

N° 58 • 2006

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU MAGAZINE



LE FILM
(N')EST (PLUS Q')UN
SOUVENIR

IN BETWEEN INTERVALO

Zehar

Nº 58 • 2006

Publisher

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

Edita

General Councillor

JOXE JOAN GONZALEZ DE TXABARRI MIRANDA
Diputado General

Director of Culture

IMANOL AGOTE ALBERRO
Director General de Cultura

Director of Arteleku

SANTIAGO ERASO BELOKI
Director de Arteleku

Editorial Director

MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 Kultur Gestioa
Directora de la Publicación

Assistant Editors

K6 Kultur Gestioa
GORETTI ARRILLAGA ALDALUR
LARRAITZ MENDIZURI ARBELAITZ
Ayudantes de Coordinación

Contributing Editors

MURIEL ANDRIN
ANA ARREGI
MARÍA JOSÉ BELBEL
SUSANA BLAS
FERRAN FAGES
MARINA GARCÉS
OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA
IÑAKI IMAZ
DIMITRIS KARIOFILIS
ASIER MENDIZABAL
CARMEN PARDO
ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA
JULIÁN RUESGA BONO
IÑAKI URDANIBIA
Colaboradores

Translations

Euskararen Normalkuntzarako Zuzendaritza Nagusia

Tisa
ANE GARMENDIA
LUIS MARI LARRAÑAGA
LUIS MANTEROLA
JUAN MARI MENDIZABAL
TIM NICHOLSON
ALLAN OWEN
DEBORAH POWELL

Traducciones

Text Revisions

IDOIA GILLENIA
JOE LINEHAN
Revisión de textos

Art Director

LAUREN HAMMOND
Diseño

Pre-press Production and Printing

ZYMA
Pre-impresión e impresión

SS.488/05

Depósito legal

ISSN 1699-9533

© Argitalpenarena

GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA

© de la Edición

Art Bibliographies Modern-ek indizatua

Indizada por Art Bibliographies Modern

TEL: 943.45 36 62 FAX: 943.46 22 56 EMAIL: arteleku@gipuzkoa.net

COVER PORTADA

Roland Sabatier

Vista de la instalación de *Le Film (n'est plus q') un souvenir*
1975

Zehar is licensed under Attribution-NonCommercial-ShareAlike license by Creative Commons. You may copy, distribute and show in public the texts and translations for non commercial purposes. If you alter, transform, or build upon this work, you may distribute the resulting work only under a license identical to this one.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/legalcode>
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>

Zehar está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia.

This magazine, nor the institutions that fund it, do not necessarily share the opinions of its contributors.

Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

ARTELEKU KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA 20014 DONOSTIA

Visit our website for more information.
To review back issues, go to www.zehar.net.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku.
Consulta www.zehar.net para leer números anteriores.

IN BETWEEN INTERVALO

Nº 58 • 2006

Editorial 2

MARINA GARCÉS

Numax, our university:
Conversation with Joaquim Jordà 4

Numax, nuestra universidad.
Conversación con Joaquim Jordà 10

MURIEL ANDRIN

The Intuition of the Body, Time and
the Sixth Sense; from Chantal Akerman to
Contemporary Women Directors 14

De la intuición del cuerpo, del tiempo y
del sentido interno. De Chantal Akerman
a las realizadoras contemporáneas 20

SUSANA BLAS

Trinh T. Minh-ha, on the moving frontier 24

Trinh T. Minh-ha, en la frontera móvil 28

**OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA, IÑAKI IMAZ,
ASIER MENDIZABAL**

Jørgen Leth, filmmaker 32

Jørgen Leth, cineasta 37

CARMEN PARDO

Audio-visual? 42

¿Audiovisual? 48

FORUM

FERRAN FAGES

My work environment as a musician 54

Entorno de mi trabajo como músico 58

DIMITRIS KARIOFILIS

Despotism of frontiers 62

El despotismo de las fronteras 66

*FORUM is temporarily devoted to
disseminating debates taking place about
sound production and the [UN]COMMON
SOUNDS project.*

*Este espacio está dedicado temporalmente
a la difusión de los debates que están
surgiendo alrededor de la producción
sonora y del proyecto [UN]COMMON SOUNDS.*

Shorts

RESEÑAS.....70

MARÍA JOSÉ BELBEL REFUGIOS. Carne Nogueira Sala

JULIÁN RUESGA BONO I Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias

ITZIAR BILBAO Araki: Self, Life, Death

ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA Transito MX.

IÑAKI URDANIBIA ¡Abajo el trabajo!

IN BETWEEN INTERVALO

GABRIEL VILLOTA TOYOS

Few aesthetic practices bring us as close to the experience of travelling as drifting through film stories during the hundred years of the cinema (*à la* Godard). Leaving one film to enter another, we are thus submerged in that fast flow of time and space constructed for our eyes: even though this drift inevitably nowadays includes rejecting the luminous transparency characteristic of the celluloid film and depends on a rather dull reproduction that is the result of the proliferation of the digital video disc.

Yet, whether it is at the cinema, on the television or computer, what do we see on the screen?

What we see is that there is an agitated world before us in the image. Both in the past and in the present.

André Bazin said (and Víctor Erice recently reminded us of it at Arteleku) that there are filmmakers that believe in image, and filmmakers that believe in reality and are confident about it. In any case, the filmmaker's goal would involve catching the life inherent to that agitated world (even if it is a life that will always end up escaping, inexorably, like sand through your fingers). Starting from there, we can consider the very time of the account (whether fiction or a documentary) as time open to that life, that agitated world, leaving us in the hands of fate. If we agree with Erice that the contemporary film experience is twilight in nature, in line with a time of a civilising twilight, we only have two alternatives: either intone a heart-felt and nostalgic requiem for film making, or learn to appreciate the beauty of the world again, even in the framework of a dominantly audiovisual spectacular setting, where we have lost the distance needed for the production. And even so, from that loss of distance, learn to be able to appreciate the beauty, while truly trusting (a la Rossellini) reality.

And we are, clearly, still too young for the requiem. «

IN BETWEEN INTERVALO

Pocas prácticas estéticas nos aproximan tanto a la experiencia del viaje como aquella que nos ofrece la deriva por las historias del cine, en sus cien años de historia (*à la* Godard). Saliendo de una película para entrar en otra, nos sumergimos así en ese caudaloso flujo de un tiempo y un espacio contruidos para nuestra mirada: aunque esta deriva pase hoy en día inevitablemente por la renuncia a la luminosa transparencia propia de la película de celuloide, y dependa por el contrario de una más bien opaca reproducción consecuencia de la proliferación del disco de vídeo digital (DVD).

Pero, se trate de un cine, de un televisor o de un ordenador, ¿qué es lo que vemos en la pantalla?

Lo que vemos es que ante nosotros, en la imagen, hay un mundo que se agita. Así ayer como hoy.

André Bazin decía (y recientemente nos lo recordaba en Arteleku Víctor Erice), que hay cineastas que creen en la imagen, y cineastas que creen en la realidad, que muestran confianza ante ella; el objetivo del cineasta consistiría, en cualquier caso, en capturar la vida inherente a ese mundo agitado (aunque se trate de una vida que siempre terminará escapándose, inexorablemente, como arena entre los dedos). Podemos, a partir de ahí, pensar en el tiempo propio del relato (sea de ficción o sea documental, tanto da) como en un tiempo abierto a lo que esa vida, ese mundo agitado, pueda depararnos bajo las vestiduras del azar.

Si convenimos con el propio Erice en que la experiencia contemporánea del cine es de carácter crepuscular, en concordancia con un momento de crepúsculo civilizatorio, sólo pueden quedarnos ante ello dos alternativas: o bien entonar un sentido y nostálgico réquiem por el cinematógrafo, o bien aprender a apreciar de nuevo la

belleza del mundo, también incluso en el marco de un entorno espectacular predominantemente audiovisual, en el que ya hemos perdido la distancia necesaria para la representación; y aún así, desde esa pérdida de la distancia, aprender a ser capaces de apreciar la belleza, imbuidos en una plena confianza (de raigambre rosselliniana) en la realidad misma.

Y somos, claro, demasiado jóvenes para el réquiem, todavía.◀

M A R I N A G A R C É S

Numax, our university: Conversation with Joaquim Jordà

In 1979, Joaquim Jordà filmed a documentary about the experiment in self-management that the workers at the Numax electrical appliance factory carried out in response to the attempt by its owners to close it down in an irregular manner. The documentary was made with the express wish of the Workers' Committee at Numax which, when the filming was almost completed, decided to invest the last 600,000 pesetas from the strike fund in recording the process that they had all been involved in.

Now, Joaquim Jordà has filmed *Veinte años no es nada* (Twenty years is nothing), a documentary that aims to reconstruct the history of the last twenty-five years of Spain by taking the lives of the people involved in this experiment in self-management at the Numax factory as a starting point.

In 1979, Joaquim Jordà's camera captured the experience of the group of workers that collectivised and ran the Numax factory in Barcelona themselves. Twenty-five years later, the same camera attended their reunion meeting. What bridges the gap between their years of collective struggle and the disperse nature of their current lives are the desires "of people who fought to stop being working class without renouncing what they had experienced in the factory". Jordà captured them on film at a time when, sick of competing amongst and exploiting themselves, the workers at this self-managed factory decided to transfer it: to never again work for someone else, to do meaningful work, to head off to the country, carry on the struggle... What became of those desires? What happened to those lives that had become politicised inside the factory? Jordà sums up: "Perhaps they didn't do all that they wanted, but they didn't do anything that they didn't want to do". *Twenty years is nothing*, the film that Jordà brought out in November 2005, is a tribute to the anonymous dignity of the working class that was defeated. They lost, but they didn't fail. "I wasn't interested in telling the story of a failure. I was interested in explaining that



Joaquim Jordà *Viente años no es nada* (Twenty years is nothing) 2005

despite experiencing the mediocrity and horror of the last twenty-five years, they had been able to keep one thing alive: the idea that they couldn't possibly stoop to doing certain awful things; they couldn't be fooled, and that they were responsible for keeping alive a story that they had experienced — an exemplary story”.

As they never tire of repeating in *Twenty years is nothing*, for this group of workers Numax was their university. When we talked with Joaquim Jordà in his flat in Barcelona on a December evening, and took a closer look at the collective experience of these two films with him, we discovered that Numax is also a university for us. On the one hand, because it shows us a radically autonomous politicisation process that cannot be explained through the importance of ideology but

through the capacity for invention and creation that shared lives have. And, on the other, because it transports us into a story that is our own: the concealed history of the Spanish transition to democracy, which is like a tale of disillusionment and betrayal.

“I experienced the workers’ world in its capacity for organisation and revolt”, Jordà claims when he recalls the experience of working on *Numax presenta*. “For the traditional workers’ movement, *Numax presenta* was a film about failure. What I thought was a victory, was a defeat in their eyes”. This victory, as the second film confirms, is the victory of an apprenticeship in life that you cannot give up. “At Numax, the basic idea was the group. What they learnt was to maintain their unity through the factory committee. On the



basis of this group experience, each of them was personally enriched. Paradoxically, they learnt how to be individuals. Unlike what they say about the workers' struggle becoming standardised and depersonalised, at Numax the experience is quite different. Some of them already had a past; others didn't. But they all experience a personal process through collective struggle. Each one of them comes out of Numax with their own degree". Their political process is a communal process of acquiring self-respect in a common struggle. Unlike the traditional concepts of commitment to the workers' movement, with its slogans and guidelines, at Numax they discover the violence of salaried jobs through their own lives, when this is recognised as being a common problem. This is why the critique that workers at Numax formulate must go beyond a mere external critique of capitalism. It must be formulated as a critique of work and its system of domination over their lives. "The concept of secondary exploitation was a revelation for me. If someone else flogs me, I don't care; but I do care if I flog someone. This is what makes them get out of there. They also find out that they are doing a job that they are not interested in and don't care about. What does a fan or an egg-boiler have to do with

them? How can they sell them to other workers if there are cheaper and better ones? By selling pointless electrical appliances they feel that they are deceiving their own fellow workers. This is what they gradually learn over these two years running the factory themselves. They discover that work doesn't give them dignity and that they are also doing absurd things". Their lives, collectively rescued from the submissiveness and servitude of struggling to survive, want something more; something that provides an extra piece of political, personal, individual and collective meaning. This is what is expressed in the desires that bring *Numax presenta* to a close. Promises made for lives that have decided, on their own, to put an end to the meagre conquests they have achieved on their journey from self-management to self-exploitation... so that they can go beyond this.

This collective spirit, in which the unique qualities of each individual were blended with the special features of the others, had found its bearings in the factory. "The factory is having four walls and giving yourself time and space". Twenty-five years later the factory has disappeared and the irreversibly marked lives of the Numax workers drift along through the net-like space formed by new capitalism. Their varied biographies provide a metaphor for the isolation in which each of them risks their lives in the net-society. The disappearance of the factory as a space for political struggle, and the subsequent personalisation of our careers and lives as a result of the lack of job security have wiped out spaces where it is possible to form communal experiences from our political map. "We now have a sum of personal adventures that come together at a certain time in order to shape something. This is a fundamental change". In *Veinte años no es nada*, the workers from Numax have become taxi drivers, teachers, craftsmen, nuns, lawyers, cooks, hippies in the mountains, salesmen... Each of them has their own story; each of them has their own personal battle. However they all keep a secret that they share and which means that they can live with their heads held high: "one day we fought".

