donde ir. Una vez que el proceso de digestión empieza, no lo puedes parar sigue y sigue yendo, cuáles son las consecuencias de eso?
- hay una sensación verdadera de movimiento, nos estamos moviendo todo el tiempo
- zoom in y out del cuerpo y de la tierra
- todas estas ideas han sido digeridas con la película

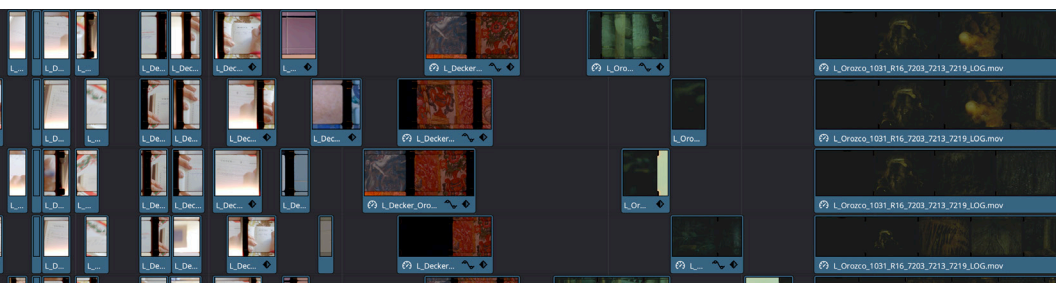
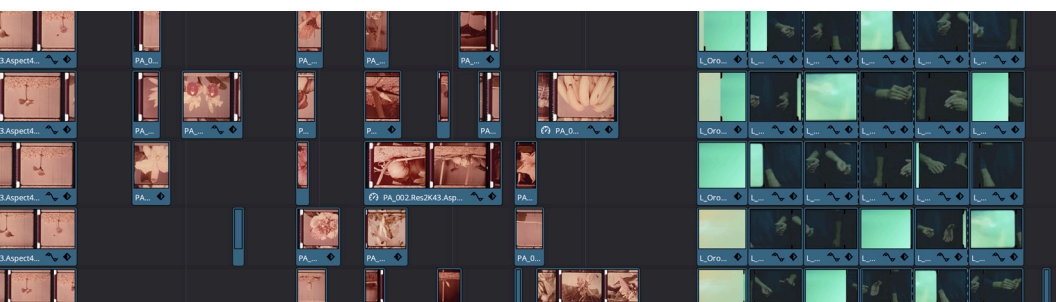
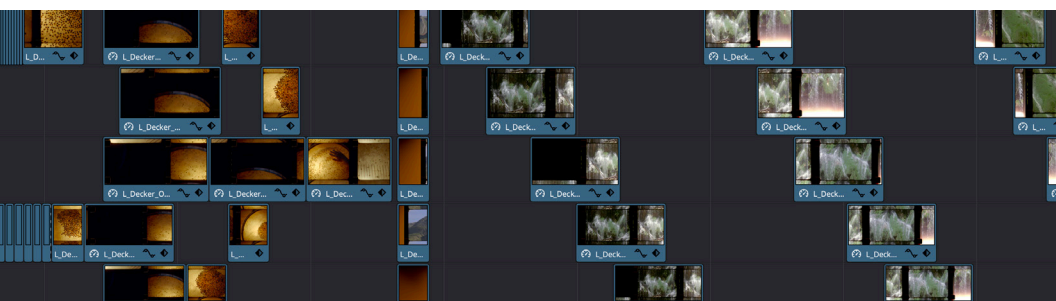
MONTAJE:



Benjamín dice: "El acto de la creación comienza con la omnipotencia del lenguaje, hasta que al final lo creado se encarna, por así decirlo, en el lenguaje que lo nombra." Tal condición del nombrar se dió a partir de múltiples procesos "evolutivos" y anatómicos tales como erguirse y con ello permitir un mayor flujo de sangre a la cabeza que desencadena la capacidad del habla, encarnar el verbo. El bipedalismo nos hace aparentemente lxxs dueñxxs exclusivxxs del nombrar, del habla. Sin embargo, nos aleja del magma. Y nada está por encima de la potencia magmática que se esconde.

Ervin Nanco Colula, "El complejo de Iron Man o la imposibilidad de ser magma", en *Geografía Sagrada* (2022)

- mortalidad y deseo. interacción entre la escena de masticar y la escena de baile, hay un intercambio energético. conexión entre el dar de comer y el bailar, no verbal. empezamos en la cocina y terminamos en la cocina. ambas son un espacio cómodo
- sentido mítico del mundo de abajo y los procesos internos del cuerpo.
- el hecho de no entender completamente, pero tener la sensación.
- cómo podemos sentir el lenguaje, no la narrativa del libro, pero su textura. Cuál es la textura del capítulo p u r o a n d a r?



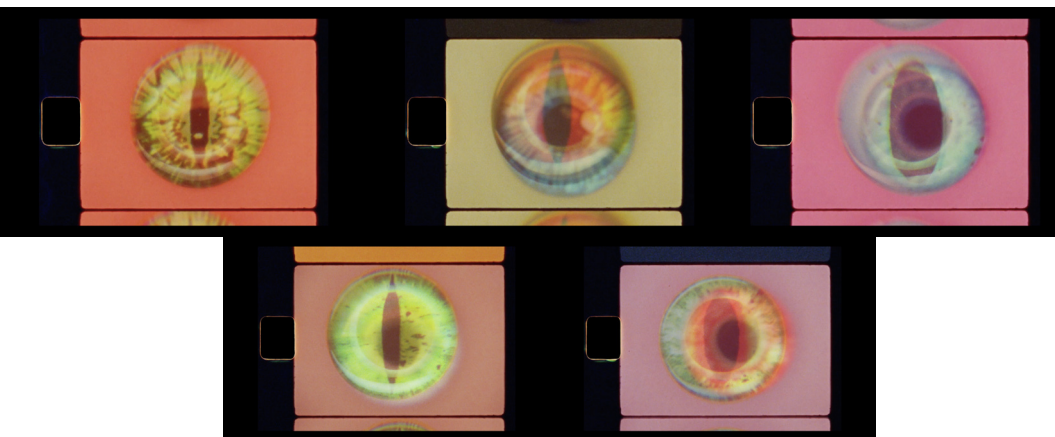
Dos son los paradigmas revolucionarios dentro del audiovisual que refuerzan nuestra resolución poética: el paradigma ritual, es decir, la concepción del rito como extensión metafísica del ritmo y el paradigma político, es decir, la fluctuación intermitente de lo contingente. A través de estos paradigmas que entrelazan nuestra praxis fílmica buscamos recuperar el trabajo en torno al audiovisual como arrebató de experimentación picto-lumínica-audio-táctil postulando la comunidad radical entre, por un lado, la forma ritual de experimentación proyectiva del cine y, por otro, las retículas liminales de acumulación perceptiva que destellan contingencia. Considerando el diario y arcaico parpadeo que entrelaza movimiento-retención, continuo-discontinuo,

Manifiesto

Colectivo

Los Ingrávidos

opacidad dialéctica, proyectividad numinosa, y de cuya pulsante invarianza las cosmogonías mesoamericanas extraen su matriz generativa, es de allí que reivindicamos los Manifiestos como intersección colectiva, intermitente e impersonal que, al interior del tiempo y al exterior del cine, tienen en la materialidad de las acumulaciones su más radical afirmación del arrebató kinésico.

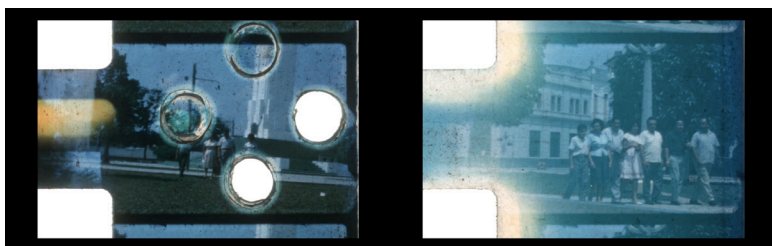


Buscamos pues recuperar el pulso rítmico, percusivo y ritual que, desde la aparente masividad inerte de las materias acumuladas, hace florecer al exuberante canto de las secuencias audiovisuales: Manifiestos.

