
An abstract painting featuring a central figure with a long, slender neck and a head with two prominent red eyes. The figure's body is rendered in shades of orange, brown, and black, with a long, dark green and black appendage extending downwards. The background is a mix of light yellow and white washes. The text is overlaid on the left side of the image.

**UM  
BR  
ALE  
S  
0.3 X  
SÍN  
TES  
IS**



**UM**  
EDICIÓN BILINGÜE  
DEL 14<sup>0</sup>  
FESTIVAL **BR**  
INTERNACIONAL  
DE CINE  
DE LA **ALE**  
UNAM - FICUNAM 14  
**S**  
**0.3 X**  
**SÍN**  
**TES**  
**IS**

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  
© 2024



## COLABORADORES

Salvador Amores, Archivistas Salvajes (Lucía Malandro, Daniel Saucedo), Ute Aurand, Byron Davies, Luciana Decker Orozco, Carl Elsaesser, Maximiliano Cruz, Gabriel Linhares Falcao, Little Egypt Collective (Theresa Delsoin, Lisa Marie Malloy, J.P. Sniadecki, Ray Whitaker), Azucena Losana, Laura Moreno Bueno, Juanita Onzaga, Elena Pardo, Deborah S. Phillips, Julio César Saavedra, Karina Solórzano, Ana Elena Tejera, Peter Todd, Utkarsh, Bruno Varela, Daniela Zahlner, Juliana Zuluaga, para la Universidad Nacional Autónoma de México 2024

## EDICIÓN Y COORDINACIÓN

Salvador Amores y Maximiliano Cruz

## DIRECCIÓN DE ARTE & DISEÑO EDITORIAL

Jesús Cruz Caba

## TRADUCCIONES

Salvador Amores, Tiosha Bojórquez, para la Universidad Nacional Autónoma de México ©, 2024

## UMBRALES

Concepto e idea original

Maximiliano Cruz

Curaduría

Salvador Amores y Maximiliano Cruz

Producción de programación

Laura Alderete

## CULTURA UNAM

Coordinadora de Difusión Cultural  
Rosa Beltrán Álvarez

Director Síntesis  
Secretario Técnico de Planeación  
y Programación  
Juan Ayala Méndez

Coordinadora de Gestión de la  
Secretaría Técnica de Planeación  
y Programación  
Fernanda Becerril

Coordinador Síntesis  
Gabriel Martínez

## DIRECCION GENERAL DE ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS

Director General  
Hugo Villa Smythe

Jefa de la Unidad Administrativa  
Jaqueline Kuttler Herrera

Subdirector de Difusión  
Jorge David Martínez Micher

Enlace y relaciones  
Interinstitucionales  
Nadina Illescas Villegas

Análisis y Regularización  
del Patrimonio Fílmico  
Edgardo Barona Durán

## FICUNAM

Maximiliano Cruz  
Director Artístico  
Abril Alzaga  
Directora Ejecutiva  
Laura Alderete  
Producción de programación  
Ana Fernández-Cervera  
Vinculación y relaciones institucionales  
Jimena Conde  
Enlace y gestión  
Jorge Ramírez  
Productor general  
Mariana Gutiérrez Noriega  
Comunicación  
Humberto Rodríguez y Matilda Hague  
Invitados  
Amaranta Navarro  
Producción de materiales

Laura Alderete, Salvador Amores,  
Sébastien Blayac, Karina Solórzano,  
Luis Rivera, Andrés Suárez  
Programación  
Luis Rivera  
Investigación  
Yunuen Cuenca  
Catálogo

D. R. © 2024, Universidad Nacional  
Autónoma de México  
Coyoacán 04510, Ciudad de México



# ÍNDICE

## MATERIALES

- 10 *On the Battlefield*  
Little Egypt Collective
- 12 *Los subterráneos. El archivo cubano de cine amateur*  
Archivistas Salvajes
- 14 *Apuntes del proceso creativo de La noche del minotauro*  
Juliana Zuluaga
- 20 *También están mis heridas*  
Ana Elena Tejera
- 22 *Solo tengo de ti una fotografía*  
Luciana Decker Orozco
- 26 *Yaa ye'e. Deidades de cuarzo*  
Julio César Saavedra
- 30 *Excusas para subir un monte*  
Laura Moreno Bueno
- 34 *Nanacatepec*  
Elena Pardo, Azucena Losana
- 38 *How to Run a Trotline*  
Carl Elsaesser
- 42 *Between Intent & Event: Thoughts on Remote Occlusions*  
Utkarsh
- 46 *La máquina de futuro*  
Bruno Varela, Byron Davies
- 51 *Saturn Return*  
Daniela Zahlner
- 55 *1014*  
Deborah S. Phillips
- 56 *FILM <—> LIFE*  
Barbara Sternberg
- 59 *To Brasil*  
Ute Aurand, Gabriel Linhares Falcão
- 61 *Collecting Images*  
Peter Todd

- 62 *Sobre crear, Santuarios, la Sierra Mazateca, la intimidad con los paisajes y mi mamá*  
Juanita Onzaga
- 68 *Manifiesto personal – Una oda a lo desconocido*  
Juanita Onzaga

## UMBRALES

### UMBRAL LUKE FOWLER

- 78 *N'importe quoi (extérieur Jour)*
- 79 *N'importe quoi (for Brunhild)*
- 80 *Under No Enchantment (Sirius edit)*
- 81 *COP26FILM*
- 82 *Mum's Cards*
- 83 *For Dan*

### UMBRAL JUANITA ONZAGA

- 86 *Sanctuary*  
*El mañana es un palacio de agua*
- 87 *Nuestro canto a la guerra*  
*La jungla te conoce mejor que tú mismo*

### UMX | COMPETENCIA MEXICANA DE VANGUARDIAS CINEMATOGRAFICAS

- 89 *3:27 AM*  
de Sofía Landgrave Barbosa  
*Aliados*  
de Azucena Losana
- 90 *¡Aoquic iez in Mexico!*  
de Annalisa Quagliata  
*Biombo de Acapulco*  
de Unidad de Montaje Dialéctico
- 91 *Manifiesto*  
de Jesse Lerner

- La máquina de futuro*  
de Bruno Varela
- 92 *Nahual*  
de Colectivo Los Ingrávidos  
*Pasatiempos de un jardinero*  
de Alan Medina
- 93 *Vacilaciones cósmicas*  
de Jimena Muhlia Montero  
*Wayak*  
de Juan Romo

### UMBRAL O SÍNTESIS

- 95 *Yaa ye'e. Deidades de cuarzo*  
de Julio Saavedra  
*Por dentro somos color*  
de Elena Pardo
- 96 *Los incurables*  
de Ana Elena Tejera
- 97 *Manantial*  
de Rogelio Sosa

### CINCO UMBRALES

- 99 Umbral 1.  
Utkarsh + Marin + Moreno Bueno  
+ Sternberg + Noren
- 103 Umbral 2.  
Malandro + Saucedo + Decker Orozco  
+ Aurand + Lapore
- 107 Umbral 3.  
Iimura + vom Gröller + Zahlner  
+ Zuluaga
- 111 Umbral 4.  
Little Egypt Collective + Najd Ahmadi  
+ Gardaf + Maxy
- 114 Umbral 5.  
Phillips + Elsaesser + Beavers + Todd

### UMBRAL EXPANDIDO

- 119 *Flotando con espíritus*  
de Juanita Onzaga
- 120 *Nanacatepec*  
de Elena Pardo y Azucena Losana  
*Selva humana*  
de Ana Elena Tejera
- 121 *Song for My Mother*  
de Ephraim Asili
- 122 *Sampling as Life*  
de Ephraim Asili
- 123 *Print-through (for Cerith)*  
de Luke Fowler



# UMBRALES 0.3

## *UMBRALES 0.3*

Cine experimental  
y vanguardias  
cinematográficas

## *MATERIALES*

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

## *UMBRAL LUKE FOWLER y JUANITA ONZAGA*

Enfoque en dos de las filmografías  
más estimulantes de la escena  
experimental contemporánea.

## *UMX - COMPETENCIA MEXICANA DE VANGUARDIAS CINEMATOGRAFICAS*

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

## *UMBRAL O SÍNTESIS*

Programa de comisiones  
de cine experimental  
latinoamericano.

## *CINCO 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 0.3*

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 Mexicana de  
Vanguardias Cinematográficas que, por segunda  
vez, acompaña la producción nacional con 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 contempo-  
ráneas 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.



# MA TE RI A LE S





on the **BATTLEFIELD IN CAIRO, ILLINOIS**

FEATURING THE REV. CHARLES KOEN,  
EXECUTIVE DIRECTOR OF THE UNITED FRONT OF CAIRO, AND THE UNITED FRONT CHOIR

*Tray for my EURALES*

### ON THE BATTLEFIELD IN CAIRO, ILLINOIS

Nehemiah fought the battle while he rebuilt the wall. God's Children in Cairo, Illinois, fight the battle while they rebuild a city. Nehemiah carried his tools in one hand and his weapons in the other. Black people of Cairo carry their tools (The Bible, which is the central focus of their movement) in one hand and the gun in the other.

In Cairo, like no other city in America, this is necessary. One year after March 31, 1969, on over 90 occasions the Black community has been fired upon by white vigilantes. That is roughly one out of every four nights. These people, children of God, have experienced every abuse imaginable from the hearts and hands of their white oppressors. They often live in shocks. They have little to eat. They have been shot. They have been beaten on the streets. They have been arrested. They have been forced to work for poverty wages when they can find work at all. They have been jailed. Their buildings have been burned. But they have remembered their God and they have "kept the faith". They have not retreated. They have defended themselves. They have not allowed themselves to be walked over by people who for years treated them as if they were only second-class citizens.

Their response to the slavery and oppression has been many fold. They have come together! They have started singing a new song. A hymn song! Freedom's song! Their singing at its best can be heard every Saturday afternoon in their weekly rallies. Here the United Front Choir always helps bring a real spirit of Freedom into the meetings through their happy, moving singing of great spirituals. They have remained non-violent in the face of the country's greatest violence. They have responded to the shootings by placing an economic boycott against the white merchants that is close to 100% effective. The merchants had been using the profits from the Black man's dollar to buy bullets to shoot at the Black man's head! To coordinate the Boycott they formed the United Front. To serve as executive director of the United Front they called the Rev. Charles Koen, a native son of Cairo, to return and lead his people out of bondage.

This creative dynamic man of God, returned to lead his people. With his leadership God's children have started their move out of Egypt's land. They have done as Jesus said in Matthew 25. They have fed the poor, clothed the naked, visited the sick and those in prison, and they have given the cup of cold water to the thirsty and have brought hope to what seemed a hopeless people. Through the inspired preaching and progressive leadership of Rev. Koen, Black people of Cairo and Southern Illinois are together like no other people in our nation. The United Front serves as a model for all community organizations in the country.

Rev. Koen has said: "Mighty Egypt has fallen. Little Egypt is no more. Cairo is now in Soul Valley. God's children are free. True, the oppressors are still with us. Now we live in a police state. The shooting has not stopped. But we are here and we are here because we are ON THE BATTLEFIELD IN CAIRO, ILLINOIS."

TECHNICAL INFORMATION: THE ARMS WAS RECEIVED DURING A REGULAR SATURDAY RALLY HELD BY THE UNITED FRONT OF CAIRO. THE RALLY TOOK PLACE IN ST. COLUMBA SCHOOL ON 15th STREET. THE ARMS IS BY THE REV. CHARLES KOEN, EXECUTIVE DIRECTOR OF THE FRONT. THE CHOIR WAS LED BY REV. RICHARD WATKINS AND ACCOMPANIED BY MISS WENDY WALKER. FURTHER INFORMATION CONCERNING CAIRO CAN BE RECEIVED BY WRITING: THE UNITED FRONT OF CAIRO, 154 1/2 15th STREET, CAIRO, ILLINOIS 62904

REV. CHARLES KOEN

REV. KOEN, DIRECTOR OF UNITED FRONT

REV. WATKINS, CHOIR DIRECTOR

UNITED FRONT CHOIR

# On the Battlefield Little Egypt Collective

# THE BLACK PANTHER

25 cents

Black Community News Service

VOL. V NO. 20 SATURDAY, NOVEMBER 14, 1970

PUBLISHED WEEKLY THE BLACK PANTHER PARTY

MINISTRY OF INFORMATION  
BOX 2867, CUSTOM HOUSE  
SAN FRANCISCO, CA 94128

## ON THE BATTLEFIELD IN CAIRO, ILLINOIS



The following is a statement by the Rev. Charles Koen, executive director of the United Front of Cairo concerning a news conference held by Governor Richard Ogilvie at which the Governor announced he was sending additional state police and an armored car to Cairo in response to the days of violence in this city.

On February 4, 1970, the Governor met with the Mayor and the Council of the city of Cairo in Springfield and following that meeting sent 100 troopers into the community to harass the Black community for four months.

On August 18, the Governor met with the head of the local and regional chapter of the National White Citizens Council (Sophisticated KKK) and a delegation of White citizens council supporters.

On August 29, Senator Ralphe T. Smith the Governor's whipping boy met with Peyton Berling, organizer of ten White citizens Council (and State's attorney of Alexander County), and four other states attorneys. Sen. Smith promised Berling law and order money from

precipitated the rest of the evenings firing.

What city officials now say: A meeting was held on Friday afternoon, Oct. 23, between the mayor and fire chief and police chief. At this meeting they decided the store would be burned and because of the "possibility" of sniper fire, they would not go to fight the fire. There was a fire at the store. The fire department was called. They did not respond to the call. The truth: No sniper fire was directed at firemen. The first shots came from the police station. (Black returned fire and shot some Whites at the end of 15th Street. This return fire came from the vicinity of Pyramid Court.)

What city officials first said: The police station was hit by hundreds of rounds of ammunition (Some have said 400) by Blacks from all sides of the police station.

What city officials now say: There was one bullet that went through a second floor window and 13 other shots hit the sandstone

building.

The truth: One bullet hit the police station. There is evidence that a White fired that one shot. Blacks would not fire from four sides—three of which would be in the White community. Fock marks have been in the police station for months at least.

What city officials first said: Black guerrillas wearing camouflage clothes, wearing weapons, got out of cars in front of the police station and 14-24 of these Blacks fired into the station. Blacks were also shooting into the police station from the school on 14th Street and from Pyramid Court.

What city officials now say: There may have been three Blacks who were between two buildings in front of the police station firing at us. There were undoubtedly others in the grass.

The truth: Blacks were not armed and in the vicinity of the police station. It would be physically impossible to either see or hit the police station from either Pyramid Court or the school. It is possible to hit the rectory and the top of the church and the 500 foot of Pyramid Court from

leaves only a Black jailer. These men have resigned because of racist policies in the department and because of a fear that racist

policemen and deputies might indeed shoot them while they are in performance of their duties. Several White policemen have retired or resigned including Capt. Abell (retired), Officers Simmons, Chamness, Thomas and Washburn. Demoralizing policies helped these men to seek other employment. The new assistant chief recently stated he always been on the vanguard of the White vigilantes. It can be easily seen that Blacks of Cairo will be subject to more and more police harassment and intimidation and arrests by these "legal" White vigilantes.

INCIDENTS OF VIOLENCE, BY WHITES, AGAINST THE BLACK COMMUNITY SINCE MARCH 31, 1969

- at least 3 occasions--latest 40 rounds on October 23, 1970.
- St. Columba School (United Front Offices)--fire-bombed, shot into as recently as Oct. 22, 1970.
- Wilson's Restaurant--Shot into as recently as October 23, 1970.
- Black Pentecostal Church--(On Locust, one block north of Pyramid Court) Burned to the ground October 16, 1970.
- Foodurants Store--fire-bombed.
- Two Other Uptown Stores--fire-bombed.
- One Uptown restaurant-- fire-bombed.
- Lawyers Committee--shot into as recently as October 23, 1970.
- Lawyer (Launden)--Bricked, shot into twice as recently as October 23, 1970.
- STORES IN BLACK COMMUNITY OWNED BY OTHER THAN BLACKS.
- Sells--shot into, firebombed.
- Johns--15th Street, burned to the ground October 23, 1970.
- Johnsons--14th Street, burned to the ground, October 17, 1970.
- Chinese Uptown--fire-bombed.
- WHERE BLACKS WORKED
- Solomon's Junkyard--burned.
- Union Pacific Warehouse--burned to the ground.



Washington which would enable the county to prosecute the heavy case load which consists of many Blacks who have been framed on ridiculous charges. The Governor is a racist and anything he may do or say now will reflect the continuation of racist patterns of moves which have been made against the Black community here in Cairo.

The shipping of an armored truck and state troopers to the Cairo community motivates the United Front to prepare for the winter offensive of the White vigilante groups and we ask Black and White citizens to send money and food to the Cairo community for the Black spirit Thanksgiving to help the Blacks to overcome the bitter winter months. Such support would also help us overcome the aggression of the local, state and federal officials against the peaceful boycott and effective struggle here in Cairo.

SOME INTERESTING FACTS CONCERNING VIOLENCE IN CAIRO:

What city officials first said: A fire truck attempting to respond to a fire at a grocery store on 15th Street, across from Pyramid Court, was turned back by heavy sniper fire from inside Pyramid Court. These were the shots which

building.

The truth: One bullet hit the police station. There is evidence that a White fired that one shot. Blacks would not fire from four sides—three of which would be in the White community. Fock marks have been in the police station for months at least.

What city officials first said: Black guerrillas wearing camouflage clothes, wearing weapons, got out of cars in front of the police station and 14-24 of these Blacks fired into the station. Blacks were also shooting into the police station from the school on 14th Street and from Pyramid Court.

What city officials now say: There may have been three Blacks who were between two buildings in front of the police station firing at us. There were undoubtedly others in the grass.

The truth: Blacks were not armed and in the vicinity of the police station. It would be physically impossible to either see or hit the police station from either Pyramid Court or the school. It is possible to hit the rectory and the top of the church and the 500 foot of Pyramid Court from

facts shows that the Mayor of Cairo is beyond belief. His credibility sorely tried from past falsification has been completely destroyed now. Black people of Cairo still attempt to live in peace but they will defend themselves.

In recent days a new group of deputies has been appointed by the new sheriff. The sheriff himself has been active with the White vigilantes. As coroner he deputized 300 White vigilantes. His list of deputies reads like an honor-roll of the whitesman. He also has appointed ten additional deputies (names unknown) to be under the command of Mayor Thomas a man totally untrained and unskilled in law-enforcement and who has moved against Blacks for years.

There are no Blacks on the police force. Officer McLeod resigned October 17, Officer Meeks resigned October 25. Sgt. Tom Deard was suspended for 90 days and will not return to the force. Officer Thomas has retired. This

Black businesses and establishments victims of violence:

- Van Ewing Record Shop--fire-bombed 5 times, bricked 6 times.
- finally burned to the ground.
- Sica Market--fired into 4 times, fire-bombed as recently as October 24, 1970.
- Palace Clothing Store--fired into, bricked.
- Stella Maas (Tavern)--fired into, bricked.
- Johnny Dovesbeats Restaurant (Downtown)--burned to the ground.
- J & L Soul Food -- Bricked and shot into.
- Sama Taverny--burned to the ground.
- Averys Tavern--About 100 rounds of ammunition fired into it on October 24, 1970.
- Pre-fab Housing Factory--fire-bombed, partially destroyed.
- Webbs Garage--fired into.
- Recreation Center--fired into, fire-bombed.
- Car Wash--part of an abandoned store on 14th--burned to the ground.
- St. Columba Church--fired into on

Grain Company North of Pyramid Court at Levee--burned to the ground.

Grain Company South of Pyramid Court at Levee--burned to the ground.

- BLACK HOMES BURNED
- Two on 14th Street, occupied, October 17, 1970.
- Two on 12th Street, occupied, October 17, 1970.
- Uptown--Popular Street Area--16 Black homes burned to ground (not all occupied).
- Uptown in White Community--Ripley Young--fire-bombed, bricked, shot into several times, fire-bombed as recently as October 25, 1970.
- Another Black family living next to Camelot, all-White parochial school formed to overcome integration of public schools, had their home firebombed on Thursday, October 22, and were forced to leave the home.
- At least 25 cars owned by Blacks in Cairo and the area have been bombed, shot into, wheels loosened, set on fire, etc.
- On 142 nights, as of October 27, 1970, Pyramid Court and other sections of the Black community has been fired into. This is in addition to 43 Black homes, in various parts of the city, including the Lawyers for the United Front, which have been shot into by White terrorists.

L111 Serial 36272

1-6-70



# Los subterráneos. El archivo cubano de cine amateur

## Archivistas Salvajes

En Cuba, para rescatar el cine subterráneo, hay que subir a las azoteas. Corre la segunda década de los 2000 y los Archivistas Salvajes intentamos aguzar la vista y el oído para rastrear las huellas de este cine olvidado. Lo que empezó siendo el pasatiempo de un grupo de cuatro locos, desviados, freaks, ha ido creciendo entre ese dualismo de existente/perdido, encontrado/extraviado.

Gracias al apoyo de la Elías Querejeta Zine Eskola de San Sebastián en el País Vasco, hemos podido juntar todos esos hallazgos en 'Los Subterráneos', el primer archivo del cine amateur cubano. Escarbamos en una parte de la cinematografía nacional que el crítico Juan Antonio García Borrero ha llamado cine sumergido, aunque a nosotros nos parece más preciso el término: cine sepultado. El síntoma voluntario e involuntario del sistema en que vivimos de borrar o sepultar la historia hace que estemos inmersos en un ejercicio constante de arqueología audiovisual donde el polvo, el fango y el sol no son precisamente una metáfora. Todo para intentar rescatar algo de lo mucho que entregaron estos amantes del cine a la historia visual de nuestro país.

Hasta el momento, hemos rastreado más de 900 títulos de filmes y recuperado alrededor de 250 películas entre soportes fotoquímicos y magnéticos. Además, hemos recopilado documentos fotográficos y de prensa de la época, fotografías fijas de rodajes, guiones, relación de premios, programas de festivales y de encuentros entre cine clubes, y papelería oficial de la Federación Nacional.

En Cuba, el cine subterráneo nació en las azoteas. Eran los convulsos años 70 y los aficionados de la Isla no tenían otra opción que filmar a escondidas. Pero lo que empezó siendo la afición de un grupo de locos, de desviados, de freaks fue creciendo entre ese dualismo del abajo y el arriba, cielo y (sub)suelo, hasta que su pasión se hizo indetenible y en 1978 a las instituciones cubanas no les quedó más remedio que reconocerlos y legalizarlos.

Rápidamente se organizó un movimiento de carácter nacional y a esos grupos independientes les llamaron 'cine clubes de creación'. Llegaron a existir más de 80 para 1990, amparados en una Federación, la primera ONG creada oficialmente en la Cuba revolucionaria. Entonces llegó la crisis social, económica y política conocida como 'período especial en tiempo de paz', y estos colectivos que formaron parte de la génesis del movimiento desaparecieron o cambiaron de dinámica. La federación de cine clubes entró en un profundo marasmo y las cientos y cientos de películas que filmaron, en más de 20 años, no volvieron a salir a la luz.

Este rango de tiempo comienza en 1950 con los materiales más antiguos salvados del cine amateur en la Isla y concluye en 2005, para recoger la obstinación final de unos pocos creadores que sobrevivieron a la debacle.

"Todo perdido, nada perdido", decimos, como José Lezama Lima, porque creemos que somos como "la excavadora en la mina" de otro poeta, Juan Carlos Flores. Somos cuatro locos, desviados, freaks: Lucía Malandro, Daniel Saucedo, Josué Gómez y Fabio Quintero, que nos hemos juntado en torno a una gran pasión: recoger la suma de las ausencias de las y los aficionados al arte de las imágenes en movimiento en esta isla. Nuestro archivo, como un árbol que un día fue semilla, no para de crecer ante nuestros ojos. Secretamente, algunas veces, con la minúscula llama de un fósforo, nos soñamos capaces de iluminar la infinitud de este universo.





# Apuntes del proceso creativo de *La noche del minotauro*

*Anatomía de una genealogía imaginaria*

## Juliana Zuluaga

El Archivo Shub es un acervo de archivos de la ciudad de Medellín. Entre los diferentes materiales que lo integran hay fotografías, sonidos, películas de 16 y 8mm, videos magnéticos y digitales. Los registros son de diferentes épocas y contextos. Cuando me invitaron a hacer un corto con este material, encontré una imagen que fue mi punto de partida de *La noche del minotauro*:



### ¿Por qué había un faro entre las montañas?

Cuando miré mejor la imagen, me di cuenta que no era un faro, era una iglesia. Para mí ya era un faro y un faro entre las montañas, no podía significar más que un pueblo encantado, o maldito.



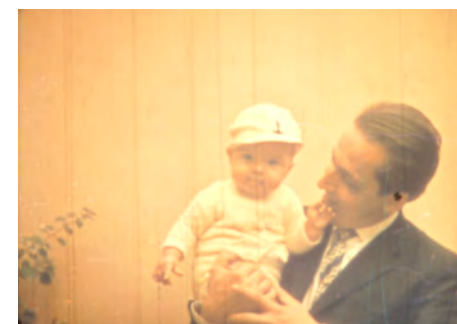
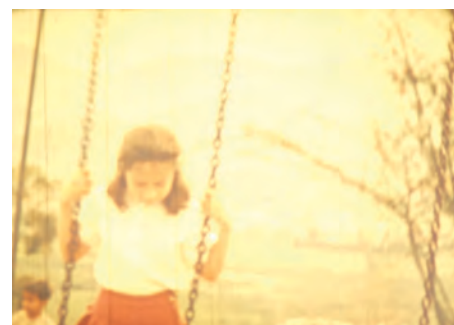
### ¿Dónde van a morir los pájaros?

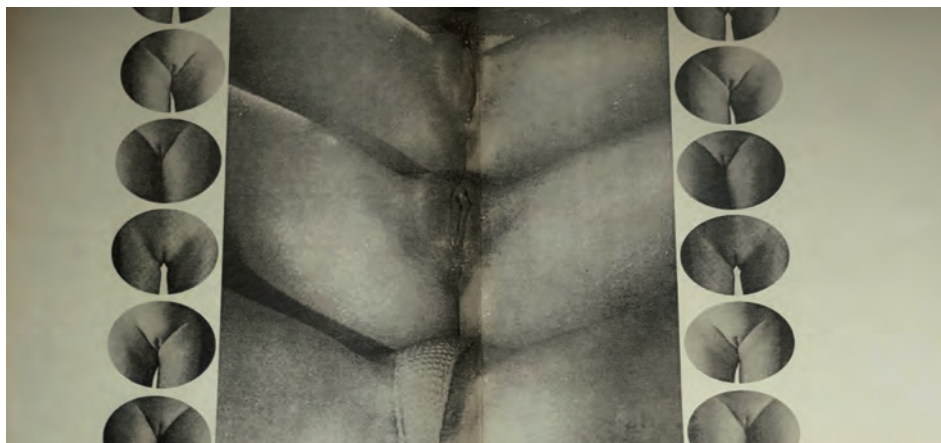
Vivo en un barrio de Medellín donde hay muchos pájaros, incluso tengo un pequeño comedero en una ventana, donde les pongo frutas y agua. Un día, mirándolos me pregunté qué se hacían los pájaros que morían, pues no es usual ver sus restos. Tal vez, aquel pueblo maldito, con un faro entre las montañas, podría ser un buen lugar para que los pájaros fueran a morir.