Among all of these stories, one of them captivates and monopolises Jordà's gaze: the story of Juan and Pepi, the couple who together with some other workmates became bank robbers during the early years of the transition to democracy. "This is the story that is most consistent. It's the story that puts into practice what all the others have thought. They had organised a collective confrontation with the capital that the transition had caused them to lose. Some of them continued this individually through what they used to call expropriations and now call robberies". These social robbers are the ones who take the critique of work that they had formulated together at Numax quite literally to extremes. To the extent that Juan, when he is seriously ill, "has a childlike dream: to be a working class hero; the one who kills the government minister who has betrayed them". As *Veinte años no es nada* shows, Juan demands that Barrionuevo turn up at his final robbery. Finishing him off and eliminating what he represents is the desperate climax to these shattered lives that "have seen things that they can't forget".

Is there any way back? This is one of the questions that silently haunts us when we watch *Veinte años no es nada*. Can you return to normality when the rules of the game have changed completely? Can you bear the full weight of mediocrity, of competitiveness, of the single-handed struggle for survival when you have experienced the power of creativity and collective intelligence? Juan Manzanera points out a path followed by those who know that they can only continue moving forward until they drop. Pepi along with the other workmates show, through their shattered lives, that there can be dignity in anonymity. "You can't fool them", Jordà says.

They cannot be fooled because they were involved in the struggles during the transition in which their dreams were betrayed. *Twenty years is nothing* is, among many other things, an interpretation of the Transition, and a vision of recent Spanish history that doesn't require external analysis or voices off-screen. Jordà's eloquence focuses on a handful of lives that speak for themselves. They are not analysed by him; they themselves state that they know that "the only people who listen are the ones who want to hear you". Their testimony shatters the fairy tale of the transition: this wasn't the result of a reconciliation process or of a gesture of realism. The pacts that sealed the change of regime were another door that slammed shut and another layer of quicklime poured over the workers' movement's final attempt at social innovation. This was perhaps the final attempt; the final wave, which from 1968 to 1977 shook developed societies in search of new ways to organise society. As against the Communist interventionism that was a feature of other struggles, the 1968-77 wave had a markedly autonomous character, and Numax is a clear example of this.

They discover that work doesn't give them dignity and that they are also doing absurd things.

What I found when I shot these two films is the collective intelligence of the workers.

Jordà vindicates this experience and returns to it twenty-five years later by chronicling their lives and staging a reunion. Vindicating it means stripping this of any temptation to indulge in nostalgia. “I don’t know what kind of nostalgia there could be. You look at the past as the starting point from the place we are at now”. Vindicating it also means you avert the trap of lapsing into a syrupy kind of naivety: “They weren’t naive. They were really bright and intelligent. What I found when I shot these two films is the collective intelligence of the workers”. Devoid of any nostalgia or naivety, the exemplary story of Numax and its major figures becomes irrelevant. It disrupts the general outlines of the story of this bygone past, to repeatedly ask us: when and where could these politicisation processes occur nowadays so that they might transform social issues and transform our own lives? When and where can we collectively tackle the squalor of our working lives? If they could... Nevertheless, many things have changed. “Today work is an asset that people long for. The restructuring process that has occurred during this period has been so radical that the figure of the worker has acquired a dream status. A time will definitely come when this figure will no longer be what people aim for and there will then be a radically new situation, in which people once again reject work, but this time do so totally. I think that it has to happen. I wish I could imagine it”.

Twenty years is nothing. It is nothing when we once again question the communal aspects in a neighbourhood, in the publication of a software program, in the re-appropriation of land or in a squat. It is nothing when an exemplary story questions the normality of our situation and shows us that hidden behind the anonymous lives led by the people who drive us around in taxis, teach us to read and write or serve us a coffee, there is a past in which a collective struggle forms the basis of their current lives. It is nothing when past experience tells us what our present consists of: what human materials —dreams, experiences, desires, struggles, friendships— we are trampling on in our everyday dealings with the horror and stupidity of our contemporary world.



Jordà said that the workers from Numax cannot be fooled. They cannot be fooled because Numax, their university, was a school that has given them dignity. At the end of *Twenty years is nothing*, the son of one of the workers involved in collectivising Numax bursts into tears. He is deaf and dumb. “He’s the one who can’t speak. All he can do is express himself, and everything is expressed in his tears: the thrill of what they have experienced; the sadness of defeat; “the pride of having a father who has a past”. These tears reflect the anxiety of those who thought they were fighting on their own against the world and discover that it’s not like that. Getting up close to Joaquim Jordà means you need to be prepared to make this discovery and accept its future consequences. «

MARINA GARCÉS is a lecturer in the Faculty of Social and Human Sciences in Zaragoza. She lives in Barcelona.

Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordà.

En 1979, Joaquim Jordà filmó un documental sobre la experiencia de autogestión que llevaron a cabo los trabajadores de la fábrica de electrodomésticos Numax, como respuesta al intento de cierre irregular por parte de los propietarios. El documental se llevó a cabo por voluntad de la misma Asamblea de Trabajadores de Numax que, ya casi al final de su existencia, decidió invertir las últimas 600.000 pesetas de la caja de resistencia en registrar el proceso que entre todos habían protagonizado.

Ahora, Joaquim Jordà ha rodado *Veinte años no es nada*, un documental que pretende reconstruir la historia de los últimos veinticinco años de España a partir del recorrido vital de las personas que protagonizaron la experiencia autogestionaria de la fábrica Numax.

En 1979, la cámara de Joaquim Jordà recogió la experiencia del grupo de trabajadores que colectivizó y autogestionó la fábrica Numax en Barcelona. Veinticinco años después, la misma cámara asiste a su reencuentro. Entre sus años de lucha colectiva y la dispersión de sus vidas actuales median los deseos “de una gente que luchó por dejar de ser clase obrera sin renunciar a la experiencia vivida en la fábrica”. Jordà los captó entonces, cuando hartos de competir y de autoexplotarse, los trabajadores de la fábrica autogestionada decidieron traspasarla: no volver a trabajar para otro, realizar un trabajo con sentido, irse al campo, seguir luchando... ¿Qué se hizo de aquellos anhelos? ¿Qué ocurrió con esas vidas que en el espacio de la fábrica se habían politizado? Jordà sintetiza: “Quizá no hicieron todo lo que querían, pero no hicieron nada que no quisieran hacer”. *Veinte años no es nada*, la película que Jordà estrenó en noviembre de 2005, es un homenaje a la dignidad anónima de la clase obrera que fue derrotada. Perdieron, pero no fracasaron. “No me interesaba contar la historia de un fracaso. Me interesaba explicar que dentro de la mediocridad y del horror que han sido los últimos veinticinco años, ellos habían sabido mantener una cosa: la idea de que no podían caer en determinadas bajezas, no podían ser engañados, que eran responsables de mantener una historia que habían vivido. Una historia ejemplar”.



Joaquim Jordà *Viente años no es nada* 2005

Como no se cansan de repetir en *Veinte años no es nada*, Numax fue para ese grupo de trabajadores su universidad. Conversando con Joaquim Jordà en su piso de Barcelona una tarde de diciembre, acercándonos con él a la experiencia colectiva de estas dos películas, descubrimos que Numax es también una universidad para nosotros. Por un lado, porque nos muestra un proceso de politización radicalmente autónomo que no se explica por el peso de la ideología sino por la capacidad de invención y de creación que tienen unas vidas puestas en común. Por otro lado, porque nos sitúa en una historia que es la nuestra: la historia acallada de la transición española, como una historia de desencanto y de traición.

“Viví el mundo obrero en su capacidad de organización y de revuelta”, afirma Jordà recordando la experiencia de *Numax presenta*. “Para el movimiento obrero clásico, *Numax presenta* era una película perdedora. Lo que para mí era una victoria, para ellos era una derrota”. Esta victoria, como confirma la segunda película, es la de un aprendizaje de vida al que no se puede renunciar. “En Numax, la idea fundamental era la de grupo. Lo que aprendieron fue a mantener la cohesión a través de la asamblea. A partir de esta experiencia de grupo, cada uno se enriqueció personalmente. Paradójicamente, aprendieron a ser un individuo. Lejos de lo que se dice de que la lucha obrera masifica y despersonaliza, en Numax se da otra experiencia. Unos tenían ya una biografía, otros no.



Pero todos viven un proceso personal a través de lo colectivo. Cada uno sale de Numax con su propio título". Su proceso político es un proceso de dignificación junto al otro, en una lucha común. Lejos de las lógicas clásicas de la adhesión al movimiento obrero, sus consignas y sus directrices, en Numax se descubre la violencia del trabajo asalariado a través de la propia vida, cuando ésta se reconoce en un problema común. Por eso, la crítica de los trabajadores de Numax no puede detenerse en una crítica externa al capitalismo. Se formula necesariamente como una crítica al trabajo y a su régimen de dominación sobre la vida. "El concepto de segunda explotación fue para mí un descubrimiento. Que otro me dé con el látigo, pase, pero que sea yo mismo, no. Esto es lo que les hace salir de ahí. Además, se descubren haciendo un trabajo que ni les interesa ni les importa. ¿Qué tiene que ver con ellos un ventilador o un coce-huevos? ¿Y cómo venderlos a otros trabajadores si los hay mejores y más baratos? Vendiendo electrodomésticos innecesarios, sienten que están engañando a sus propios compañeros. Es lo que van aprendiendo a lo largo de estos dos años de autogestión. Descubren que el trabajo no dignifica y que además están haciendo cosas absurdas". Sus vidas, arrancadas colectivamente de la sumisión y de las servidumbres de supervivencia, quieren más. Un *plus* de sentido político y personal, individual y colectivo. Es lo que se expresa en los deseos que cierran *Numax presenta*. Promesas

para unas vidas que han decidido poner fin, por sí mismas, a su conquista precaria, a su viaje de la autogestión a la auto-explotación... para ir más allá.

Este espíritu colectivo, en el que la singularidad de cada uno se compone con la de los demás, había encontrado en la fábrica sus coordenadas. "La fábrica es tener cuatro paredes. Darse un espacio y un tiempo". Veinticinco años después la fábrica ha desaparecido y las vidas de los trabajadores de Numax, irreversiblemente marcadas, se deslizan por el espacio reticular del nuevo capitalismo. Su dispersión biográfica es una metáfora del aislamiento en el que se juega cada uno la vida en la sociedad-red. La desaparición de la fábrica, como espacio de lucha política, y la posterior personalización de nuestros recorridos laborales y vitales a través de la precariedad han borrado de nuestra geografía política los espacios donde hacer experiencia de lo común. "Hoy tenemos una suma de aventuras personales que se encuentran en un determinado momento para hacer algo. Es un cambio fundamental". En *Veinte años no es nada*, los obreros de Numax se han convertido en taxistas, maestras, artesanos, monjas, abogados, cocineros, hippies de montaña, comerciales... Cada uno con su historia, cada uno con su batalla personal. Sin embargo, todos guardan el secreto que comparten y que les hace vivir con la cabeza alta: "un día luchamos".

Entre todos ellos, una historia cautiva y monopoliza la mirada de Jordà: la de Juan y Pepi, la pareja que junto a otros compañeros se convirtieron, durante los primeros años de la

transición, en atracadores. “Es la historia más consecuente. Es la historia que lleva a la práctica lo que todos los demás han pensado. Habían organizado un enfrentamiento colectivo con el capital que la transición les había hecho perder. Algunos la continuaron individualmente a través de lo que entonces llamaban expropiaciones y ahora atracos”. Estos atracadores sociales son los que llevan hasta el extremo y con toda literalidad la crítica al trabajo que habían hecho juntos en Numax. Hasta el punto de que Juan, gravemente enfermo, “tiene un sueño infantil: ser el héroe de la clase obrera, el que mata al ministro del gobierno que los ha traicionado”. Como muestra *Veinte años no es nada*, Juan exige la presencia de Barrionuevo en su último atraco. Acabar con él y con lo que representa es el punto álgido y desesperado de unas vidas rotas que “han llegado a ver cosas que no pueden olvidar”.

¿Hay marcha atrás? Ésta es una de las preguntas que silenciosamente nos acompañan viendo *Veinte años no es nada*. ¿Se puede volver a la normalidad cuando se han cambiado de raíz las reglas del juego? ¿Se puede soportar el peso de la mediocridad, de la competitividad, de la batalla en solitario por la supervivencia cuando se ha vivido la potencia de la creatividad y de la inteligencia colectiva? Juan Manzanares señala un camino, el del que sabe que sólo puede seguir avanzando hasta caer abatido. Pepi y con ella el resto de compañeros muestran, con sus vidas heridas, que puede haber una dignidad en el anonimato. “No les pueden engañar”, dice Jordà.

No les pueden engañar porque ellos fueron parte protagonista de las luchas de la transición y de sus sueños traicionados. *Veinte años no es nada* es, entre otras muchas cosas, una lectura de la transición, una mirada sobre la historia reciente de España que no necesita de análisis externos ni de voces en *off*. La elocuencia de Jordà se concentra en un puñado de vidas que hablan por sí mismas. No son su objeto de análisis, son un sujeto de enunciación que sabe que “sólo escucha quien te quiere escuchar”. Su testimonio rompe el cuento de la transición: ésta no fue el resultado de una reconciliación ni de un gesto realista. Los pactos que sellaron el cambio de régimen fueron una nueva puerta cerrada, otra capa de cal sobre el último intento de innovación social del movimiento obrero. El último intento, quizá. La última ola, la que del 68 al 77 sacudió las sociedades desarrolladas en busca de nuevos modos de organización social. Frente al dirigismo comunista de otras luchas, la ola 68-77 tuvo un fuerte componente autónomo, del que Numax es un claro exponente.