Aquí la composición de las imágenes así como el movimiento entre ellas implica, fundamentalmente,

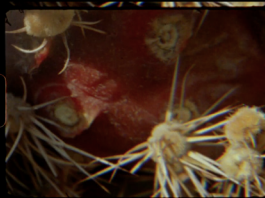
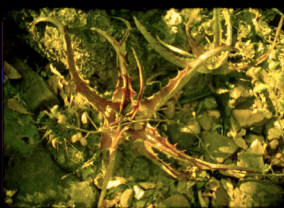
la vinculación en cámara de intervalos a múltiples velocidades por segundo, la variación estructural del diafragma óptico, la intensidad y desequilibrio lumínico provistos por los colores y matices que las iluminaciones invocadas nos posibilitan, la interpolación de diferentes tipos de óptica y distancias focales sobre la banda de imágenes así como múltiples capas filmicas que emergen por sobreimpresión en cámara, todo ello convocado y movilizado por la materialidad motívica que nos precipita a la intermitente continuidad de los manifestos secuenciales.

Es importante señalar la devoción pareidólica que recorren nuestros desatinos irruptivos haciendo que el eje organizador de la composición en nuestras pictografías filmicas no sea un axis único sino el flujo descentrado y prismático

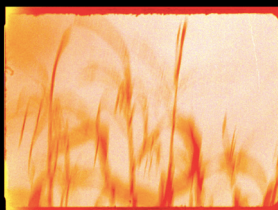


de los haces lumínicos al atravesar las acumulaciones horizontales de los Manifestos (circunscripción ritual y litúrgica del motivo material acumulado) esto con la intención de desvincular y desconectar el encuadre y el plano de la redundante trivialidad de un tempo institucional burocratizado para así desplazar la intencionalidad hacia los sistemas horizontales de circulación e intermitencia que, fluyendo hacia





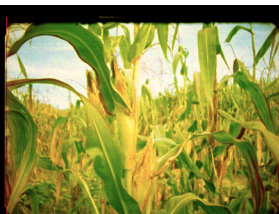
la cámara, germinan al encuadre, al plano y a los intervalos entre sí. La dimensión pareidólica de toda devoción manifesta suscita una liturgia de iluminaciones secuenciales que precipita, sobre la comunidad entretejida, la sonora sombra de la imagen.



Parábola acumulativa. Sobre el tiempo suspendido del mito yacemos en arrebatos de agitación. Ahora, en el páramo y desde el ánimo vislumbramos el resplandor de las imágenes: esplenden ancestralidad, destellan cotidianidad. En el descampado rural el pasado carente de tiempo es contemporáneo de un presente inhibido, juntos anidan un futuro manufacturado por el gran despoblador.



Acumulación originaria. Aquí el desmembramiento ancestral de la diosa Coyolxauhqui es vislumbrado por el monte y los cactus, las barrancas y los valles, testigos oscilantes de la ascensión lunar. El intervalo es todo lo que asciende. Praxidermis. Elipse respiratoria, somática, elipsis suspendida sobre nuestra comunal insistencia. Políticas de



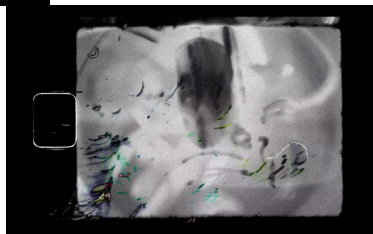
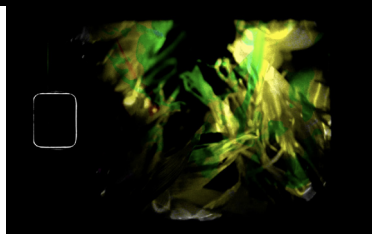
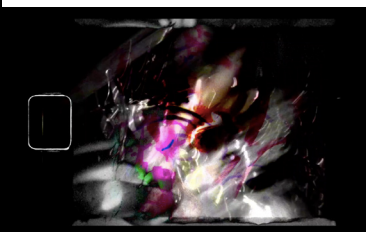
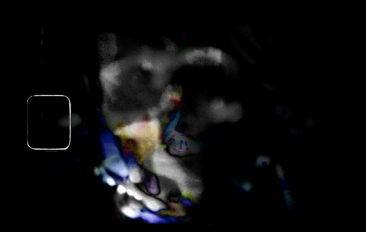
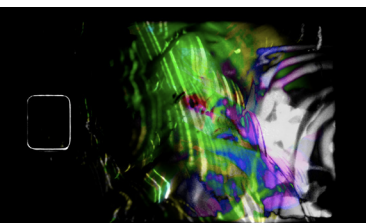
la respiración: correlato rítmico, determinación atmosférica. Copal, retención y condensación de la irrespirable atmósfera que afronta nuestro hálito pulmonar. Aquí, sobre el páramo, el pueblo de nuestros órganos se abalanza sobre toda conciencia, las tribus automatizadas de nuestro interior asaltan todo posible equilibrio incrustándonos en una aritmética desequilibrante. El interno tambor hemático distribuye los pulsos circulatorios. El cuerpo comienza, suma las arritmias del trance. Bienvenidos a la región más transparente del aire. Devoción pareidólica, praxidermis acumulativa, intelectos mineralizados, retículas cristalográficas, morfologías orgánicas, polímeros modulables, símbolos cultuales, alegorías conmutables, orientaciones objetuales, circuitos semióticos, ruido gris, fibras sinusoidales, raíces humeantes, acuosidades sonoras, texturológicas, ensamblajes,



relicarios, silogismos, dialécticas negativas, residuos conceptuales, retenciones ideales, animismos vinculantes, colmillos, reliquias, rostros en las semillas, amuletos, huesos, sombra. Transparencias espaciadas. Hiperbólia psicótica. Inmersión. El mundo es todo lo que cae. La caída es el movimiento de la nada a la nada que nos descoloca al interior de la máquina audiovisual. El fondo ausente de la caída es capturado por un gruñido, entrañas hidráulicas trituran la posibilidad de una imagen y la retornan a oscuros procesos de gestación. Retorno a la abstracción. La copia anida lo invisible, el simulacro infesta lo audible, la apariencia saquea lo intangible

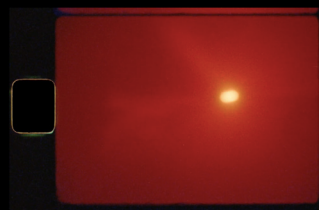


y el núcleo informe de la nada moviliza la máquina de aniquilación perenne que no es otra que la máquina de nacimiento perpetuo. Somos basura para esas fuerzas. Facticidad y contingencia. Los efluvios de colores persisten sobre las planchas de impresión serigráfica y describen un diagrama de acumulación reticular que amontona restos sobre el negativo de una imagen, estarcido de una realidad desarticulada. Dive Bomber and Tank. Respiración artificial. Una imagen invadida por el furioso anhelo de permanecer, resiste. Su única y múltiple arma la componen la exasperación de su color, la saturación de sus espasmos,





la intensidad de su agitación. Animal arremolinado para morir. La imagen invadida motiva un acoplamiento. Las flores y el segador. Danza atmosférica que suscita la ascensión de una alegoría: el machete y la flor. Al espacio de la alegoría lo insufla una respiración en el umbral de la inconsciencia. Animada por la artificialidad de una máquina, la respiración de las imágenes canaliza un trance. Es el sueño de las imágenes. En el sueño las imágenes son un campo florido segado por el despoblador y el corte inminente de las imágenes hace circular el movimiento en el umbral de su desaparición. Doble negación. Manifestos. Los campos solares reciben a los muertos, sus muertos. Las imágenes ascendidas anidan al sol. Aquí las materias acumuladas inducen una danza, invocación-elevación-iniciación. Ascensión y caída en la casa del sol. Los cuerpos circulares reverberan en el éxtasis amniótico del color. Plasmas elípticos. Las oscilaciones cromáticas alrededor de acumulaciones cinéticas desprenden el lado oscuro del sol. Plasma solar. Mancha lunar. Pueblo de las imágenes: cara trenzada al sol. Pueblo aural de los sonidos: translúcidos rostros lunares. Imágenes, sonidos. Pueblos alucinados por el Sol.