### ¿Cuál puede ser el secreto de una familia antioqueña?

Los registros que más me conectaban del Archivo Shub eran los familiares. De manera intuitiva escogí estos materiales para comenzar. Tenía una exploración desde un trabajo anterior por el posporno, sobre todo por las imágenes de sexualidad entre mujeres. Empecé a investigar sobre los inicios del cine porno en Colombia, y las mujeres solo figuraban como actrices. Ahí entendí que debía ficcionar la historia y como un ejercicio de memoria imaginativa, crear un personaje que no existiera en la historia oficial, pero que en el cine podía existir. Me pareció un buen secreto para una familia tradicional antioqueña. Escogí el nombre Luz Emilia para mi abuela imaginaria, porque la luz del faro atraviesa la película en términos narrativos y formales.





¿De dónde puedo obtener el material pornográfico?

El Archivo Shub no tenía materiales sexuales. Decidí entonces, apropiarme de diferentes archivos que encontré principalmente en páginas XXX de porno lésbico en internet y también hurgué en unas revistas clandestinas que se imprimieron en los 80s en Colombia, llamadas *Santa Bisagra*, las filmé con mi handycam



¿Cómo alejarme del punto de vista machista de los registros pornográficos?

Era evidente que las imágenes que había encontrado las habían filmado hombres. Tuve temor de caer en el mismo lugar de sexualización patriarcal de los cuerpos feminizados. Pensé en el pueblo maldito y se me ocurrió apelar a la monstruosidad para distanciarme de esa realidad. Lo teatral y lo mitológico significaban un lugar de celebración corporal, un ritual de dicha, de placer desenfrenado, ejercido por las mujeres. Era vital para mí que la representación fuera de mujeres activas, decidiendo sobre sus cuerpos monstruosos, gimiendo de dicha. Esto me ayudó a seleccionar cuidadosamente los materiales pornográficos, privilegiando los que evocaran la teatralidad.



## Falleció Luz Emilia García mejor conocida como "Minotauro" precursora del cine porno en Colombia

*Directora y actriz porno, fundadora de la primera sala de cine XXX en el país, llamada La Noche del Minotauro, el mismo nombre que puso a la primera revista para adultos que creó con sus vecinas.*

### LOS PRIMEROS AÑOS DE LUZ EMILIA



¿Cómo apelar a lo "real"  
para darle sentido a la obra?

Se me ocurrió plantear lo noticioso como una manera de darle credibilidad a Luz Emilia, la supuesta precursora del cine porno en Colombia. ¿Quién no creería en algo que aparece en el periódico? Busqué imágenes de mujeres en el *Archivo Shub* y una me llamó la atención, se veía muy dramática, le pregunté a Dani, el fundador del proyecto, quién era esta mujer, él me contó entre risas que era su tío, que a veces se travestía. Me pareció fascinante esta respuesta y decidí que este sería el rostro de Luz Emilia. Así que diseñé e imprimí un periódico con esta fotografía y la información del fallecimiento de esta importante mujer.



Conexión emocional con  
mi abuela imaginaria

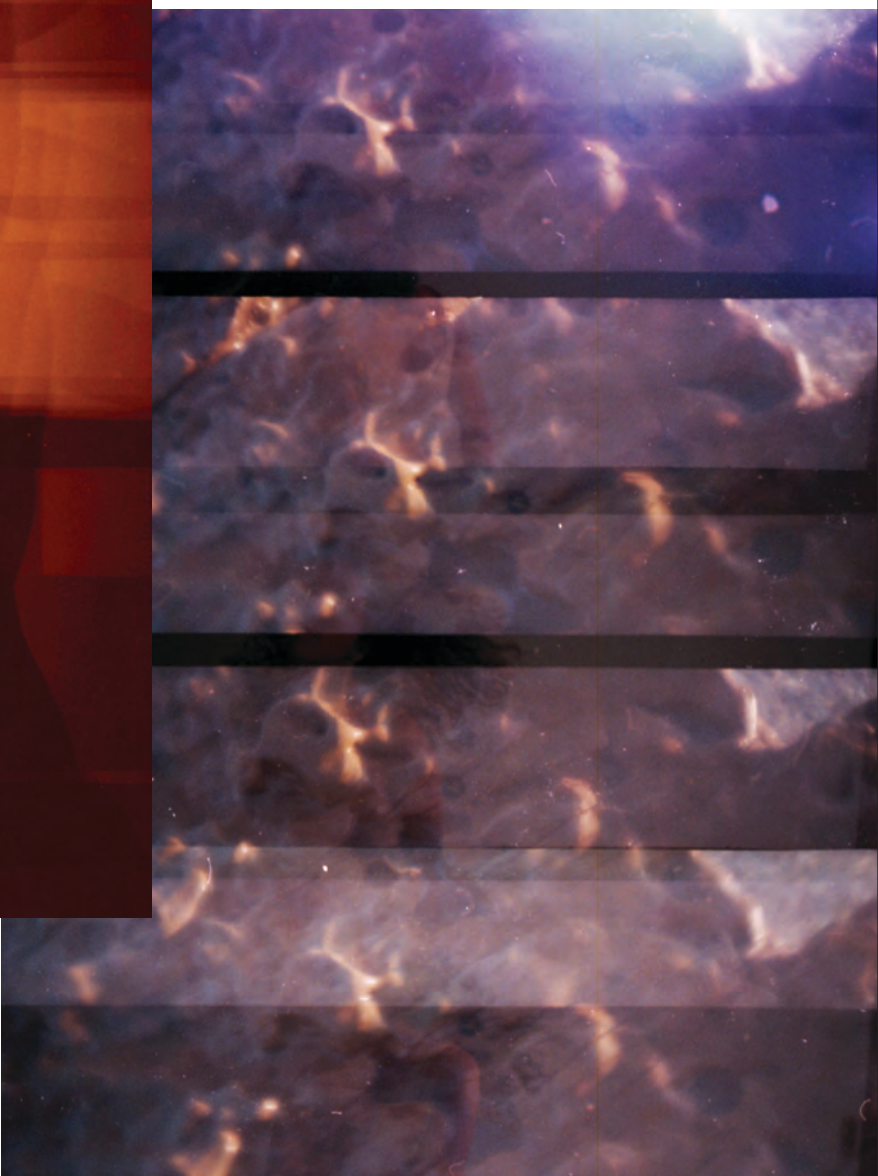
<https://soundcloud.com/juliana-zuluaga/cancion-la-noche-del-minotauro-cortometraje>

Quería que hubiera en la película alguna conexión nostálgica, que nos permitiera una identificación emocional de la relación con mi abuela imaginaria. Se me ocurrió convertirme en una niña e inventar una canción sencilla, donde le cantara a aquel minotauro que tenía por abuela. De ahí salió esta pequeña canción que terminé interpretando con unas amigas y que me pareció un buen final para la obra.





También  
están  
mis heridas  
Ana Elena Tejera



Debajo del Canal

Si debajo de las aguas del Canal (de Panamá) estén las raíces de los árboles muertos, también estén mis entrañas.  
Si los árboles muertos de la selva inundada me dieran, la vida, entonces debajo del Canal también está mi vida.  
Y si esos árboles petrificados fueran heridos, yo también lo fui.  
Y nuestras visceras heridas se llenan de deseo, de goce, de la vitalidad de estar poseído de resiliencia.

Entonces somos  
incurables.

Ana Elena Tejera C.  
8/05/24  
En Panamá, en la antigua  
CANAL ZONE







Después de una clase de danza en el edificio principal de la Universidad de Iowa me topé con el museo de ciencias naturales. Ahí ví todos esos cuerpos vaciados con ojos de canica mirándome sin parpadear. El olor era uno leve a sangre podrida. Pensé en el rollo de 200T que me quedaba y saqué fotogramas de algunos de esos cuerpos. El rollo se terminó cuando luego fuimos a ver a un amigo a Chicago y visitamos el Instituto de Arte. No se puede filmar allí pero sí sacar fotos.

El tercer rollo fue un 50 luz de día que compré para filmar a mi pareja apareciendo y desapareciendo en el marco de una ventana de una caseta abandonada de un parque cerca a los fósiles de la era Paleozoica en Coral Ville IA. Me interesaba también tocar suavemente los corales devonianos y los fósiles de crinoideos y trilobites, de hace 375 millones de años. Esta película es sobre el desperdicio de carne, el inicio de la primavera, fósiles devonianos, animales disecados, botines de guerra y al mismo tiempo sobre no querer gastar película, tratar de no derrochar. Y aunque me dé miedo decirlo, es también sobre una relación de amor que se deteriora. Una canción para los amores que han desaparecido, para los fantasmas que han sido robados y extinguidos.

Triste y solitario quedé  
 Cuando dijiste aquel día  
 Que así era la vida  
 Que tenías que partir  
 Solo tengo de ti  
 Una fotografía  
 Soy humano y duele esta herida  
 ¿Cómo poderte decir?

“Palabras no” de Grupo Quintana



## Yaa ye'e

In ye'e noo yaantyi,  
ityi vaxi sana'a,  
kuan'aya te mandixiya,  
xi ño'o inkomi na'i,  
ye'e ma'i tatyí,  
kuan'a noo tekui yaa ye'e.

## Deidades de cuarzo

Cuerpos translúcidos que recrea el sol,  
fuerzas ocultas de soles tempranos,  
ciclos transparentes de tiempos divinos.  
signos de fuego en alientos humanos,  
modelados etéreos en cuerpos de viento,  
ondeando en lagos las deidades de cuarzo.



## Sa'vi

Masa nandodondo dä'an kan'ando  
kuatyí nduxi da'an davi ntsia'a mani  
ni kua'axi ve'e ka'no  
te ni nakavaxi na'i dedavi..

Ña kan'a mani dini yuku,  
in sakua, doo yoton te noo yú,  
ña ni kidayukon ñoo kueni kueni  
xi ña datón tsitonño'o.  
Ma nadño'o ña tua'ando te ña kidando  
tata ña danda'vi ityi no ityi xikando  
Ye'exi dokanni nikanikuan'a  
noo yasa'a, yaxito te yasa'vi.

## Diálogo de canto

No descansará nuestro canto de lluvia,  
símbolos que pintan y danzan las nubes,  
sonidos míticos nacidos del entorno  
y apremio en los hijos de la lluvia.  
Cantos sagrados vertidos en la cima,  
en el venado, en el amate y en la roca,  
oración que tejió la noche poco a poco  
entre ráfagas y cirios de cocuyos.

No se perderá la identidad escondida  
en la engañosa copia del camino,  
brillará en el silencio mágico del tiempo,  
en el jarabe, en el canto y en el rito.



Uliá comenzó realmente porque estaba pasando por un mal momento personal y para que se hiciera más liviano, subía cada día a lo alto del monte que se encontraba frente a mi casa de aquel entonces. Iba cada tarde a ver caer el sol. Me sentaba y observaba el horizonte montañoso. Desde hacía ya mucho tiempo, perseguía la obsesión de que las líneas del paisaje natural son siempre las mismas. Si pides a alguien dibujar unas montañas, de alguna u otra forma, pintará unas líneas curvas que se entrecortan entre sí.

El paisaje no entiende de fronteras políticas, si no, de accidentes geográficos



Independientemente de donde te encuentres, estos límites practican el mismo patrón.

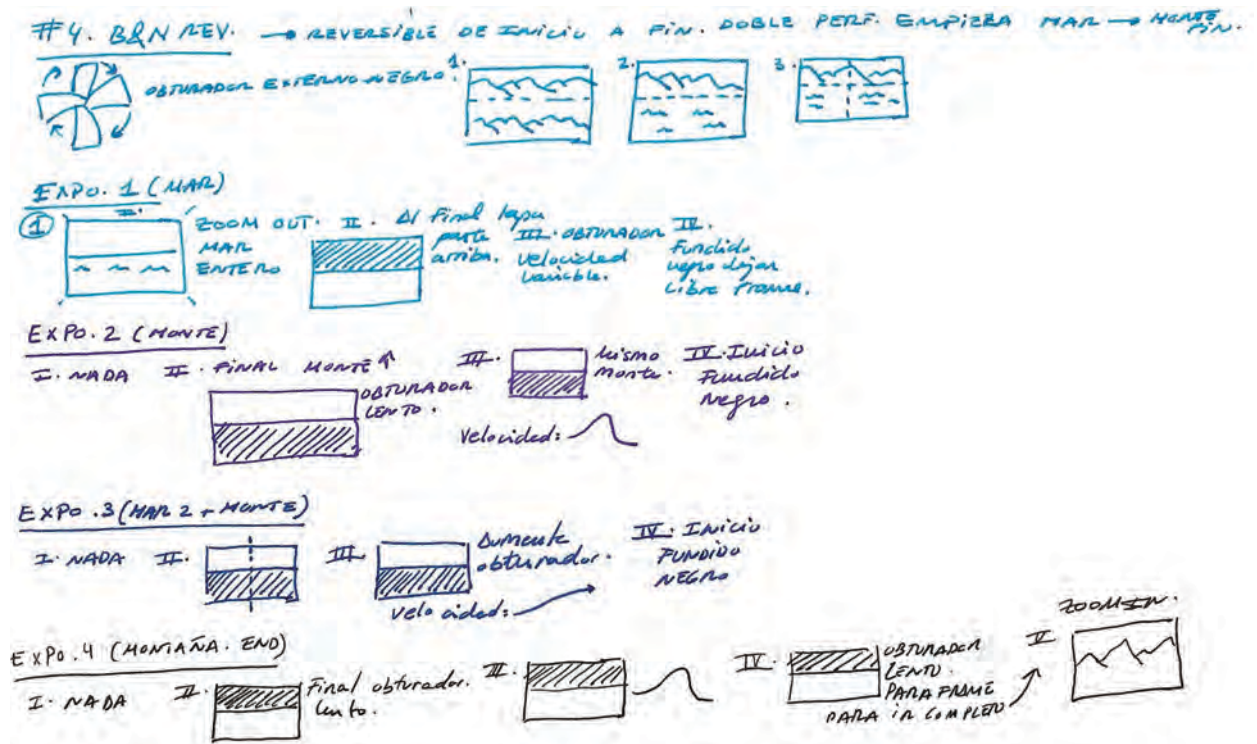
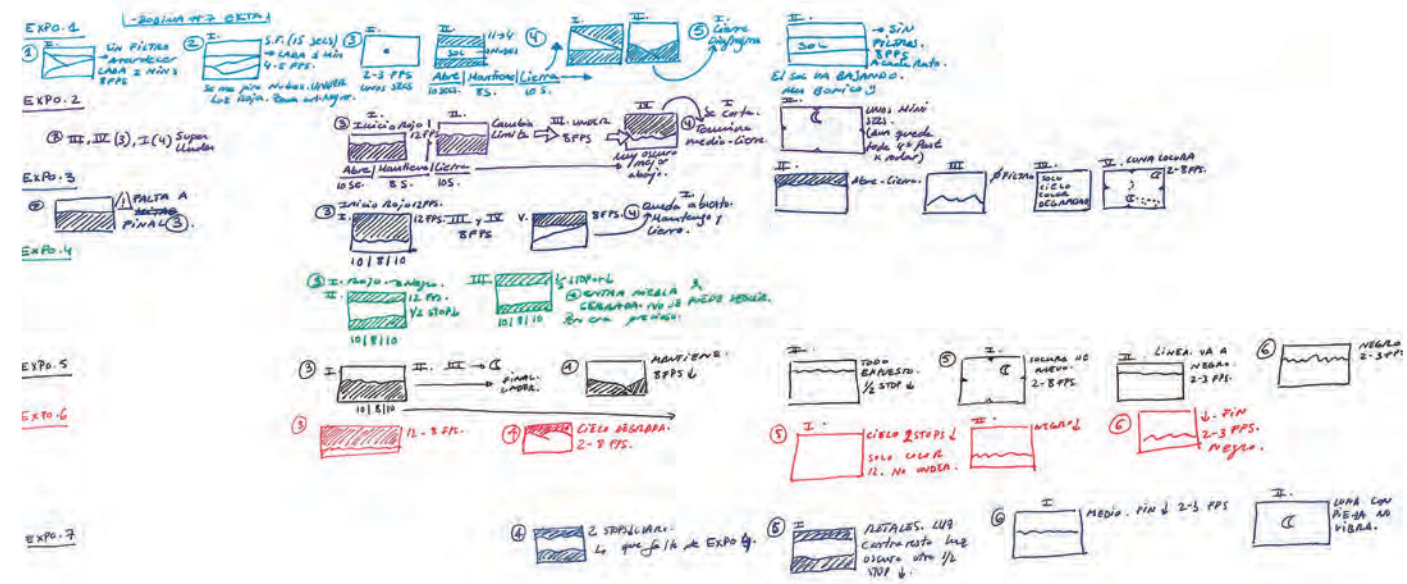


Una línea que separa el mar del firmamento,

unas ondas montañosas que entrecortan el cielo.

# Excusas para subir un monte

## Laura Moreno Bueno



Daba igual qué montaña observara, el horizonte siempre trazaba el mismo molde. Pensé que sucedía lo mismo con las emociones: independientemente de la experiencia que las provocara, nos atraviesan de forma universal.

Comencé entonces a unir espacios en un mismo frame,

paisajes montañosos que estaban a cientos de kilómetros entre ellos. Trataba de crear paisajes potencialmente reales pero realmente inexistentes. Hice estas capturas durante dos años. Parece un proceso que no tiene fin, no se si subo al monte para rodar o ruedo para subir al monte. Cada bobina tardaba meses en terminarla, pues tenía que ser rebobinada varias veces para volver a exponerla. En cada bobina buscaba un mecanismo nuevo para que la forma de realizar el collage fuera diferente. Utilicé también distintas emulsiones recorriendo todas las estaciones del año. Cada monte es una capa diferente de la película que al rebobinarla y volver a exponerla, crea una superposición.

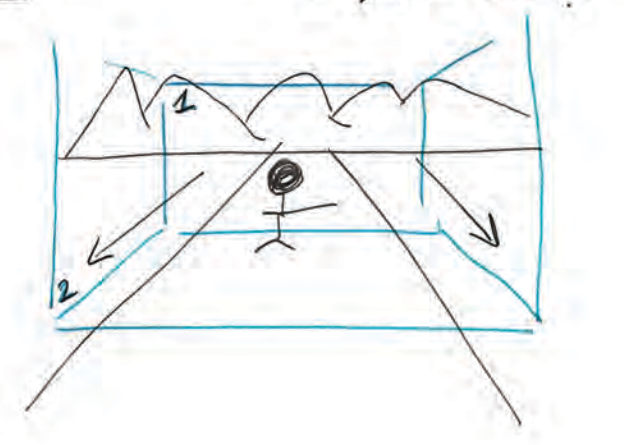
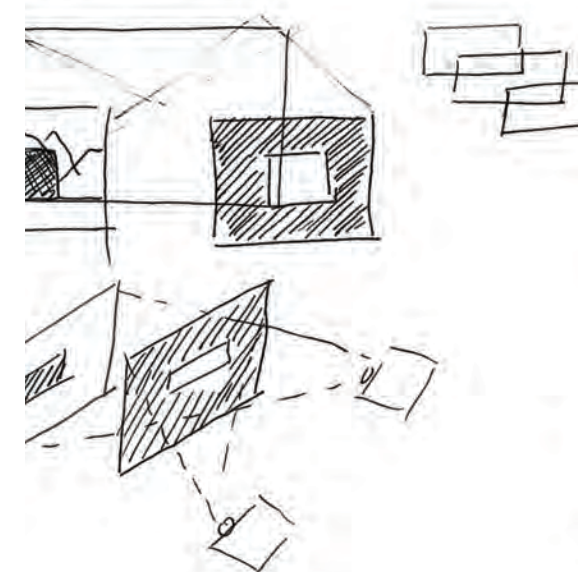
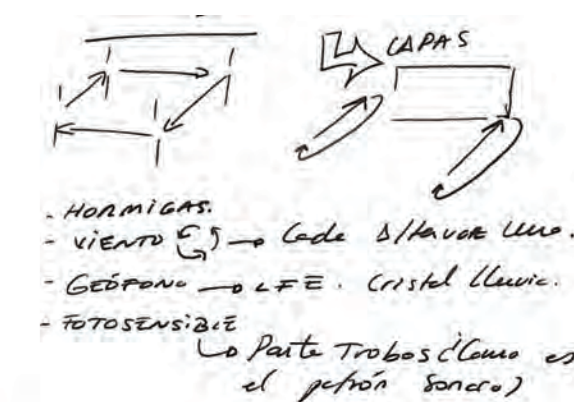
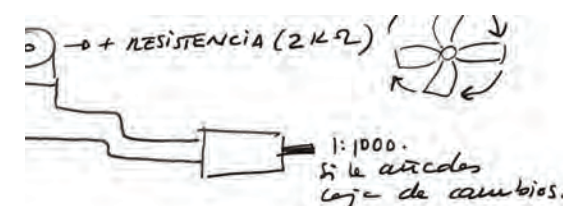
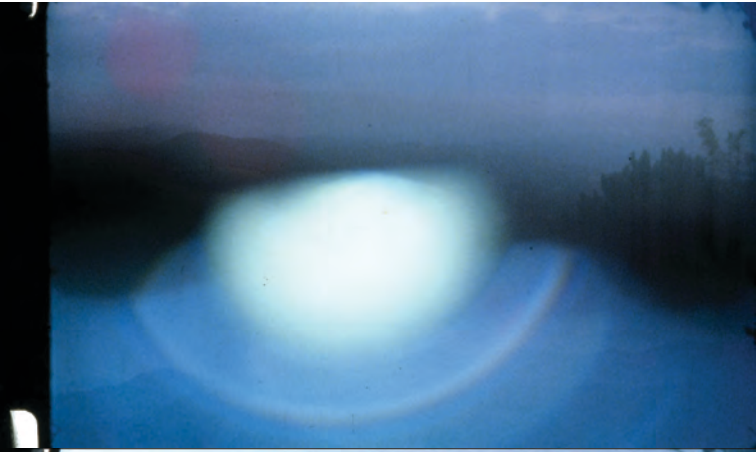




Todo era bastante artesanal, a veces conseguía convencer a alguien para que me acompañara. No a rodar, simplemente al monte, la cámara era secundaria. Pero la regla habitual era ir sola, cargada con todo el material hasta la cima, teniendo en cuenta que la corpulencia no es virtud en mí.

Me hubiera encantado tener una Bolex, habría sido un balneario fílmico. En cambio, rodé todo con una cámara Krasnogorsk-3 de 16mm. Estaba un poco rota, no medía bien los metros que llevabas rodados y no te avisaba cuando la película se había terminado. La velocidad funcionaba de una forma bastante aproximada y lo más importante de todo: NO TIENE FORMA DE REBOBINAR EN CÁMARA. ¿Qué implica? Cada vez que intuía que la película había terminado, tenía que bajar el monte, buscar un lugar oscuro, rebobinar la película a mano y a oscuras y volver a subir. Después de un año, tuve la genial idea de comprarme una bolsa de cambio (la mejor inversión para este proyecto). Podía rebobinar la bobina en la propia cima. Muchas veces la luz caía frente a mí,

mientras tenía las manos sepultadas dentro de la bolsa durante los 15 minutos que duraba el proceso. También quité a la cámara la pieza que sujeta la película contra la ventanilla, esto provoca que vibre un poco y las líneas del horizonte se despliegan sobre sí mismas.







Our wanderings into these territories (usually with a 16mm camera in our hands) resulted in an important collection of images portraying nature, but more specifically mushrooms, mountains and caves. We decided to go deeper into this coincidence so, with this very open idea we applied to a residency at Crater Lab, that is one of the six artist-run film labs with a DIY philosophy and a focus on analog film that run the SPECTRAL project. During the previous months leading to the residency we started a “fungitheque”, to study more thoroughly about the theme and find how our apparently divergent interests on community and mycelium were interconnected. We filmed more images, now putting together our views and ideas. We wanted to build an imaginary place called Nanacatepec (mountain of mushrooms in nahuatl), a huge rock that hosts caves and mushrooms, communicating

both below and above the earth with living and dead beings. Some poetry around the powerful mycelium and its fruits, in the form of mushrooms, as creators and transformers of everything in the world.

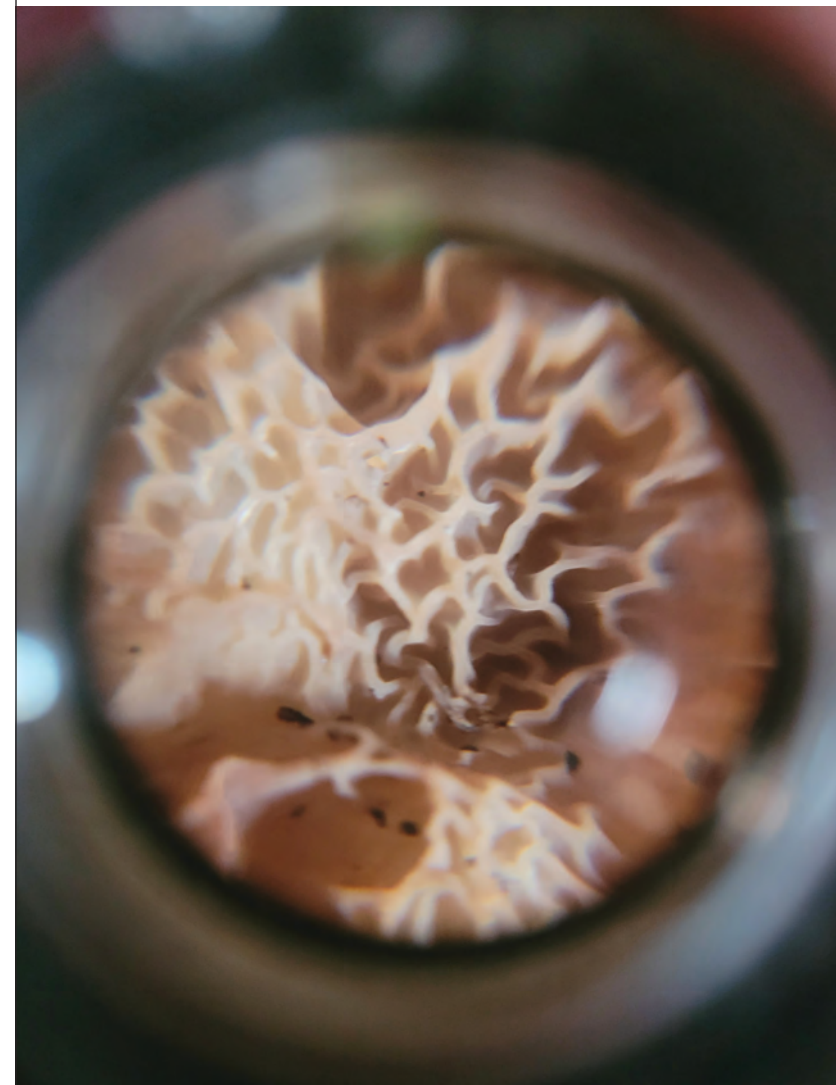
We spent one month in Barcelona hand printing/ developing, and building the piece together with musician Tomás Novoa.