Jordà reivindica esa experiencia y vuelve a ella veinticinco años después a través de una crónica de vida y de la escenificación de un reencuentro. Reivindicarla es arrancarla de toda tentación nostálgica. “No sé qué nostalgia podría haber. Se mira al pasado como punto de partida del lugar en el que estamos hoy”. Reivindicarla es conjurar, también, la trampa edulcorante de la ingenuidad: “Ellos no fueron ingenuos. Fueron muy listos y muy inteligentes. Lo que encontré rodando estas dos películas es la inteligencia colectiva obrera”. Sin nostalgia y sin ingenuidad, la historia ejemplar de Numax y sus protagonistas se vuelve intempestiva. Desencaja las coordenadas de la historia, de ese pasado que ya fue, para lanzarnos insistentemente una pregunta: ¿cuándo y

dónde se podrían dar hoy estos procesos de politización que transforman lo social transformando nuestra propia vida? ¿Cuándo y dónde podemos atacar colectivamente la miseria de nuestras vidas puestas a trabajar? Si ellos pudieron... Sin embargo, muchas cosas han cambiado. “Hoy el trabajo es un bien deseado. Ha sido tan fuerte la reconversión de estos años, que la figura del obrero se ha convertido en una situación soñada. Seguramente llegará un momento en que esta figura ya no será deseada y entonces habrá una situación radicalmente nueva, un nuevo rechazo al trabajo, esta vez total. Pienso que tiene que producirse. Ojalá me la pudiera imaginar”.

Veinte años no es nada. No es nada cuando reaparece la pregunta por lo común en un barrio, en la publicación de un *software*, en la reapropiación de una tierra o en una casa okupada. No es nada cuando una historia ejemplar interpela nuestra normalidad y nos muestra que bajo las vidas anónimas de quienes nos llevan en taxi, nos enseñan las primeras letras o nos sirven un café, se esconde un pasado de lucha colectiva que es la razón de ser de su vida actual. No es nada cuando una experiencia pasada nos dice de qué está hecho nuestro presente: qué materiales humanos —sueños, experiencias, deseos, luchas, amistades— estamos pisando en nuestro trato cotidiano con la bajeza y la estupidez de nuestro tiempo.

Decía Jordà que a los trabajadores de Numax no se les puede engañar. No se les puede engañar porque Numax, su universidad, fue una escuela de dignidad. Al final de *Veinte años no es nada*, el hijo de uno de los protagonistas de la colectivización de Numax rompe a llorar. Es sordomudo. “Es el que no habla. Sólo puede expresar”. Y en su llanto se expresa todo: la emoción por lo vivido, la tristeza de la derrota, “el orgullo de tener un padre y de que este padre tenga una historia”. Ese llanto contiene la desazón de quien pensaba que estaba solo frente al mundo y descubre que no es así. Acercarse a Joaquim Jordà exige estar dispuesto a hacer este descubrimiento. Y a asumir sus consecuencias futuras. ❧

MARINA GARCÉS es profesora en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Zaragoza. Vive en Barcelona.

The Intuition of the Body, Time and the Sixth Sense; from Chantal Akerman to Contemporary Women Directors

Whenever Chantal Akerman's films are mentioned, the question of time rapidly comes up. Raising questions amongst everyone, she imposes her presence in short and medium length films (*Saute ma ville, L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée, La chambre, Le 15/08*), shot between 1968 and 1972. Far from being isolated, she fits into a whole, a film representation that is closely linked to both language and the body, but to the desire to destroy, at the same time, female stereotypes and the traditional performance rules of the cinema. Curiously, this "all for the art of film" did not depend on the film-maker's own state of mind or on those years when she was working, and has been passed down to contemporary women directors: Marion Hansel, Jane Campion, Claire Denis, Marina De Van, Lucie Hadzihalilovic, Julie Taymor, Isabel Coixet, Mira Nair or even Naomi Kawase who, thus, have revisited this film configuration of the world of characters and of the utterance of narrative. Yet beyond this, these directors have introduced these reflections in the field of classical narrative or even commercial films, setting them apart from their original experimental value.

What Akerman's films established right from the start is the rejection of imposed language and the absolute necessity to come up with other forms. Akerman's heroines are thus split between two extreme alternatives: silence (in the case of the young woman confined to bed in *La chambre* — the first version of which was a silent one), or the Woolfian stream of consciousness where language is carried away by hesitations, pauses and associations of ideas (in *Le 15/08*, where a young blonde woman in a Parisian apartment tells her story or in *L'enfant aimé* where the young mother confides in her friend). In the same way, contemporary filmmaking considers this perpetual questioning about the alternatives to the dominant language. The films of Claire Denis are practically silent, communication only occurs through gestures, the melodic rapport between voice and music. *Nénette* (Alice Houri in *Nénette et Boni*, 1996) says practically nothing compared to Boni (Grégoire Colin) who excessively uses language (oral, written); Coré (*Trouble Every Day*, 2000) is



Claire Denis *Trouble Every Day* 2001

entrenched in her world of impulses and only comes out to seek her death and the end of her suffering. The characters directed by Jane Campion only suffer as a result of their language “disorders”. Janet Frame creates her own poetic language, which lets her escape from male writing which, in turn, does not let her describe her emotions (*An Angel at my table*, 1990), *Sweetie* chooses non-verbal communication as the way to reject the symbolic order of language — to protest against her father she barks and even goes as far as biting him; Ada, confronted with Stewart and the world, refuses to talk (*The Piano*, 1993), and creates a new form of language through multiple voices: her own internal voice that comments on the narrative, her daughter who translates her feelings and requests, her notes, Baines, but also her piano and her music.

This new rapport for language should not only be considered from a thematic point of view, as it also implies the structuring of film language itself. In her first films, Akerman thus created another relationship with narrative time. Just like in the experimental work of Michael Snow where she sought her inspiration, she considers the question of time to be closely linked to the objectivity of the film shot/captation (such as the circular pan shot of *La Chambre*) and also, paradoxically, to sensation, to subjectivity: “*And is time the same for everyone? Some people say that that was long, others say it was short and others even say nothing*”¹. Her short and medium-length films are created in reaction to the “classical” or “dominant” design of film representation, by imposing a stream that is not governed by the rules of narration, but subject to the slowing down or the stretching of time (the

JANET FRAME CREATES HER
OWN POETIC LANGUAGE,
WHICH LETS HER ESCAPE FROM
MALE WRITING WHICH,
IN TURN, DOES NOT LET HER
DESCRIBE HER EMOTIONS.

IN THE CASE OF THE CONTEMPORARY DIRECTORS, IT TAKES ON ANOTHER MEANING AND

THE BODY NO LONGER HAS CONTEXT, DECOR, IT IS THE DECOR.

fixed shots of inside the *Hotel Monterey* which seem to be autonomous from the presence of the characters).

Distancing themselves from this radical stance while returning to the subject of film time, contemporary directors focus on a permanent coexistence between classical narrative logic and the insertion of narrative breathing spaces. Universal time, dependant on pre-established time strata (days, hours, minutes or seconds) is replaced by subjective temporality, based on synesthetic experience, phenomenological time or “freed from the restraints that require it to be reserved to the time of the universe”². The linearity and pro-tension are maintained and they are strewn with moments of counter currents that impose a different rhythm to the progress of the narrative. The *Passionless Moments* (Campion, 1983) series is an ironic example of this idea where image-action has been replaced by moments “when nothing happens” and in *Two Friends* (Campion, 1986), Dana Polan is amazed by an *in media res* structure that “leaves causes and effects of individual narrative developments unexplained even if one can sort out their place in the overall temporal order”³. Claire Denis’s films are perceived as developing a “highly individual style, favouring optical and sound elements over dialogue, psychological realism, scenic continuity and other traditional modes of narrative storytelling” based on “its expository gaps and elliptical cutting”⁴.

Bergson’s conception of duration seems to provide essential keys to understanding this new form. When he determines pure duration, Bergson envisages it as the succession of our states of conscience when our self

exists and does not establish a separation between the present state and previous states, thus proposing a continuation of “what is no longer in what is”⁵. He believes that it is the experience of the duration that is important. The way that women directors shoot film seems to be aimed at rendering this idea of internal duration “of the self or conscience as interiority – the primacy of the interiority appears in fact as the conditions where no experience of the duration is not possible”, while being removed from any area of sociality”⁶. The opening sequence of *In the cut* (Campion, 2003) showing Pauline (Jennifer Jason Leigh) walking under a shower of golden petals; when an unknown couple kisses in a car, or the desired, caressed and devoured body in *Trouble Every Day*; the disappearance of the brother, bicycle rides in the town or even the dance during which the liberating storm occurs in *Shara* (Kawase, 2003), the clouds that appear, disappear and endlessly change in Hansel’s film (*Nuages*, 2001). What is clear here is the a-temporality, the entrenchment of any contextual or social data, as well as the duration (in its literal sense) or the exhaustiveness of the experiences lived. The point where the sequence stops in the image-action naturally continues here when representing an interiority between “what is no longer in what is”, which is here structured around a space where the self is “let live”; the happy childhood with the mother and sister, simple desire and fusion in the sexual act, the return to life after the experience of disappearing.

This specific attitude to language, together with establishing an experience of duration, allow the body to discover an essential place. Gilles

Deleuze thus explains that: “women directors do not owe their importance to a militant feminism. What is more important is the way in which they have brought innovation of these films of the body, as if women had to overcome the source of their own attitudes and their temporality as individual or common gestus”⁷. In *Saute ma ville*, *La chambre* or *Le 15/8*, the female body is therefore defined both by its confinement in the claustrophobic and highly symbolic interiors (the kitchen and bedroom which are repeated as leitmotifs) turning imprisonment into a social role, but also its confrontation with carefully chosen objects (the spinning wheel, the teapot, the apple in *La Chambre*, the household accessories in *Saute ma ville*, the mirror in the later and in *L'enfant aimé*). In the case of the contemporary directors, it takes on another meaning and the body no longer has context, decor, *it is the decor*. In its double conception of outside envelope and internal substance, it becomes the predominant element and imposes the structuring of time and of the film contents. Yet it is also the frontal object. The point of frontality is expressed through characters in the case of Akerman (such as in *La chambre* or in *Le 15/08*), here it is the skin that becomes frontal and which defies the spectator's gaze.

Even if it is always taken in its everyday life, the body (either male or females, the examples are not more restrictive) is no longer simply a social body, it is above all exposed in its carnal value, the living subject that is literally now gashed to better expose the internal turmoil. The (r)evolutions are numerous, from the known example of the stomach stretched by maternity and the specific temporality that it involves (*Nénette et Boni*, *Shara*) to the stranger and newer one of the torn and tortured skin (*Trouble every day*, *Dans ma peau*). Pleasures currently mix with traumas, and the emphasis is therefore placed on the accident, which breaks the corporal envelope, as in the emblematic framework of Frida (Taymor, 2002), where, in a dizzy dive, the body of the adolescent is revealed to us in a heap of rubble (but also a shower of gold) after the coach accident that would deform her spine for ever. In *Beau travail* (Denis, 1999), Gilles Sentain's skin (Grégoire Colin) is charred, burnt like a parchment when he is lost in the desert after his officer has tampered with his compass. The body becoming the place of the communicational link but also the interiority, the tested sensations are the motor of this representation, both at the level of the plot and in the relationship with the audience. According to Bergson,



Marina de Van *Dans ma peau* 2002

Jane Campion *In the cut* 2003

“when we talk about sensation as an interior state, we mean that it is created in our body”⁸. The sense of cinema, synesthetic is one of the main elements of contemporary cinema; *Shara* is thus depicted as belonging to the “physiological genre” and *Beau Travail* as a film where one sees “the fine-honing of flesh and muscle into sensory-motor machines that the actual world has no place for”⁹.

Where Akerman reduces the techniques in his short and medium-length films to impose a critical distance between the audience and the bodies, whether by capitulation by a mechanical movement (*La chambre*) or the fixed states of the sequence shots (*Le 15/08*), favouring the overall shots to the detriment of any dramatic connection, the close up is currently the determining film principle, which better illustrates the tactical relationship that the character has with his surroundings. It is not so much the faces that are the target, but rather the scraps of fragmented bodies, mainly hands (or feet) and what they touch, to provide that tactile sensation that reflects day-to-day movement (which seems to be a sensitive tribute to the gestures of Akerman’s characters) and also those of a fantastical restless wandering, such as the feet of Pauline in the damp

grass in the garden (*In the Cut*), Boni’s hands stroking the rabbit or kneading the dough (*Nerette et Boni*) or even Leo’s (Alex Ducas) cleaning the blood off Coré’s white, naked skin with a sponge dripping with water after one of the massacres (*Trouble Every Day*) Omnipresence of the skin, as Jean-Luc Nancy points out when, describing *Trouble Every Day*, he makes it the essential element and speaks about a “*pellicule expeausée (Pellicula, petite peau)*” (play on words using *peau*, the French for skin, as part of *exposed*)¹⁰.

The bodies are no longer envisaged as a whole but rather in their capacity to exist as nearly autonomous elements. The cut is everywhere, in the shot and on the surface. The fragment and blood are found in the sharp scar of the hero of *L'intrus* (Denis, 2004), who received a new heart, or in the feast of Coré who dissected her lover while still alive in *Trouble Every Day*; in *Titus* where they become the motif of the revenge of the Queen of the Goths (Jessica Lange), contrary to Titus (Anthony Hopkins) who sacrificed his oldest son by cutting him up and offering his limbs to be burnt on a pyre so that his son could be buried according to Roman tradition when returning from combat. Finally, in *Dans ma peau* (De Van, 2002), where the use of a

FILMING CLOSER, IN A MACROCOSMIC VIEW OF THE OBJECT SHOWN, ALLOWS ONE TO ENTER IN AN ABSTRACT DIMENSION, TO OPEN THE PLAN UP TO THE IMAGINARY SPACE OF THE AUDIENCE.

split screen no longer falls within the idea of a reduction of the points of view but rather in that of an identity construction; the cut in the skin is split in the cut in the shot, the skin and film subject merge — the body dictates its time on the film, as if the flesh imposed a structuring on the time line and to the ordering of the film editing.