Umbral
Camilo Restrepo

Competencia
Umbrales de
Vanguardias
Latinoamericanas



Umbral 0
Síntesis

Cinco
Umbrales

Umbral
Expandido

A black and white collage of a landscape. The top half shows a mountain range under a cloudy sky, with a body of water in the foreground. A winding path or road leads from the water towards the mountains. The bottom half shows a close-up of a rocky, uneven terrain with a path winding through it. The text is overlaid on the collage.

**UM
BRAL**

**CAM
ILO
RES
TRE
PO**

La chambre d'ombres

2024

65'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

color



Tiempos de guerra. Una mujer se refugia en su dormitorio. Emergen recuerdos que resuenan con la violencia exterior: fotos, películas, pinturas y libros, cuya evocación habita la soledad y abre un espacio de resistencia. Entre documental y ficción, *El cuarto de sombras* propone una nueva puesta en escena de la historia del arte.

Wartime. A woman shelters in her room. Memories of photos, films, paintings, and books rise to the surface, resonating with the violence outside. The evocation of these works of art inhabits her solitude and creates a space of resistance for her.

La bouche

2017

19'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

color



Un hombre se entera de la muerte brutal de su hija, asesinada por su esposo. Tiempo suspendido durante el cual oscilarán deseo de venganza y necesidad de sosiego. *La bouche* es una película musical interpretada por el maestro percusionista guineano Mohamed Bangoura «Diable rouge», libremente inspirada en su propia historia.

A man learns his daughter has been brutally murdered by her husband. Time stands still as he oscillates between the need for solace and his urge for revenge. A musical featuring Guinean percussion master, Mohamed Bangoura ("Red Devil"), loosely based on his own story.

Cilaos

2016

13'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

color



Para mantener la promesa hecha a su madre muriente, una joven parte en busca de su padre, que nunca conoció. En el camino rápidamente se entera de que el hombre ya está muerto. Su plan no cambia sin embargo, ella debe encontrar a su padre. Llevado por el ritmo embriagador del maloya, canto ritual reunionés, *Cilaos* explora los lazos profundos y turbios que unen a los muertos y a los vivos.

To keep a promise made to her dying mother, a young woman goes off in search of her father, a womanizer she has never met. Along the way, she soon learns that he is dead. But that doesn't change her plans, she still intends to find him. Carried by the spell-binding rhythm of the maloya, a ritual chant from Reunion Island, *Cilaos* explores the deep and murky ties that bind the dead and the living.

La impresión de una guerra

2015

26'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

color



El fantasma de la muerte pareciera indetectable por exceso de visibilidad. Tintas, manchas, sangre y píxeles se manifiestan como cicatrices y rastros de una guerra que ha perdurado por más de 70 años. Violencia escrita en los cuerpos, en los muros, en las calles, en los periódicos, como tatuajes impresos sobre la maltrecha epidermis de la ciudad de Medellín, signos contra el olvido, la diferencia y la impunidad.

For over 70 years, Colombia has been confronted with internal armed conflict. Over the years, the outlines of the conflict have grown indistinct. A climate of generalized violence has gradually settled over society as a whole. Violence and barbarity have worked themselves into every aspect of daily life, and fine traces of it mark the streets. Through a multitude of these traces, perhaps the narrative of this hazy war will finally take a firmer shape. Impression of a War offers a vision of some of those deliberate, accidental, ostensible, fleeting or dissimulated marks. They are often signs of the struggle against oblivion, indifference and impunity.

Tropic Pocket

2011

9'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

color, byn



La zona del Chocó, en Colombia, permanece aislada entre el mar y la selva. Allí, misiones religiosas, operaciones militares y proyectos turísticos, entre otros, han ido y venido, coexistiendo e ignorándose al mismo tiempo. Dejando a un lado el juicio y libre de narración, *Tropic Pocket* captura imágenes para atestiguar y justificar estas acciones, dejando atrás su peso argumental. El espectador decidirá cuál de estas capas de realidad y mistificación es la más engañosa.

The Choco area in Colombia remains isolated between sea and forest. There, religious missions, military operations and touristic projects amongst others have come and gone, coexisted and ignored each other at the same time. Judgment put aside and free of narration, *Tropic Pocket* captures images to witness and justify these actions, leaving behind their argumentative weight. The spectator will decide which amongst these layers of reality and mystification are the most deceitful.

**COM
PET
ENCIA**

**UM
BRA
LES**

DE



**VANG
UARD
IAS**

**LAT
INO
AMERIC
ANAS**



En medio de los andes nariñenses, la antigua fábrica textil del pueblo El Contadero yace en ruinas. Los recuerdos de Estela, una mujer que trabajó allí durante su juventud, rememoran los primeros años de la fábrica junto a sus compañeras así como su aprendizaje del tejido tradicional en guanga. La película revisita los vestigios de este intento truncado de modernización así como la frágil supervivencia de esta práctica artesanal.

Cuando ellas se fueron sólo quedó un pequeño ruido en la montaña

de Laura Dávila Argoty

Colombia, 2025

17'

formato de filmación: super 8mm

formato de exhibición: digital

color

In the heart of the Andes of Nariño (Colombia), stands the remnants of the once-prosperous textile factory, El Contadero, established in 1943. Now reduced to ruins, it serves as a moving backdrop to the memories of Estela, an 87-year-old woman who worked in the factory from the time she was 16 years old until its closure. Through her memories we delve into the early years of the factory and life with her co-workers as well as the art of traditional

Destrozo las herramientas de mi cautiverio

de Diandra Arriaga

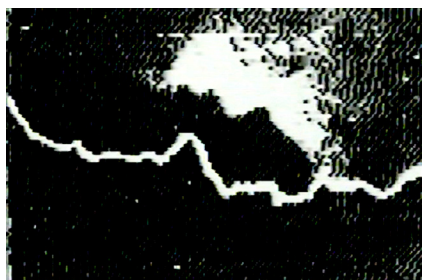
México, 2025

15'

formato de filmación: digital

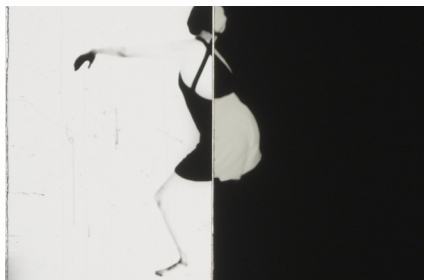
formato de exhibición: digital

color, byn



Impulsada por encontrar una conexión que dé sentido a su existencia, un ser mutante se libera de su ciclo de cautiverio para enfrentarse a un mundo urbanizado, dominado por ruinas electrónicas y estructuras colapsadas. En esa búsqueda de identidad, transita entre lo artificial y lo orgánico, entre lo onírico y lo real, intentando definirse en un universo que se transforma constantemente.

Driven to find a connection that gives meaning to their existence, a mutant being frees itself from its cycle of captivity to encounter an urbanized world, dominated by electronic ruins and collapsed structures. In this search for identity, between the artificial and the organic, between the oneiric and the real, they try to define themselves in a universe in constant transformation.



Rotura de un elemento sólido,
especialmente del cuerpo o materia.