The result is this 45 minute expanded cinema piece that was performed live for the first time at Berlinale Forum Expanded in February 2024.

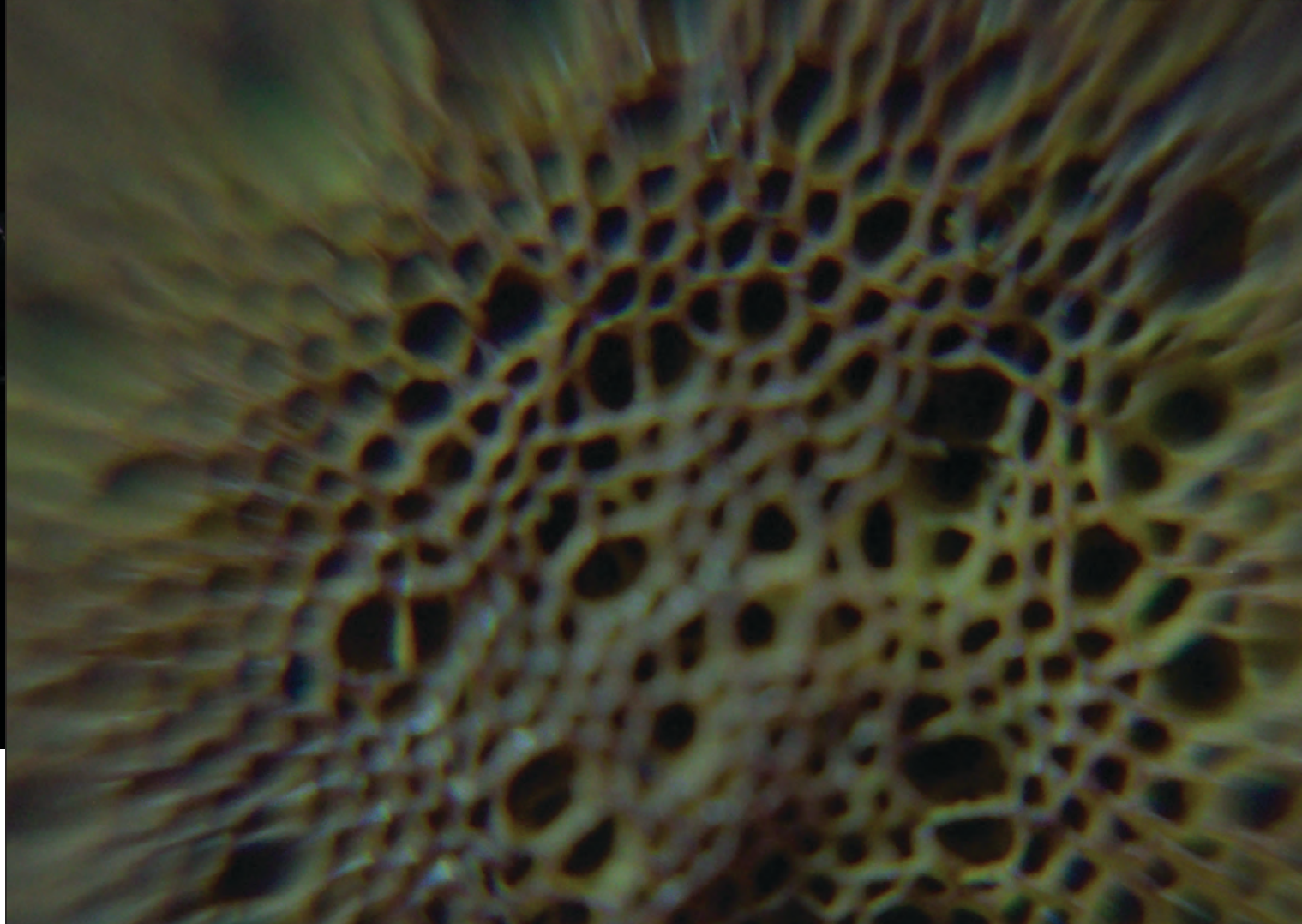
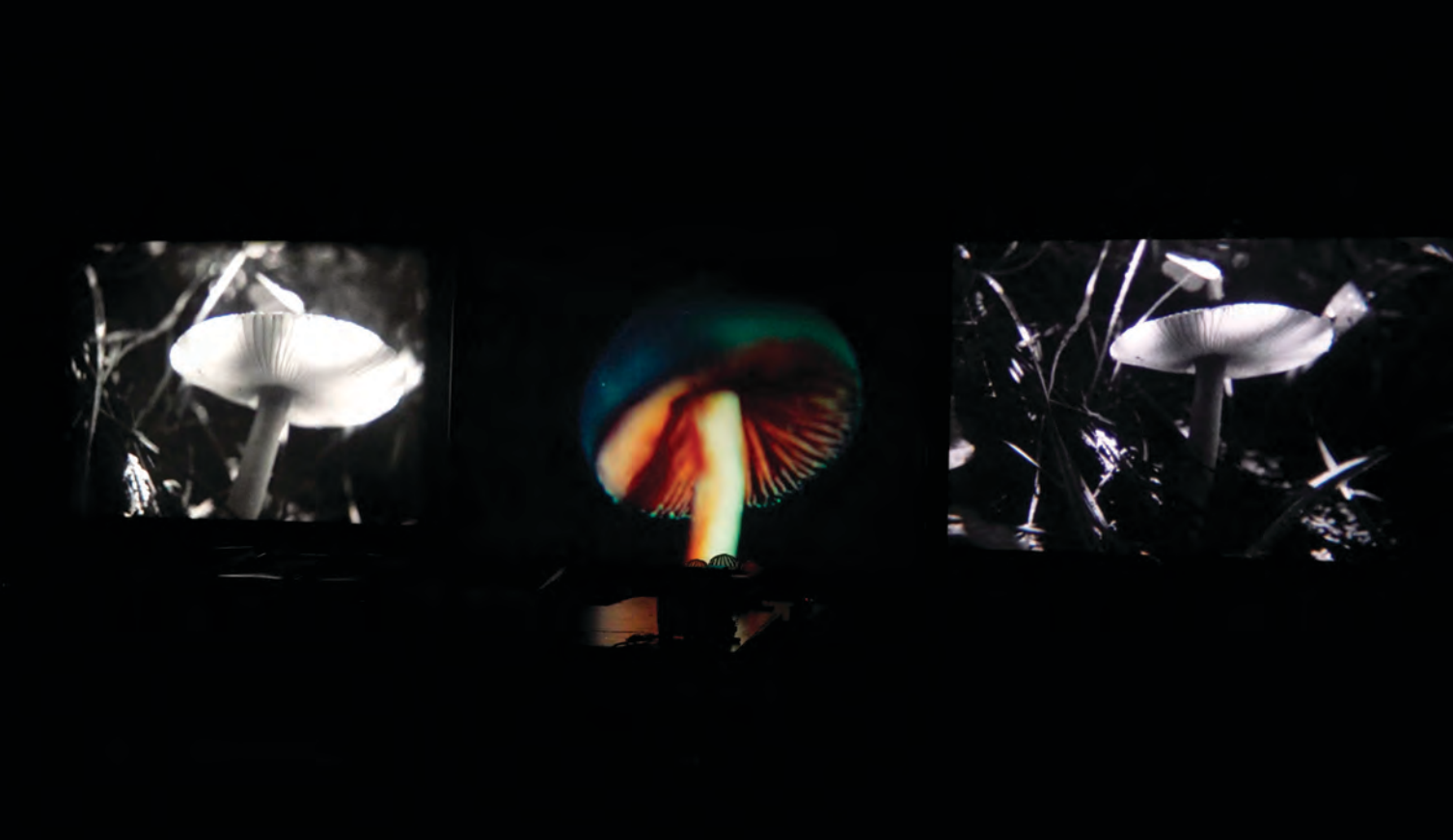
# Nanacatepec

## Elena Pardo, Azucena Losana

The process of making this piece started some years ago, when each of us were working on different projects: Elena was filming a piece about mining in Mexico and its impact on communities and nature, it became clear how communal resistance was the only way to protect life. During this research she was able to film natural areas that are preserved by communities. Azucena moved to a town South of Mexico City called Tepoztlán, where every rainy season she joins a group of mycologists and fungi enthusiasts. She began to film the sophisticated coexistence of species connected to the mycelium, and learned that mushrooms are the fruits of this huge network that recycles the world and strengthens the notion of inter-species community.



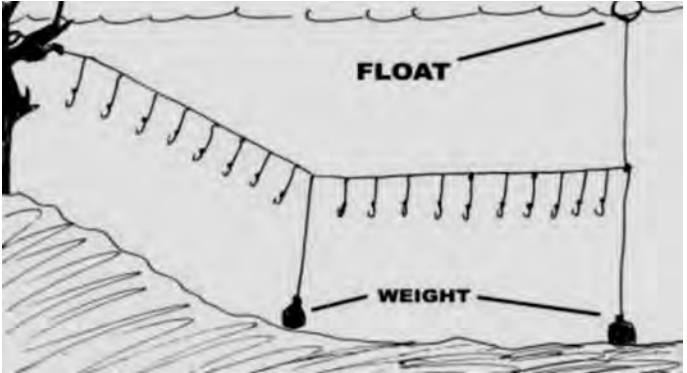
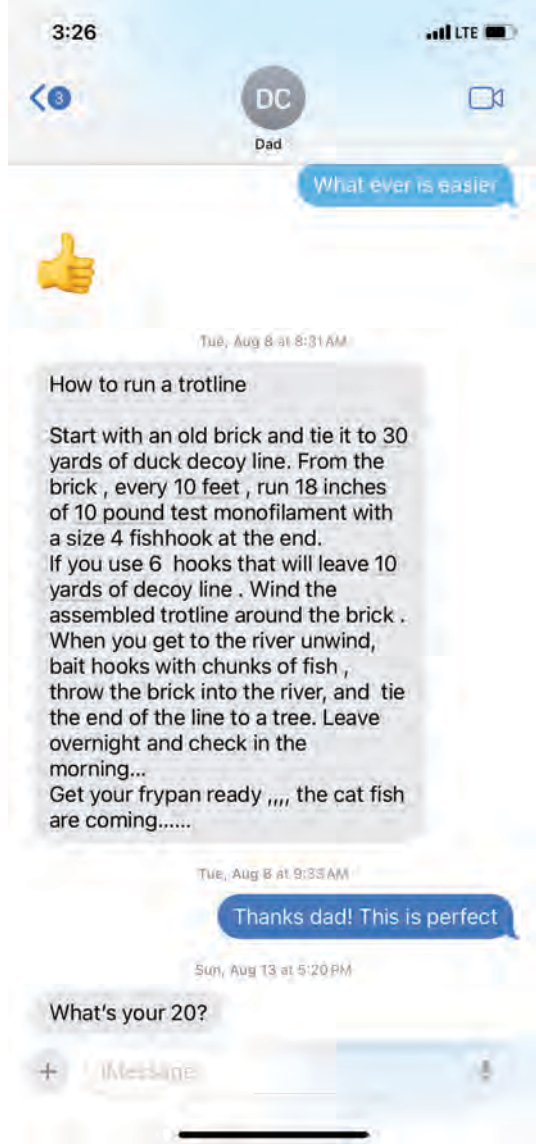




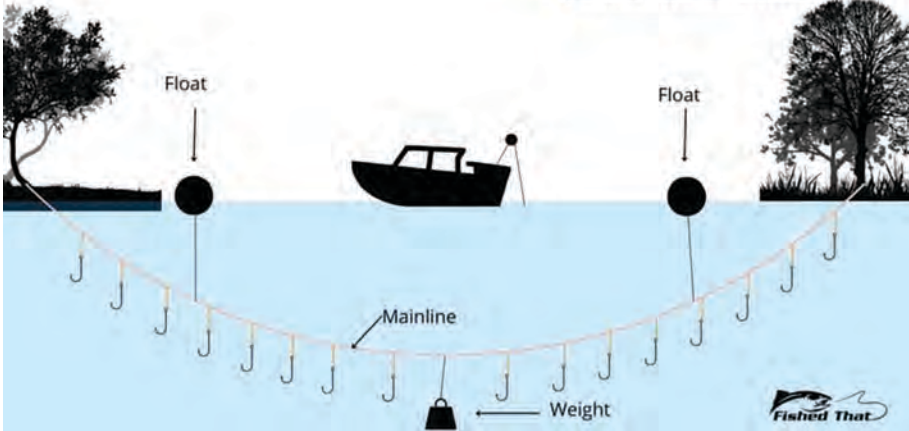


# How to Run a Trotline

## Carl Elsaesser

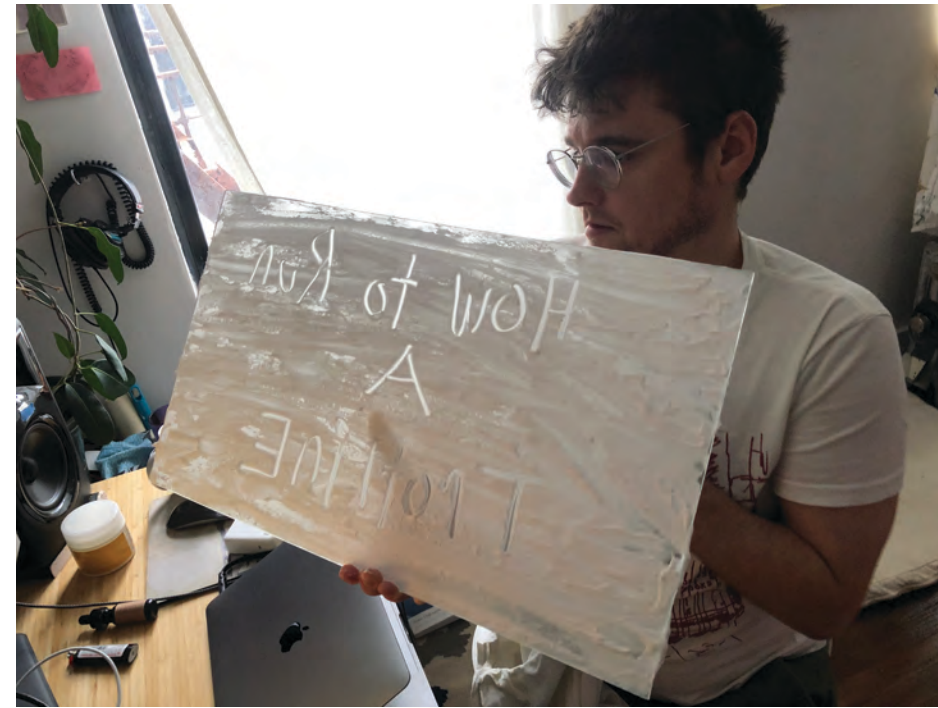


**TROTLINE FISHING**



An image must be transformed by contact with other images as is a colour by contact with other colours. A blue is not the same blue beside a green, a yellow, a red. No art without transformation.





• A WAVE •

To pass through pain and not know it,  
A car door slamming in the night,  
To emerge on an invisible terrain.

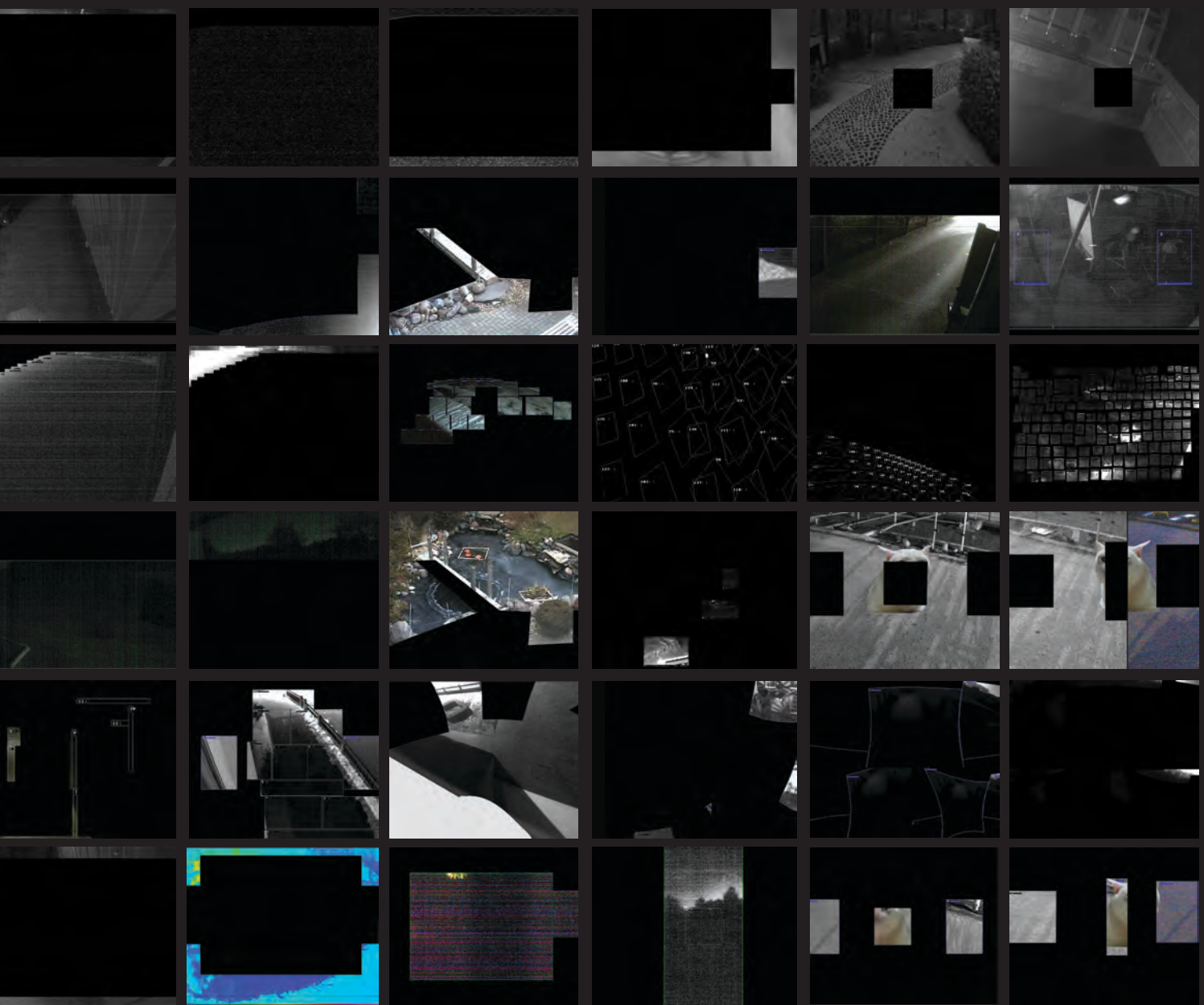


I watched each gathering of leafy flakes  
melt round my footfall.  
I looked up into it—late afternoon but bright.  
Nothing true or false in itself. Just motion. Many strips of  
motion. Filaments of falling marked by the tiny certainties  
of flakes. Never blurring yet themselves a cloud. Me in it  
and yet



# *Between Intent & Event: Thoughts on Remote Occlusions*

Utkarsh





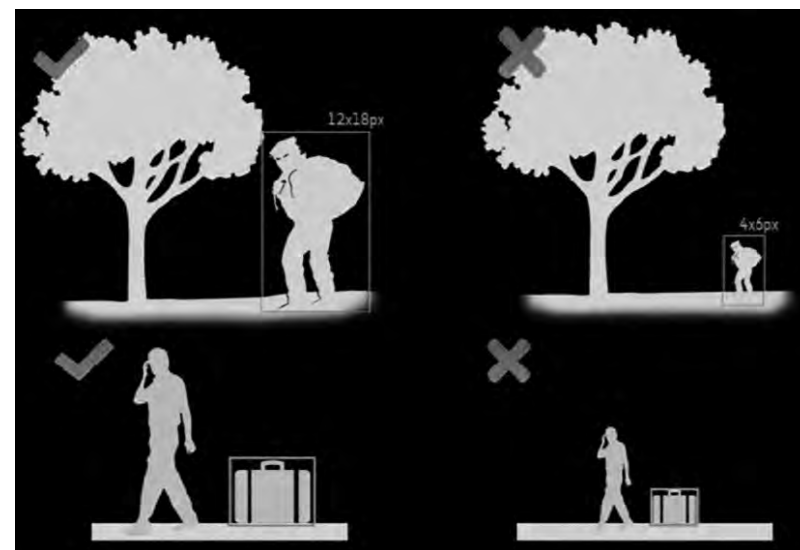
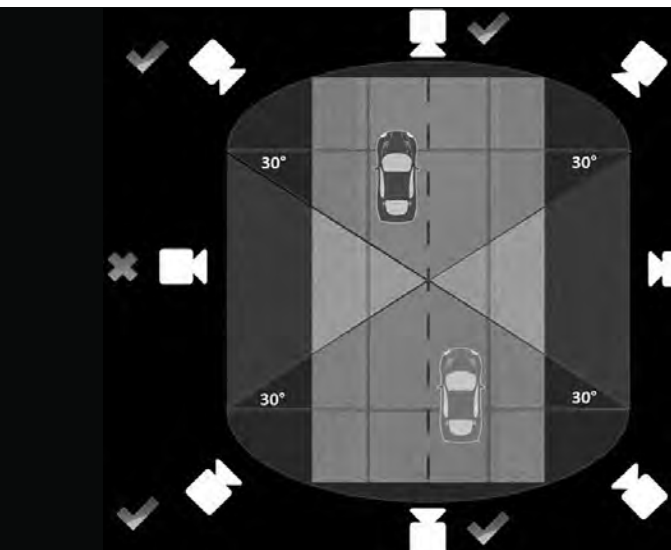
“The moments of the past do not remain still; they retain in our memory the motion which drew them towards the future; towards a future which has itself become the past, and draw us on in their train.”

Marcel Proust, *In Search of Lost Time: Swann's Way*

I would like to take this opportunity to share aspects of my own interaction with the material presented in the film, *Remote Occlusions*, and the journey of consolidating these aspects of the material into the film. The footage that you see in the film is collected from live feeds from publicly available but privately owned security cameras that are hosted by online directories. These feeds are either unprotected or still operate under their default usernames and passwords, which allow the directories to display them, falling in an ethical gray area and raising questions around privacy and security in the collation and dissemination of such data and information. The feeds that we see on screen are live feeds that display what the camera sees in real time but in most cases that is not what the camera captures. This is where the boxes on the screen come in, which are user defined 'event windows' that convey to the camera an area of interest within its visual field, within which if an action takes place, it triggers the camera's capture and archive mechanism, whereafter the camera attempts to capture the unfolding event as still images. The event windows that rest on the surface of the images thus become a point of mediation between machine and human, expressing user-defined machine intent, but not revealing the specifics around the particular surveillance exercise. This in turn leaves the viewers with the windows as the only form of context to understand and interpret the feeds, complicating the aforementioned themes of privacy and security in relation to the same.



My own focus with these feeds and subsequently the film rests on working with more complex organizations of these event windows to understand how they speak to notions of machine and human intent that define perception and how they discriminate between event/non-event, action/non-action, and ultimately what is remembered or forgotten. I am also interested in those instances where the camera resists its functional purpose and creates artifacts and anomalies that can easily be written off as errors but can also be interpreted as autonomous intent that lies outside the relationship that the machine is meant to share with 'the user.' I see my own interventions of blocking out either what lies within these event windows or that which lies outside, as contributing to a series of 'occlusions,' that is intrinsic to the camera software and machine-user relationship, and is something that the machine is meant to essentially resist.



Previous spread  
Screenshots from live camera feeds shortlisted for the film. One can see the redactions made in each of the feeds, depending upon the placement of event windows by users. Out of the seventy-two feeds, only nine were featured in the film.

This spread  
Camera Manual Images - Illustrations from a camera manual detailing certain functions of the software technology employed within the specific make of security cameras that are featured in the film.

Speaking to the sound design for the film, I wished to evoke a machine or rather cyborg interiority, such that it seems that the sounds emerge as much from an external environment as they do from within this entity that is also the viewer. And of course, re-emphasize the anomalistic, in the gaps and ticks and clicks, that are meant to challenge the hardware that plays the sound.



A film  
and an  
expanded  
cinema  
assemblage

# The Machine of the Future (*La máquina de futuro*)

“Man on the Moon: A Film Record of the Apollo 11 Moon Conquest”: Regular 8 footage found in Los Sapos, Puebla, Mexico, in 2022.

“Inauguración Verástegui”: 16mm footage of launch of Verástegui automated tortilla machine (*tortilladora*) found in La Lagunilla, Mexico City, in 2016.

Speculative technology, prototypes for time machines. Repetition. Change, transformation of forms and possibilities for new ones.

Other lines of a possible future. Utopia, rituality, circularity.

A machine that involves the four elements and the core.

Anáhuac against robots.

One tortilla is never the same as another, and yet they are always the same.

A machine operating against the system.

A machine of contradictions.

That always offers difference in repetition.

A rural dimension of technology, one that dreams of the original *comal*.

Bruno  
Varela,  
Byron  
Davies

“If we are indeed doomed to the comically convergent task of dismantling the universe, and fabricating from its stuff an artifact called ‘*The Universe*,’ it is reasonable to suppose that such an artifact will resemble the vaults of an endless film archive built to house, in eternal cold storage, *the infinite film*.”

Hollis Frampton, “For a Metahistory of Film: Commonplace Notes and Hypotheses”

The Lemur people are older than Homo Sap, much older. They date back one hundred sixty million years, to the time when Madagascar split off from the mainland of Africa. They might be called psychic amphibians—that is, visible only for short periods when they assume a solid form to breathe, but some of them can remain in the invisible state for years at a time. Their way of thinking and feeling is basically different from ours, not oriented toward time and sequence and causality. They find these concepts repugnant and difficult to understand.

William S. Burroughs, “The Ghost Lemurs of Madagascar”

On Monday December 13, 1993, the following message was published in the Mexican newspaper *La Jornada*, signed by “Dr. Gerardo León Holkan”:

Mechanizing *Mexicanidad*: Fundamental to approaching Bruno Varela’s film work is to understand that there is something of science fiction in every corn tortilla (centuries-old staple of the Mesoamerican diet). Indeed that mysterious element of commodity production is linked to the projective and epiphanic powers of found footage. As stated in the titles of *Mano de metate* (2018, in collaboration with Bruno’s daughter Eugenia Varela): “The tortilla is a representation of time, a comestible archive, without words. It has no definite shape; each tortilla is different, but it maintains resemblances with previous ones and those to come.” Every tortilla, like every piece of found footage, is a prototype.