The essential place given to the body and to sensation imposes a temporality of the *ressenti*, of the non-ponderable experience that it has to represent in its duration linked to the present in order to be transmitted and communicated to the audience. A certain form of *derrealisation* is achieved here and thus extends that one imposed by Akerman's extreme duration shots: "I also know that at the end of a certain time, we quietly slide towards something abstract. Yet not always. We no longer see a corridor, but red, yellow, material (...). The very material of the film. In a sort of coming and going between the abstract and the specific"¹¹. The realist, nearly documentary premise no longer exists and the represented world is directly set in a characteristic subjectivity, or even a plastic abstraction. Filming closer, in a macrocosmic view of the object shown, allows one to enter in an abstract dimension, to open the plan up to the imaginary space of the audience — the skin filmed by Agnes Godard in Claire Denis's films loses its legibility and often offers a blurring that makes it difficult for the audience to recognise. We are facing the poetic moment, where "the being goes up or down, with accepting the time of the world that would bring ambivalence to antithesis, the simultaneous to the successive"¹².

MURIEL ANDRIN teaches at the Université Libre de Bruxelles.

NOTES AND REFERENCES

- 1 AKERMAN, C. *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, pp. 35-36
- 2 RICOEUR, P. *Temps et récit, Tome III Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985, p. 230.
- 3 POLAN, D. *Jane Campion*, London : BFI Publishing, 2001, p. 86.
- 4 SMITH, D. "L'intrus – An Interview with Claire Denis", June 2005, www.sensesofcinema.com
- 5 BERGSON, H. *Durée et simultanéité*, Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968 (First edition : 1922).
- 6 VIEILLARD-BARON, J.L. "L'intuition de la durée, expérience intérieure, et fécondité doctrinale" in *Bergson: La durée et la nature*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 45.
- 7 DELEUZE, G. *L'image-temps*, Paris : Editions de Minuit, 1985, p. 256.
- 8 BERGSON, H. *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1939, pp. 58-59.
- 9 PEDROLETTI, B. *Le Monde*, 31 Mars 2004; Fergus Daly, "Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature", Décembre 2000, www.sensesofcinema.com
- 10 NANCY, J.L. "Icône de l'acharnement", dans *Trafic*, n°39, Automne 2001, p. 60.
- 11 AKERMAN, C. Op.cit. pp. 35-36.
- 12 BACHELARD, G. *L'intuition de l'instant*, Paris : Stock, 1992 (original edition 1965), pp. 104-105.

De la intuición del cuerpo, del tiempo y del sentido interno. De Chantal Akerman a las realizadoras contemporáneas

Cuando se trata del cine de Chantal Akerman, la cuestión del tiempo aparece inmediatamente. Objeto de todas las cuestiones, se impone desde sus cortos y medio metrajes (*Saute ma ville*, *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée*, *La chambre*, *Le 15/08*) rodados entre 1968 y 1972. Lejos de aparecer aislada, esta cuestión se inscribe en un todo, en una representación filmica estrechamente relacionada con el lenguaje y con el cuerpo, pero también con la voluntad de dinamitar tanto los estereotipos femeninos como las reglas de representación clásica del cine. De una manera extraña, este 'todo cinematográfico' no ha permanecido dependiente de un estado de ánimo propio de la cineasta o de los años de su montaje, y se ha transmitido a las realizadoras contemporáneas: Marion Hansel, Jane Campion, Claire Denis, Marina De Van, Lucie Hadzihalilovic, Julie Taymor, Isabel Coixet, Mira Nair o incluso Naomi Kawase, quienes han reinterpretado esta configuración filmica del mundo, de los personajes y de la enunciación de los relatos. Es más, estas cineastas han introducido sus reflexiones en el campo del cine narrativo clásico, e incluso comercial, desposeyéndolas de su valor experimental originario.

Lo que el cine de Akerman establece de entrada en sus primeros filmes es el rechazo del lenguaje impuesto y la absoluta necesidad de generar otras formas. Así pues, las heroínas de Akerman aparecen desgarradas entre dos alternativas extremas: el mutismo (en el caso de la joven en cama de *La chambre*, la primera versión original del filme incluso era muda), o el torrente de palabras "*stream of consciousness*" woolfiana en el que el lenguaje se deja llevar por las vacilaciones, pausas y asociaciones de ideas (en *Le 15/08*, una joven rubia habla de sí misma en un apartamento parisense o en *L'enfant aimé*, en el que una joven madre confía sus preocupaciones a su amiga). En este mismo espíritu, el cine contemporáneo ha tomado para sí esta perpetua cuestión de las alternativas al lenguaje dominante. Los filmes de Claire Denis son prácticamente mudos, la comunicación no se establece sino dando un rodeo por los gestos, por la relación melódica con la voz o con la música; *Nénette* (Alice Hour



Marina de Van *Dans ma peau* 2002

en *Nénette et Boni*, 1996) no dice prácticamente nada en comparación con Boni (Grégoire Colin) que utiliza el lenguaje (oral, escrito) de manera excesiva; Coré (*Trouble Every Day*, 2000) se ha atrincherado en su mundo impulsivo, no saliendo de él más que para pedir su muerte y el final de sus sufrimientos. Los personajes puestos en escena por Jane Campion por su parte sufren “desórdenes” de lenguaje; Janet Frame ha creado su propio lenguaje poético, escapando así a la escritura masculina que no puede servirle para describir sus emociones (*An Angel at My Table*, 1990), *Sweetie* escoge la comunicación no verbal como signo de rechazo del orden simbólico del lenguaje, como protesta contra su padre, ella ladra y llega incluso a morderle; Ada, confrontada a Stewart y al mundo, se niega a hablar (*The Piano*, 1993), produciendo una nueva forma de lenguaje a través de múltiples vías: su propia voz interna es la que comenta la narración, su hija que traduce sus sentimientos y solicitudes, sus notas, Baines, pero también, su piano y su música.

Esta nueva relación con el lenguaje no se traduce solamente desde un punto de vista temático sino que también implica la estructuración del propio lenguaje cinematográfico. Por medio de sus primeros filmes, Akerman crea pues otra relación con el tiempo narrativo. Como en el trabajo experimental de un Michael Snow en el cual se inspira, la cuestión del tiempo en ella se encuentra muy relacionada a la vez con la objetividad de la captación fílmica (tal y como lo muestra la panorámica circular de *La Chambre*) pero también, de forma paradójica, con la sensación, con la subjetividad: “Y el tiempo, ¿es el mismo para todo el mundo? Algunos dicen, me ha parecido largo, otros dicen, me ha parecido corto, y algunos no dicen nada”¹. Sus cortos y medio metrajes se construyen como reacción a la concepción ‘clásica’ o ‘dominante’ de la representación cinematográfica, imponiendo un flujo no regido por las reglas de la narración, pero sometido

JANET FRAME HA CREADO SU PROPIO

LENGUAJE POÉTICO, ESCAPANDO

ASÍ A LA ESCRITURA MASCULINA QUE

NO PUEDE SERVIRLE PARA DESCRIBIR

SUS EMOCIONES.

ENTRE LAS CINEASTAS CONTEMPORÁNEAS, EL CUERPO ADQUIERE OTRA SIGNIFICACIÓN;

AQUÍ YA NO TIENE CONTEXTO, DECORADO, ES EL DECORADO.

a la congestión y al estiramiento temporal (los planos fijos de los interiores de *Hotel Monterey* que parecen autónomos respecto a la presencia de personajes).

Desmarcándose de este *a priori* radical, pero retomando el juego sobre el tiempo filmico, las cineastas contemporáneas trabajan convencidas de la coexistencia permanente entre la lógica narrativa clásica y la inserción de espacios de *respiración* narrativos. El tiempo universal, que depende de estratos temporales preestablecidos (días, horas, minutos o segundos), se substituye por una temporalidad subjetiva, una experiencia sinestésica, un *tiempo fenomenológico* o vivido “liberado de condicionantes que exigen la vuelta al tiempo del universo”². La linealidad y la protensión se mantienen, aunque salpicadas de instantes de congestión que imponen un ritmo diferente a la progresión narrativa. La serie *Passionless moments* (Campion, 1983) es un ejemplo irónico de esta idea, ya que en ella la imagen-acción ha sido reemplazada por momentos “en los que no pasa nada”, y en *Two Friends* (Campion, 1986), Dana Polan se asombra de una estructuración *in media res* que “deja sin explicar causas y efectos de los desarrollos de una narrativa individual, aun cuando uno pueda apartarse del lugar que les corresponde en el orden global del tiempo”³. El cine de Claire Denis se percibe como desarrollando un “estilo muy individual, que hace prevalecer elementos ópticos y sonoros sobre el diálogo, el realismo psicológico, la continuidad escénica y otros modos tradicionales de la narrativa”, basando su técnica de montaje en “intervalos descriptivos y cortes elípticos”⁴.

La concepción de la duración de Bergson parece proporcionar claves esenciales para la comprensión de esta nueva forma. Bergson determina la duración absolutamente pura como la sucesión de nuestros estados de con-

ciencia cuando nuestro yo se deja vivir y se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores, proponiendo una continuación de “lo que ya no es en lo que es”⁵. Para él, es la *experiencia* de la duración lo que importa. La manera de filmar de las realizadoras parece querer reproducir esta idea de duración interior “del yo o de la conciencia como interioridad —la prioridad de la interioridad aparece en efecto como la condición sin la cual ninguna experiencia de la duración es posible—”, quedando fuera de todo espacio de sociabilidad⁶. La secuencia del comienzo de *In the cut* (Campion, 2003), que muestra a Pauline (Jennifer Jason Leigh) deambulando bajo una lluvia de pétalos dorados; aquella en la que una pareja anónima se besa en un coche, o el cuerpo deseado, acariciado y devorado del amante en *Trouble Every Day*; la desaparición del hermano, los recorridos en bicicleta por la ciudad o incluso el baile durante el cual surge la tormenta liberadora en *Shara* (Kawase, 2003); las nubes que se forman, se deforman, se transforman inexorablemente en el filme de Hansel (*Nuages*, 2001). Lo que sorprende aquí es a la vez la atemporalidad, la supresión de cualquier dato social o contextual, y también la duración (en su sentido literal), incluso la exhaustividad de las experiencias vividas. Allí donde la secuencia se detiene en el marco de la imagen-acción, se prolonga de forma natural aquí; “lo que ya no es en lo que es” cabe en la representación de una *interioridad*, que se articula aquí en un espacio en el que el yo se “deja vivir”; la infancia feliz con la madre y la hermana, el deseo simple y la fusión en el acto sexual, la vuelta a la vida tras la experiencia de la desaparición.

Esta relación particular con el lenguaje, así como el establecimiento de una experiencia de la duración, permiten al cuerpo encontrar un lugar esencial. Gilles Deleuze explica que “las realiza-

doras femeninas no deben su importancia a un feminismo militante. Lo que más cuenta es la manera en la que han innovado en este cine de cuerpos, como si las mujeres tuvieran que conquistar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como *gestus* individual o común”⁷. En *Saute ma ville, La chambre* o *Le 15/8*, el cuerpo femenino se define así a la vez por su confinamiento en interiores claustrofóbicos y altamente simbólicos (la cocina y la alcoba se repiten como *leitmotiv*) que reflejan una reclusión en un rol social, y también su confrontación a objetos cuidadosamente escogidos (la rueda, la tetera, la manzana en *La Chambre*, los accesorios del menaje en *Saute ma ville*, el espejo en este último y en *L'enfant aimé*). Entre las cineastas contemporáneas, el cuerpo adquiere otra significación; aquí ya no tiene contexto, decorado, *es el decorado*. En su doble concepción de envoltura externa y de substancia interna, se convierte en el elemento preponderante e impone la estructuración del tiempo y de la materia filmica. Pero también es el objeto frontal. Esa frontalidad, se expresaba a través de los personajes en el caso de Akerman (como en *La chambre* o en *Le 15/08*); aquí es la piel la que ha devenido frontal y la que viene a transgredir la mirada del espectador.

Aunque siempre sea captado en su cotidianidad, el cuerpo (femenino o masculino también, los ejemplos ya no son restrictivos) no se trata ya de un cuerpo social simplemente, se expone ante todo en su valor carnal, materia viva que ahora se hiere y corta literalmente para mejor exponer la emoción interna. Las (r)evoluciones son numerosas, del ejemplo conocido del vientre hinchado por la maternidad y la temporalidad particular que ésta implica (*Nénette et Boni, Shara*) al, más extraño y nuevo, de la piel desgarrada, descuartizada, (*Trouble every day, Dans ma peau*). Ahora los placeres apare-

cen junto con los traumatismos, y se pone el acento sobre el accidente, que rompe la envoltura corporal, como en el plano emblemático de *Frida* (Taymor, 2002), en el que en un picado vertiginoso, el cuerpo del adolescente nos es revelado en un montón de restos (pero también una lluvia de oro) tras el accidente de coche que deformará para siempre su columna vertebral. En *Beau travail* (Denis, 1999), la piel de Gilles Sentain (Grégoire Colin) resulta carbonizada, quemada en vivo como un pergamino cuando se pierde en el desierto después de que el comandante haya manipulado su brújula. El cuerpo convertido en el lugar del vínculo de comunicación pero también de la interioridad, las sensaciones experimentadas son el motor de esta representación, tanto en el nivel del relato como en lo que se refiere a la relación con el espectador; para Bergson, “cuando hablamos de la sensación como de un estado interior, queremos decir que ella surge en nuestro cuerpo”⁸. El cine-sensación, sinestésico, es uno de los elementos principales del cine contemporáneo; *Shara* es así descrito como “cine fisiológico” y *Beau Travail* como un filme en el que “se ve el fino pulido de carne y músculo de las máquinas senso-motoras para las cuales el mundo actual no tiene cabida”⁹.