Fractura

de Biviana Chauchi

Perú, 2024

3'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

byn

Breakage of a solid thing, especially
a bone of the body or matter

Nada fuera de la Isla: Puentes

de Dalissa Montes de Oca Mosquea

República Dominicana, 2024

15'

formato de filmación: 16mm, digital

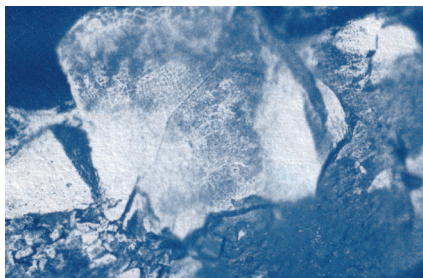
formato de exhibición: digital

color, byn



Recuerdos y visiones fragmentadas
encuentran un hogar en la luz y las
sombras, tendiendo un puente entre
el pasado, el presente y la pérdida de
una madre.

Fragmented memories and visions
find a home in light and shadows,
bridging the gap between the past,
the present and the loss of a mother.



Piel de toro muerto

de Aroldo Murguía

Perú, 2025

24'

formato de filmación: super 8mm,

digital

formato de exhibición: digital

color, byn

Hace miles de años el cine germinó
en la ladera de una montaña en Perú.
La señal de su movimiento se sostiene
en la piedra volcánica que alguna vez
fue su piel, que muda y se transforma
sin parar.

Thousands of years ago, cinema
germinated on the slope of a
mountain in Peru. The signal of
its movement is sustained in the
volcanic stone that was once its
skin, which changes and transforms
without stopping.



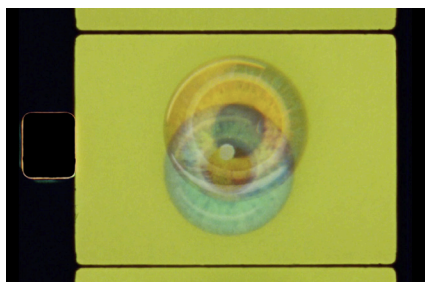
Los fragmentos reensamblados de una película que nunca fue, reflexionando sobre el exilio brasileño en tierras lejanas

puro andar de Luciana Decker Orozco

Bolivia, 2025
13'

formato de filmación: 16mm
formato de exhibición: digital
color

Un viaje al inframundo comienza en nuestras propias entrañas, moldeadas por migajas ablandadas con saliva de madres. Esta película explora el devenir de diferentes tiempos, desde el ritmo íntimo de la digestión hasta la vastedad de las eras geológicas: estalagmitas formadas a lo largo de milenios, huellas fosilizadas de dinosaurios y ecos de movimientos primigenios, parecidos a gruñidos.



En el centro del Templo se elevan la historia, el mito, lo ancestral y lo infrareal combinando sus ritmos en el ciclo vital del cine ritual. El trance y las visiones chamánicas surgen en el antiguo Teocalli.

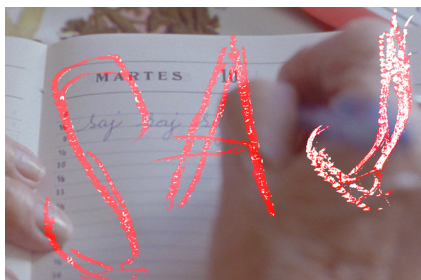
Potenciais à deriva

de Leonardo Pirondi

Brasil, Estados Unidos, 2024
12'

formato de filmación: 16mm
formato de exhibición: digital
color, b/n

The reassembled fragments of a film that never was, reflecting on exile from Brazil from distant lands.



A journey to the underworld begins within our own entrails, shaped by the flesh we consume and the softened crumbs moistened by the saliva of mothers. This film explores the becoming of different times, from the intimate rhythm of digestion to the vast expanse of geological eras: stalagmites formed over millennia, fossilized dinosaur tracks, and the echoes of primordial movements, akin

Teocalli

de Colectivo Los Ingrávidos

México, 2024
40'

formato de filmación: 16mm, super
8mm
formato de exhibición: digital
color, ByN

In the center of the rising Temple, the history, myth, ancestral and infrareal combine their rhythms into the cycle life of ritual cinema. Trance and shamanic visions arise into the ancient Teocalli.



El 11 de octubre del 2046 el mar terminó por devorarse parte del territorio mexicano. Casi todo Tabasco y parte de Veracruz desapareció. Lo que se conocía como México ya no lo era. La negrura llegó hasta las ciudades cercanas al golfo, entró en casas, en plazas comerciales, en cuerpos de enfermos, el fluido corría a prisas entre museos.

La sonrisa no cabe en mi rostro

de Clemente Castor

México, 2025

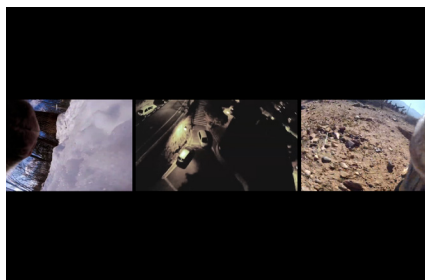
28'

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital

color, byn

On October 11, 2046, the sea devoured part of the Mexican territory. Almost all of Tabasco and part of Veracruz disappeared. What was known as Mexico is no longer. The blackness reached cities near the gulf, entered houses, shopping malls, the bodies of the sick —the fluid ran hurriedly through museums.



Trans-apariencia-estereo-vooodoo

de Bruno Varela

México, 2024

8'

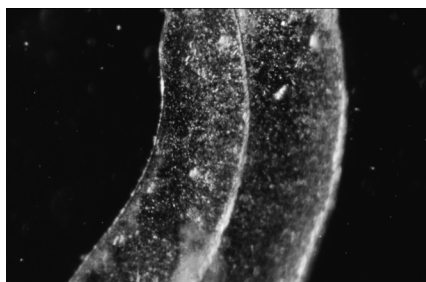
formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital

color

¿Donde terminan los dispositivos para captar el mundo y comienzan los otros instrumentos de percepción? ¿En qué punto todo devino cámara, pantalla, micrófono, resonador, amplificador? Artefactos desprogramados por manos, picos, tentáculos. Garras, tenazas, fauces; exploraciones de otros mundos tangibles. Máquinas con voluntad, cruzadas por fuerzas, presencias, manifestaciones gravadas, radiación, electricidad, magnetismo.

Where do devices for capturing the world end and other instruments of perception begin? At what point did everything become camera, screen, microphone, resonator, amplifier? Artifacts deprogrammed by hands, beaks, tentacles. Claws, pincers, jaws; explorations of other tangible worlds. Machines with will, crossed by forces, presences, manifestations of gravity, radiation, electricity, magnetism.



El Telescopio James Webb descubrió un planeta, el LH1140. Despertó interés porque su forma parece la de un ojo humano. Pudo haber albergado vida, yace a 50 años luz orbitando su estrella huésped. Lograron interceptar y decodificar una frecuencia fantasma de radio que provenía del planeta. La siguiente película contiene fragmentos extraídos de esa señal.

Un volcán es una herida luminosa

de José Pablo Escamilla

México, 2025

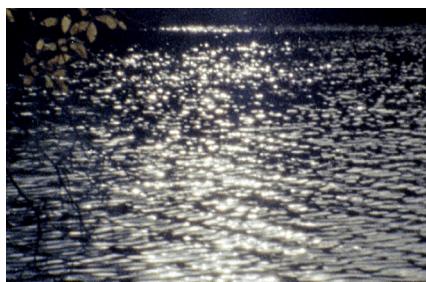
15'

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital

color

The James Webb Telescope discovered a planet, LH1140. It aroused interest because its shape resembles that of a human eye. It could have harbored life, lying 50 light years away and orbiting its host star. They managed to intercept and decode a ghost radio frequency coming from that planet. The following film contains fragments extracted from such signal.



En el murmullo de la ciudad, en cada parpadeo, el eco de un lago se refleja como sendero.

El jardín del lago

de Horacio Torruco Sifuentes

México, 2025

5'

formato de filmación: super 8mm

formato de exhibición: digital

color

The days slip by as I watch the trails of clouds drift away against a backdrop of desolate buildings. On the horizon, I hear the sound of that mountain lake. As I walk along the path or the grey pavements, a sudden vision of that garden resonates deep inside.