In Varela’s early video *Barrenador* (2004), tortilla production occupies a central place in the geographically fragmented alimentary

process that begins with the request for rain from Oaxaca’s *Señor del Rayo* (God of Lightning), and which is shown to be corrupted in the presidency of Vicente Fox by “green colonization” and genetically modified corn. And in Varela’s *Tortillería Chinantla* (2005), the mechanized rhythms of a *tortilladora* (corn tortilla-making machine) caught on Super 8 in Brooklyn, New York, become a “waltz” standing for both the obfuscation of human labor’s role in mass production and a vision of a future (or current) reverse colonization of the North. The references to the tortilla in *Mano de metate* are not isolated, since that film builds on the grindstone *metate*’s status as original Mesoamerican tortilla-making instrument, as well as some extended references to Chris Marker’s *La Jetée* (1962), to allow the tortilla’s contours to figure as symbols of time travel (a Mexicanization of Marker’s sequoia trunk in the Jardin des Plantes): “This is where I come from.” / “That is where it all begins.”

Varela’s new project, *La máquina de futuro*, premiered as an expanded cinema performance at the Muestra Mínima festival at the Chapingo Autonomous University in Texcoco, State of Mexico, in October 2023.<sup>1</sup> With the distance of two decades, we can now understand how seriously Varela meant *Barrenador*’s seemingly ludic juxtaposition of corn and a plastic astronaut figurine. In both the performance and the subsequent film called *La máquina de futuro* (2024), we are faced with two pieces of found footage, derived from two 1960s launches: a machine by Verástegui—foremost competitor of Veracruz’s Fausto Celorio, inventor of the modern *tortilladora*—presented under astral signs as “The Machine of the Future,” and the spectacular, universally significant colonial project of the Apollo 11 moon landing.<sup>2</sup> (A landing that ambiguously planted a U.S. flag as well as medals of fallen Soviet cosmonauts.) Twinned audio tracks of Apollo 11 and a YouTube video describing the Verástegui machine reinforce the film’s superimpositions. The “resemblances” mentioned in *Mano de metate* now encompass the lunar surface, with each tortilla bearing its own Sea of Tranquility.



In this work, the continuously spinning wheels of the Verástegui *tortilladora* (patented in 1959) rhyme with the rotations of the *Eagle* module above the lunar atmosphere, lending these pieces of found footage a sublime role—in their form and content—in Hollis Frampton’s “infinite film”: “The infinite film contains an infinity of endless passages wherein no frame resembles any other in the slightest degree, and a further infinity of passages wherein successive frames are as nearly identical as intelligence can make them.” A fine description of the *máquina de futuro*, that nevertheless—like Frampton’s fantasy of reassembling the universe in the shape of a film archive—cannot release us from the question of what sinister impulse might be lying behind it. Is it an instance of what philosopher Günther Anders called “Promethean shame”: an embarrassment that our universe is not our own product, and correlatively the false consolation that the Earth we are destroying is, because simulatable, therefore expendable?

In 1969, several months before Apollo 11, the person later responsible for publishing Frampton’s “For a Metahistory of Film” in *Artforum*—the scholar-critic Annette Michelson—wrote in the same journal as a response to Kubrick’s *2001: A Space Odyssey* (1968): “In a weightless medium, the body confronts the loss of those coordinates through which it normally functions. “The “reinvention of those coordinates” has the quality of dance movement. It is also the young who are “more openly disposed to that kind of formal transcription of the fundamental learning process which negates, in and through its form, the notion of equilibrium as a state of definition, of rest in finality.” The standing potential of found footage is, equivalently, to wrest the body from its familiar *temporal* coordinates. That loss of equilibrium, that dance involved in encountering footage and not knowing where to place it in time, exemplifies the temporal flexibility and athleticism that Michelson labeled “modernism.”<sup>3</sup>

The very same way of thinking about time is exercised in Varela’s main influences from science fiction and speculative prehistory. In Philip K. Dick’s 1981 novel *Valis*, the principle

inspiration behind Varela’s feature *El Prototipo* (2022), a science fiction film generated by the transtemporal satellite signals of Christian Gnostics changes with each screening. And in another influence on Varela, Dick’s earlier 1964 novel *Martian Time-Slip*, “anomalous children” on Mars are “out of phase in time”: “precisely as we would be if we faced a speeded-up television program”—but also making possible the child Manfred’s “precognitive” visions (or prophecies).

William S. Burroughs’s cut-up and fold-in writing methods—conceived as a form of time-travel—have long constituted a spectral presence in found-footage experimental filmmaking, and Varela’s in particular: “When the reader reads page ten he is flashing forwards in time to page one hundred and back in time to page one,” the author says in “The Future of the Novel.”<sup>4</sup> Burroughs’s speculative prehistory of the Lemur people (inhabitants of the lost continent Lemuria) foregrounds their temporal flexibility. Such prehistories, like those surrounding the ancient city of Tiahuanaco in Bolivia, and emanating from a television program, form the backdrop of Varela’s film *Parque Colosio* (2013). An entire history has passed through the sieve of our received concepts.

“Anáhuac against robots” (*Anáhuac contra los robots*): this phrase in Varela’s writing provides the title of the diptych consisting of *La máquina de futuro* and another tortilla-related short film, *La ranura en el tiempo* (2024), in collaboration with dancer Rosario Ordoñez Fuentes, partly filmed in 16mm in the ancient Zapotec city of Dainzú, Oaxaca, and sampled in the Chapingo performance. Thus, that ancient Zapotec city and the surface of the moon act as stages for a future confrontation between the Valley of Mexico (understood by its Nahuatl name, “Anáhuac”) and mechanical robots. And in consequence, nothing less than a vision of Neo-Mexicanist Millenarianism and its ambiguities (Is it a mechanized futurism or a militating against that?) emerges from Varela’s counterintuitively balletic transformation of Jean-Marie Straub’s last film, *France Against Robots* (2020), released to the world at the

start of a pandemic and adapted from the French author Georges Bernanos. (“Regimes formerly opposed by ideology are now directly united by technology,” says Christophe Clavert in Straub’s *France Against Robots*, following Bernanos.)

These millenarian visions (beliefs in a radical transformation to come) were increasingly common in the late twentieth century, and in Mexico they often took on a neo-Mexicanist character. (In the punning of *La máquina de futuro*, the *Eagle* module’s landing on the moon doubles as the return of Cuauhtémoc, the last Mexica emperor, whose name means “descending Eagle.”) Thus, the diptych *Anáhuac contra los robots* would seem bound up with the late-century crescendo of such omens as “the alignment of the planets that occurred in March 1982 up until the passing of Halley’s Comet in August 1986, the approach of the asteroid Icarus in 1988 or the lunar eclipse of 1993,” building up to that milestone year of Mexican history, 1994.<sup>5</sup> This was the year of the Zapatista uprising in Chiapas, of the assassination of PRI presidential candidate Colosio in Tijuana, and of Bruno Varela’s move to Oaxaca (following the call of Zapatismo to southern Mexico).

“[Max] Weber had already pointed out that subversive side of prophets and brujos, who move outside the priesthood or institution.”<sup>6</sup>

The mechanical *tortilladora*, understood now as a machine for generating prophecies, by removing the subjectivity of the human hand (just like André Bazin’s vision of photography and cinema) is thus the radical negation of priestly institutions. And the idea of a machine for generating prophecies recalls (in *La máquina de futuro*, Varela’s quotation of) the series of mysterious mechanical-seeming prophetic messages published in the progressive Mexican newspaper *La Jornada* in 1993 and 1994, and later interpreted in Octavio Gordillo Guillén’s book *Mensajes cifrados* (Mexico City: Hoja Casa Editorial, 1997). Every approach to politics is ultimately a search for patterns, rendered in this case as a search for codes.

The ambition of a prophetic vision is to leave no significant event untouched. It is as though neither a liberating politics nor a cynical, genocidal politics could escape the presence of Ometéotl, Aztec god of creation. He is omnipresent, like a vision announced in *El Prototipo* of film as the skin that covers everything. He is self-generating, like the wheeling mechanisms of the *tortilladora* (feeding our continual nutritional cycles) and the phases of the moon. Ometéotl’s creative powers cannot be traced to a past event but are rather immanent in all things.<sup>7</sup>

Every tortilla is a potential film.

1 In the performance, Varela was accompanied by Marcela Cuevas Ríos. The edition of Muestra Mínima at Chapingo was organized by Dahlia Sosa and Ricardo Benítez Garrido, and focused on agricultural themes, reflecting Chapingo’s character and historical significance.

2 By eliminating the definite article and exclamation mark in the sign visible in the Verástegui footage (*La máquina del futuro!*), Varela’s title both cracks open and cools the original’s marketing-enforced confidence.

3 See Daniel Morgan, “Modernism Is Not for Children: Annette Michelson, Film Theory, and the Avant-Garde,” *Critical Inquiry* 50, no. 1 (autumn 2023), 88-117. A slightly different kind of temporal athleticism characterizes the main precedent for using footage of Apollo 11 in Mexican experimental filmmaking: Alfredo Gurrola’s *La segunda primera matriz* (1972), where the moon landing figures as a technologized return to film’s titular womb.

4 William S. Burroughs, “The Future of the Novel,” in *Word Virus*, ed. James Grauerholz and Ira Silverberg (New York: Grove Press, 1998), 96.

5 Francisco de la Peña, “Profecías de la mexicanidad: entre el millenarismo nacionalista y la new age,” *Cuicuilco* 19, no. 55 (2012), 127-143.

6 Astrid Maribel Pinto Durán and Martín de la Cruz López Moya, “Extraterrestres en el imaginario del New Age: redes de espiritualidad y utopía desde San Cristóbal de Las Casas, Chiapas,” *LiminaR* 9, no. 2 (2011), 63-82.

7 See Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 11th ed. (Mexico City: UNAM Instituto de Investigaciones Históricas), 211-218.





los astros y los fenómenos históricos se corresponden

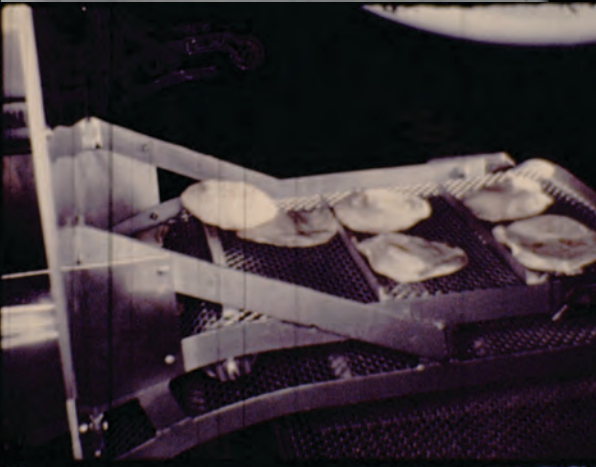
EUM  
8 Ttepatl-1968= 1981 /1 Akad-1987=2000  
8 Tochtli-1994=2(XM)/13 Akad-t999=2012  
Tiempo Cósmico  
Mundial  
C E.R. P.C. P. D.I. E.U. M. G.L.  
Holkan C.E. Ashtar Gómez Palacio, Dgo.  
Die 13 de 1993.



despierta al dios que manda lluvia cuando suenan los cascabeles en la danza



el cosmos es una serpiente mecánica

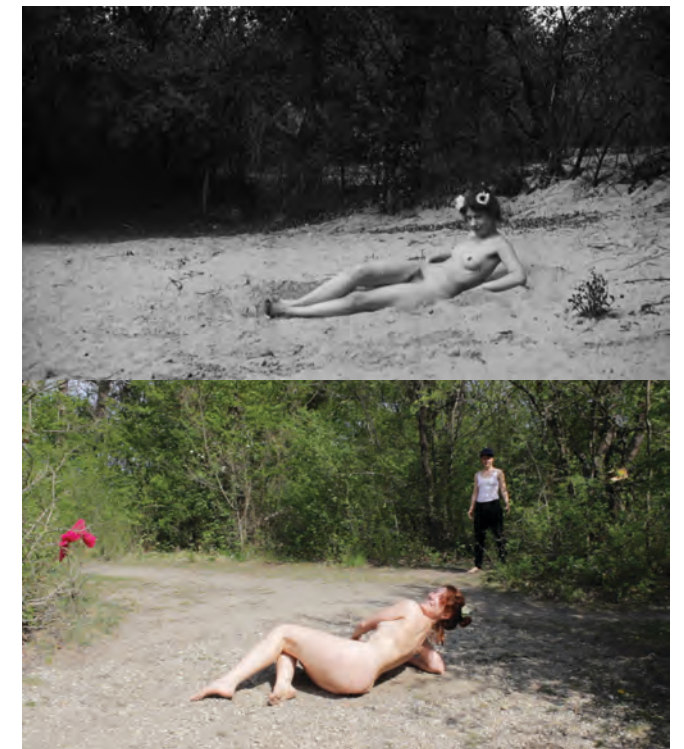


enjambre de imágenes en relaciones afectivas

# Saturn Return Daniela Zahlner

From 1906 to 1911, the Viennese film company Saturn produced erotic silent film fantasies. These were the first films ever made in Austria, and alongside similar Parisian productions, they were the first erotic ones worldwide. A couple of years ago, I worked for the Austrian Film Archive as part of a project digitally restoring those films. As I held the original nitrates in my hand, I was captivated by these historic documents and their content.

And I wondered: How do we, with our viewing habits shaped by today's porn and its pervasive accessibility, watch these first filmic realizations of erotic desire? Showing very physical, slapstick-like humor, I observed myself finding them naïve and clumsy and wondered if they were intended to be like that and if this approach to depicting bodies, making the unusual gap between comedic and sexy, can be re-enacted today. I wondered how those stories could look updated through a contemporary lens, with a digital aesthetic, in color, and with sound. How would I change or appropriate the scripts to my own liking? Which images do I myself want to see, and which ones would I find arousing? When are bodies allowed to be funny (also female ones) and amusing while naked? How to film nudity? Hence, I started a project that lasted almost 4 years. For each episode, I asked a different team of people in front of and behind the camera to help me rewrite, imitate, and rethink those early films. It was important for me to include a variety of backgrounds and perspectives, also from the participants, paying attention to the gaze, the roles, and the pleasure, both in making and watching.



## The Sand Bath

*The Sand Bath* was the first episode I filmed. It was a hot spring day in 2020. I still felt very shy about the whole idea and asked a friend and her friend if I could film them naked. We went swimming on the nudist part of the river Danube in Vienna, so the undressing felt natural. It helped that both had experience performing, which gave me confidence being behind the camera. Also, it was important to have my first filming attempt with people that I felt comfortable with, knowing that they felt at ease in their roles too. On set, everything was quite improvised. We watched the original as our "script", and I hurried because I didn't want to take much time.



The idea was to stay as close as possible to the historic original. I found *The Sand Bath* a really remarkable scene, and I was curious how the exact same story would look with bodies and technology from today: a grainy HD video with original sound from the site (the frogs gave us a wonderful concert). The only thing that we changed are the roles—both performers are women. One is performing an exaggerated female part, and the other one the male part. The exaggeration is already in the historic film; the gender swap just highlights the silliness of their actions.

### *Living Marble*

For this episode, I dared to “cast” my performers for the first time. After working with friends, colleagues, befriended artists, dancers, and sex workers, I had the idea to swap the “Greek statues” from the historic template for bodybuilders. I set out for an extensive Instagram search, where I found one of them; the other two were recommendations by a friend. All three are athletes in various stages of the training cycle to compete on stage. The fourth performer is a musician and artist whom I had met before. My studio colleague did the camera for the first time, so I had a completely new team and was quite nervous on set. I had applied for funding and could pay everyone a small fee. I left it up to the performers to show as much skin as they wanted to, and together we decided on costumes, poses, and movements and rehearsed a small choreography. The location is a room at Hotel Orient, Vienna’s oldest running and nowadays quite luxurious brothel. They agreed to have our film shoot in one of their rooms, as they liked that my project is connected to the history of the city and its dealings with sexuality, as is their establishment.



### *An Exciting Read*

Considering the time it was made, the historic original for this film shows something quite astonishing: a woman masturbating in bed after reading an arousing book. I was amazed by the scene, given that the topic remained taboo even decades later.

It was clear that in my version I didn’t want to show or aim towards climax, but rather fragments of tender touching oneself for pleasure. Also, I didn’t want to focus on one person only, but rather have different people caressing themselves while reading that arousing book or have them read to each other. The setting was to be a reference to Early Cinema, filmed on black-and-white analog film and against a starry night sky as a backdrop. The seat was an inflatable transparent chair, and most of the time on set went into pumping up the stubborn seat, which continuously kept deflating.

This was the last episode I worked on, and it brought some extra challenges as I was filming in Mexico City, where I didn’t know so many people yet. I found the performers partly through recommendation and partly through looking online in queer, performance, sex-positive, and post-porn communities and spaces. I had a lot of help from local people, helping with finding and providing the location and borrowing the equipment.

It’s such a joy that it can be seen there now! Thanks to everyone who helped make this film <3





### Forfeit Games + The Doctor + Footwear Eroticism

For some of the indoor scenes, I built a pink and turquoise set with simple materials such as cardboard and fabric webs and painted directly on the wall with acrylic. In the original films, the same props and sets get re-used, I assume due to financial reasons. I quite liked discovering familiar objects, clothes, and furniture, and having my own limited budget in mind, I adapted the idea of a recurring set.

The star logo appears in the historic films as well; it was a trademark and an early form of branding. In *Saturn Return*, the star returns in a playful way—as a parasol, a swimming tire, a makeshift clock on the wall, or a wearable costume.



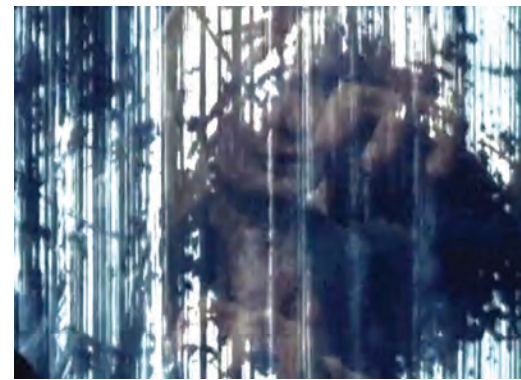
# 1014

# Deborah S. Phillips

My mother, Carol Frieda Herman P. Hirsch, Chaya bas Moshe ve Yehudit, died on June 23, 2022, at home (her address was number 1014. it was far away from any town, in the middle of an area with lots of trees), the way she wanted her last weeks to be. Self-determined, surrounded by majestic trees outside the windows, with birds chirping in the background. With her books in shelves nearby. Even when she lacked the energy to read, she was glad to have those books near her. And she enjoyed the smells of good food (that I was able to prepare for her) her music and other simple things as long as it was possible. I am grateful that, after spending a lot of time trying to convince her to let me care for her, that I could be her carer at the end of her life.

The choice to use film material that was way past its sell-by date corresponds with how, as one approaches the end of one's life, things fall apart, gradually. A tribute.

The following is a sketch made at my mother's house, a lithograph from a handmade book exploring the colour green, a slide collage, and two stills from the film *1014*.





I've been making experimental films since the mid-1970's with the guiding thought that film is analogous to life; that is, the basic properties of film, light and time, echo how we perceive reality in living--via light and in time. Some of my films have focused

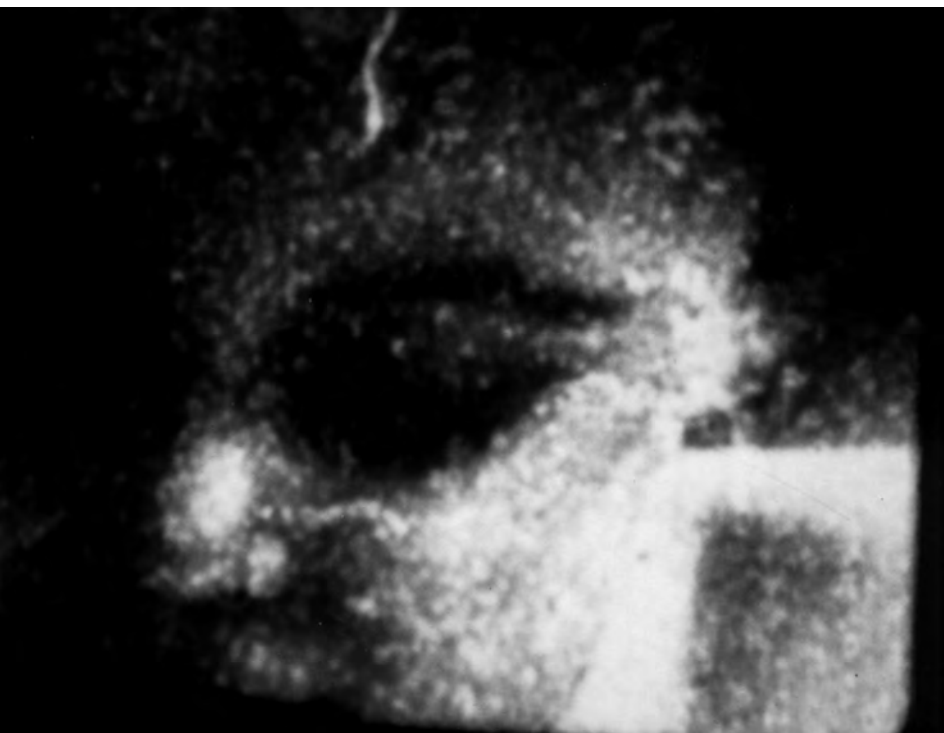
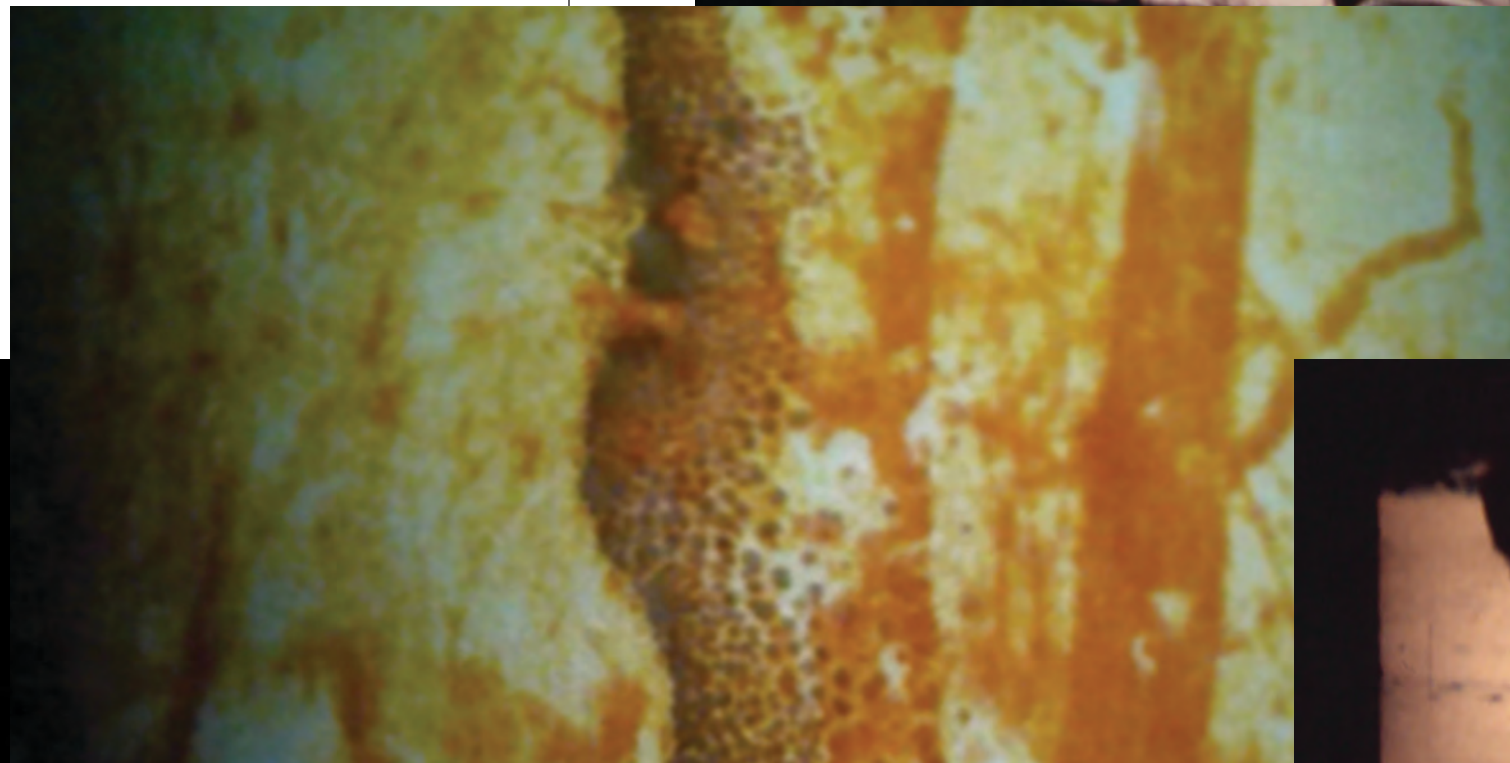
on the temporal nature of life and of film: duration, anticipation, memory, repetition and rhythm, cyclical versus linear progress, the ephemeral and the eternal. In my first film, *Opus 40*, I had been thinking about repetition: the sun rises every day, we breathe in and out, have habits and rituals... I filmed the daily repetitive gestures of men working in a foundry in a split screen so the film repeated top and bottom. I wanted the film itself to be an experience in repetition. In *Transitions*, I layered images over each other to recreate the way our minds are never fully still and in the present but mingle past regrets and future anticipations - the simultaneity of times.