Akerman en sus cortos y medio metrajes acumulaba procedimientos para imponer una distancia crítica entre el espectador y el cuerpo, bien por una captación realizada por medio de un movimiento mecánico (*La chambre*), bien por la fijeza de planos secuencias (*Le 15/8*), dando preferencia a los planos de conjunto en detrimento de cualquier aproximación dramática; ahora, el primer plano se ha convertido en el principio filmico determinante, ya que éste ilustra de la mejor manera posible las relaciones táctiles que el personaje mantiene con lo que lo rodea. Ya no se dirigen tanto a los rostros sino a trozos de cuerpo fragmentados, principalmente manos (o pies) y a lo que ellas (o ellos) tocan, para representar esta sensación táctil que nos remite tanto a los gestos cotidianos (en lo que parece un homenaje sensible a los gestos de los personajes de Akerman) cuanto a los de un vagabundeo fantasmal, del cual dan testimonio los pies de Pauline en la hierba mojada del jardín (*In the Cut*),

las manos de Boni acariciando el conejo o amasando la pasta (*Nénette et Boni*), o incluso las de Léo (Alex Descas) limpiando con una esponja empapada en agua la sangre de la piel blanca y desnuda de Coré tras la masacre (*Trouble Every Day*). Omnipresencia de la piel, como lo precisa Jean-Luc Nancy cuando, al describir *Trouble Every Day*, hace de ella el elemento esencial y habla de “película expuesta (Pellicula, pequeña piel)”¹⁰.

Los cuerpos ya no son considerados en su totalidad sino en su capacidad para existir en elementos casi autónomos. El corte aparece en todas partes, en el plano y en la superficie. La fragmentación y la sangre se encuentran en la cicatriz desnuda del héroe de *L'intrus* (Denis, 2004), que ha recibido un nuevo corazón o en el festín de Coré, que desuella a su amante todavía vivo en *Trouble Every Day*; en *Titus*, en el que se convierten en el motivo de la venganza de la reina de los godos (Jessica Lange), en contra de Titus (Anthony Hopkins) que ha sacrificado a su hijo mayor descuartizándolo y ofreciendo sus miembros al fuego de la hoguera para poder enterrar a sus ‘hijos’, según la tradición romana, cuando vuelva del combate. En *Dans ma peau* (De Van, 2002), finalmente, en el que la utilización del *split screen* no encaja ya en la idea de una multiplicación de los puntos de vista, sino en la de una construcción identitaria; el corte en la piel se desdobra en el corte en el plano, la piel y la materia filme se confunden —el cuerpo dicta su tiempo al filme—, como si la carne impusiera una estructuración a la línea temporal y a la articulación del montaje cinematográfico.

El lugar fundamental atribuido al cuerpo y a sus sensaciones impone en cuanto una temporalidad de lo experimentado, de la experiencia no ponderable que debe representarse en su duración relacionada con el presente para ser transmitida, comunicada al espectador. Se alcanza aquí una cierta forma de *desrealización* prolongando la impuesta por los planos de duración extrema de Akerman: “Yo también sé que al cabo de cierto tiempo, nos deslizamos lentamente hacia algo abstracto. Pero no siempre. Ya no se ve un pasillo, sino rojo, amarillo, materia (...). La materia misma de la película. En una especie de vaivén entre lo

abstracto y lo concreto”¹¹. Ya no existe el postulado realista, casi documental, y los mundos representados están anclados directamente en una subjetividad característica, e incluso en una abstracción plástica. Filmar lo más cerca posible, en una visión macro-sómica del objeto mostrado, permite por lo tanto entrar en una dimensión abstracta, abrir el plano al espacio imaginario del espectador —la piel filmada por Agnès Godard en los filmes de Claire Denis pierde su legibilidad—, y a menudo ofrece una indistinción que perturba el reconocimiento por parte del espectador. Nos encontramos cara al instante poético en el cual “el ser asciende o desciende sin aceptar el tiempo del mundo, y el cual traerá ambivalencia a la antítesis, simultaneidad a lo sucesivo”¹². ❧

MURIEL ANDRIN es profesora de la Universidad Libre de Bruselas.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 AKERMAN, C. *Autoportrait en cinéaste*, Paris : Centre Pompidou/Cahiers du cinéma, 2004, pp. 35-36.
- 2 RICOEUR, P. *Temps et récit, Tome III Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985, p. 230.
- 3 POLAN, D. *Jane Campion*, London : BFI Publishing, 2001, p. 86.
- 4 SMITH, D. “L'intrus – An Interview with Claire Denis”, Junio 2005, www.sensesofcinema.com
- 5 BERGSON, H. *Durée et simultanéité*, Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1968 (primera edición: 1922).
- 6 VIEILLARD-BARON, J.L. “L'intuition de la durée, expérience intérieure, et fécondité doctrinale” en *Bergson : La durée et la nature*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 45.
- 7 DELEUZE, G. *L'image-temps*, Paris : Editions de Minuit, 1985, p. 256.
- 8 BERGSON, H. *Matière et mémoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1939, pp. 58-59.
- 9 PEDROLETTI, B. *Le Monde*, 31 Marzo 2004; Fergus Daly, “Immanence and Transcendence in the Cinema of Nature”, Diciembre 2000, www.sensesofcinema.com
- 10 NANCY, J.L. “Icône de l'acharnement”, en *Trafic*, n°39, Otoño 2001, p. 60.
- 11 AKERMAN, C. Op.cit. pp. 35-36.
- 12 BACHELARD, G. *L'intuition de l'instant*, Paris : Stock, 1992 (edición original 1965), pp. 104-105.

Trinh T. Minh-ha, on the moving frontier

“Why do we continue to be oppressed and continue to oppress others? It’s all much more complex than that positioning of the sources of power you get in a certain type of political cinema. The political can be seen from many different angles; it is not enough just to centre on a political theme and then reproduce the entire ideological language of the mainstream and its oppressive mechanisms. All aspects of the film need to be political, even the formal and structural ones, not just the contents”.

This was Trinh T Minh-ha’s categorical reply when asked about the ideological commitment from which she builds her films. This clarity of principles is not at odds with the polysemy and breadth of perspective that abounds in her films and theoretical essays; with that creative ambiguity with which she works, with her elegant championing of nomadism from the moving frontier.

“For me the question of hybridisation and cultures has never been a question of eliminating the frontier. Human beings are constantly inventing borders, and these borders, which may be political, strategic or tactical, should not be seen as an end in themselves. The idea of nomadism has taken on a new momentum in our times. Being dislocated or in constant reinvention is the best argument for explaining the changes and the fractures in the construction and destruction of identities, and because of that, we need moving frontiers. What we need to do is change the borders and the limits once they begin to restrict us”.

Minh-ha’s filmography occupies an important place within that “other history” of the documentary and of feminist film and video.

Minh-ha shares this quest for fresh air with other female directors working in documentary cinema, cinematic essay, autobiographic cinema, home movies, ethnographic documents, art films and combative video, who have challenged the univocal patriarchal view, making inroads in a variety of areas and re-writing the notions of “fiction” and “reality”, of history and histories. Chantal Ackerman, Agnès Varda, Mira Nair, Ulrike Ottinger and Solveig Anspach, among others, are breaking down the limits between fiction and “reality”; Ivonne Rainer, Lourdes Portillo, Barbara Hammer, Naomi Kawase and Trinh T Minh-ha herself are trying to find new forms of commitment in experimental language.

“Sometimes it annoys me to be called a feminist film-maker—depending who uses the term and in what context. The important thing is what people mean by that label, because it can just be an authoritarian attempt to limit the framework I



Courtesy of Moongift Films

Night Passage 2005

have to work in as a feminist. At the same time, labels are always being flashed around in our world and sometimes they're simply a way of understanding each other. When people speak of feminism they're not always referring to the world of women, but to a consciousness which informs the actions of both men and women in our everyday life. Seen from this point of view, being a feminist means sustaining those actions, that critical consciousness with regard to society and its oppressions"³.

Playing at absent-mindedness: the combative force of the fragmentary, the lyrical and the unsuspected

The impact of Minh-ha's first film, *Reassemblage*, has often been remarked on. Shot in Senegal in 1982 in 16 mm, the subject matter came as a surprise to those who expected the film-maker to go in search for her Vietnamese roots, or some cultural area closer to her own particular biography. But this preference of Minh-ha's for the borders, for the unsuspected, the fringe, has proved to be a constant throughout her career. Part of her working method frequently involves dig-

ging into the unknown in order to untangle a web which is ultimately linked to our own. Africa represented that territory "from which to look further".

Reassemblage (1982) and *Naked Spaces-Living is Round* (1985) soon became icons of the "other documentary" cinema. In both films, Minh-ha harshly questioned the scientific pretensions of a supposedly objective comparative anthropology; the ethnocentric western presentations of Africa and African women and the realist pretensions of any documentary film. In contrast to this type of closed "supposedly neutral" film, which reinforces the colonialist stereotypes of the "primitive", the author uses open textual strategies which are continuously being re-written, without trying to offer totalising explanations. In *Naked Spaces*, the explanatory voice of the narrator is replaced by that of the women from the three cultures studied. In *Reassemblage*, the narrative thread is lost altogether.

In conventional, supposedly informative and educational, ethnographic films, the spectator is turned into a *voyeur*, dis-



Surname Viet, Given Name Nam 1989

tanced from of the culture being observed and placed in a dominant position with regard to the subjects being filmed.

Minh-ha combines different forms of writing, of narratives: the poetic and the theoretical. Her textual discourse displays a preference for the fragment. *Reassemblage*, for example, uses close-ups, changes in the way of registering and commenting, “repetitions” of key phrases: Discontinuity, fragmentation and collage. The verbal repetitions to be found in Minh-ha’s films are not exact repetitions fixing the meaning of the image, but quite the opposite. In the “repetition”, a word, an intonation, the syntax of the phrase, is changed, converting the meaning of the image into something unstable and polysemous.

At the same time, every new project by Minh-ha is a new formal and structural challenge, a new encounter with a different culture, with a geographical space; a new political challenge.

In *Shoot for the Contents* (102 minutes, 1991), dealing with the relationship between art, culture and politics in China, she opted for a very stylised image (comparing well with that of rural China) and a polysemy of voices, to mark different social scales. In *Surname Viet, Given Name Nam* (1989), where she examined national identity and culture through the battles of Vietnamese women, her weapon of choice was monologue, accompanied again by the use of repetition; she deconstructed the notion of the interview, seen as artifice, and added autobiographical devices, such as letters and diaries.

But perhaps *A Tale of Love* (1995), her fifth film and her first in 35 mm, is my favourite, because of the way in which it interweaves fiction and documentary with an unexpected magic. *A Tale of Love* reflects on the traditional notions of love and of femininity. With an experimental workmanship, the narration follows the tracks of a woman in love with love, in a story inspired by *The Tale of Kieu*, a nineteenth-century Vietnamese poem. In both this film and in *Fourth Dimension* (2001), which examines the rituals of Japanese culture and its concept of time, the lyricism and the beauty of the images never makes any concession to the conventions of standard cinematographic language. The same is also true of her latest film, *Night Passage* (2005), which traces a young woman's oneiric and spiritual journey with her best friend and a little boy on a train.

We can see how her works, which develop to a complex and personal formal structure, are constantly being "rewritten" while they are being created, at every stage of the work. Her cinema can combine very profound previous formal and ideological strategies, with a free-flowing attitude to the text and the project during the filming and editing phases, allowing it to be transformed, contaminated, developed and grown through unsuspected labyrinths.

*"Although I have published the scripts of my films, they were never written that way before shooting the film. They were rewritten during the process of shooting and editing. So they took on their final form after the film was completely finished. For me, the script is a kind of skeleton, something like a dead body which the film leaves behind once it is complete"*⁴.

How language operates...

It is also true that her work has been called into question by some researchers, who see a contradiction between her theoretical pretensions, as established in her essays, and the real effects of her cinema on the spectator. After analysing *Reassemblage* and *Naked Spaces*, Henrietta Moore⁵ questions how it is possible that despite the fact that Trinh T Minh-ha seeks to avoid any didactic form in her films, her works can ultimately be interpreted in the exact opposite way, as if to say "Reality is like this". Moore says that the average spectator does not appreciate the reflective films in the way the director intends and there is even a risk that this type of documentary may reinforce prejudices and stereotypes. For the reader, she says, it is not clear that those remarks have to be analysed critically, as different perspectives of reality. That

plurality of voices, those deconstructive texts, end up being decontextualized; and since no voice is given priority, the representations might be interpreted from the position of a naive empiricism, where words and images speak for themselves, and the image / sound is interpreted as a narrative that only corroborates what is displayed.

Without wanting to underestimate these objections, I would say that an open discourse, travelling the territory of creative ambiguity, may run greater risks, but these are always worthwhile... perhaps it is not a question so much of understanding certain ideological contents, or of accessing each of the critical perspectives contributed, but of examining more closely "different thought processes", regardless of whether we assimilate all the different degrees.