**UM
BRAL,**



**O
SÍ
NTE
SIS**

9/05/1982

de Camilo Restrepo, Jorge Caballero

España, 2025

11'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Una película deteriorada, rodada en 1982 en un país latinoamericano, presenta una sucesión de imágenes del día a día, entre las que destacan unas pocas que dan testimonio de los violentos acontecimientos que tuvieron lugar el 9 de mayo de ese año. Intercalada entre las imágenes, la voz de un hombre expone la versión oficial de los hechos. Bajo su aparente banalidad, la película suscita la sospecha de que se encubrió lo que realmente ocurrió.

A deteriorated film, shot in 1982 in a Latin American country, presents a succession of everyday images, among which a few stand out that testify to the violent events that took place on May 9 of that year. Interspersed between the images, a man's voice presents the official version of the events. Beneath its apparent banality, the film raises suspicion that what really happened was covered up.

Venero
de Tania Ximena

México, 2025

21'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Un rastreador de agua enterrada encuentra un venero donde se abrirá un pozo. Mientras el pozo avanza, lajas del cretácico revelan que este semidesierto en la mixteca baja de Puebla antes fue un brazo de mar. En Santa Inés Ahuatempan, una comunidad ngiba donde la falta de agua es común, la ritualidad atrae a las lluvias y a los ríos subterráneos.

A water dowser discovers a hidden fount where a well will soon be dug. As the excavation progresses, Cretaceous rock slabs reveal that this semi-desert stretch in the low Mixteca of Puebla was once part of the sea. In Santa Inés Ahuatempan, a Ngiba community where water scarcity is common, ritual practices call the rains and underground rivers.

**CIN
CO
UMB
RAL
ES**

UMBRALES 1. vom Gröller + Hindle + Frank + Smith

Las películas que componen este programa acometen con ironía el género del autorretrato, a menudo propenso a la complacencia y la ceremonia. Hacen de la vulnerabilidad su insignia. La completa ausencia de vanidad que conlleva la madurez –con excepción de Will Hindle, los aquí representados eran todos al menos sexagenarios al realizar estas películas– les permite mirar hacia atrás sin un ápice de nostalgia, desde el presente. En los cuatro casos se despliega una reflexión sobre la propia obra que sugiere una reflexión poco habitual, al menos en términos carentes de solemnidad alguna: la condición del artista envejecido. En consecuencia hay también meditaciones mundanas, de gran resonancia emocional. El tiempo ha sucedido y los artistas, como todos los demás, no están eximidos de sus efectos. Se habla de las pérdidas, de las preocupaciones; algunas cosas acarrearán un lamento, otras se aceptan con humor sereno o con templada piedad. En el orden de lo cinematográfico, es notable la permanente búsqueda por un modo de expresión para lo autobiográfico, como si la duda (a veces incluso explícita) activase una estructura y una cadencia: una poética del tanteo. Ecos evidentes del acto de análisis, del trabajo con la palabra (y los patronímicos), así como de ciertas tradiciones del cine experimental, como lo son el diario filmado o el cine de reapropiación de (el propio) archivo. Una insistencia manifiesta sobre la primera persona que no podría estar más lejos del solipsismo, en pleno contraste con la idea generalizada que sobre la autodocumentación impulsa la actualidad.

Salvador Amores

Psychoanalyse ohne Ethik

de Friedl vom Gröller

Austria, 2005

3'

ByN

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm



El tema de este cortometraje es la relación entre el psicoanalista y el cliente. La cineasta interpreta el papel de la analista, un rol que conoce de la vida real. El escenario de la película es el estudio que utiliza para la Escuela de Cine Independiente, el cual simplemente remodela para convertirlo en un consultorio para psicoanálisis.

The topic of this short film is the relationship between psychoanalyst and client. The filmmaker plays the role of the analyst, a role she knows from real life. The setting of the film is the studio she uses for the School of Independent Film, which she simply remodels into a practice for psychoanalyses.

Pasteur 3

de Will Hindle

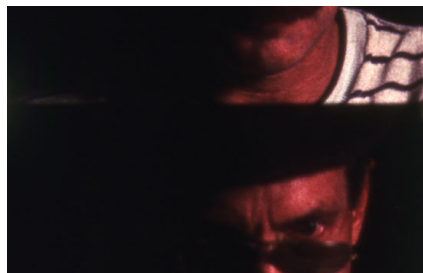
Estados Unidos, 1976

22'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm



Lo que le ocurre a un sistema corpóreo cuando se le expone a la rabia y a la fiebre amarilla.

What occurs to a bodily system following exposure to rabies and golden rod.

The Present

de Robert Frank

Estados Unidos, 1996

23'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Objetos, fotografías, y actividades simples impulsan a Frank a la autorreflexión. Desde su casa en Nueva York y Nueva Escocia y de visita en casa de amigos, el artista observa sus relaciones, el aniversario de la muerte de su hija, la enfermedad mental de su hijo y su obra.

Simple objects, photographs, and events prompt Frank to self-conscious rumination. From his homes in New York and Nova Scotia and on visits to friends, the artist contemplates his relationships, the anniversary of his daughter's death, his son's mental illness, and his work.

Being John Smith

de John Smith

Reino Unido, 2024

26'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Smith reflexiona sobre la vida, la carrera, la mortalidad y el legado a través de un texto, imágenes y voz minimalistas, contemplando la importancia de tener un nombre tan genérico.

Smith reflects on life, career, mortality, and legacy through minimalist text, images, and voice, contemplating his generic name's significance.

UMBRALES 2.

Sackl + Schneemann

La historia de los afectos en el cine experimental está aún por escribirse. Abrazar la enunciación lírica y la primera persona como condición de posibilidad desde el comienzo obligó a incorporar una dimensión emocional de orden íntimo que al cine narrativo le estaba vedada, al menos fuera de lo estrictamente temático. Así, las relaciones interperso-nales de los realizadores motivaron algunos de los ciclos filmicos más significativos en la historia del cine de vanguardia, no sin varias controversias productivas de por medio (aquel diálogo fílmico entre una película de Stan Brakhage y otra de Barbara Hammer, por ejemplo).

Para algunos, acaso los más radicales, el involucramiento de sus vidas sentimentales no se limitaría a ser únicamente el objeto de la película o el catalizador de su proceso de producción, sino ambas cosas al mismo tiempo y, lo que es más, motivaría incluso una búsqueda por las posibilidades de la realización conjunta. Los dos filmes que conforman este programa responden, cada uno a su modo, con bastante tiempo de distancia, y bajo objetivos formales bien distintos aún si acaso comunicantes, a tal tentativa. Son películas sobre parejas, realizadas en pareja, que contradicen la acepción común del cine experimental como un universo donde el compromiso formal extremo difícilmente intersecaría lo sentimental. Manifiestan, en cambio, una absoluta necesidad mutua entre ambos: “un deseo riguroso, un apasionante rigor”, en palabras del poeta Sánchez Robayna.

Fuses

de Carolee Schneemann

Bolivia, Estados Unidos, 1967
23'
color, byn
formato de filmación: 16mm
formato de exhibición: 16mm



Una película muda de secuencias hechas con collages y pinturas de relaciones íntimas entre Schneemann y su pareja de entonces, el compositor James Tenney; observados por el gato, Kitch.

A silent film of collaged and painted sequences of lovemaking between Schneemann and her then partner, composer James Tenney; observed by the cat, Kitch.