# FILM <-----> LIFE

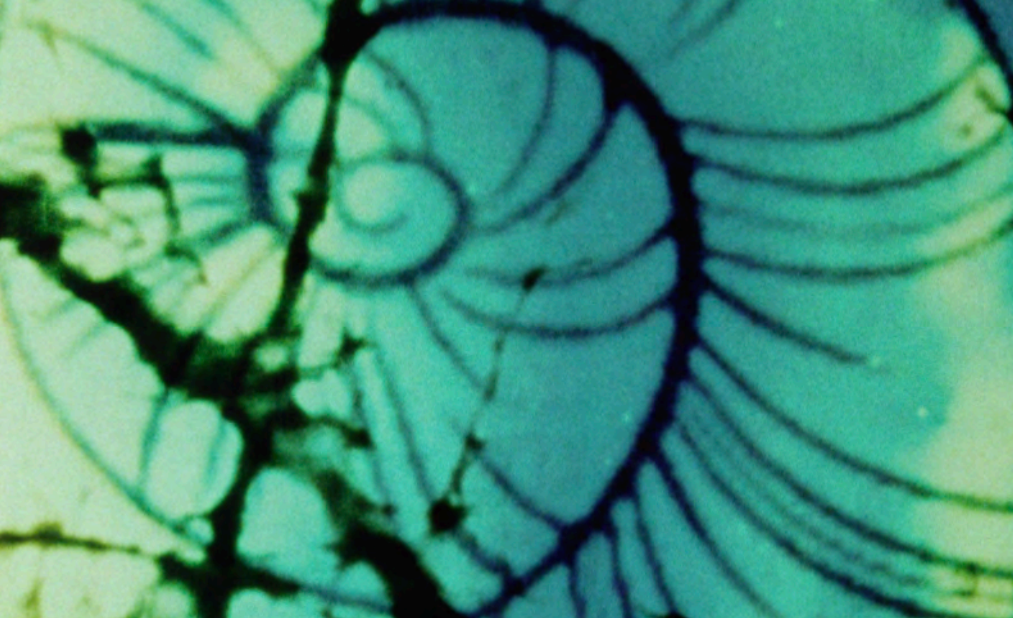
## Barbara Sternberg

Other films have considered the atomic soup from which beings are created as paralleled by the film emulsion whence images emerge. *Like a Dream that Vanishes* begins with coloured clear footage and slowly images begin to be seen. The film is structured in 7 parts reminiscent of the 7 days of the week and the 7 stages of man. *Untitled #1 (sunvision)* purposely hand-developed the film incorrectly to achieve a distinctive mottled orange image. The emulsion is distinctive to film and offers endless possibilities for each individual filmmaker to explore.

I use many different images and allow for their multiple reading. A sense of something, of the fullness, the complexity and relatedness of the world accumulates over the duration of the film. In depicting the contradictions and paradoxes of life, my films say "and" rather than "or": light and shadow, good and evil, life and death. I work with images between abstraction and representation; between thinking and feeling. When images are emptied of meaning, they approach being. I think of film as analogous to life: the ephemerality of life is echoed in the temporal nature of film, the 'stuff' of life in the emulsion, and the energy, life-force in the rhythmic light pulses. Light, Energy, Life - Film.

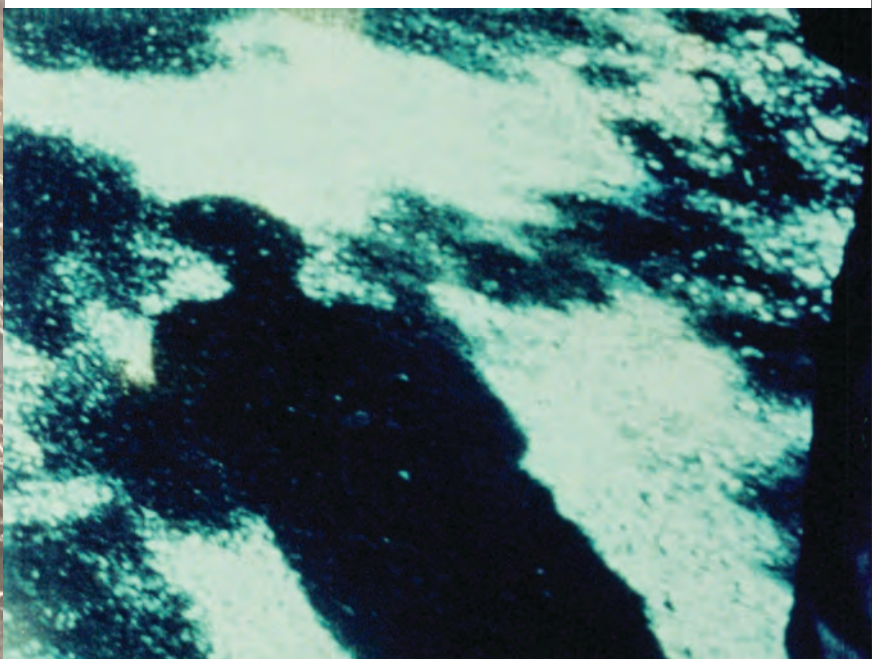






*Sunprints 1,2,3*  
2022 - 12 minutes, 16mm. silent

*Sunprints 1, 2, 3* is based loosely on the tripartite plan of Dante's "Divine Comedy" (Inferno, Purgatorio, Paradiso). The film was made by applying cyanotype chemistry to blank film exposed to sun. The resultant blue and white footage was then combined with camera footage.



## *To Brasil*

# Ute Aurand, Gabriel Linhares Falcão

After meeting the Brazilian filmmaker Mariana Shellard at the Festival Filmadrid in June 2019, she invited me with two film programs to Brasil, where she had founded with Aaron Cutler Mutual Films. As independent curators, they show every two months mostly a double program at the Instituto Moreira Salles in Sao Paulo and Rio. I always wanted to go to Brazil... After the pandemic I finally went in September 2022 with my 16mm Bolex, a Super8 camera and for the first time my Smart Phone. During the three weeks in Sao Paulo and Rio I mainly filmed in 16mm, but I didn't always feel safe walking in the streets with it, so I filmed often with the Smart Phone. Back in Berlin I 're-filmed' with the Bolex some of the digitalized Super8 material as well as smart phone photos and films off the computer monitor. In re-filming I created a new rhythm and framing of the already filmed sequences, so the past became present again. (Ute Aurand)



The title suggests both the adventure of a journey and the recipient of a letter. The first alternative points to a future destination while the second points to a remembrance of the past. Between two opposite directions, Ute Aurand makes the transit between the cities of São Paulo and Rio de Janeiro, the big metropolis of buildings and the beach coast, finding a series of polarities of the Brazilian landscape (the mountains and the plain, nature and architecture, the strong sun and the cloudy sky, the sea and the land) that dissipated in the come-and-go of the montage. Her interest in local specificities is clear: mate, alinha (modality of beach soccer), samba, capoeira circles, the bananeira leaves, drinks and meals, the different chants from children singing Gilberto Gil to the sounds of Bem-te-vis; the S of Brasil. This is her first film that combines 16mm film, images recorded on a phone, still photography and Super-8 fragments. All different formats are refilmed in 16mm through a monitor, ensuring a more analytical touch when creating new movements and alternating focus at different points in the images. This retroactive layer aggregates her immediate way of filming,

moving more freely between different times, crossing reality with indigenous paintings, street graffiti, sarong prints, tattoos, African sculptures, Clarice Lispector's paintings and even pieces by Pierre-Auguste Renoir at MASP. Aurand brings everything to the present tense time like a sea of plastic and historical specificities. Using slang from the Portuguese language, "Tô Brasil" with the accent, would mean "I am Brasil", or more specifically, "I am in Brasil". Like this play, Ute needs just a simple gesture, one stroke, to transform the future destination and the remembrance of the past into a present experience. (Gabriel Linhares Falcão)



# Collecting Images

## Peter Todd

I have been working with images of objects I use everyday, for example, a spoon, a cup and saucer, a pillow. And see what they offer in a film. For *pillow bowl rose tree* I additionally worked with familiar and local places and things which are changing, with a more noticeable timescale than the objects; for example plants and trees, and seeing what they offer. There is always an interest in changing light, which is also time passing. Noticing images, collecting images. Sometimes I write down a word or two, or write a sentence, about an image or a feeling.



To think on, to remember, and maybe return too. On other occasions it is having the camera to hand, then just being in the moment, making a single image, sometimes several images edited in camera, intuitively. Then working with these elements, and so form a film.

Images are being gathered for the next film, additionally some from further afield.

London. April. 2024.

Ps. "The streets of London have their map; but our passions are uncharted. What are you going to meet if you turn this corner?"

Virginia Woolf. *Jacob's Room*







Sobre crear,  
Santuarios,  
la Sierra Mazateca,  
la intimidad  
con los paisajes  
y mi mamá

Juanita Onzaga

a veces se nos olvida  
que caminamos sobre  
Placas tectónicas, ~~que se mueven,~~

y que las  
tenemos  
también  
dentro  
del  
cuerpo

que también las tenemos  
dentro en el cuerpo.

~~y que~~ cuando se mueven,

su temblor <sup>nos</sup> recuerda de qué  
esta ~~esta~~ <sup>nos</sup> hecha ~~esta~~ <sup>la</sup> vida (de qué  
material  
estamos  
hecho)

que estamos  
hechos  
de ellas.

desde tan lejos ma,

~~México~~

~~carretera México.~~

~~(Ayer?)~~

~~Carri~~

what is it to leave  
a piece of land behind?  
a piece of your land  
a piece of your heart?

la cara de  
la ma

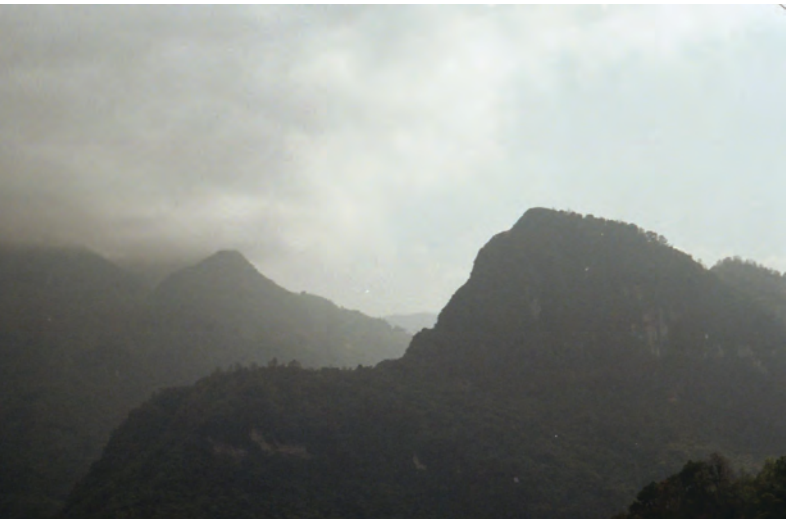
little pieces of a  
you fragmented in time,  
left behind.





y como desde  
 ese momento ~~date~~  
 la moneda estaba en  
 otro lado,  
 se perdía.  
 no sabíamos ni tu ni yo.  
 si podríamos  
 volver a ser  
 la misma  
 ni la de él,  
 ni la mía,  
 ni lo que era.  
 lo que eramos.

ni tu ni yo.  
 volver  
 a ser  
 la misma  
 ni la de él,  
 ni la mía,  
 ni lo que era.  
 lo que eramos.



Donde se Pierde cada  
 moneda que saltamos  
 de los otros  
 para que no sientan  
~~haber aquello~~ y lo que cargamos  
 y no podemos nombrar?



Recuerda el día que  
~~me llamo mi hermano~~  
~~y me dijo que tenía~~  
~~llamada que~~  
 mi hermano me lo dijo,  
 dijo, y te llamé  
 inmediatamente.

Desde acá, desde tan lejos,  
 sin poder verte,  
 Sentí como ese preciso  
 momento la mirada  
 te había cambiado.



those days there was a song you  
played everyday.

it reminded me of those afternoons  
when i was a kid

that you would play ~~it~~ the aria

those afternoons,  
you would play that song  
you used to listen everyday  
when i was a kid.

you opened the windows  
and played the aria so loud,

~~Cuando~~ ~~era~~ ~~había~~ ~~tantas~~ ~~veces~~  
ponías ~~la~~ ~~opera~~ ~~a~~ ~~todo~~  
volumen, ~~y~~ ~~salía~~ ~~por~~ ~~las~~  
ventanas de la casa,  
y me quedaba por el caos  
Buzones Menéndez de  
aquella armonía que solo  
lograba tener ~~esta~~ ~~cuando~~ ~~la~~  
lluvia ~~por~~ ~~la~~ ~~cubría~~ ~~todo~~,  
y lo único que quedaba ~~era~~  
escucharla, escucharla.

esa noche en la ópera de  
Praga lo recuerdo, ~~me~~ ~~era~~ enseñaste  
a escuchar la ópera, y a hacerla  
pasar a través del tiempo ~~a~~ ~~traves~~  
~~de~~ ~~las~~ ~~ciudades~~ ~~y~~ ~~las~~ ~~montañas~~,  
de los años que han pasado,  
para que ~~ella~~ ~~hable~~ ~~por~~ ~~mí~~  
~~ahora~~

era escuchada  
para escucharse.

y la ópera se iba flotando  
por ríos y carreteras

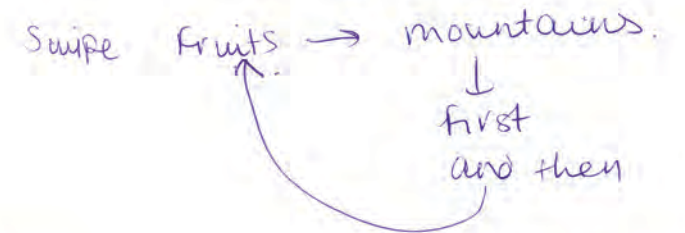
(those days you  
would play)

[SANCTUARY]

cuando lo único que  
quedaba era escucharla,  
para escucharse.

descr. Santuario

ríos infinitos



arrive 1st to  
the Big landscape & from there  
to the fruits.



# Manifiesto personal

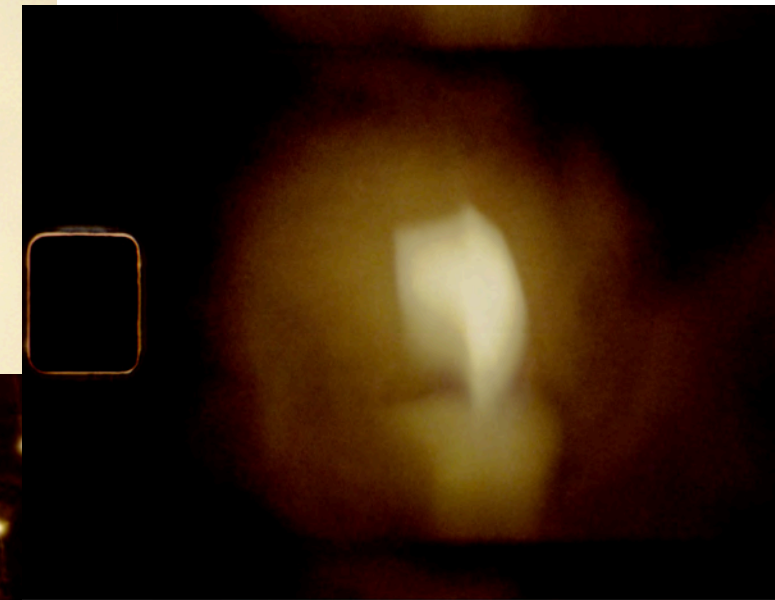
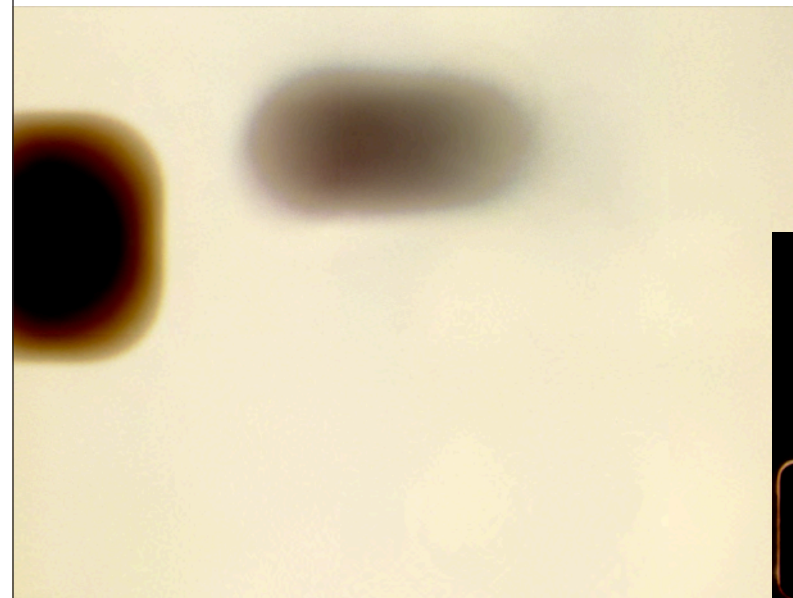
## Juanita Onzaga

en este mundo presente de fronteras y paredes,  
de divisiones permanentes en categorías, razas,  
naciones y colores.

el único estado posible de mi ser,  
como un acto político y como un motor creativo,  
es el de disolver todo tipo de Bordes y  
separaciones  
imaginarias o no,  
y esto en un sentido que  
abarque  
las distintas instancias del ser.

Cuando definimos una idea como negra o blanca,  
excluimos la posibilidad de que esta sea gris.  
Tanto que si la definimos como GRIS, puede ser  
negra o blanca, dependiendo del estado de ánimo  
desde donde la miremos.

el acto de creación  
se destila de  
un fluido fermentado  
de ideas concientes y no tan concientes,  
de formas,  
de sonidos, y rostros,  
de experiencias propias  
y situaciones imaginadas,  
destellos de luz y penumbras,





todas  
ideas  
que no pueden arriesgarse  
a ser domesticadas  
antes  
de  
SER.

En la vulnerabilidad de una idea que nace,  
le doy la libertad de simplemente SER  
sin necesidad de definirla.

Definir la acción creativa es posible entonces, solo por  
medio de una palabra que incluya a su  
POSIBLE  
contrario.

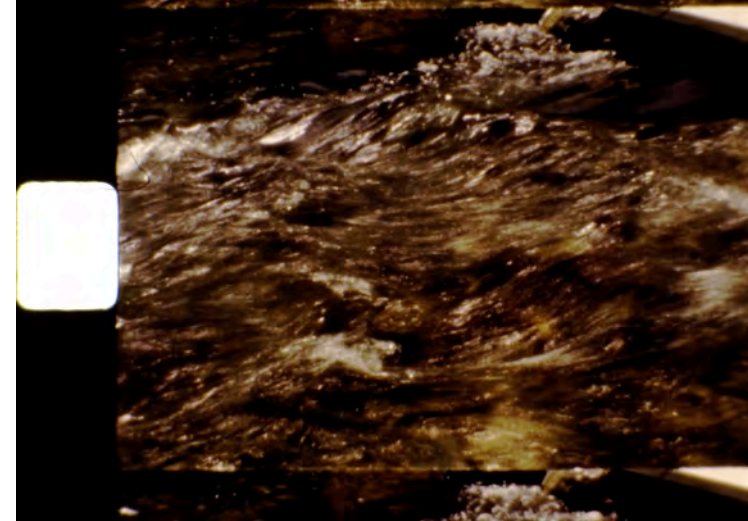
HÍBRIDO  
híbrida  
híbrida

Para que el jugar sea EL estado  
de la mente,  
el estado del ser,  
el estado creativo.

Para existir como una criatura que confía  
en su instinto,

como una forma de estirar el universo y sus  
múltiples posibilidades.

Como una forma de fluir, de reaccionar a lo  
desconocido que, desde afuera, sin saber cómo,  
NOS TOCA.



al no dejarle tiempo al pensar y al juzgar,  
al amar lo que se crea, por el hecho de ser creado,  
al AMAR profundamente aquello que destila  
su propia esencia,

ya que es solo AHÍ donde podemos conectarnos  
con la más honesta razón de su existir.

al eterno ir y venir de las historias  
que comienzan  
y que tal vez  
y lo más probable,  
es que nunca lleguen a  
su fin.

a lo indefinido,

a lo misterioso

una oda a lo desconocido  
y sus límites invisibles.

a la expresión aniquilante de la poesía,  
su deshacerse y rehacerse,  
su destruirse y crearse.



al Flujo mental que asocia en  
un mismo trance  
múltiples tonos y acciones,  
olores y palabras,  
lágrimas  
y amaneceres.

Puesto que cada Palabra  
es un discurso libre,  
y cada Paso,  
es el principio de una danza.



Para recordar que guardamos las ideas  
en lo más profundo de  
nuestra Sangre

si que solo tenemos que sacudir nuestros  
miembros entorpecidos para despertarlas,

ya que todo baile  
es posible  
si existe el goce.

el que existe en esta oleada de intensidades  
y sensaciones,  
de rostros  
y dolores,

lo que construye caminos,  
líneas sin fin  
y carreteras por montañas  
etéreas,

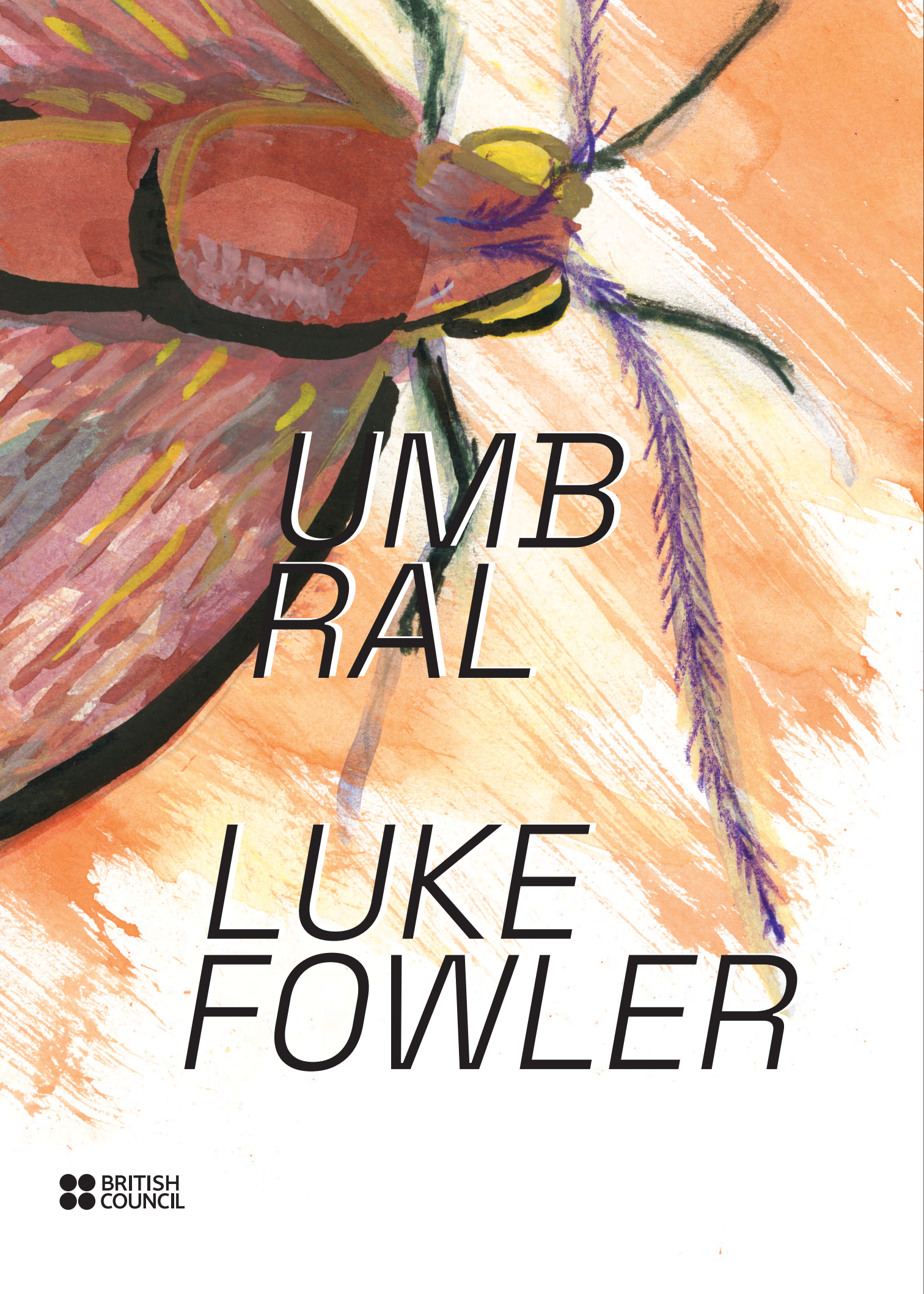
por las que viajamos con nuestros pensamientos  
al sangrar alguna idea  
de nuestros dedos,  
Chorreando el papel  
con estas nieles azufradas  
al escribir.



**U  
M  
B  
R  
A  
L  
E  
S**







# UMBRAL

# LUKE FOWLER



Luke Fowler (Glasgow, 1978) es un artista, cineasta y músico escocés que ha desarrollado una práctica singular y colaborativa, poética y política, estructural y documental, archivística y profundamente humana. Haciendo hincapié en las comunidades, los pensadores y la historia de la izquierda, sus películas de 16 mm narran las historias de movimientos alternativos en Gran Bretaña, desde la psiquiatría a la fotografía, pasando por la música y la educación. Mientras que algunas de sus primeras películas trataban de la música y los músicos como temas, en obras posteriores el sonido se convierte en una preocupación clave. Este Umbral reúne seis de sus trabajos más recientes en 16mm; retratos de ambos padres del cineasta, de la compositora Brunhild Meyer-Ferrari, y de una conferencia por el cambio climático en su ciudad natal, Glasgow.