Perhaps it is merely a question of embarking on a personal journey, of creative nomadism... of imagining a moving border, from which to attempt to think in another way:

*"I do hear from a number of academics that my books are very difficult. And I don't deny this. On the other hand, I've also met people who left school at the age of fifteen or who have no training for theoretical thought. They come across these books by accident and they can't read many pages in one go, but they have no concern for that, they just steadily read a few pages at a time and say it's incredible, because they feel a lot of affinity with the process of my thought and can follow it so well. If one simply observes how language operates—creating all these circuits within itself [...]—and how it works on us constantly, then these films are very easy to "understand."*⁶ ❧

SUSANA BLAS is a contemporary art historian, specialising in audio-visual art. She currently writes for the television programme *Metropolis* (TVE2), which deals with contemporary art. She lives in Madrid.

TRINH T. MINH-HA is a film director, writer and composer. She was born in Vietnam and moved to the United States in 1970. In 1974 and 1975 she lived and taught in Paris, and from 1977 to 1980 she lived in Senegal. She studied music and composition, French literature and musical ethnology in Vietnam, the Philippines, France and the US. She is now a professor of Women's studies and Rhetoric (Film) at the University of California, Berkeley.

NOTES AND REFERENCES

- 1 Declarations by Trin T. Minh-ha in the article: "Trinh T. Minh-ha: teoría y práctica del cine multicultural" "Miradas" magazine. Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba.
- 2 Ibidem.
- 3 Op. Cit.
- 4 Op. Cit.
- 5 MOORE, H. "Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others", in Taylor, Lucien (ed) *Visualizing Theory*. London: Routledge, 1994.
- 6 Statement taken from "When The Eye Frames Red", interview by Akira Mizuta Lippit with Trinh T. Minh-ha. http://www.nttcc.or.jp/pub/ic_mag/ic028/html/130e.html

“¿Por qué seguimos siendo oprimidos y continuamos oprimiendo a otros? Todo ello es mucho más complejo que esa localización de las fuentes del poder que ejecuta cierto cine político. Lo político puede ser visto desde muchos ángulos, y no basta con centrarse en un tema político y luego reproducir todo ese lenguaje ideológico del *mainstream* y sus mecanismos opresivos. El filme tiene que ser político en todos sus aspectos, incluso en los formales y estructurales, no sólo en su contenido”¹.

S U S A N A B L A S

Trinh T. Minh-ha, en la frontera móvil

Así de contundente se expresa Trinh T. Minh-ha cuando se le pregunta por el compromiso ideológico desde el que construye sus películas. Esta claridad de principios no está reñida con la polisemia y la amplitud de perspectivas que rebosan sus filmes y sus ensayos teóricos; con esa ambigüedad creativa desde la que trabaja, con su elegante militancia de nomadismo desde la frontera móvil.

“Para mí la cuestión de la hibridación y de las culturas nunca ha sido una cuestión de cancelar las fronteras. Los seres humanos estamos constantemente inventando fronteras, y estas fronteras, que pueden ser políticas, estratégicas o tácticas, no deben ser tomadas como un fin en sí mismas. La idea del nomadismo alcanza nuevo ímpetu en nuestros tiempos. El ser dislocado o en constante reinención es el mejor argumento para explicar los cambios y las fracturas en la construcción y destrucción de las identidades, y por ello, se hacen necesarias las fronteras móviles. Se trata de cambiar las fronteras y los límites en cuanto éstos empiezan a convertirse en limitaciones para nosotros”².

Su filmografía ocupa un lugar destacado tanto dentro de esa “historia otra” del documental, como en la del cine y vídeo de posicionamientos feministas.

Trinh T. Minh-ha comparte búsquedas de aire fresco con otras directoras, que ya sea desde el cine documental, el cine ensayo, el autobiográfico, la película doméstica, los documentos etnográficos, los filmes de arte o el vídeo combativo, han plantado cara a la mirada patriarcal y unívoca, abriendo brechas de diversa índole, rescribiendo las nociones de “ficción” y realidad”, de Historia e historias. Chantal Akerman, Agnès Varda, Mira Nair, Ulrike Ottinger o Solveig Anspach, entre otras; desmoronando límites entre ficción y “realidad”; Ivonne Rainer, Lourdes Portillo, Barbara Hammer, Naomi Kawase o la propia Trinh T. Minh-ha, tratando de encontrar en el lenguaje experimental nuevas vías de compromiso.

“A veces me molesta que me llamen cineasta feminista, según quién me lo llame y en qué contexto lo haga. Lo importante es lo que se quiera connotar con esa etiqueta, porque puede ser que de ese modo simplemente se quiera estrechar autoritaria-



Fourth Dimension 2001

mente el marco en el que debo trabajar como feminista. Por otra parte, las etiquetas circulan siempre en nuestro mundo y a veces son simplemente un modo de conocernos. Cuando se habla de feminismo no siempre se refieren al mundo de la mujer, sino a una conciencia que informa de las acciones tanto a los hombres como a las mujeres en nuestra vida diaria. Ser feminista significaría entonces sostener esas acciones, esa conciencia crítica respecto a la sociedad y sus opresiones”³.

Jugar al despiste: la fuerza combativa de lo fragmentario, lo lírico y lo insospechado.

Se ha comentado en más de una ocasión el impacto que causó *Reassemblage*, la primera película de Minh-ha, rodada en Senegal en 1982, en 16 mm, que sorprendió por su temática a los que esperaban que la autora se refugiara en la búsqueda de su orígenes vietnamitas, o en algún ámbito cultural más cercano a su peculiar biografía. Pero esta preferencia de Minh-ha por los bordes, por los asuntos insospechados, limítrofes, no será una excepción en su trayectoria. Es habitual en su método de trabajo adentrarse en lo desconocido

para deshacer una madeja que, al final, se enreda con la nuestra. África supuso ese territorio “desde el que mirar más lejos”.

Reassemblage (1982) y *Naked Spaces-Living is Round* (1985) pronto se convirtieron en iconos del cine “documental otro”. En ambas películas, Minh-ha cuestiona con dureza las pretensiones científicas de la antropología comparativa, pretendidamente objetiva; las etnocéntricas presentaciones occidentales de África y de la mujer africana, así como las pretensiones realistas de todo filme documental. Frente al tipo de filme “supuestamente neutral”, cerrado, que refuerza estereotipos colonialistas de lo “primitivo”, la autora emplea estrategias textuales abiertas, en continua reescritura, sin tratar de dar explicaciones totalizadoras. En *Naked Spaces*, la voz explicativa del narrador se reemplaza por las de las mujeres de las tres culturas estudiadas. El hilo narrativo se pierde en *Reassemblage*.

Recordemos que en los filmes etnográficos convencionales, supuestamente didácticos y educativos, al espectador se le



A Tale of Love 1995

sitúa en una posición de *voyeur*, distanciándolo así de la cultura observada y poniéndolo en una posición de dominación respecto a los sujetos filmados.

Por su parte, Minh-ha entremezcla distintas formas de escritura, de narrativas: lo poético y lo teórico. Su discurso textual prefiere el fragmento. *Reassemblage*, por ejemplo, se sirve de primeros planos, de cambios en la forma de registrar y comentar, de “repeticiones” de frases claves. Discontinuidad, fragmentación y collage. Las repeticiones verbales en los filmes de Trinh T. no son repeticiones exactas que fijan el significado de la imagen, sino todo lo contrario. En la “repetición” se cambia una palabra, una entonación, la sintaxis de la frase, transformando el significado de la imagen en inestable y polisémico.

Por otra parte, cada proyecto de Minh-ha es un nuevo desafío formal, estructural, un nuevo encuentro con una cultura diferente, con un espacio geográfico; un nuevo reto político.

En *Shoot for the Contents* (102 minutos, 1991), dedicada a la relación entre las artes, la cultura y la política en China, optó por una imagen muy estilizada que se comparaba con la de la China rural; y por una polisemia de voces, para marcar distintas escalas sociales. En *Surname Viet, Given Name Nam* (1989), donde examinaba la identidad y la cultura nacionales a través de las batallas de las mujeres vietnamitas, el monólogo era el arma protagonista, acompañado del uso de repeticiones; deconstruía el concepto de entrevista, entendida como artificio, y añadía recursos autobiográficos, como cartas y diarios.

Pero tal vez sea *A Tale of Love* (1995), su quinta película, la primera en 35 mm, mi preferida por el modo en que ficción y documental se tejen con una magia inesperada. *A Tale of Love* reflexiona sobre las nociones tradicionales de amor y de feminidad. Con una factura experimental, la narración sigue la huella de una mujer enamorada del amor, en un argumento inspirado en *El cuento de Kieu*, poema vietnamita del siglo XIX. Tanto en esta película, como en *Fourth Dimension* (2001) dedicada a los rituales de la cultura japonesa y a su concepto del tiempo. El lirismo y la belleza de las imágenes nunca hace concesiones a las convenciones del lenguaje cinematográfico standard; al igual que ocurre en su último filme: *Night Passage* (2005), donde asistiremos al viaje onírico y espiritual, que realizan una mujer joven junto a su mejor amiga y un niño, en un largo trayecto en tren.

Observemos cómo sus obras, que avanzan según una compleja estructura formal dada, personal, no dejan de “rescribirse” a la vez que se crean, en cada etapa del trabajo. En su cine pueden convivir estrategias formales e ideológicas previas muy profundas, con un “dejar fluir” el texto y el proyecto durante las fases de rodaje y edición, viendo cómo se transforma, evoluciona y crece a través de laberintos insospechados.

“Aunque he publicado los guiones de mis filmes, éstos nunca estuvieron escritos de esa manera antes de rodar el filme. Fueron rescritos durante el proceso de rodaje y edición. Así que su forma final la adquirieron una vez que el filme estuviera totalmente terminado. Para mí, el guión es una especie de esqueleto, algo así como un cuerpo muerto que el filme deja atrás una vez que concluye”⁴.

Cómo opera el lenguaje...

También es cierto que el proyecto de Trinh T. Minh-ha ha sido puesto en tela de juicio por investigadores que ven una contradicción entre sus pretensiones teóricas, desarrolladas en sus ensayos, y los efectos reales de su cine en el espectador. Henrietta Moore⁵, tras analizar *Reassemblage* y *Naked Spaces*, se pregunta cómo es posible que a pesar de que Trinh T. Minh-ha busca evitar toda forma didáctica en sus filmes, al final, sus obras se puedan interpretar de forma contraria, como si dijeran “así es la realidad”. Según esta autora, el espectador medio no llega a valorar los filmes reflexivos de la forma en que la directora propone, e incluso se corre el riesgo de que este tipo de documental, refuerce prejuicios y estereotipos. Según Moore, para el lector, no queda claro que esos comentarios deban ser analizados críticamente, como distintas perspectivas de la realidad. Esa pluralidad de voces, esos textos deconstructivistas, terminarían estando

decontextualizados; y como ninguna voz es privilegiada, las representaciones podrían interpretarse bajo un empirismo ingenuo, donde palabras e imágenes hablan por sí mismas, interpretándose la imagen/sonido como una narrativa que sólo corrobora lo que se muestra.

En cualquier caso, y sin minusvalorar estas objeciones, yo apuntaría que los riesgos que se corren con un discurso abierto, que navega en el territorio de la ambigüedad creativa, son mayores, pero siempre merecen la pena... tal vez no se trate tanto de comprender determinados contenidos ideológicos, ni de acceder a cada una de las perspectivas críticas aportadas, sino de adentrarse “en procesos de pensamiento distintos”, independientemente de si asimilamos todos los grados.

Tal vez se trate sólo de embarcarse en un viaje personal, de nomadismo creativo... de imaginar una frontera móvil, desde la que tratar de pensar de otra manera.

“He oído a un gran número de académicos decir que mis libros son muy difíciles. Y yo esto no lo niego. Pero, por otra parte, conozco gente que dejó la escuela a los quince años y que no ha tenido ninguna preparación teórica, y que llega a mis libros por accidente, y que aunque no pueden leer muchas páginas de una vez... leen algunas y me dicen que es increíble porque sienten afinidad con el proceso de mi pensamiento, que pueden seguirlo muy bien. Si uno simplemente observa cómo opera el lenguaje —creando todos esos circuitos dentro de él mismo— y cómo trabaja con nosotros constantemente, entonces estos filmes son fáciles de “entender”⁶.

SUSANA BLAS es historiadora de arte contemporáneo, especializada en creación audiovisual. Actualmente es redactora del espacio de televisión *Metropolis* (TVE2) dedicado al arte actual. Vive en Madrid.

TRINH T. MINH-HA es directora de cine, escritora y compositora. Nació en Vietnam y en 1970 se trasladó a Estados Unidos. Entre 1974 y 1975 vivió y enseñó en París, y de 1977 a 1980 estuvo en Senegal. Estudió música y composición, literatura francesa y etnología musical en Vietnam, Filipinas, Francia y Estados Unidos. En la actualidad es profesora de Estudios de género, cine y retórica en la Universidad de Berkeley en California.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Declaraciones de Trinh T. Minh-ha recogidas en el artículo: “Trinh T. Minh-ha: teoría y práctica del cine multicultural” Revista *Miradas*. Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba.
- 2 Ibidem.
- 3 Op.cit.
- 4 Op.cit.
- 5 MOORE, H. “Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others”, en Taylor, Lucien (ed) *Visualizing Theory*. London : Routledge, 1994.
- 6 Declaración tomada de “When The Eye Frames Red”, entrevista de Akira Mizuta Lippit a Trinh T. Minh-ha. http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic028/html/130e.html

Jørgen Leth, filmmaker

“Film is a series of images put together. Not a sequence, not a story, but a series of images, nothing more. The order of the images is less important than the single image. The final consequence of that assertion is that the images may be put together blindfolded. That their order may be determined by means of rules that make allowance for a strong element of chance. Like William Burroughs, I consider chance a great inspiration. I allow chance some leeway in my films, during shootings, but often during editing, too. In various ways, I invite chance to join in the game”.