Am Telefon Milena Fina

de Albert Sackl

Austria, 2025
30'
color
formato de filmación: 16mm
formato de exhibición: 16mm



La vibración de las imágenes ya es evidente en el título escrito a mano. A lo largo de esta película hay un temblor básico, una fibrilación cinematográfica. *Am Telefon Milena Fina* (Milena Fina al teléfono) muestra primeros planos de rostros y manos, en una luz que se desvanece suavemente aquí y allá, dos personas en ventanas, escenas naturales y urbanas, paisajes de tejados y fachadas de casas que parecen moverse como telones de cartón. Las dos figuras que rondan las habitaciones se vuelven artificiales en el ritmo mecánico de la animación cuadro por cuadro. Se acercan entre sí, pero el contacto ulterior fracasa. (Stefan Grisseemann)

The vibration of the images is already evident in the handwritten title. Running throughout this film is a basic trembling, a cinematic fibrillation. *Am Telefon Milena Fina* shows close-ups of faces and hands, in softly fading light here and there, two people at windows, natural and urban scenes, roof landscapes, and façades of houses that appear to be moving like cardboard backdrops. The two figures that haunt the rooms become artificial in the machine rhythm of the frame-by-frame animation. They approach each other, but further contact fails. (Stefan Grisseemann)

UMBRALES 3.

Lurf + Jauernik + Duque + Szlam + Cantrill

El cine tiene una enorme fuerza reveladora que consigue despertar aquello que permanece dormido bajo el manto de lo evidente. En *Revolving Rounds* asistimos a un laberinto de desdoblamientos y de realidades que se superponen unas sobre otras. El mismo protagonista de la película, ese invernadero donde se introduce la cámara, puede ser visto como un imprevisto museo del mundo natural post-apocalíptico en el que, en lugar de plantas, sólo queda su memoria. Los recuerdos de un mundo que ya no existe también pueblan la película de Elena Duque, nos invitan a repensar la naturaleza como un fenómeno físico y biológico casi milagroso que miramos, sin ser del todo conscientes. Por su parte, el cine de Malena Szlam siempre ha tratado de revelar el conflicto geopolítico, las luchas y los dramas olvidados de la historia que se ocultan en los paisajes que filma; en esta película hay otro desdoblamiento, dos realidades colisionando, como si fuese una erupción o un terremoto que provocase una desincronización en la naturaleza.

En esa línea han trabajado los Cantrill, casi como microbiólogos interesados en desmenuzar las imágenes, en explicarlas casi hasta un nivel celular. *Warrah* forma parte del conjunto de películas que filmaron aplicando la técnica de la triple separación del color. Así, un espacio natural, en este caso, la región costera del río Hawkesbury, al norte de Sydney, aparece ante nuestros ojos “desnaturalizada”, reduciendo sus infinitas capas de color y sombra a los tres colores primarios (rojo, azul, amarillo), como si asistiésemos a un filme en 3D, sin las gafas, un filme que nos hace reflexionar sobre nuestra forma de pensar, mirar y actuar a propósito de la naturaleza. Una forma de pensar el cine más allá de lo inmediato, donde estas películas se dan la mano.

Revolving Rounds

de Johann Lurf, Christina Jauernik

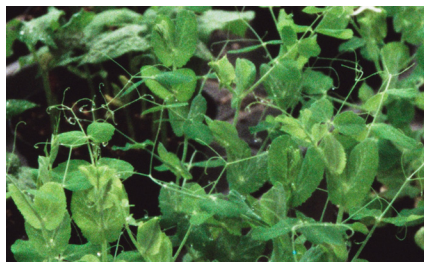
Austria, 2024

11'

color

formato de filmación: 35mm, 16mm

formato de exhibición: digital



Como corresponde a su título, *Revolving Rounds* es una película cíclica tanto en forma como en contenido. Filmado en un campo agrícola en las afueras de Viena (Austria), el cortometraje en 3D de Johann Lurf y Christina Jauernik comienza como termina, siguiendo un camino planimétrico junto a tres invernaderos bajo el sol de la mañana temprana.

Befitting its title, *Revolving Rounds* is a cyclical film in both form and content. Shot at an agricultural field on the outskirts of Vienna (Austria), Johann Lurf and Christina Jauernik's 3D short begins as it ends, tracking a planimetric path along-side three greenhouses as in the early morning sun.

Portales

de Elena Duque

España, 2025

16'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital



Portales sigue el curso del río Guadalete en Cádiz, España, desde la sierra hasta el mar: un catálogo de paisajes que esconden otros paisajes, una colección de portales (y postales) interdimensionales que fusiona acción real y animación creando una fauna y flora imposibles, inventando una nueva historia y geografía para un humilde curso de agua.

Portales follows the course of the Guadalete river in Cádiz, Spain, from the mountains to the sea: a catalog of landscapes that hide another landscapes, a collection of interdimensional portals (and postcards) that fuses live action and animation creating an impossible fauna and flora, another history and geography for a modest watercourse.

Archipelago of Earthen Bones – To Bunya

de Malena Szlam

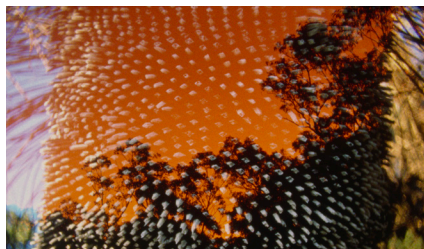
Canadá, Chile, Australia, 2024

20'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital



Archipelago of Earthen Bones – To Bunya forma parte de una constelación cinematográfica que se extiende a lo largo del Pacífico, desde Chile hasta Australia. Malena Szlam enfoca su cámara en paisajes volcánicos remotos, a veces áridos y otras veces verdes. Las deslumbrantes exposiciones múltiples de la película evocan las historias superpuestas del monte Beerwah y las montañas Bunya, que dan nombre al filme, trazando un camino a lo largo de la cordillera central oriental de Australia, iluminada por el resplandor de la erupción del Hunga-Ha'apai. Las evocaciones medioambientales de la película se profundizan aún más con las grabaciones de campo y las atmósferas sonoras del artista Lawrence English.

Archipelago of Earthen Bones – To Bunya forms part of a film constellation that stretches across the Pacific, from Chile to Australia. Malena Szlam trains her camera on far-flung volcanic landscapes, by turns barren and verdant. The dazzling in-camera multiple exposures of the film evoke the layered histories of Mount Beerwah to the titular Bunya Mountains, tracing a path along the central eastern ranges of Australia, which were illuminated in the afterglow of Hunga-Ha'apai eruption. The film's environmental evocations are further deepened by field recordings and sonified atmospheres from artist Lawrence English.

Warrah

de Arthur Cantrill, Corinne Cantrill

144

Australia, 1980

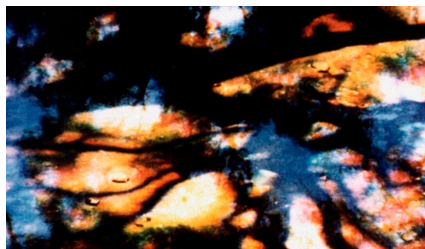
15'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm

CINCO UMBRALES - UMBRAL 3



Warrah se rodó en la costa de arena y selva del río Hawkesbury, en Nueva Gales del Sur. La película incluye rocas, follaje, plantas angophora, pozas rocosas, el movimiento de las sombras, los reflejos de la luz en el agua y los reflejos de los árboles y las nubes en las pozas creadas por las mareas. La banda sonora de esta película experimental, que incluye un estudio de separación de tres colores de la costa de Nueva Gales del Sur en la zona de Brisbane Waters, es una auténtica muestra de insectos y cantos de cucaburras.

Warrah was shot on the sandstone and jungle-overgrown coastline in the Hawkesbury River area of New South Wales. The film includes rock, foliage, angophora plants, rock pools, the movement of shadows, light reflections in the water and reflections of trees and clouds in tidal pools. The soundtrack to this experimental film, which includes a 3-color separating study of the coast in New South Wales in the Brisbane Waters area, is an authentic shot of insects and kookaburra songs.

UMBRALES 4.