*N'importe quoi (Extérieur - Jour)*

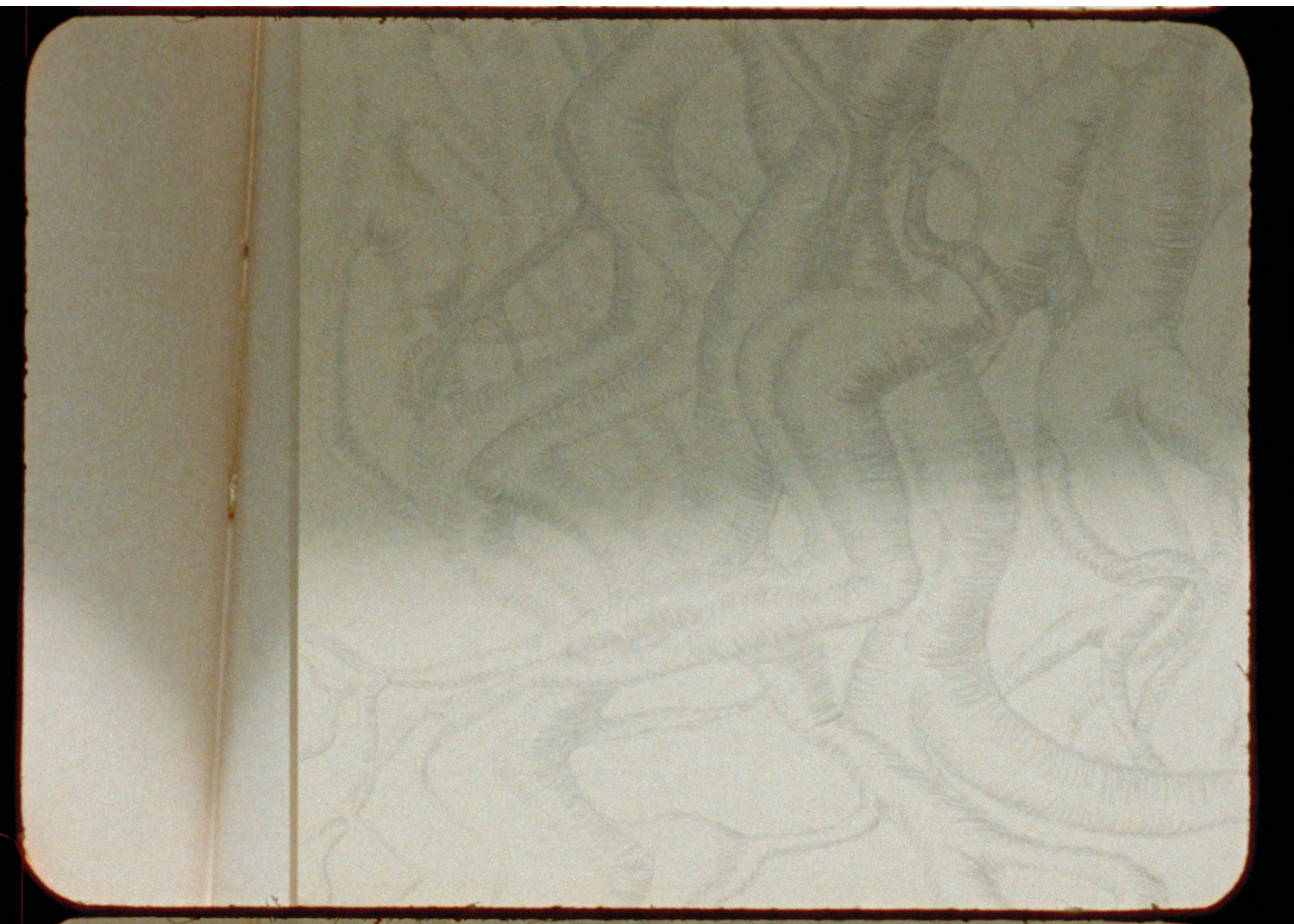
2024

11'

formato de filmación: 16mm, digital

formato de exhibición: digital

color



*N'importe quoi (Extérieur - Jour)*. Filmado con Brunhild Ferrari en su casa de Montreuil y en varios lugares de París, con grabaciones sonoras de Eric La Casa y música de Brunhild Ferrari.

*N'importe quoi (Extérieur - Jour)*. Filmed with Brunhild Ferrari at her home in Montreuil and in several locations throughout Paris, with sound recordings by Eric La Casa and music by Brunhild Ferrari.

*N'importe quoi (for Brunhild)*

2023

9'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm

color



*N'importe Quoi (for Brunhild)* sigue en muchos aspectos la tradición de los retratos impresionistas de Fowler de personas que han influido en su vida personal y artística. A menudo, la persona retratada pasa desapercibida, y Fowler se concentra en su voz y en las huellas de su presencia en forma de objetos personales o en la atmósfera de su vivienda. Sin embargo, en esta nueva película, la performatividad de su tema, Brunhild Meyer-Ferrari, es evidente. La compositora Brunhild Ferrari, nacida en 1937 en Frankfurt (Alemania), se trasladó a París en 1959, donde conocería al compositor Luc Ferrari y se casaría con él. Brunhild, que produjo varias obras de arte radiofónico en los años 70 y 80 para la SWF, empezó a emerger lentamente como compositora en la última década (adoptando el apellido de su marido) sólo después de la muerte de éste. Luc Ferrari fue pionero de la «Musique concrete» y miembro fundador del Groupe de recherches musicales (GRM) con Pierre Schaeffer en París. La película de Fowler ofrece destellos periféricos de su vida y obra en colaboración, pero se resiste a una narración biográfica tradicional.

*N'importe Quoi (for Brunhild)* in many ways stands in the tradition of Fowler's impressionist portraits of persons who have made an impact on his personal and artistic life. Quite often, the person being portrayed remains unseen, with Fowler concentrating instead on their voice and traces of their presence in the form of personal ephemera or the atmosphere of their room. Yet, in this new film, the performativity of his subject – Brunhild Meyer-Ferrari is self-evident. Composer Brunhild Ferrari, born 1937 in Frankfurt a.M., Germany moved to Paris in 1959 where she would meet and marry the composer Luc Ferrari. Brunhild Meyer, who produced a number of works of radio art in the 70's and 80's for SWF, slowly began to emerge as a composer in the last decade (adopting her husband's surname) only after his death. Luc Ferrari, was a pioneer of 'Musique concrete' and a founding member of Groupe de recherches musicales (GRM) with Pierre Schaeffer in Paris. Fowler's film provides peripheral glimpses into their collaborative life and work but resists a traditional biographic narrative.



*Under No Enchantment (Sirius edit)*

2010/2024

5'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm

color



Las cosas que revela un camino al revés...  
Entonces ella se alejó de mí en su propia cueva de  
[oro  
Y tan tristemente la vi desdoblarse y desdoblarse  
Entonces ella volvió su cara hacia mí y dijo con  
[una mirada  
El sauce crece siempre a la vera del arroyo  
Sin importar la forma y el peso de tu libro  
Yo era una abeja y estaba viva  
Pero mis alas eran fuertes y batían por la colmena  
Y todo lo que me rodeaba parecido a un zángano  
Sólo un residuo rebotado de sobretono

The things a road reversed reveals...  
Then she turned away from me in her own cave of  
[gold  
And so sadly I saw her unfold and unfold  
Then she turned her face to me and she said with  
[one look  
The willow grows ever aslant of the brook  
Regardless the shape and the heft of your book  
I was a bee and I was alive  
But my wings they were strong and they beat for  
[the hive  
And anything round me resembling a drone  
Just a ricocheted residue of overtone  
And this she did say as she leapt o'er the stile  
Bridges like this must entirely lack guile

*COP26FILM*

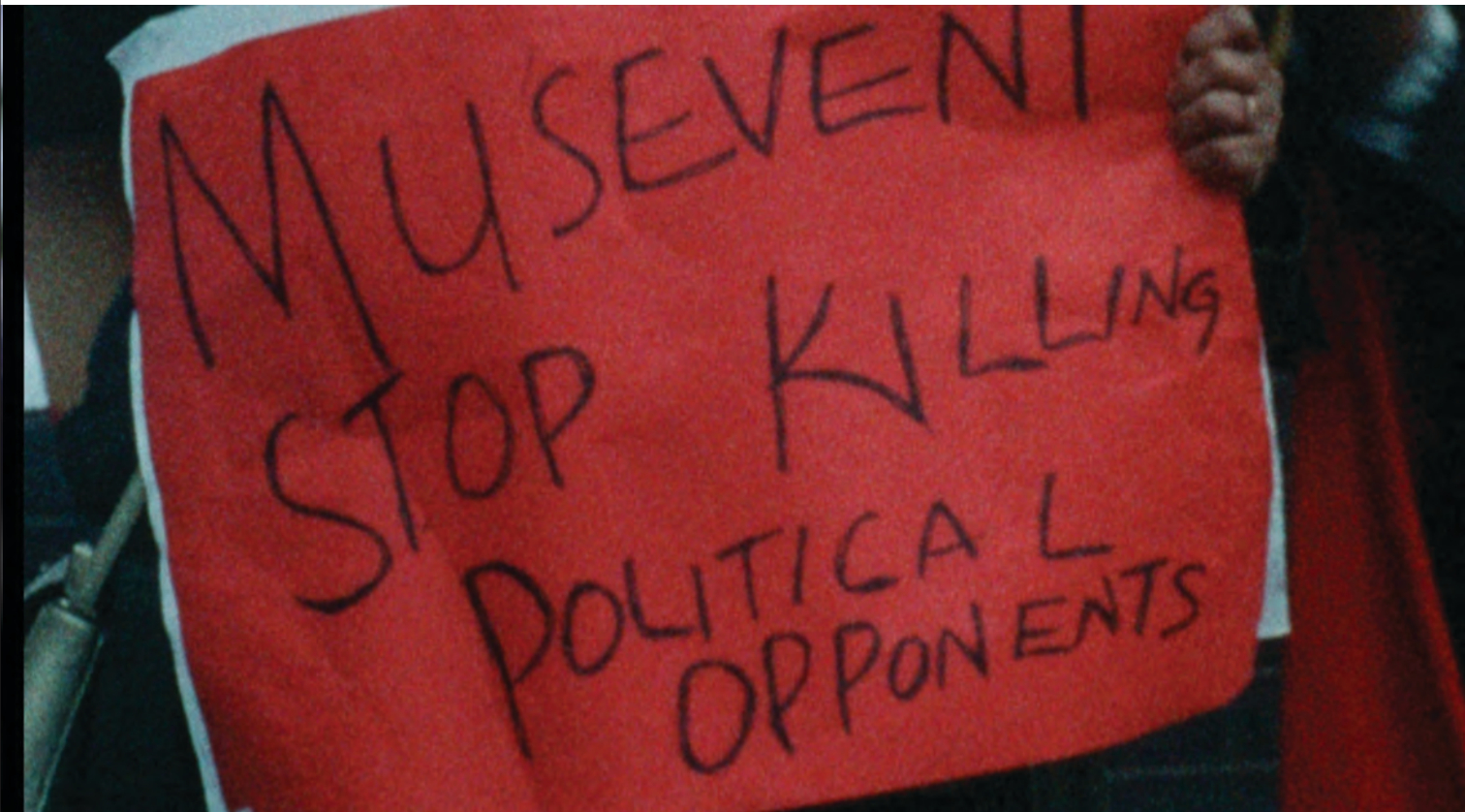
2023

7'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm

color



*COP26FILM* se rodó en Glasgow, la ciudad natal de Fowler, durante la celebración de la 26ª Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático (COP26), del 31 de octubre al 12 de noviembre de 2021. Al negársele la entrada a la «zona azul» principal, el artista realizó paseos diarios por la periferia del recinto, grabando la infraestructura temporal de la conferencia, los sistemas de seguridad, los cordones policiales y la omnipresencia de helicópteros de la Policía. Estos elementos se combinan para formar una imagen subjetiva del poder del Estado en un acontecimiento muy vigilado y políticamente oportuno.

*COP26FILM* was shot in Fowler's home city of Glasgow during the period that the 26th UN Climate Change Conference (COP26) took place there in from October 31 – November 12, 2021. Denied entry to the main "blue zone" the artist instead made daily walks around the periphery of the site recording the temporary infrastructure of the conference, security systems, police cordons and the omnipresence of Police helicopters. These combine to form a subjective image of state-power at a highly monitored and politically expedient event.



## Mum's Cards

2018

9'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm

color



Mi madre es socióloga y vino a Glasgow desde el sur de Inglaterra en los años 60 para trabajar en el Departamento de Política de la Universidad de Glasgow. Al cabo de unos años, los sociólogos se separaron y formaron su propio departamento, donde ella enseñó hasta que se jubiló. Aunque la universidad le proporcionó su propio ordenador personal, seguía utilizando fichas para tomar notas de los libros y artículos que leía. Ahora que ya no tiene despacho, su casa está llena de cajas de zapatos y archivadores con esas fichas. Mi madre estaba ausente el día que rodé esta película; la entrevista y los sonidos se grabaron más tarde.

My mother is a Sociologist – she came to Glasgow from the south of England in the 60's to work within the Politics Department of Glasgow University- after a few years the Sociologists broke away and formed their own department, where she taught until she retired. Although the university advocated and furnished her with her own personal computer – she still used index cards to make notes on the books and articles that she read. Now that she no longer has an office her house is filled with shoeboxes and filing cabinets containing these cards. My mother was absent on the day that I shot this film; the interview and sounds were recorded at a later date.

## For Dan

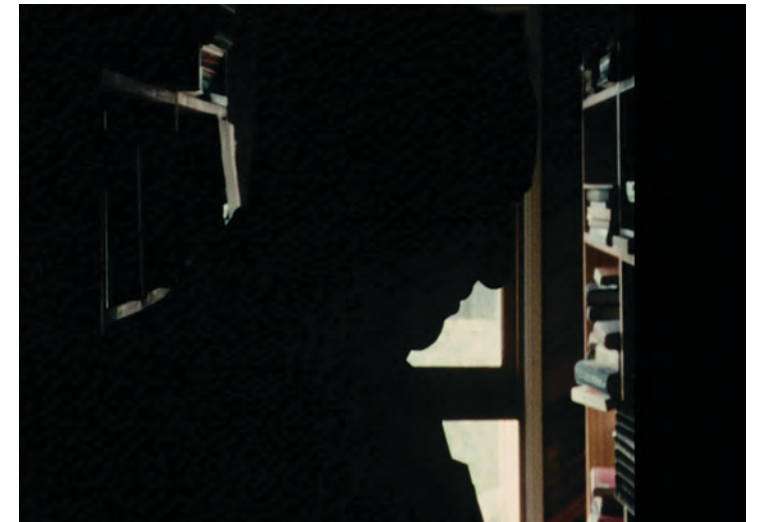
2021

12'

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm

color



*For Dan*, pieza complementaria de *Mum's Cards*, explora un intenso periodo de correspondencia entre el difunto padre del artista y su mejor amigo, el profesor universitario radical Dan O'Neill. Filmada en una comunidad ecológica de Queensland, la película documenta de forma impresionista la amistad entre estos dos jóvenes y esboza una historia política parcial de la Australia de principios de los sesenta.

A companion piece to *Mum's Cards*, *For Dan* explores an intense period of correspondence between the artist's late father and his closest friend, radical university lecturer Dan O'Neill. Filmed in an eco-community in Queensland, the film impressionistically documents both the friendship between these two young men and sketches a partial political history of Australia in the early 1960s.



# UMB RAL

# JUANITA ONZAGA



Juanita Onzaga (Bogotá, 1991) es una cineasta y artista visual nacida en Colombia, radicada entre Bogotá y Bruselas. Su obra combina elementos de ficción y no-ficción, moviéndose desde paisajes íntimos y emocionales hacia el cruce del misticismo y la transformación del trauma de conflictos violentos, el futurismo ancestral, los mundos oníricos y la poética de la naturaleza al descolonizar el tiempo y la percepción de lo real a través de tecnologías ancestrales. Su trabajo toca la importancia de la memoria, la muerte y la imaginación, creando cuentos poéticos que reflejan diferentes formas de percibir la realidad dentro de fuertes contextos políticos. Este Umbral reúne toda su obra en el cortometraje hasta la actualidad.



GOBIERNO DE LA  
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA  
DE CULTURA

PATRONATO  
MU&C

15 años  
MUSEO  
UNIVERSITARIO  
MEXICO  
CONTEMPORANEO



*Sanctuary*

2023

5'

color

formato de filmación: super 8

formato de exhibición: digital



La tierra tiembla, las montañas se estremecen y los seres de esta tierra recuerdan un sueño que también es el mío. ¿Qué vive en nuestro santuario?

The earth trembles, the mountains shiver and the beings of this land remember a dream that is also mine. What lives in our sanctuary?

*El mañana es un palacio de agua*

2022

15'

color

formato de filmación: super 8, digital

formato de exhibición: digital



En este sueño lúcido, Sibila es la última persona viva en un planeta sin agua y sin historia. Atraviesa tierras áridas en búsqueda de agua, viajando a través de visiones extrañas. Una visión dentro de otra visión, en su vientre tal vez viva el agua de las aguas, Entidades con más memoria que los humanos intentan comunicarse con ella. ¿Cómo convencerá al espíritu del agua de volver a la tierra? Una ciencia ficción interior.

In this lucid dream, Sibila is the last person alive on a planet without water and without history. He crosses arid lands in search of water, traveling through strange visions. A vision within another vision, in its belly perhaps the water of the waters lives, Entities with more memory than humans try to communicate with her. How will he convince the water spirit to return to earth? An inner science fiction.

*Nuestro canto a la guerra*

2018

14'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Hombres-cocodrilo, un río místico, algunos niños que disfrutaban la pesca y una guerra que termina comparten la misma tierra: Bojayá. En este sitio, los lugareños tienen creencias extrañas y celebran el ritual de muerte conocido como "Novenario". Esto podría ser el inicio de una historia muy larga, en la que espíritus y humanos se aproximan para aprender sobre la vida después de la guerra.

Crocodile men, a mystical river, some children who enjoy fishing and a war that ends share the same land: Bojayá. At this site, the locals have strange beliefs and celebrate the death ritual known as "Novenario". This could be the beginning of a very long story, in which spirits and humans come together to learn about life after the war.

*La jungla te conoce mejor que tú mismo*

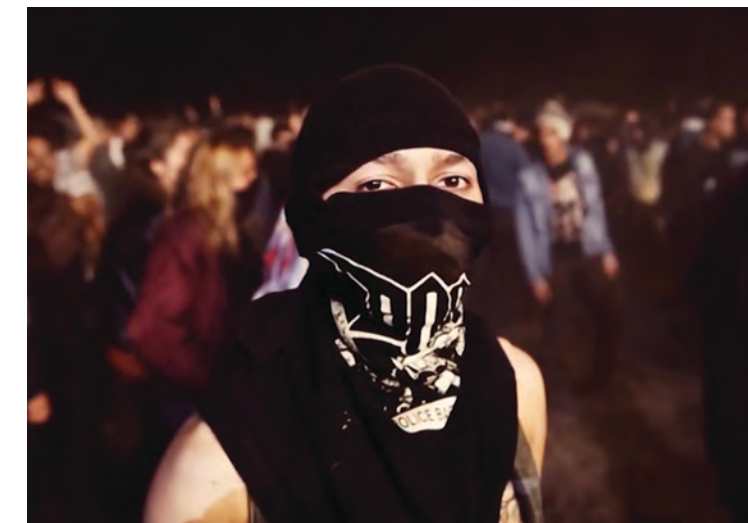
2017

20'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Colombia es una tierra de fantasmas. Dos hermanos deambulan por estos místicos paisajes en busca del espíritu de su padre. A través de sus pensamientos, sueños y recuerdos, su viaje los lleva de Bogotá hacia la selva colombiana. Allí, encuentran una compañía inesperada y algunas respuestas sobre la mística relación entre la vida y la muerte.

Colombia es una tierra de fantasmas. Dos hermanos deambulan por estos místicos paisajes en busca del espíritu de su padre. A través de sus pensamientos, sueños y recuerdos, su viaje los lleva de Bogotá hacia la selva colombiana. Allí, encuentran una compañía inesperada y algunas respuestas sobre la mística relación entre la vida y la muerte.



# UMIX

## COMPE TENCIA MEXICA NA DE VANGU ARDIAS CINEMA TOGRA FICAS



3:27 AM  
de Sofía Landgrave  
Barbosa

México, 2024  
9'  
formato de filmación:  
digital  
formato de exhibición:  
digital  
color



Hay noches en las que sus pensamientos se revuelven, galopan y chocan en su mente. Ella deja de ser ella e incontrolablemente se convierte en la ansiedad y el vacío que se apaciguan con la salida del sol, solo para después volver a la oscuridad de la noche.

There are nights when her thoughts swirl, gallop and clash in her mind. She ceases to be her and uncontrollably becomes the anxiety and emptiness that subsides with the rising of the sun, only to return to the darkness of the night.



*Aliados*  
de Azucena Losana

México, 2024  
8'  
formato de filmación:  
16mm  
formato de exhibición:  
digital  
color

Más allá de los gigantes árboles, los sutiles helechos, las hambrientas cavernas y las generosas cañadas, en los bosques hay voces que enraízan a quien visita estos paisajes. Son los ecos de un tiempo más bestial y justo, donde un rayo es un dedo divino y una nube es un cobijo. Es en este escándalo de magia razonable y fantasmas vivos donde el cielo se desdobra hacia abajo y preña a la tierra de colores comestibles, medicinales y mortíferos. Las lluvias son el concilio de los dioses. (Carlos Domville)

Beyond the giant trees, the subtle ferns, the hungry caverns, and the generous ravines, in the forests, there are voices that root those who visit these landscapes. They are the echoes of a more bestial and just time, where lightning is a divine finger and a cloud is a shelter. In this scandal of reasonable magic and living ghosts, the sky unfolds downwards and fills the earth with edible, medicinal, and deadly colors. The rains are the council of the gods. (Carlos Domville)





*¡Aoquiciez in Mexico!*  
de Annalisa D. Quagliata

México, 2024  
80'  
formato de filmación:  
16mm  
formato de exhibición:  
digital  
ByN, color

Una mirada frenética recorre la convulsa Ciudad de México, metrópolis colosal plagada por el mito del mestizaje y las violencias coloniales. Pasado y presente tejen una ráfaga de imágenes; memorias fragmentadas de este territorio. Deidades antiguas son encarnadas, sueños que se desdobl原因 entre la intimidad y el tumulto. Una película errática que nos permite reimaginar la compleja y absurda "mexicanidad".

A frantic gaze runs through the convulsed Mexico City, a colossal metropolis sustained by the myth of miscegenation and other colonial violence. Past and present weave a flurry of images; fragmented memories of this territory. Ancient deities that incarnate, dreams that unfold between intimacy, complicity and tumult. An erratic film that invites us to reimagine the complex relationship we have with "Mexicanness."

*Biombo de Acapulco*  
de Unidad de Montaje  
Dialéctico

México, 2024  
29'  
formato de filmación:  
digital  
formato de exhibición:  
digital  
color



Tan sólo unas décadas atrás, Acapulco era uno de los destinos turísticos más afamados del mundo. Hoy en día es una de las ciudades con más asesinatos per cápita. Reuniendo historias sobre cinco objetos y personajes emblemáticos acapulqueños, *Biombo de Acapulco* es un documental experimental que registra la complejidad contrastante de este antiguo puerto global. Combinando una narración no lineal y polifónica con un montaje discordante compuesto por diversos materiales audiovisuales sobre el lugar, la película se inspira en los biombos orientales que llegaron a América a través del puerto de Acapulco en el siglo XVI.

Just a few decades ago, Acapulco was one of the most famous tourist destinations in the world. Today it is one of the cities with the most murders per capita. Bringing together stories about five emblematic Acapulco objects and characters, *Biombo de Acapulco* is an experimental documentary that records the contrasting complexity of this once global port. Combining a non-linear and polyphonic narrative with a discordant montage composed of diverse audiovisual materials about the place, the film is inspired by the oriental screens that arrived in America through the port of Acapulco in the 16th century.

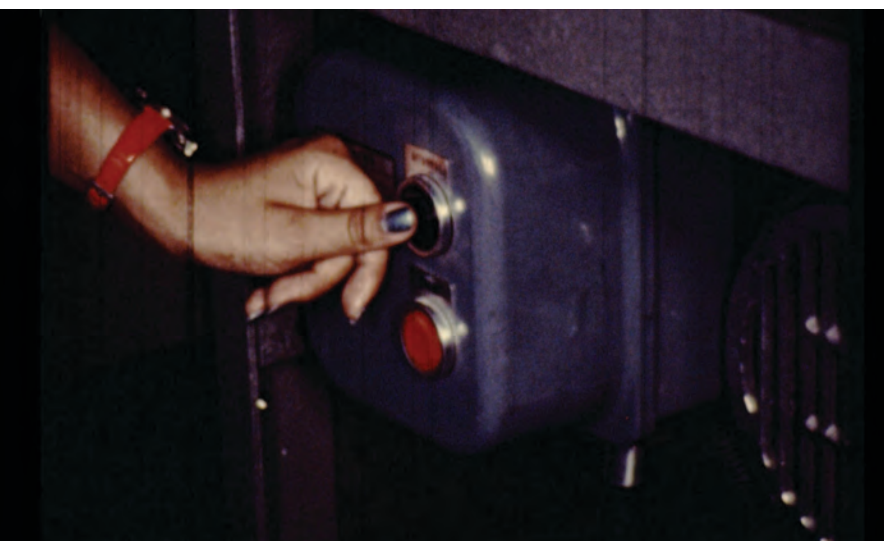
*Manifiesto*  
de Jesse Lerner

México, 2024  
11'  
formato de filmación:  
16mm  
formato de exhibición:  
digital  
color



Tres manifiestos contemporáneos de la imagen en movimiento, leídos por sus autores.

Three contemporary manifestos of the moving image, read by their authors.



*La máquina de futuro*  
de Bruno Varela

México,  
14'  
formato de filmación:  
super 8  
formato de exhibición:  
digital  
color, b/n

La máquina de futuro. Un ensayo, una película expansiva y germinal, nixtamalizada, mecanizada. Una posibilidad. Tecnología especulativa, prototipos de máquinas de tiempo. Repetición. Cambio, transformación de formas y potenciales formas por suceder. Una tortilla nunca es igual a otra y siempre es la misma. Máquina de contingencia. Tecnología, que sueña con el gran comal primigenio, serialidad y unicidad. Anáhuac contra los robots.

The machine of the future—an essay, an expansive and germinal film, nixtamalized, mechanized. A possibility. Speculative technology, prototypes of time machines. Repetition. Change, transformation of forms, and potential forms to happen. One tortilla is never the same as another and is always the same. Contingency machine. Technology that dreams of the great primordial comal, seriality, and uniqueness. Anahuac against robots.

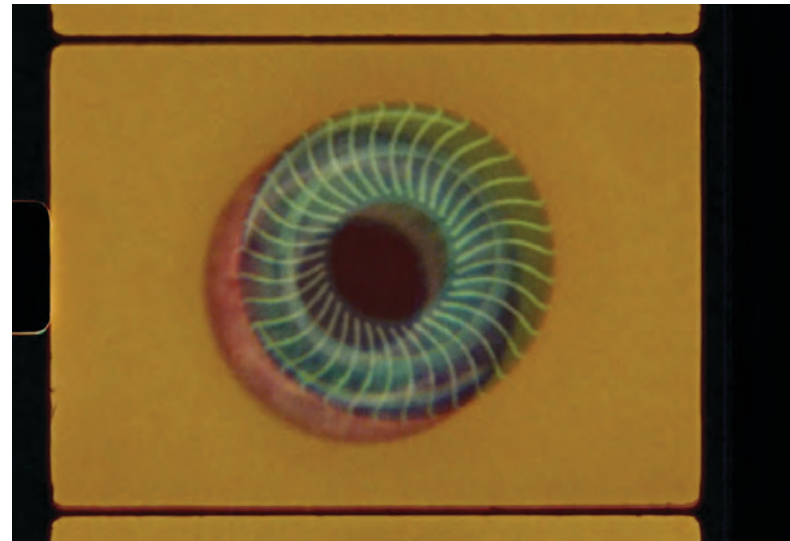
Una guerra invisible tiene lugar, es una confrontación de orden mágico. Son los signos y su repetición los que producen el tiempo y sus síntomas. Materialismo místico

An invisible war takes place; it is a confrontation of magical order. The signs and their repetition produce time and its symptoms—mystical materialism.