—Jørgen Leth

This is my Working-Credo, which still holds

Jørgen Leth was one of the guest speakers at *Periferiak**. First we saw two very different films, *66 Scenes From America* and *Haiti. Untitled*. And then he himself arrived to present his successful first short film, *The Perfect Human* and his latest film *The Five Obstructions*, a quintuple remake of the former, in which Lars Von Trier tries to break down Leth’s shining ?almost Faustian? image. But Jørgen Leth is difficult to deconstruct. He has spent too long considering the tiny but significant strokes of habits, of human nature, especially in films such as *The Perfect Human*, *Life in Denmark* and *Good and Evil* (the title is reminiscent of the underlying dichotomy of the human *being*: the fracturing of nature, the loss of instinct, the divine punishment that paves the way for culture).

In these films, Leth who is a qualified anthropologist, dissects everything that forms the subtle cultural apparatus that shapes us, and does so within Danish society. He places himself in the role of a latter-day Adam, receiving the peeled fruit from his wife’s hands; he shows us his daily shopping, he washes himself and climbs into the passenger seat of the mythical vintage 2 CV.

With an economy in the composition of his images which he admits having borrowed from Malinowski (particularly from the Polish anthropologist’s field photos), Jørgen Leth is determined to display the Danish covering of human nakedness. He does so through his observation of the objects that surround them, their small everyday rituals, the embodied gestures, feelings, words and actions that shape them.

In Leth’s hands, photography—which Malinowski felt contained a certain descriptive limitation—becomes the basic material for the composition of his films. Direct, face-on images, which are lodged unarticulated in the spectator’s memory with all their comprehensive and aesthetic force. A beautiful woman picks the hair from her face and puts it behind one ear. A man weeps inconsolably. The naked body of a pregnant woman is carefully washed by five maidens dressed in white. Men and women dressing and undressing in front of the camera, naming each garment they use. A cup shatters against a table. A reproach. More reproaches. A cow. A pig. A man eats an apple. And a banana. There is a refrigerator. A house. A policeman shows us his motorbike. He starts it up. Testimonies of life. A boy sings. And amongst all this, the moving memory of lost nature—the emotional dissolve through the tops of the trees and the voice of Sanne Salomonsen, the Danish Sandie Shaw.

*The third *Periferiak* was held in Bilbao and San Sebastian from 22 April to 2 June 2005. Other guest speakers included Joaquin Jordà, Belén Gopegui, Jørgen Leth, Philippe Bourgois, Teresa del Valle, Giovanni Arrighi, Antonio Méndez, Dora Salazar and Santiago López Petit. The first of these forums took place in Livorno in 2003 and the second was held in February 2004 in Bilbao.



Jørgen Leth *Haiti. Untitled* 1996

Some time ago (though, despite Benjamin, not before these films were made), anthropology came to recognise that the fragment contained greater legitimacy and evocative power than any totalising synthesis. However, it has been incapable of going beyond the distant gaze which any trans-cultural rapprochement must inevitably endure. As a result, *66 Scenes From America* and *New Scenes From America*, two other films in which Leth continues with the procedure described above, lose the mobility and the small comings and goings of aesthetic emotion. The object of study is no longer oneself, but another. The issue has become discovering and representing another culture, another response, and not poking around amongst the results of that utter nakedness our ancestors (Leth's in this case) felt before the world. In America, the camera stays absolutely still. The pictures go by as if in a pan shot, surprising us with their exoticism, but without managing to undermine our unconscious. And not because we are not American. Neither are we Danish. Undoubtedly, Leth has something to do with all this.

'... That only God, my dear,
Could love you for yourself alone
And not your yellow hair.'

—William Butler Yeats

Haiti. Untitled is about a country that is still submerged in utter chaos. Before seeing the film, we knew the clichés: the inhabitants are French-speaking (as the result of a colonial past), they are very poor and they practice voodoo. We also know that America and France are currently intervening in the country's political, economic and military affairs. In other words, the situation lends itself to being filmed using a series of standard western norms on socio-political commitment. Although the erotic fascination that Caribbean idiosyncrasy exercises on us may also form part of our image-luggage, in some ways it belongs to a more repressed domain.



Jørgen Leth *Haïti. Untitled* 1996

The film consists of a presentation of 16 mm and 35 mm pictures, taken directly on the street, from interviews, performances in front of the camera, etc. This mix has been edited in a way that cannot be exclusively classified as either a protest documentary or an anthropological documentary nor yet a purely aesthetically-driven piece. Some people seem to find something annoying in the film, a certain “incorrectness” in “pedagogical slips” that can even seem demagogic (through a rhythm that over-emphasises certain aspects of the narration, using sound and visual effects, etc.); others, in contrast, have highlighted an overly “aesthetic” and “disrespectful” bias in the way women are represented. What for some is a symptom of commitment, for others is quite the opposite, a sign of an adoption of bourgeois ways and a lack of social conscience. And vice versa. It would be going too far, however, to say that either view extends to a wider perception of his work. At a given time and under certain specific conditions, the question becomes relevant — perhaps more so than in the general context of his cinematographic output. In any case, it is here that, exaggerating the extremes, we now centre our attention.

Given our special liking for the aesthetic, we feel that, in either case, our relative moral sense of scandal may well be just a clumsy way of expressing the aesthetic scandal the film provokes in us for one reason or another.

A comparison between two sets of scenes may cast some light on this aspect. Specifically, we are referring to the voodoo sessions and the scenes in which black women act directly before the camera, and specifically, the final shot of the woman lying on a bed of white sheets. Together with ethnographic images, there are others of Haitian women in which the ethnographic is diluted by what appears to be a more libidinous gaze. But why should we draw a distinction between one set of images and another? What is the technique that leads us to draw such conclusions?

In 1863, Manet’s *Olympia* caused a scandal. Clearly, the reasons for that scandal and those which concern us now are different, but they do have something in common. In both cases the subject makes us feel uncomfortable, although this would not be visible were it not for the technical renovation involved. *Olympia* was provocative because it was white on black (on another black woman, indeed), because of the absence of modelling, because of the general flatness of the picture, and above all, because the scene, as Foucault analysed it in his talk in Tunisia, is lit from outside, as if the light that makes the figure visible came from a light given off by the spectator’s eyes (so that it is not a scene *per se*, but the illumination of a flat surface from outside).

In the voodoo sessions in *Haïti. Untitled*, there is a development at a profound level, the characters come in and out of the picture, they “do something”, their actions have a purpose, an existence independent of the camera. The light comes from the event that has been captured; indeed, it is an unsuitable light for filming in. At a certain point when the bonfire is the only source of light, the flashes of the women’s white dresses come to meet us in some way; the event offers itself up to us, but that does not mean that we consider ourselves responsible for the tumult, which seems to happen despite us. The final scene in the film, on the other hand, like that *Olympia*, is fundamentally flat, essentially vertical and horizontal. The image appears as a *thing* before our eyes, as a *picture* rather than as a virtual space for narration, and this complicates our ability to view it as an autonomous reality. The slightly elevated point of view, standing in front of the bed, contributes to the spectator’s “self-awareness” as a generator of the image. The black woman (who is no more than a girl) is presented as an almost shapeless lump, as a mass that projects forward, directly towards our eyes. The frame, the flatness, the lack of movement, the high contrast, the white sheet, simply accentuate the feeling of involvement. The problem, if there is one, is not the nakedness, but that consciousness of “knowing ourselves to be the camera”.

Haïti. Untitled is therefore a heterogeneous work, which juxtaposes a type of cinema that we might call *classical*, one of phase, with “modern”, surface, flat cinema. It is the screen-as-window, in which the object represented, despite the verisimilitude, becomes fiction by appearing to be separate from our conscientious. But it is also the scene as a picture that emphasises our gaze, our presence. There is no single point of view, and that demands that we take a position. If

we are disturbed by what we see, it may be because, although on occasions the images drag us in with all their power of fascination, at other times we are inescapably outside, aware that the nakedness of that woman is *also* our responsibility—and by extension, everything else may be too. Jørgen Leth might be said to build his viewpoint through that inside / outside dialectic, uniting the western awareness with its desiring inverse (with which, as children of the Enlightenment, we ought to be familiar), with something we would prefer not to know about ourselves.

Ultimately, it is a question of placing everything on display, of extolling the surface, the consequence of a technical and aesthetic option. Of course, this is ideology in action, or—it comes to the same thing—politics.

Leth often mentions his wish to blur the limit between documentary and fiction.

Jørgen Leth lives in Haiti, and it is therefore not surprising that his documentary *Haiti. Untitled* is a work that is made more complex by a certain anxiety in the look, which always appears to be extremely personal, and that for that reason it constantly causes problems with the narrative resources a documentary appears to require. However, Leth, who has lived in Haiti since 1991, already made two films there before this documentary. The intriguing thing for us is that the two—*Haiti Express* and *Traberg*—are his only two feature-length fiction films. Leth often mentions his wish to blur the limit between documentary and fiction, and he says it almost lazily, as if he were still talking about these two categories as film genres. However, in the way he makes film, these two categories confront each other, not as two conventions of the medium, but as two dialectic poles which generate everything that interests us most about his work, and which are particularly and most disconcertingly present in *Haiti. Untitled*.

When he decides to classify the first two of these three films as fiction, we must presume that he is taking into account the fact that in both of them the story is narrated through the eyes of a principal character, who takes on the look of the author. In both cases the main character examines the inapprehensible political situation of the country: in *Haiti Express* an actor plays a journalist interviewing some key agents in the political upheaval of the time in El Salvador and Haiti. But the interviews are real, and the interviewees are responding to what they believe to be a television crew. In the specific case of Roberto D'Abouisson, the death-squad ringleader, this method creates a terrifying tension (the actor admits he had to use Valium to cope with the situation). In the case of *Traberg*, the character who holds the investigator's gaze could be an inversion of the previous one. Ebbe Traberg, from whom the film takes its name, is a journalist in real life, a good friend of Leth's, but in the film his position as a journalist is elided, just as the whole detective plot which should have formed the basis of the narration was, because events during filming (successive attempted coups d'état, etc.) ended up breaking into the film. In these two films he appears to be quoting from the suspense plots of conspiracy films. This is an especially solid example of fiction narrative, in which the facts are merely elements that foster the development of the structure of concealment and revelation. However, as we have seen, the narrative collapses to allow the truth appear through fiction. "Truth, one might say, has the structure of fiction", said Lacan. Jameson explains that these words underline the psychic function of the tale and fantasy in the subject's attempt to integrate its alienated image.

In *Haiti. Untitled*, Leth ignores narrative strategy, and it is for this reason that he defines it as documentary. And this is really of little importance, because here too there is going to be a sort of alter ego, an intermediation of his gaze. Many of the pictures from the film document the work of Chantal Regnault, a press photographer (again!) working in Haiti. This time, however, the character does not act as a vehicle for the plot, but to resolve a problem which is more ethical than methodological. Leth freely admits that by including scenes where he shows the photographer taking pictures of murder victims left abandoned in the middle of the street, he could indirectly film things which could not have been addressed without that mediator.

This mediation means that the view embodied in the film camera, and thus the one with which we identify, is neutral: a circle of curious passers-by surrounds a body; within that circle, a photographer takes pictures, while the onlookers look on helplessly. But suddenly, in a fresh edit, the point of view of the camera moves slightly behind the first row of onlookers and we see the same picture as before, only now in the foreground we see the heads and backs of those who previously closed the circle behind us. This apparently involuntary movement means that our eye seeks some subjective identification with that of the serene Haitian spectators of this brutal scene. And however much of a trick this resource may be, it is never going to be what we see most documented, and it is never going to be more constructed in that "line of fiction".

Whenever we think about Leth, we are always conscious that, as Godard and Gorin de Vertov said, "he made fiction films with elements of reality, 'like everyone'", and he appears to hand us back the phrase in his last film, a portrait of Soren Ulrik Thomsen, where the poet recites a poem from which one verse still rings in our ears: "if everything was like it was when I was seventeen, fiction, it would all have a meaning".

OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA is an anthropologist. She lives in Bilbao.

IÑAKI IMAZ is a painter and lecturer in School of Fine Arts, Bilbao.

ASIER MENDIZABAL is an artist. He lives in Bilbao.

JØRGEN LETH was born in 1937 in Aarhus, Denmark. He is a cinema director and producer, poet and television commentator. In the 1960s he was a founding member of the avant-garde film group ABCinema. He has published ten collections of poems and four essays. He was a lecturer at the National Cinema School of Copenhagen and the Oslo Studies Centre. He also gave classes at the universities of Berkeley, UCLA (Los Angeles) and Harvard. He has been living in Haiti since 1991.