Lin + Radynski + Tafakory

Tres películas sobre otras películas, tres películas elaboradas a partir de las imágenes de otros. Rollos de película olvidados y encontrados, películas mutiladas por la censura e imágenes televisivas distorsionadas. Cine de apropiación, películas-collage, cine de archivo, este cine revela la fragilidad de los materiales con los que se trabaja pero también la capacidad de las imágenes de crear nuevos sentidos en el montaje. Así, en este programa está la pregunta sobre lo que son capaces de revelarnos las imágenes a partir de lo que ha permanecido oculto, como en el caso de la censura en el cine iraní en la película de Maryam Tafakory; pero también, quizás de forma más velada, la experiencia de crecer con ciertas imágenes capaces de construirnos una idea del mundo, como en la película de Lin Htet Aung y la propaganda televisiva birmana. Ante el sentido impuesto y ante lo que se oculta de las imágenes, una crítica a las imágenes. Esa parece ser la búsqueda de un cine que practica una especie de “pedagogía de la percepción” y que considera nuestra experiencia como espectadores de imágenes, es el cine que se acerca al ensayo como lo entendía T.W. Adorno, para quien en el centro de toda crítica está el sujeto que mira. En el cine ensayo, la crítica se encuentra con la experiencia.

En estas películas encontramos, finalmente, ideas para una película imaginaria en diálogo con los extractos de un fugaz periódico feminista -otra forma de hacer presente la crítica- e imágenes manipuladas con subtítulos y textos, los recursos de una cinematografía subversiva. Es el cine como una forma de libertad que, en la estela de cineastas como Harum Farocki o Jean-Luc Godard, cineastas-investigadores, cineastas del ensayo, ejerce la contrainformación.

Razeh-del

de Maryam Tafakory

Irán, Reino Unido, Italia, 2024

27'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



En 1998, dos chicas que eran estudiantes enviaron una carta al primer periódico para mujeres de Irán. Mientras esperaban ser publicadas, consideraron realizar una película imposible.

In 1998, two schoolgirls sent a letter to Iran's first-ever women's newspaper. While they waited to be published, they considered making an impossible film.

A Metamorphosis

de Lin Htet Aung

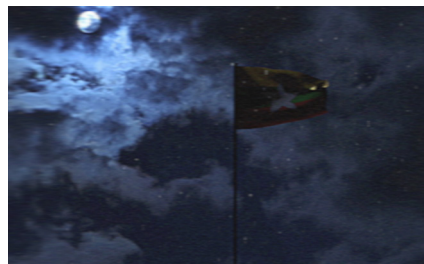
Birmania, 2025

10'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



En las casas, tras la despedida, las madres estaba hechas un mar de lágrimas. Los hijos se transformaban en vasos de cristal vacíos. Y las canciones de cuna se convertían en maldiciones. La película examina el sufrimiento y la resiliencia del pueblo birmano utilizando los elementos políticos distintivos que han flotado durante varios años en el océano de la ópera política bajo las repetitivas dictaduras militares de Myanmar.

In the houses, after parting, Mothers were made up of tears. Sons were transformed into empty glass cups. And the lullabies became a curse. The film examines the suffering and resilience of the Burmese people by using the distinct political elements that have floated for several years on the ocean of political opera under repetitive military dictatorships in Myanmar.

Where Russia Ends

de Oleksiy Radynski

147

CINCO UMBRALES - UMBRAL 4

Ucrania, 2024

25'

color

formato de filmación: 35mm

formato de exhibición: digital



En 2022, se descubrieron varios materiales filmicos previamente desconocidos en el Estudio de Cine Científico de Kiev, que documentan varias expediciones cinematográficas realizadas en la década de 1980 por un grupo de cineastas ucranianos a diversas partes de Siberia y el Extremo Norte. Estos materiales son el punto de partida para la recuperación de historias borradas de múltiples guerras imperialistas que Rusia libró contra sus futuras colonias. Explorando la ideología extractivista del desarrollo de recursos naturales, la película expone los múltiples modos de complicidad con el proyecto imperialista ruso. *Donde termina Rusia* es una colaboración entre el cineasta Oleksiy Radynski y el investigador Philipp Goll.

Far North. These materials are the starting point for the recovery of erased histories of multiple imperialist wars that Russia had waged against its future colonies. Exploring the extractivist ideology of development of natural resources, the film exposes the multiple modes of complicity with the Russian imperialist project. *Where Russia Ends* is a collaboration between the filmmaker Oleksiy Radynski and the researcher Philipp Goll.

In 2022, a number of previously unknown film materials had been discovered at the Science Film Studio in Kyiv, documenting several filmic expeditions undertaken in the 1980s by a group of Ukrainian filmmakers to various parts of Siberia and the

UMBRALES 5.

Rosinska + Fowler + Edmonds + Beavers

El motivo inicial detrás de hacer de estos cuatro filmes un conjunto pasaba por una cuestión en apariencia fuera de lo cinematográfico: los artistas que los realizaron sostienen una relación de camaradería y amistad, hasta cierto punto vinculada a la figura del cineasta norteamericano afincado en Alemania Robert Beavers y el esfuerzo que ha dedicado, durante años, a resguardar y difundir la obra de Gregory J. Markopoulos desde su muerte. En apariencia, pues, porque de hecho comparten otras afinidades de orden estético, más elusivas – la sensibilidad compositiva, la plena confianza en el montaje como articulador de la emoción cinematográfica (Pessoa: “Sem syntaxe não há emoção duradoura”), o una constante curiosidad inquisitiva por las posibilidades del objeto sonoro, por ejemplo. También el tipo de lugares retratados: espacios domésticos, sobre todo, o de gran significación íntima para el cineasta, que cobran plenitud y gracia cuando los condensa y ordena con esa sutileza estructural que cuida de conservar siempre un nivel de impenetrabilidad que sostenga su misterio.

Las particularidades individuales, que las hay también, pasan por una menor o mayor gradación del contrapunto entre interioridad y exterioridad, de propensión o de rechazo hacia el lirismo, por motivos visuales y rítmicos propios. El objeto, naturalmente, también difiere: crisis domésticas y emocionales en unos casos, viajes y encuentros con el paisaje en otro, el retrato de un artista admirado filtrado por una inclinación materialista en otro más. Colocarlos, empero, uno detrás del otro, tiene por intención reconocer un común sentido de la atención; una voluntad por aproximarse a cierto aliento vital (“Wir möchten vom Baum des Lebens essen und ewig leben”, se escucha en *Listening to the Space in my Room*). Saludar una manera, obstinada en su romanticismo, de entenderse cineasta.

Pedras instáveis

de Ewelina Rosinska

Portugal, Alemania, 2024

26'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital



La geología, los animales y el paso del ser humano confluyen en este subjetivo retrato de los paisajes portugueses. Entre 2018 y 2023, recorrí diferentes regiones y lugares de ese país, ya fuera sola o en compañía de un grupo de artistas y ecoactivistas. Las imágenes se rodaron en los márgenes del trabajo y las actividades de estos colectivos, reflejando y revelando temas como la conservación de la naturaleza, la etnografía, la agricultura o las acciones contra la gentrificación.

Geology, animals and the human path flow into this subjective portrait of Portuguese landscapes. Between 2018 and 2023, I came across different regions and places in this country, either alone or with a group of artists and eco-activists. The footage was shot on the fringes of these groups' work and activities, reflecting and revealing themes such as nature conservation, ethnography, agriculture or actions against gentrification.

Songs Overheard in the Shadows

de James Edmonds

Alemania, 2025

22'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm



En equilibrio al borde de lo visible, todo surge de la nada y regresa a la nada. Hilos de conciencia que intentan confluír entre sí. Formas de significado personal en tiempos de crisis, liberadas en un movimiento aleatorio a través de operaciones fortuitas. Detalles recurrentes apuntan hacia un centro.

Balanced on the edge of what is visible, everything comes from nothingness and returns to nothingness. Strands of consciousness trying to convene with each other. Forms of personal significance in a time of crisis, set free into random motion through chance operations. Recurring details point towards a centre.