*Nahual*  
de Colectivo  
Los Ingrávidos

México, 2024  
15'  
formato de filmación: super 8  
formato de exhibición: DCP  
color



El Nahual como entidad audiovisual y saber ancestral es un centralizador rítmico que provee la danza, el trance y el ritual. Entidad iniciática e inicial que, como los saberes ancestrales, no es analizable ni deconstruible y, por ello, es inicial e iniciático, parte enhebrante de las imágenes y los sonidos, que precipita el ritual, las alianzas, la liturgia y la danza.

The Nahual, as an audiovisual entity and ancestral knowledge, is a rhythmic centralizer that provides dance, trance, and ritual. The initiatory and initial entity that, like ancestral knowledge, is neither analyzable nor deconstructable and, therefore, is initial and initiatory, threading part of the images and sounds, which precipitates the ritual, the alliances, the liturgy, and the dance.



*Pasatiempos de un  
jardinero*  
de Alan Medina

México, 2024  
13'  
formato de filmación:  
digital  
formato de exhibición:  
digital  
color

*Pasatiempos de un jardinero* es una película experimental de no ficción que analiza historias y huellas de modificación terrestre. Utilizando los archivos fotográficos de un jardín botánico (Lynden Sculpture Garden, Milwaukee, WI) como punto de partida, la película sigue a un jardinero errante y su compañero invisible mientras viajan a través de rastros modificados en un futuro no muy lejano. En busca de señales que puedan responder a la pregunta: "¿A quién se le ocurrió poner un jardín afuera del bosque?" y desorientado por un paisaje inestable, la cuestión se aborda crípticamente a través de un encuentro con un pino que arroja luz sobre la historia del terreno.

*What the Gardener Missed* is an experimental nonfiction film unpacking histories and traces of land modification. Using the photo archives of the Lynden Sculpture Garden near Milwaukee, Wisconsin as a jumping-off point, the film follows a wandering groundskeeper and an unseen companion as they travel across the site in a not-so-distant future, in search of signals that can answer the question: "Who thought of putting a garden outside the forest?" Disoriented by an unstable landscape, the question is addressed cryptically through an encounter with a pine tree that sheds light on the history of the land.



*Vacilaciones cósmicas*  
de Jimena Muhlia Montero

México, 2024  
11'  
formato de filmación:  
16mm  
formato de exhibición:  
digital  
color, ByN

Me gusta pensar en las posibilidades plásticas del cine en conjunto con la exploración corporal, en una búsqueda por el dinamismo y la sorpresa en la imagen. En esta pieza existe un tema intrínseco de identidad, memoria y desplazamiento entre México y California y la impresión de esas geografías en mi mirada.

I like to think about the plastic possibilities of cinema in conjunction with bodily exploration, in a quest for dynamism and surprise in the image. In this piece, there is an intrinsic theme of identity, memory, and displacement between Mexico and California, and the impression of those geographies on my gaze.

*Wayak*  
de Juan Romo

México, 2024  
12'  
formato de filmación:  
digital  
formato de exhibición:  
digital  
color



*Wayak* se desarrolla como una carta cinematográfica a la tierra de Yucatán, ahondando en la historia de México que abarca la conquista, la evangelización y la globalización. La película abre sus puertas a la naturaleza y el paisaje, permitiéndoles manifestarse libremente. A través del crepúsculo de un sueño que se desvanece, una narración en maya se embarca en un profundo viaje a través del tiempo, encapsulando la esencia de una tierra mágica. A medida que el sueño se acerca a su fin, emerge un destino profundo preparado para alterar para siempre el curso de este sueño.

*Wayak* unfolds as a cinematic letter to the land of Yucatan, delving into Mexico's history that spans conquest, evangelization, and globalization. The film opens its doors to nature and landscape, allowing them to manifest themselves freely. Through the twilight of a fading dream, a narrative in Mayan embarks on a profound journey through time, encapsulating the essence of a magical land. As the dream nears its end, a profound destiny emerges poised to alter the course of this dream forever.



# UMBRALES O SÍNTESIS

*Yaa Ye'e: Deidades de cuarzo*  
de Biznaga Audiovisual

México, 2024

20'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital

La Antigüedad mixteca-zapoteca reverbera en un instante; sus voces antiguas susurran la memoria del tiempo e invocan deidades que revelan secretos profundos grabados en piedra. *Deidades de cuarzo* es una mirada a lo inasible, una ventana liminal que conduce hacia memorias minerales donde se interrumpe la aparente direccionalidad unívoca del tiempo, diluyéndose con las fuerzas de la naturaleza y el cosmos.

Mixtec-Zapotec antiquity reverberates in an instant; its ancient voices whisper the memory of time and invoke deities that reveal deep secrets engraved in stone. *Deidades de cuarzo* is a glimpse into the ungraspable, a liminal window that leads to mineral memories where the apparent univocal directionality of time is interrupted, diluting with the forces of nature and the cosmos.

*Por dentro somos color*  
de Elena Pardo

México, 2024

12'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

En Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, la organización de mujeres Poj Kaa sostiene un herbario comunitario. Los recorridos en busca de plantas son una manera de compartir conocimiento con parteras, sanadoras y xëmaapyë. En Teotitlán del Valle la familia Ruiz hace su propio trayecto en busca de colores, que encuentran al interior de plantas e insectos y usan para teñir la lana con la que tejen tapetes. Ambas prácticas implican recorrer el territorio, reconocerlo, nombrarlo y relacionarse con todo lo que hay en él.

In Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca, the women's organization Poj Kaa maintains a community herbarium. The tours in search of plants are a way to share knowledge with midwives, healers and xëmaapyë. In Teotitlán del Valle, the Ruiz family makes their own journey in search of colors, which they find inside plants and insects and use to dye the wool with which they weave rugs. Both practices involve traveling through the territory, recognizing it, naming it and relating to everything in it.

Esta película hace un recorrido en el que se entretjen ambos poderes de las plantas: curar y dar color.

This film makes a journey in which both powers of plants are interwoven: healing and color.





*Los incurables*  
de Ana Elena Tejera

Panamá, México, 2024

color

formato de filmación:

formato de exhibición: digital

De los pueblos inundados en las profundidades del lago Gatún, el lago artificial que permite el tránsito del Canal de Panamá, solo quedaron los árboles, petrificados, muertos en vida. Sus antiguos habitantes, incurables del despojo de sus tierras, intentaron transformarse en otra cosa que humanos con la ilusión de volver a sus territorios. Un ensayo de las sensaciones de los cuerpos poseídos, seres que quedaron bajo el agua y recuerdan a través de la piel.

Los incurables son los árboles, los humanos desterrados, son los cuerpos que siguen añorando sus tierras, sus vísceras, las entrañas de lo que los hacía ser. Entonces pasan a otros estados, animales, vegetales, a ser instinto y pedir a la resiliencia que los transforme en algo más.

Of the villages flooded in the depths of Lake Gatun, the artificial lake that allows the transit of the Panama Canal, only the trees remained, petrified, dead in life. Their former inhabitants, incurable from the dispossession of their lands, tried to transform themselves into something other than humans with the illusion of returning to their territories. A visual essay of the sensations of possessed bodies, beings that remained underwater and remember through their skin.

The incurables are the trees, the banished humans, the bodies that continue to long for their lands, their viscera, the entrails of what made them be. Then they pass to other states, animals, vegetables, to be instinct and ask resilience to transform them into something else.



*Manantial*  
de Rogelio Sosa

México, 2024

27'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital

Mediometraje sin diálogos de Rogelio Sosa envuelto en sonoridades experimentales que nos muestra cómo ante la amenaza de sequía, un grupo de personas del México rural realiza un recorrido por el campo con un cuerpo exhumado para llevar a cabo prácticas rituales de carácter mágico y ancestral.

Rogelio Sosa's dialogue-free film wrapped in experimental sonorities, shows us how, faced with the threat of drought, a group of people from rural Mexico travel through the countryside with an exhumed body to carry out magical and ancestral ritual practices.





# CINCO UMBRALES

## UMBRAL 1. *Utkarsh + Marin + Moreno + Sternberg + Noren*

De entre todos los elementos originales del cine que la vanguardia canónica buscó aislar y distinguir para analizarlos con mayor exactitud, acaso por encima del movimiento, del sonido, o del color, por estar adjunta al cine de manera aún más esencial que todos ellos, y porque en su ausencia el cine simplemente no era posible, estaba la luz. De una cantidad de cineastas, algunos de ellos entre los más aclamados en la historia del cine experimental, se ha destacado justamente su habilidad para observar la luz y trabajar con ella. Acaso uno de los menos atendidos, el discreto Andrew Noren, se hace presente en este programa con una de las películas que más directamente lidian con ello. Alrededor de esta película, cuya experiencia en sala se ha comparado a una suerte de misa secular, se congregan diversos nombres de artistas principales que mantienen con vida tal noble oficio, organizando, ejerciendo la luz desde distintas posibilidades formales. Desde la ilusoria luz numérica que produce un aparato de vigilancia digital, hasta la luz secreta, prohibida, que solo la película de cine, casi como una llave de acceso ritual, puede extraer de los yermos montes. Está también la luz solar directa, la manera en la que impregna el mundo natural y urbano de los humanos, e impresa materialmente en la película fotoquímica. Una predilección por la idea de construcción atraviesa todas las obras, como si apelasen a aquella inefable fuerza que, igual que en una indeleble imagen de una de las películas, mantiene dos rocas unidas en contra de cualquier lógica de gravedad. Una arquitectura de la luz.

Salvador Amores



*Remote Occlusions*  
de Utkarsh

India, Estados Unidos, 2024  
16'

ByN

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Sin luces parpadeantes. Sin ruido. Sin artefactos. Sin luces sólidas que proyecten sombras. Sin niebla, nubes, árboles o edificios. Sin objetos en movimiento cuya apariencia sea similar a la del objetivo y sin objetos ondulantes que provoquen la modificación continua de la imagen en las zonas de interés; por ejemplo, un prado con hierba alta. El objetivo debe tener una altura mínima de 30 píxeles, es decir, al menos 1/10 de la altura de la imagen. El objetivo debe tener una superficie mínima de 100 píxeles y permanecer en la zona de interés durante un tiempo mínimo de 1 segundo. El objetivo debe mantener una diferencia suficiente con el fondo. La precisión que cabe esperar se obtiene en condiciones ambientales y de instalación ideales. Recuperación: 95%

No flickering. No noise. No artifacts. No hard lights that cast shadows. No fog, clouds, trees or buildings. No moving objects whose appearance is similar to the target and no waving objects that cause the continuous modification of the image in the areas of interest, for example, a meadow with tall grass. The target must have a minimum height of 30 pixels which is at least 1/10 of the image height. The target must have a minimum area of 100 pixels and stay in the interested area for a time of at least 1 second. The target must maintain a sufficient dissimilarity from the background. The accuracy to be expected is under ideal environmental and installation conditions. Recall: 95%



*Materia vibrante*  
de Pablo Marín

Argentina, 2024  
7'

ByN

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital

*«No basta con recoger los restos del naufragio.  
Hay que instalar, en medio de las ruinas,  
las marcas de la obsesión.»*  
María Negroni

En busca de rastros y huellas de una ausencia, esta película examina la coexistencia entre la naturaleza y las estructuras o artefactos creados por la humanidad para ofrecer un objeto formal de recuerdo. Una oscura celebración de la superficie de un mundo fracturado y exhausto, lo que podría haber sido una sinfonía urbana evoca, en cambio, la sensación de un mausoleo para nuestra existencia actual.

In search of traces and traces of an absence, this film examines the coexistence between nature and the structures or artifacts created by mankind to provide a formal object of remembrance. A dark celebration of the surface of a fractured and exhausted world, what could have been an urban symphony instead evokes the feeling of a mausoleum for our current existence.

*Ulía*  
de Laura Moreno Bueno

España, 2024  
14'

ByN, color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital



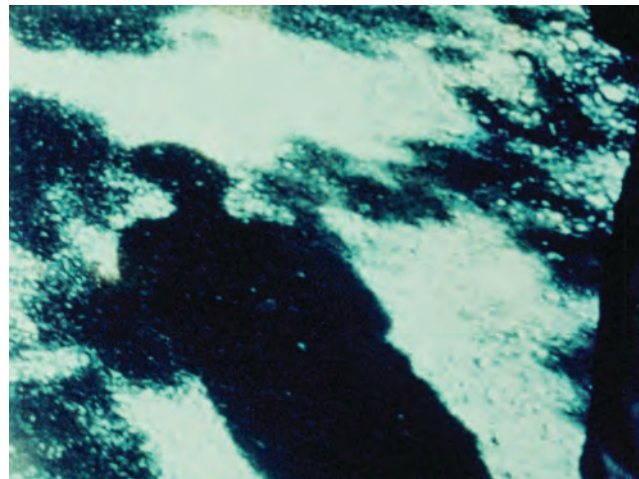
Un collage construido desde el fotograma que plantea unir diferentes lugares a partir de las distorsiones del espacio, encerrando distintos paisajes en un mismo frame. Creando paisajes inexistentes pero potencialmente reales.

A collage built from the photogram proposes to unite different places from space distortions, enclosing different landscapes in the same frame and creating non-existent but potentially real landscapes.



*Sunprints 1, 2, 3*  
de Barbara Sternberg

Canadá, 2023  
12'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm

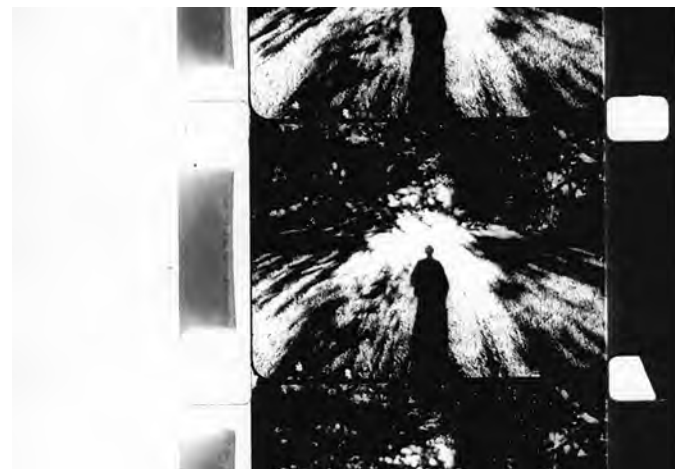


Basada libremente en el plan tripartito de la Divina Comedia de Dante (Infierno, Purgatorio, Paraíso), la película se realizó aplicando la química de la cianotipia a una película sin revelar expuesta al sol. Las imágenes en blanco y azul resultantes se combinaron con imágenes de cámara en tres secciones: Into the Valley, Middle Ground, Radiance.

Based loosely on the tripartite plan of Dante's Divine Comedy (Inferno, Purgatorio, Paradiso), the film was made by applying cyanotype chemistry to blank film exposed to sun. The resultant blue and white footage was then combined with camera footage in three sections: Into the Valley, Middle Ground, Radiance.

*Imaginary Light*  
de Andrew Noren

Estados Unidos, 1994  
32'  
ByN  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm



Es una suerte de visita o de residencia... que es el significado literal de "inspiración", supongo. ¿Impulsos inconscientes?, ¿el dictado de una autoridad superior, como diría Rilke? No lo sé. Mi opinión sobre esto últimamente ha sido... "Yo solo trabajo aquí. Tendrás que hablar con el dueño". (Andrew Noren)

"It is a sort of visitation or inhabitation ... which is the literal meaning of 'inspiration,' I guess. Unconscious urgings? Dictation from a higher authority, as Rilke might say? I can't say. My take on this these days is ... 'I just work here. You'll have to talk to the owner.'" (Andrew Noren)

# UMBRALES 2.

## *Malandro + Saucedo + Decker Orozco + Aurand + Lapore*

Cuatro películas sobre la distancia. La distancia de quien mira hacia el pasado, desde el presente; la distancia de quien mira al norte, desde el sur; la distancia de quien mira al sur, desde el norte... Ver, es obvio, implica dos (o más) posiciones: la de quien ve y aquella de quien es visto. Ver, pues, es ser visto. Sobre todo cuando ver, como en el caso de estas películas, se convierte en el centro mismo, o en el punto de partida, de la construcción discursiva, formal, o conceptual. Es el espectador, finalmente, quien juzga no tanto lo que es visto, sino la manera de ver que ostenta quien ha decidido exponer la propia de tal modo. Tal vulnerabilidad no es poca cosa, aunque tanto en las películas como en las discusiones sobre cine se tenga cada vez más cuidado al respecto. Extranjero, local, espectador, sujeto... No existe, afortunadamente, la posición ideal para ver. De existir, se acabaría el cine. Este programa es una constelación de películas que avanza distintas aristas de un mismo problema. Posición, distancia y mirada, desde distintas posiciones, distancias, y miradas. Después hay más: están las palabras y los silencios, están las danzas, de duelo y celebración; están las flores y los árboles; está la luz en las texturas de las telas, y en el pelaje de animales, vivos y muertos. Y la candidez, la indignación, la rabia, la perspicacia, y acaso, también, la belleza.

Salvador Amores



*La selva oscura*  
de Lucía Malandro, Daniel Saucedo

Cuba, España, Uruguay, 2024  
17'  
ByN  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: digital



*La selva oscura* es el registro de una larga travesía que conecta dos rituales funerarios en Cuba: el entierro estatal para despedir a los caídos en la guerra de Angola y un rito espiritista para dar la bienvenida a los espíritus del pasado que regresan al mundo de los vivos. Estos eventos, capturados por documentales amateurs cubanos filmados en 1987, se entrelazan para formar el eje de este película cuya reflexiones principales giran en torno a la pérdida y el olvido.

*La selva oscura* is the record of a long journey that connects two funerary rituals in Cuba: the state burial to say goodbye to the fallen in the Angolan war and a spiritist rite to welcome the spirits of the past that return to the world of the living. These events, captured by Cuban amateur documentaries filmed in 1987, intertwine to form the backbone of this film whose main reflections revolve around loss and oblivion.

*Spoils*  
de Luciana Decker Orozco

Bolivia, Estados Unidos, 2023  
7'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: digital



Colección de flores salvajes y botines de guerra. Trofeos de caza, ojos falsos. Desperdicio de comida y fósiles. Fotograma a fotograma retrato nuestra experiencia aquí por vez primera.

A collection of wildflowers and spoils of war, hunting trophies, fake eyes. Food waste and fossils. Frame by frame, I portray our experience here for the first time.

*The Sleepers*  
de Mark Lapore

Estados Unidos, 1985  
16'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm



Los recuerdos, así como los residuos de información en texto y celuloide, que tenía de Sudán, me llevaron a realizar *The Sleepers*, con el fin de resolver la impresión de que el tercer mundo está presente en el primer mundo como idea y condición. *The Sleepers* es una película sobre cómo las nociones de cultura se definen a menudo por la información recibida indirectamente, una información que a menudo viola las particularidades de las personas y los lugares y hace cuestionable la capacidad de retratar a individuos concretos como representantes de la cultura. *The Sleepers* concluye con la descripción de una chica africana limpiando después de comer, que se lee sobre la imagen de un escaparate rojo en el barrio chino de Nueva York. El tiempo y el espacio se contradicen y luego se colapsan para sugerir una nueva ciudad tercermundista; una ciudad de la imaginación, donde el Sudán rural, China y Manhattan existen simultáneamente. (Mark Lapore)

Memory, as well as the residue of information in text and film from Sudan, led me to make *The Sleepers* in order to resolve the impression that the third world is present in the first world as an idea and a condition. *The Sleepers* is a film about how notions of culture are often defined by information received indirectly - information that frequently violates the particulars of people and place and makes questionable one's ability to portray specific individuals as representatives of culture. *The Sleepers* concludes with a description of an African girl cleaning up after a meal being read over the image of a red storefront in New York's Chinatown. Time and space contradict, then collapse to suggest a new third world city; a city of the imagination, where rural Sudan, China and Manhattan exist simultaneously. (Mark Lapore)



To Brasil  
de Ute Aurand

Alemania, Brasil, 2023  
16'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: 16mm



Mutual Films (Mariana y Aaron Cutler) me invitó con dos programas de cine a Sao Paulo y Río de Janeiro....

Mutual Films (Mariana and Aaron Cutler) invited me with two film programs to Sao Paulo and Rio de Janeiro....

# UMBRALES 3.

## limura + vom Gröller + Zahlner + Zuluaga

Bueno, la vida tiene riesgos. El amor es uno. Riesgos terribles. [...]  
*Es una tarde de junio  
acá está mi consejo, sujeta.*

Sujeta la belleza.  
Anne Carson, *La belleza del marido*

*Palmer* y *Redskins* son dos marcas de ropa interior. También son los nombres de los dos cortometrajes de Friedl vom Gröller incluidos en este programa. Unas manos sujetan con firmeza los calzoncillos de un hombre, los bajan poco a poco. Es la revelación del placer y de la belleza. La cineasta austriaca juega con nuestra expectativa, nos mantiene en suspenso, la duración de la película agota una posible respiración contenida. Podríamos decir que el cine de vom Gröller es un cine sobre la espera. O un cine sobre el tiempo, pero también sobre la belleza.

De alguna forma este programa también es una reflexión sobre el tiempo, el de la risa provocada por el placer en un orgasmo que parece inagotable y que vemos capturado en el rostro de dos mujeres en *Face* (1968), la película de Takahiko limura. O el tiempo tratado a modo de arqueología en la película de Juliana Zuluaga *La noche del minotauro* (2023) que recupera material de la colombiana Luz Emilia García, precursora del cine pornográfico para establecer un diálogo con el trabajo de la propia directora que ha explorado el deseo femenino en su cine. O las prácticas eróticas de la época victoriana actualizadas en el presente desde el queer en *Saturn Return* (2024) de Daniela Zahlner, en la que la pregunta por los cuerpos o la mirada de quien observa es pertinente guía en la contemplación de esta belleza.

Karina Solórzano



*Face*  
de Takahiko Imura

Japón, Estados Unidos, 1968  
18'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm



Con Donna Kerness, Mario Montez y Linda. Los tres rostros (dos mujeres y un hombre travestido) en la serie de primeros planos, que se filman por separado en su proceso sexual de la actuación y lo real, se intercalan y editan formando una película. El sonido es la voz de la risa continua de una mujer repetida desde una cinta en bucle. Lo que intento plasmar en esta película es la cuestión del género a través de la expresión facial en el sexo entre la mujer y el hombre travestido, y la imagen en detalle entre la actuación y la vida real. Cuando estos factores se mezclan, apenas se puede distinguir uno de otro.

With Donna Kerness, Mario Montez and Linda. The three faces (two women and one transvestized man) in the series of close up, which are shot separately in their sexual process of the acting and the real, are intercut and edited making into a film. The sound is the voice of continuous laughing of a woman repeated from a loop-tape. What I try to realize in this film is the question of gender through the facial expression in sex between woman and transvestized man, and the image in detail between the acting and the real life. When these factors are mixed, one can hardly distinguish one from the other.

*Palmer*  
de Friedl vom Gröller

Austria, 2023  
3'  
ByN  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm



Un hombre en ropa interior. Los brazos de una persona invisible aparecen en el encuadre y le bajan los pantalones, para dejarlos colgando a medio camino. La misma acción se repite varias veces, con la prenda bajando más en cada toma, creando un suave suspense antes de que el pene quede al descubierto. Adhiriéndose a la parte de la vasta obra de Friedl vom Gröller que aborda la sexualidad de formas sorprendentes, *Palmer* subvierte con picardía las expectativas normativas. La película es como participar en una broma privada, pero la falta de un remate claro sugiere otras lecturas posibles que van mucho más allá del mero humor negro.

A man in underwear. The arms of an unseen person appear in the frame and pull his pants down, only to leave them hanging halfway. The same action is repeated a few times, with the piece of clothing riding further down with every take, creating a gentle suspense before the penis is bluntly revealed. Slotting into the strand of Friedl vom Gröller's vast oeuvre that deals with sexuality in surprising ways, *Palmer* mischievously subverts normative expectations. The film is akin to taking part in a private joke—yet the lack of a clear punchline suggests other possible readings that go far beyond the mere deadpan.

*Redskins*  
de Friedl vom Gröller

Austria, 2024  
3'  
ByN  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm



El segundo acto del travieso striptease masculino de Friedl vom Gröller. Un hombre se despoja poco a poco de su ropa interior para su cámara. *Redskins* es una película de 3 minutos que sigue la estela del *Palmer* de vom Gröller. El título juega con un concepto tenso y el nombre de una marca que pervive en la industria de la ropa francesa, mientras que finalmente fue despojado en 2020 de la cultura del fútbol americano tras largos años de rencoroso debate. En *Redskins*, los calzoncillos ajustados también se retiran, dejando al descubierto las partes privadas o, de hecho, las relaciones de poder, a través de la pura inversión del dispositivo al reorganizar el orden de la mirada. (Sixpackfilm)

Here comes the second act of Friedl vom Gröller's mischievous male striptease. A man is gradually shed of his underwear for her camera. *Redskins* is a 3-minute film that follows in the wake of vom Gröller's *Palmer*. The title plays on an impossibly fraught concept and brand name that lives on in the French clothing industry, while having finally been stripped in 2020 from American football culture after long years of rancorous debate. In *Redskins*, the tight boxer shorts are likewise stripped, laying private parts bare or in fact power relations – through the sheer reversal of the dispositive in rearranging the order of the gaze. (Sixpackfilm)

*Saturn Return*  
de Daniela Zahlner

Austria, Portugal, México, 2024  
29'  
color, ByN  
formato de filmación: super 8, 16mm, digital  
formato de exhibición: digital



*Saturn Return* es un remake y una apropiación del primer cine erótico, concretamente de las películas Saturn producidas en Viena/Austria entre 1906 y 1910. Diez episodios reelaborados se compilan en un cortometraje que reflexiona sobre los guiones, la mirada, el humor y el medio, trasladando la pornografía histórica al presente.

*Saturn Return* is a remake and appropriation of Early Erotic cinema, specifically drawing on the Saturn films that were produced in Vienna/Austria in the years 1906–1910. Ten restaged episodes are compiled to a short movie that reflects on the scripts, gaze, humor and the medium, by translating historic pornography into the present.



*La noche del minotauro*  
de Juliana Zuluaga

Colombia, 2023

10'

ByN

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



La gente se pregunta dónde van a morir los pájaros. El pueblo de mi abuela tenía un faro entre las montañas, un bosque lleno de criaturas y un eco que sonaba en las noches como el viento cálido. Allí iban los pájaros a morir. *La noche del minotauro* es un cuento fantástico, que parte de material de archivo para construir la historia de Luz Emilia García, la precursora del cine porno en Colombia.

People wonder where the birds go to die. My grandmother's village had a lighthouse among the mountains, a forest full of creatures and an echo that sounded at night like the warm wind. That's where the birds went to die. *La noche del minotauro* is a fantastic tale that uses archival material to construct the story of Luz Emilia García, the precursor of porn cinema in Colombia.

# UMBRAL 4.

## *Little Egypt Collective* *+ Najd Ahmadi +* *Gardaf + Maxy*

De la región de Little Egypt, en el sur de Illinois, a Belgrado y después a Irán para volver al continente americano, al sur de California. El interés por los lugares con su acelerada urbanización o la geografía de los espacios y la memoria que guardan es uno de los caminos que propone este programa.