Being Blue

de Luke Fowler

150

CINCO UMBRALES - UMBRAL 5

Reino Unido, 2024

17'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital



En 2023, Fowler se embarcó en una residencia en Prospect Cottage, la antigua casa del artista, cineasta y activista Derek Jarman (1942-1994). Jarman se mudó a Dungeness en 1986 tras ser diagnosticado con VIH y el lugar pronto se convirtió en un centro creativo. Jarman trabajó ahí en cine, arte y horticultura: desde su película *The Garden* hasta el diario *Modern Nature*, pasando por la poesía en vidrio grabado y el jardín de guijarros de playa que creó. Fowler quiso reflejar el paisaje y el clima de Dungeness, así como la vida de Jarman, observando la casa que él y su pareja Keith Collins (1966-2018) dejaron atrás. La película aborda de forma impresionista temas como la sexualidad, la vida queer británica, la creación artística y la naturaleza, y cuenta con grabaciones recién descubiertas de Jarman y lecturas de sus libros a cargo de Neil Bartlett. Estos elementos se entrelazan con grabaciones de campo de Fowler y Chris Watson y una banda sonora original de Oliver Coates y Simon Fisher Turner.

In 2023, Fowler embarked on a residency at Prospect Cottage, the former home of artist, filmmaker and activist Derek Jarman (1942 – 1994). Jarman moved to Dungeness in 1986 after being diagnosed with HIV and it soon became a creative hub. Jarman worked across film, art and horticulture there: from his film *'The Garden'* to journal *'Modern Nature'*, from etched-glass poetry to the shingle beach garden he created. Fowler sought to consider the landscape and weather of Dungeness as well as Jarman's life by looking at the house he and his partner Keith Collins (1966-2018) left behind. The film touches impressionistically on themes of sexuality, queer British life, art making and nature, and features newly discovered recordings of Jarman and readings from his books by Neil Bartlett. These elements are interwoven with field recordings by Fowler and Chris Watson and an original score by Oliver Coates and Simon Fisher Turner.

Listening to the Space in my Room

de Robert Beavers

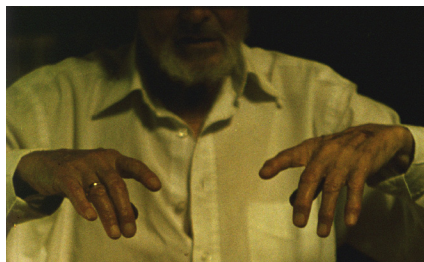
Estados Unidos, 2013

19'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm



"Imagina que alguien condensa todas las sensaciones efímeras, las rutinas, los recuerdos y las emociones que hacen que un hogar sea un hogar en un destilado de sabor intenso y empezarás a comprender la impactante película de Beavers. Él y sus compañeros de hogar quedan cristalizados en su trabajo: la cámara se balancea con las manos de un hombre mayor que toca el violonchelo; observa desde el interior de la casa a oscuras a una mujer mayor que cuida su jardín; refleja al propio Beavers examinando fotogramas individuales para montar sus cortes somáticos. Las pistas de sonido e imagen, intrincadamente entrelazadas, no obedecen a ninguna medida estándar de continuidad y, sin embargo, hay algo inmediatamente comprensible en esta canción, exquisitamente afinada, del cuerpo en el espacio." (Max Goldberg)

"Imagine someone boiling down all the impermanent sensations, routines, memories, and emotions that make a home a home into an intensely flavorful reduction, and you begin to understand Beavers' stunning film. He and his housemates are crystallized at work: the camera sways with the hands of an older man bowing his cello; observes an older woman tending her garden from inside the darkened house; mirrors Beavers himself examining individual frames of film to stage his somatic cuts. The intricately interlaid tracks of sound and image do not abide any standard measure of continuity, and yet there's something immediately comprehensible in this exquisitely tuned song of the body in space." (Max Goldberg)

**UM
BRAL**



**EX
PA
ND
IDO**

**Sentimientos, signos,
pasiones. Acerca de
El libro de las imágenes
de Jean-Luc Godard**

de Fabrice Aragno

Suiza

2025

30'

Instalación



La exposición o —en palabras del mismo Jean-Luc Godard— la “exhibición viva”, *Sentimientos, signos, pasiones*, es una pieza instalativa que deconstruye y articula el lenguaje y discurso contenidos en la película *El libro de las imágenes* con la corporalidad del espacio de la Sala 5 de Casa del Lago.

Un hongo nuclear, leyendas de la historia del cine, banderas de ISIS, atardeceres en Túnez, escenas de huida, expulsión, ejecución y guerra... El poema cinematográfico político de Jean-Luc Godard de 2018, *El libro de las imágenes* [*Le Livre d'image*] abarca más de un siglo. Cuestiona la producción de imágenes, el arte, la religión, la representación y el derecho. Godard combinó el cine y la historia contemporánea en cinco capítulos y un epílogo para crear un collage asociativo y uno de los ensayos más poderosos en torno al papel de la imagen en la edificación de la sociedad contemporánea.

Concebida por el director de fotografía y productor de *El libro de las imágenes*, Fabrice Aragno —cómplice fundamental de la última etapa creativa del maestro suizo y responsable de su obra póstuma— en estrecha colaboración con el mismo Godard, «Sentimientos, signos, pasiones» está basada en un escenario preestablecido articulado con el espacio de la Sala 5.

La exposición, en este orden, es única cada vez. Retoma la estructura episódica de la película y, fragmentados sus componentes hacia fuera de la doble dimensión, se exhibe en el espacio en una serie de proyecciones de técnica mixta que rompen la forma cronológica de apreciación convencional. En conjunción con activaciones escenográficas puntuales que emulan el entorno creativo godardiano, el visitante es compelido a experimentar ejes narrativos propios y asociaciones personales.

Si *El libro de las imágenes* es en esencia una observación del mundo, realizada por uno de sus observadores más agudos, estas proyecciones vivas ofrecen al visitante un observatorio del mundo real, el mundo exterior a través del binóculo de sus creadores. Pero también, prefigura un observatorio del mundo interior. Los visitantes se convierten así en observadores relevantes de su propio mundo. En este tránsito de la agudeza visual de uno (Aragno/Godard) al otro (el espectador/visitante) hay un deseo e impulso por transmitir una pertinencia de la mirada, una herencia.

El movimiento más pequeño

de Tin Dirdamal

Ruanda, Nepal, Turquía

2025'

Conferencia performática

Una experiencia única y efímera que solo ocurre una vez:
una aparición que no puede ser almacenada ni reproducida,
donde el cineasta explora los límites de la forma y el gesto.

A unique and ephemeral experience that only happens once:
an apparition that cannot be stored or reproduced, where
the filmmaker explores the limits of form and gesture.



Follow the water

de Pauline Julier y Clément Postec

Suiza

2023

53'

Videoinstalación

De un suelo a otro, de Marte a la Tierra, el objetivo es crear
un único espacio crítico. Proyectarse en Marte es intentar
comprender y mirar la Tierra en el crítico momento en el
que el cambio climático y el desastre ecológico al que nos
enfrentamos actualmente nos lanzan a un mundo desconocido.

Marte siempre ha sido un lugar de múltiples proyecciones.
¿Qué vemos allí hoy? Para unos, un futuro en la Tierra; para
otros, la imagen del mundo árido e inhabitable que nos espera.

From one planet to another, from Mars to Earth, the goal is to
create a single critical space. Projecting ourselves onto Mars
is an attempt to understand and look at the Earth at a critical
moment when climate change and the ecological disaster we
are currently facing are propelling us into an unknown world.

Mars has always been a place of multiple projections. What do
we see there today? For some, a future on Earth; for others,
the image of the arid and uninhabitable world that awaits us.

UMBRALES 0.4

Edición bilingüe
del 15° Festival Internacional de cine
de la UNAM - FICUNAM 15

Editado por la Coordinación de
Difusión Cultural a través del programa
Síntesis y la Dirección general de Actividades
Cinematográficas de la Universidad Nacional
Autónoma de México © 2025