En Illinois, un ingeniero de sonido nos guía por el lugar en el que se construyó Pyramid Courts, un proyecto que albergó a la comunidad negra en la segunda mitad del siglo XX. En *On the Battlefield* (2024) el sonido sirve de guía entre el pasado y el presente. Las palabras de Charles Koen, activista del Frente Unido Negro, se funden con el sonido del viento. En un gesto similar, pero a través de las imágenes, no del sonido, *Surfacing Images* (2023) vincula el cine de Dušan Makavejev y Bojana Marijan con las protestas de mujeres en Irán, sugiriendo una fértil analogía con lo que hay de político en la preservación del cine. Sin embargo, en *Fighting Looks Different 2 Me Now* parece que todo está muy anclado al presente, la película parece una especie de instrumento para registrar los movimientos de la tierra. Una película sismógrafo: registros de la brutalidad policial o la crisis climática en medio de un proceso de mudanza, la película de Fox Maxy juega con las narrativas clásicas para, en sus palabras, «dejar que sea la película la que hable por ella».

Karina Solórzano



*On the Battlefield*  
de Little Egypt Collective

Estados Unidos, 2024  
15'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital



En la región de Little Egypt, al sur de Illinois, un sonidista recorre los campos donde antiguamente se erigían Pyramid Courts, los proyectos de viviendas que formaban el corazón de la comunidad negra de su ciudad natal, El Cairo.

In the Southern Illinois region of Little Egypt, a sound recordist revisits the flat fields where once stood Pyramid Courts - the housing projects that formed the heart of the Black community of his hometown, Cairo.

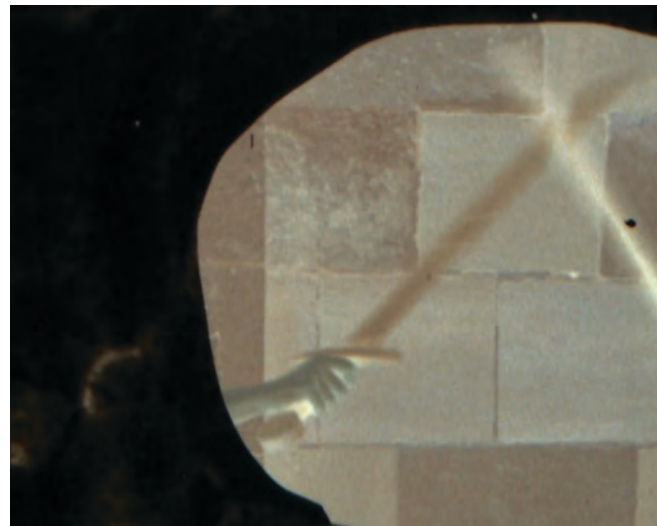
*Surfacing Images*  
de Tara Najd Ahmadi

Irán, Serbia, 2023  
5'

color

formato de filmación: 16mm, digital

formato de exhibición: digital



*Surfacing Images* es un documental experimental sobre la conservación de películas y el destino de las imágenes que se quedan abandonadas. Desde las obras de los cineastas Dušan Makavejev y Bojana Marijan hasta las películas de la Revolución de 1979 y el levantamiento de las mujeres, esta película retrata el irresistible impulso de las imágenes por resurgir y ser vistas.

*Surfacing Images* is an experimental documentary about film preservation and the destiny of images that are left on their own. From the works of filmmakers, Dušan Makavejev and Bojana Marijan to the films of 1979 Revolution and women's uprising, this film portrays the irresistible urge of images to resurface and be seen.

*In Praise of Slowness*  
de Hicham Gardaf

Reino Unido, Italia, 2024  
17'

color

formato de filmación: 16mm

formato de exhibición: digital



Frente a las fuerzas económicas y tecnológicas globales que están remodelando la ciudad de Tánger, la profesión de los vendedores de lejía parece estar a punto de desaparecer. Este retrato filmico de su cadena de suministro, y en particular de sus insistentes cánticos, transmite imágenes acústicas y visuales de resistencia. *In Praise of Slowness* habla de la urbanización e industrialización aceleradas de Tánger, pero también demuestra cómo las coreografías de lentitud situadas a nivel local articulan modos de resistir la velocidad del capitalismo.

In the face of the global economic and technological forces reshaping the city of Tangier, the profession of the bleach vendors seems to be on the verge of disappearance, yet this filmic portrait of their supply chain—and notably their insistent chanting—conveys acoustic and visual images of endurance. *In Praise of Slowness* speaks to the accelerated urbanisation and industrialisation of Tangier, but also attests to how locally situated choreographies of Slowness articulate modes of resistance to the speed of capitalism.

*Fighting Looks Different 2 Me Now*  
de Fox Maxy

Estados Unidos, 2022  
17'

color

formato de filmación: digital

formato de exhibición: digital



Somos nuestros peores enemigos. ❤️ *Fighting Looks Different 2 Me Now* es una historia sobre la tierra que guarda recuerdos. La película captura una disputa en curso entre la familia dentro de un collage lleno de cultura pop. La cineasta utiliza sus propias experiencias individuales de mudarse de casa para reconstruir fragmentos de paisajes del sur de California. En palabras de su creadora: "Esta película soy yo hablando por mí y eso es todo".

We're our own worst enemies. ❤️ *Fighting Looks Different 2 Me Now* is a story about land holding memories. The film captures an ongoing dispute between family within a pop culture-inflicted collage. The filmmaker uses her own individual experiences of moving home to piece together fragments of Southern California landscapes. In the words of its maker, "This film is me speaking for me and that's it".



# UMBRAL 5.

## Phillips + Elsaesser + Beavers + Todd

Cuatro alusiones a casa. Enunciadas desde los espacios donde se juegan la intimidad y la vida cotidiana, acaso los más difíciles de filmar, cada una de las películas que componen este programa se aproxima, a su modo, a cierta noción de lo familiar. Cada una teje cuestionamientos sobre la posibilidad cinematográfica de la primera persona, estableciendo un diálogo con una vasta tradición del cine experimental más distanciándose decididamente de ella. Aunque el dominio doméstico se preste a ello de manera expedita, en los cuatro casos brilla una ausencia absoluta de complacencia, un rechazo categórico del sentimentalismo; se trata de cuatro artistas para los que la exigencia formal decantada en exactitud ha sido y permanece clave de sus poéticas. Si las imágenes de figuras maternas o de serenos jardines evocan emociones típicas de cualquier mitología personal –la nostalgia, el duelo, por ejemplo–, estas están siempre atravesadas por una solución cinematográfica que las complejiza. Mejor dicho, por cuánto cada una de estas películas depende de lo que acontece en pantalla a cada momento –gestos puntuales entre movimiento y sonido cercanos a “golpes”–, en realidad lo que ocurre es lo contrario: a las diversas soluciones parecen atravesarlas ciertas emociones que nos son familiares. Un zoom, una sobreimpresión, un cambio de lente o una leve dilatación del diafragma conmueven. Nos devuelven emociones que acaso creíamos lejanas o extraviadas. Y con la misma facilidad las alejan o las difuminan. Un equilibrio que reverbera en múltiples dimensiones: calma y desgarró; habitaciones y vistas; exterioridad e introspección; energía y forma.

Salvador Amores



1014  
de Deborah S. Phillips

Alemania, 2024  
9'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm



*How to Run a Trotline*  
de Carl Elsaesser

Estados Unidos, 2024  
18'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: digital

A la vez una reticente elegía y un tímido repudio a los padres y los hogares, tanto originales como adoptivos.

At once a reticent elegy to and a shy repudiation of fathers and homes, both original and adopted.



*The Sparrow Dream*  
de Robert Beavers

Estados Unidos, Alemania, 2023  
29'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: 16mm



Mi punto de partida fue una pregunta sobre cómo los lugares donde he vivido han influido en mi forma de ver.

Volví a uno o dos lugares de Berlín que había filmado para *Diminished Frame* en 1970. Uno de ellos era el monumento situado frente a al castillo Charlottenburg. En 1970, el monumento era una esfera sombría coronada por una espiga prusiana, filmada en blanco y negro; ahora lo veo como un globo dorado rodeado de hojas regeneradas con vistas a Fortuna. También encontré en Leopoldplatz, Wedding, la estatua que había filmado en Brooklyn en 2002.

Rodaje en Berlín y Massachusetts: el paso de las páginas de una versión infantil de *La Odisea* y el emplazamiento de un monumento a la Guerra de Corea en mi ciudad natal, Weymouth, sugieren diferentes caras del mismo tema: Nostos\* o vuelta al hogar. La visión de Grecia, avivada por primera vez en mi infancia, sigue siendo una fuente. A pesar de las diferentes historias, una cultura refleja la otra:

“¿Por qué he vuelto a filmar estos lugares que dejé hace tantos años?”.

“Por la visión profunda que me ofrecen ahora”.

Cada mañana, en Berlín, limpio las cenizas del horno de cerámica en mi habitación antes de encender nuevos carbones; cada vez un pensamiento nuevo surge mientras observo las llamas. El fuego parece guardar un número infinito de posibilidades.

My starting point was a question about how places where I have lived have influenced how I see.

I returned to one or two locations in Berlin that I had filmed for *Diminished Frame* in 1970. One was the milestone opposite Schloss Charlottenburg. In 1970, the milestone stood as a somber sphere topped by a Prussian spike, filmed in black and white; now I see it as a golden globe surrounded by regenerate leaves with a view to Fortuna. I also found the statue that I had filmed in Brooklyn in 2002 standing in Leopoldplatz, Wedding.

Filming in Berlin and Massachusetts: The turning pages of a child's version of the *Odyssey* and the site of a Korean War monument in my hometown, Weymouth, suggest different sides of the same subject: Nostos\* or homecoming. The vision of Greece, first awakened in my childhood, remains a source. Despite different histories, one culture reflects another:

“Why have I returned to film these places, which I left so many years ago?”

“For the deep view it gives now.”

Each morning in Berlin, I remove the ashes from the ceramic furnace in my room before lighting the new coals; each time a different thought arises while I look at the flames. It seems that there is an infinite number of qualities in fire.

*pillow bowl rose tree*  
de Peter Todd

Reino Unido, 2023  
16'  
color  
formato de filmación: 16mm  
formato de exhibición: digital



Imágenes recopiladas alrededor de la casa: tazas y platillos, una ventana; todas vistas a diario. Imágenes ocasionales recogidas en las cercanías: un árbol y amapolas en el parque. Patrones cambiantes, por la luz y el viento. Dentro y fuera. Las estaciones cambian. Las imágenes recogidas durante dos años. Los ritmos y los tiempos dialogan con la cámara que utilizo, una Bolex de 16 mm con mecanismo de relojería. La cámara es manual. Parte del montaje se realiza en cámara en el momento, antes de una edición final. Gracias a Sarah Christian, Sue Giovanni, Anthea Kennedy y Alex Pirie.

Images gathered from around the house; cups and saucers, a window; all seen daily. Occasional images gathered nearby; a tree and poppies in the park. Changing patterns, from light and wind. Inside and outside. Seasons change. The images gathered during two years. The rhythms and timings coming in dialogue with the camera I use, a clockwork 16mm Bolex. The camera is handheld. Some editing is done in camera at the time, before a final edit. With thanks to Sarah Christian, Sue Giovanni, Anthea Kennedy and Alex Pirie.



# UMBRAL EXPAN- DIDO

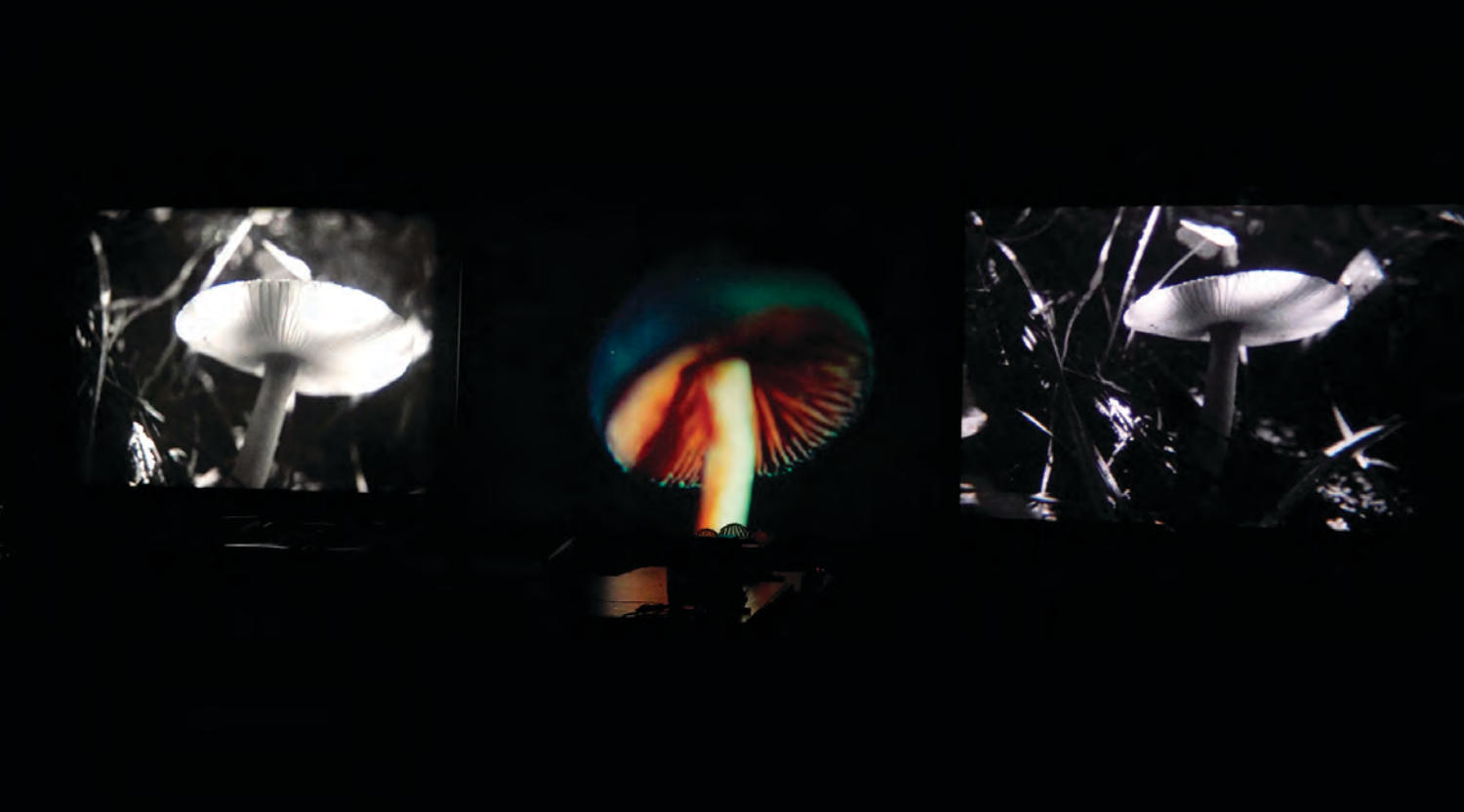
*Flotando con espíritus*  
de Juanita Onzaga

Bélgica, Luxemburgo, Países Bajos, 2023  
30'  
Experiencia inmersiva de realidad virtual

En esta experiencia inmersiva de realidad virtual, dos jóvenes hermanas indígenas mazatecas, Jocelyne y Jaquelyne, cuentan historias mágicas. Rememoran los conocimientos ancestrales y la cosmogonía mística que su abuela chamán solía compartir con ellas en las brumosas montañas de Oaxaca, México. Su pueblo se encuentra entre gigantescas ceibas y ríos llenos de vida. La naturaleza respira y, en su interior, conserva los recuerdos de esta comunidad. El paisaje que les rodea está lleno de conocimiento. Mientras se preparan para Día de Muertos, comparten las historias de sus antepasados. Durante estos días tan especiales, los espíritus de sus seres queridos descienden al mundo de los vivos, guiados por la luz de las velas y el resplandor de las flores de cempasúchil en los altares. La imaginación de las hermanas nos transporta al mundo de los espíritus de sus antepasados y de los espíritus de la naturaleza. Un ritual de danza chamánica abre un portal a través del cual podemos descubrir los mundos secretos de cuatro espíritus de la naturaleza. Cada espíritu tiene su propio secreto que compartirá con nosotros para permitirnos establecer una nueva conexión con el conocimiento ancestral mazateco. Su visión del mundo es bella y profunda, y compartirla es urgente en un momento en el que nuestra sociedad necesita replantear sus formas de ver e interactuar con la naturaleza.

In this cinematic VR, magical stories are told by two young Mazatec, indigenous sisters Jocelyne and Jaquelyne, who recall the ancestral knowledge and mystical cosmogony that their shaman grandmother used to share with them, in the misty mountains of Oaxaca, Mexico. Their village lies amidst giant Ceiba trees and rivers full of life. Nature breathes and, within, preserves the memories of this community. The landscape that surrounds them is full of knowledge. While preparing for the Day of the Dead, they share the stories of their ancestors. During these special days, the spirits of their loved ones descend into the world of the living, guided by the light of the candles and the glow of the Cempasuchil flowers on the altars. The girls' imagination transports us into the world of the spirits of their ancestors and the spirits of nature. A shamanic dance ritual opens a portal through which we can discover the secret worlds of four spirits of nature. Each spirit has its own secret that it will share with us to enable us to make a new connection with the ancestral Mazatec knowledge. Their vision of the world is beautiful, deep and urgent to be shared in a moment where our society needs to rewire its ways of viewing and interacting with nature.





*Nanacatepec*  
de Elena Pardo y Azucena Losana

México, 2024  
45'  
Performance de cine expandido

La roca Nanacatepec está atravesada por una red que se extiende sin forma definida. Se comunica tanto por debajo como por encima de la tierra con seres vivos y muertos. Sus frutos, en forma de hongos, son creadores y transformadores de todo lo que hay en el mundo.

The Nanacatepec rock is traversed by a network that extends without a defined shape. It communicates both below and above the earth with living and dead beings. Its fruits, in the form of mushrooms, are creators and transformers of everything in the world.



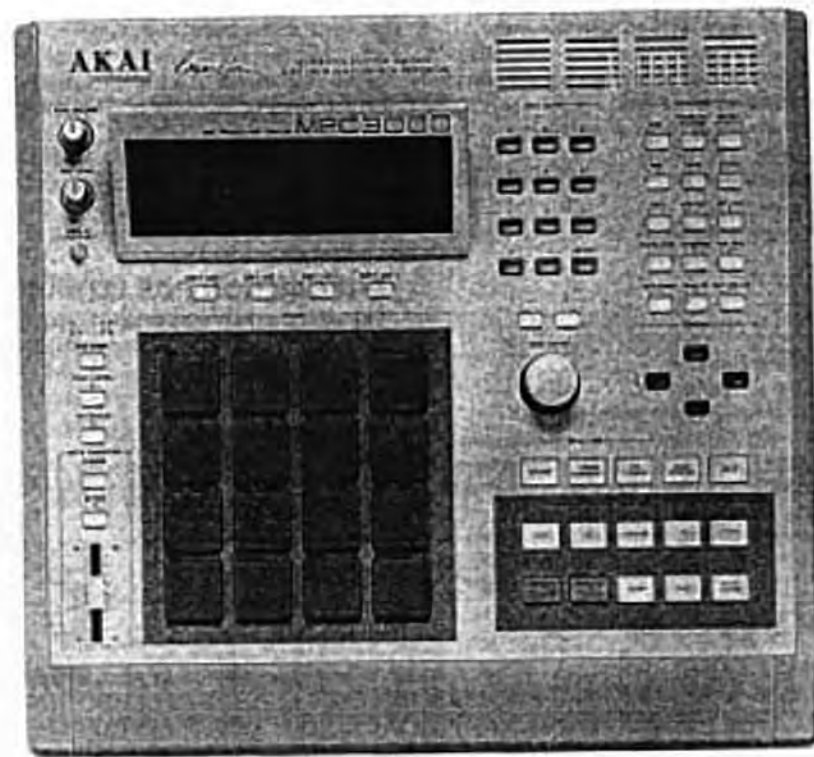
*Song for My Mother*  
de Ephraim Asili

Estados Unidos, 2023  
12'  
Videoinstalación a 3 canales

Guiado por los hilos residuales de su herencia familiar, esta instalación hace una investigación del viaje de Ephraim a través de Florida del norte, desde la pequeña ciudad de Quincy, en donde se encuentran los restos de su linaje materno, hasta Daytona Beach, la casa de la Universidad Bethune Cookman (BCU), una de las cuatro restantes Escuelas y Universidades históricamente negras (HBCUs) del estado. Fundada en 1904 por la célebre educadora y activista Mary McLeod Bethune, el liderazgo de la escuela fue transmitido al tío abuelo de Ephraim, el Dr. Richard Moore, en 1947, cuya historia es parte fundamental de la película. Al superponer el metraje recopilado de varios sitios, incluyendo entrevistas sin guion y actuaciones que surgieron de casuales encuentros con varios miembros de la comunidad BCU, con materiales de archivo y otra iconografía cultural, la instalación funciona como un viaje histórico que atraviesa y conecta el espacio y el tiempo con el pasado, el presente y el futuro.

Guided by the residual threads of family folklore, the installation investigates Ephraim's journey across North Florida, from the small town of Quincy where the remains of his maternal lineage reside, to Daytona Beach, the home of Bethune Cookman University (BCU), one of the state's four remaining Historically Black Colleges and Universities (HBCUs). Founded in 1904 by noted educator and activist Mary McLeod Bethune, the school's leadership was passed on to Ephraim's great uncle Dr. Richard Moore in 1947, whose story forms the film's narrative core. By layering gathered footage from across various sites, including unscripted interviews and performances arising from chance encounters with members of the BCU community, with archival materials and other cultural iconography, the installation functions as a historical journey that crosses and connects space and time to the past, present and future.





*Sampling as Life*  
de Ephraim Asili

Estados Unidos, 2023  
60'  
Performance

Reflexión performática sobre el concepto del collage —sampling— como herramienta creativa y comunal. Al ensamblar fragmentos de sonido, imagen, video y música en un diálogo abierto, el artista explora el legado del sampling en los procesos creativos de la comunidad negra estadounidense, cuestionando las nociones de autoría, originalidad y formas de archivar.

A performative reflection on the concept of collage -*sampling*- as a creative and communal tool. By assembling fragments of sound, image, video and music in an open dialogue, the artist explores the legacy of sampling in the creative processes of the black American community, questioning notions of authorship, originality and forms of archiving.

*Print-through (for Cerith)*  
de Luke Fowler

Reino Unido, 2023  
Escultura sonora



La pieza, dedicada al artista Cerith Wyn Evans, consta de una escultura cinética de la que penden cuatro cuencos de cámara de niebla, instrumento musical inventado por el compositor estadounidense Harry Partch en los años cincuenta, activados no por medio del contacto físico sino a través de transductores instalados en su interior. Los cuatro canales replican una composición realizada a partir de grabaciones provenientes de los archivos personales de Wyn Evans y de Brunhild Meyer-Ferrari.

El móvil proyecta un espacio de la memoria a partir de un sistema paratáctico de reflexiones: el “sonido memorizado” (Ferrari) reverbera a través de los cuencos, lo que provoca, a su vez, otras resonancias: los distintos horizontes histórico-culturales a los que refieren, así como las diversas formas de entender la visualidad y la sonoridad que implican, entran en relación, interactuando de formas insospechadas entre sí y con el espacio de exhibición. En tal operación de montaje se evidencia, como sucede con frecuencia en los retratos que componen la mayor parte de su obra fílmica, el deseo de hacer converger una lectura profundamente personal de un cuerpo de trabajo con una invitación abierta a incorporar la experiencia sensorial desplegada según la disposición del escucha. En contra de la imperante tendencia a reducir la memoria hacia interpretaciones unívocas, *Print-through (for Cerith)* la sitúa como una liminalidad entre lo emocional y lo intelectual, lo material y lo intangible, lo pasado y lo presente; la afirma, pues, espacio en tensión, propicio para el encuentro.

This piece, dedicated to artist Cerith Wyn Evans, consists of a kinetic sculpture from which hang four fog chamber bowls, a musical instrument invented by American composer Harry Partch in the 1950s, activated not by physical contact but through transducers installed inside. The four channels replicate a composition made from recordings from the personal archives of Wyn Evans and Brunhild Meyer-Ferrari.

The mobile projects a space of memory from a paratactic system of reflections: the “memorized sound” (Ferrari) reverberates through the bowls provoking, in turn, other resonances: the different historical-cultural horizons to which they refer, as well as the different ways of understanding visuality and sonority that they imply, come into relation, interacting in unsuspected ways with each other and with the exhibition space. In such operation of montage, as often happens in the portraits that make up most of his film work, the desire to converge a deeply personal reading of a body of work—in this case those of Cerith Wyn Evans and Brunhild Ferrari—with an open invitation to the listener to incorporate the sensorial experience deployed according to their disposition—emotional, intellectual. Contrary to the prevailing tendency to reduce memory to univocal interpretations, *Print-through (for Cerith)* situates it as a liminality between the emotional and the intellectual, the material and the intangible, the past and the present; it affirms it, therefore, as a space in tension, propitious for encounter.





### *UMBRALES 0.3 X SÍNTESIS*

se terminó de imprimir en junio de 2024 en los talleres de Impresos Vacha, en la Ciudad de México. Para su distribución se tiraron 200 ejemplares sobre papel couché brillante de 100 gr. En su composición se utilizaron variantes de la familia tipográfica Space Grotesk diseñada por Florian Karsten de 6 - 64 pts.



Salvador Amores, Archivistas Salvajes  
(Lucía Malandro, Daniel Saucedo),  
Ute Aurand, Robert Beavers, Colectivo  
Los Ingrávidos, Maximiliano Cruz,  
Byron Davies, Luciana Decker Orozco,  
Carl Elsaesser, Luke Fowler, Hicham Gardaf,  
Friedl vom Gröller, Takahiko Iimura,  
Sofía Landgrave Barbosa, Mark Lapore,  
Jesse Lerner, Gabriel Linhares Falcao,  
Little Egypt Collective (Theresa Delsoin,  
Lisa Marie Malloy, J.P. Sniadecki, Ray Whitaker),  
Azucena Losana, Pablo Marín, Fox Maxy,  
Alan Medina, Laura Moreno Bueno, Jimena Muhlia  
Montero, Tara Najd Ahmadi, Andrew Noren,  
Juanita Onzaga, Elena Pardo, Deborah S. Phillips,  
Annalisa D. Quagliata, Juan Romo, Julio César Saavedra,  
Karina Solórzano, Rogelio Sosa, Ana Elena Tejera,  
Peter Todd, Unidad de Montaje Dialéctico, Utkarsh,  
Bruno Varela, Daniela Zahlner, Juliana Zuluaga.