FILMOGRAPHY

- 2004 *The Erotic Human Being*, diffusion by Jørgen Leth
The Five Obstructions by Lars von Trier, Jørgen Leth
- 2003 *New Scenes from America*
- 2001 *Dreamers (The Naivist Painters of Haiti)*
- 1999 *Jeg er levende. Søren Ulrik Thomsen, digter. (I'm Alive. Søren Ulrik Thomsen: A Danish Poet)*
- 1996 *Haiti. Uden titel (Haiti. Untitled)*, with Jean-Bertrand Aristide
- 1993 *Michael Laudrup - in fodboldspiller (Michael Laudrup - A Football Player)*
- 1992 *Traberg*
- 1989 *Dansk litteratur (Danish Literature)*
- 1987 *Notater fra Kina (Note Book from China)*
Composer Meets Quartet
- 1989 *Notater om kærligheden (Notes on Love)*
- 1986 *Det Legende menneske (Moments of Play)*
The Yellow Jersey
- 1983 *Pelota*
Udenrigskorrespondenten (Haiti Express)
- 1982 *66 scener fra Amerika (66 Scenes from America)*
- 1981 *Step on Silence*
- 1979 *At danse Bournonville (Dancing Bournonville)*
- 1979 *Kalule*
Peter Martins, en danser (Peter Martins: A Dancer)
- 1977 *En forårsdag i Helvede (A Sunday in Hell)*
- 1975 *Det Gode og det onde (Good and Evil)*
Klaus Rifbjerg
- 1974 *Stjernerne og vandbaererne (Stars and Watercarriers)*
- 1972 *Kinesisk bordtennis (Chinese Ping Pong)*
Livet i Danmark (Life in Denmark)
- 1971 *Eftersøgningen (The search)*
- 1970 *Motion Picture*
Teatret i de grønne bjerge
Frændeløs (Without Kin)
- 1969 *Dyrehavefilmen (The Deer Garden Film)*
Jens Otto Krag
- 1968 *Nær himlen, nær jorden (Near Heaven, Near Earth)*
Ophelias blomster (Ophelia's Flowers)
Det perfekte menneske (The Perfect Human)
- 1965 *Se frem til en tryk tid (Look Forward to a Time of Security)*
- 1963 *Stopforbud (Stop for Bud)*

Jørgen Leth, cineasta

“Una película es una serie de imágenes unidas entre sí. No una secuencia, ni una historia, sino una serie de imágenes, nada más. El orden de las imágenes es menos importante que la imagen concreta. La consecuencia final de tal afirmación es que las imágenes pueden juntarse a ciegas. Que su orden puede determinarse por medio de reglas que tienen en cuenta un fuerte elemento de azar. Como William Burroughs, considero que el azar es fuente de gran inspiración. En mis películas, dejo cierto espacio al azar: durante el rodaje, pero, a menudo, también durante la edición. De diversas maneras, invito al azar a que entre en juego”.

—Jørgen Leth

This is my Working-Credo, which still holds

Jørgen Leth fue uno de los invitados de *Periferiak**. Primero llegaron dos de sus películas más dispares, *66 scenes from America* y *Haiti. Untitled*. Y luego llegó él para mostrar su primer corto de éxito *The Perfect Human* y su última película *The Five Obstructions*, un quintuple remake de aquél, en el que Lars Von Trier intenta resquebrajar la imagen resplandeciente, casi fáustica, de Leth. Pero Jørgen Leth es difícil de descomponer. Ha pensado demasiado sobre los exiguos aunque significantes trazos del hábito, de la naturaleza humana, y lo ha hecho sobre todo en películas como *The Perfect Human*, *Life in Denmark* o *Good and Evil*, título que recuerda precisamente la dicotomía sobre la que descansa el ser humano: el agrietamiento de la naturaleza, la pérdida del instinto, el castigo divino que da paso a la cultura.

Formado en la antropología, Leth disecciona en ellas todo aquello que compone el sutil aparataje cultural que nos da forma, y lo hace dentro de su propia sociedad, la danesa, colocándose él mismo en el papel del Adán moderno que recibe la fruta pelada de manos de su mujer, muestra la compra diaria, se asea y monta de copiloto en el mítico dos caballos de la época.

Con una economía en la composición de las imágenes que el cineasta reconoce prestada de Malinowski, sobre todo de las fotos de campo del antropólogo polaco, Jørgen Leth se empeña en exhibir la envoltura danesa de la desnudez humana y lo hace a través de la observación de los objetos que les rodean, de sus pequeños rituales cotidianos, de los gestos encarnados, sentimientos, palabras y acciones que los concretan.

La fotografía, en la que Malinowski advierte cierta limitación descriptiva, deviene en Leth el material básico para la composición de estas películas. Imágenes frontales, directas que, inarticuladas, se instalan en la memoria del espectador con toda su fuerza comprensiva, estética. Una mujer bellísima se retira el pelo de la cara y se lo coloca detrás de la oreja. Un hombre llora desconsoladamente. El cuerpo desnudo de una embarazada es cuidadosamente aseado por cinco doncellas vestidas de blanco. Hombres y mujeres desnudándose y vistiéndose frente a la cámara y nombrando cada prenda utilizada. Una taza se hace añicos contra una mesa. Una recriminación. Más recriminaciones. Una vaca. Un cerdo. Un hombre come una manzana. Y un plátano. Hay una nevera. Una casa. Un policía nos muestra su moto. La arranca. Testimonios de vida. Un niño canta. Y entre todo ello, el recuerdo móvil de la naturaleza perdida —la disolución emotiva a través de las copas de los árboles y la voz de Sanne Salomonsen, la Shandie Shaw danesa—.

*La tercera edición de *Periferiak* se celebró en Bilbao y San Sebastián, del 22 de abril al 2 de junio de 2005, y contó con la presencia, entre otros de Joaquim Jordà, Belén Gopegui, Jørgen Leth, Philippe Bourgois, Teresa del Valle, Giovanni Arrighi, Antonio Méndez, Dora Salazar y Santiago López Petit. La primera edición de estos encuentros tuvo lugar en Livorno, en 2003 y la segunda se celebró en febrero de 2004, en Bilbao.



Lars von Trier & Jørgen Leth *The Five Obstructions* 2004

“Solamente Dios, querida mía, podría amarte por ti misma y no por tus dorados cabellos.”

—William Butler Yeats

Hace tiempo ya (aunque, a pesar de Benjamin, no con anterioridad a estas películas), la antropología reconoció en el fragmento mayor legitimidad y poder evocador que en cualquier síntesis totalizadora. No ha podido trascender, sin embargo, la mirada distante que todo acercamiento transcultural soporta irremediabilmente. *66 Scenes from America* y *New Scenes from America*, otras dos de las películas en las que Leth sigue el procedimiento arriba expuesto, pierden por ello la movilidad, los pequeños tránsitos de emoción estética. El objeto de estudio ya no es uno mismo, sino otro. Ahora se trata de descubrir y representar otra cultura, otra respuesta, y no ya de fisgonear en las derivas de esa completa desnudez que sintieron ante el mundo nuestros progenitores (los de Leth en este caso). En *America*, la cámara se queda completamente quieta. Las imágenes pasan del mismo modo que en un panorama, sorprendiéndonos con su exotismo, pero sin conseguir socavar nuestro inconsciente. Y no porque no seamos americanos. Tampoco somos daneses. Sin duda Leth tiene algo que ver en todo esto.

Haiti. Untitled trata sobre un país que todavía ahora se encuentra sumido en un estado de caos total. Antes de ver el filme, los tópicos nos informan que allí se habla francés como residuo de un pasado colonial, son muy pobres y practican el vudú. Sabemos también que actualmente, Estados Unidos y Francia intervienen en cuestiones políticas, económicas y militares. Se trata por tanto de una realidad propicia a ser filmada según ciertos cánones occidentales respecto al compromiso sociopolítico. Aunque la fascinación erótica que ejerce sobre nosotros la idiosincrasia caribeña también sea parte del bagaje imaginario previo al visionado, podríamos decir que esto pertenece más al dominio de lo reprimido.

La película consiste en una ordenación de imágenes en vídeo, en 16 mm y en 35 mm, tomadas directamente de la calle, de entrevistas, de actuaciones frente a la cámara, etc. Todo ello en un montaje que no podríamos clasificar exclusivamente como documental-denuncia, ni tampoco exacta-

mente como antropológico o de intenciones únicamente estéticas. Por lo que parece, tiene algo molesto, una cierta *incorrección* que algunos percibimos en *deslices pedagógicos* que pueden llegar a lo panfletario (por un ritmo que enfatiza excesivamente ciertos aspectos de la narración, por algunos efectos sonoros y visuales, etc.), y otros, en cambio, aprecian en un sesgo demasiado *esteticista* e *irrespetuoso* en la representación de la mujer. Lo que para unos es síntoma de compromiso, es para otros todo lo contrario, signo de *aburguesamiento* y falta de conciencia social. Y viceversa. Resultaría sin embargo, exagerado, considerar unas y otras apreciaciones producto de una percepción generalizada de su trabajo. En un momento dado y bajo unas condiciones determinadas, la cuestión ha cobrado relevancia, más quizá, de la que tiene en el contexto general de su producción cinematográfica. De todas formas, es aquello en lo que ahora nosotros, exagerando los extremos, centramos nuestra atención.

Dada nuestra especial inclinación hacia lo estético, entendemos que, de todas formas y en ambos casos, nuestro relativo escándalo moral, es probablemente una torpe manera de expresar el escándalo estético que, por unas u otras razones, la película nos provoca. En este sentido, la comparación entre dos series de secuencias puede resultar esclarecedora. Hablamos de las sesiones de vudú frente a las escenas en que se muestran actuando directamente para la cámara mujeres negras, y en concreto, el plano final de la mujer tumbada sobre la cama de sábanas blancas. Sucede así que junto a imágenes de carácter etnográfico, aparecen algunas otras de mujeres haitianas en las cuales lo etnográfico se diluye en una mirada de carácter aparentemente más libidinal. Pero ¿por qué distinguimos unas imágenes y otras? ¿Cómo es la técnica que nos empuja a extraer tales conclusiones?

En 1863, la *Olimpia* de Manet fue escandalosa. Las razones para aquel escándalo y el que nos ocupa, son obviamente diferentes, pero algo tienen en común. En ambos casos nos incomoda el tema, aunque éste no sería visible si no fuese por la renovación técnica que lo supone. *Olimpia* resultaba provocadora porque era blanco sobre negro (incluso sobre otra mujer negra), por la ausencia de modelado, por la planitud general del cuadro, y sobre todo, porque la escena, tal y como Foucault analiza en su conferencia de Túnez, se ilumina desde fuera, como si la luz que hace visible la figura proviniese de rayos emitidos desde los ojos del espectador (de tal modo que no se trataría de una escena propiamente dicha, sino de la iluminación desde el exterior de una superficie plana).

En las sesiones de vudú de *Haiti. Untitled*, se produce un desarrollo en profundidad, los personajes entran y salen de cuadro, *hacen algo*, sus acciones tienen un fin, una existencia independiente de la cámara. La luz, pertenece al suceso capturado; de hecho, se trata de una luz inapropiada para filmar. En cierto momento en que el fuego de una hoguera es la única fuente luminosa, los destellos de los vestidos blancos de las mujeres vienen de algún modo a nuestro encuentro, el acontecimiento se nos ofrece, pero no por ello nos consideramos responsables del tumulto, que, sucede a nuestro pesar. En cambio, la escena final de la película, igual que *Olimpia*, es fundamentalmente plana, esencialmente vertical y horizontal. La imagen aparece como *cosa* frente a nuestros ojos, como *cuadro* más que como espacio virtual para la narración, lo cual dificulta su percepción como realidad autónoma. El punto de vista ligeramente elevado, de pie frente a la cama, contribuye en esta *autoconciencia* del espectador como generador mismo de la imagen. La negra (muy joven, una niña) se presenta como bulto casi informe, como masa que se proyecta hacia delante, directa a nuestros ojos. El encuadre, la planitud, la falta de movimiento, el alto contraste, la sábana blanca, no hacen sino acentuar la sensación de implicación. El problema, si es que lo hay, no es la desnudez, sino la conciencia de *sabernos cámara*.

Haiti. Untitled es por tanto una obra heterogénea, en la que se yuxtaponen un tipo de cine que podríamos denominar *clásico*, de la profundidad, frente a un cine *moderno*, de la superficie, plano. Es la pantalla como ventana, en la que lo representado, a pesar de la verosimilitud, se convierte en ficción al aparecer separado de nuestra conciencia. Pero también es la escena como cuadro que enfatiza nuestra mirada, nuestra presencia. No hay un punto de vista único, y eso exige una toma de posición. Si lo que vemos nos llega a incomodar, puede ser porque, aunque en ocasiones las imágenes nos arrastren a su interior con todo su poder de fascinación, en otros instantes estamos ineludiblemente ahí fuera, dándonos cuenta de que la desnudez de esa mujer es responsabilidad *también* nuestra, y por extensión, acaso todo lo demás también. Podríamos decir que Jørgen Leth construye su mirada a través de esa dialéctica dentro/fuera, aunando la conciencia occidental con su reverso deseante, aquello que como hijos e hijas de la Ilustración debemos saber, con algo de lo que preferiríamos no saber de nosotros mismos.

Al fin y al cabo, se trata de exponer todo a la vista, de un elogio de la superficie, consecuencia de una opción técnica y estética. Por supuesto, esto es ideología en acción, o lo que es lo mismo, política.



Edouard Manet *Olympia* 1863

Leth se refiere siempre a su voluntad de desdibujar el límite entre documental y ficción.

Jørgen Leth vive en Haití, por lo que no es extraño que su documental *Haiti. Untitled* sea un trabajo complejizado por una ansiedad en la mirada, que se aparece siempre como extremadamente personal, y que por ello problematiza constantemente los recursos de narratividad que un documental parece exigir. Sin embargo, Leth, que vive en Haití desde 1991, ya había realizado allí dos películas antes de este documental. Lo intrigante para nuestro caso, es que las dos, *Haiti Express* y *Traberg*, pasan por ser sus dos únicos largometrajes de ficción. Leth se refiere siempre a su voluntad de desdibujar el límite entre documental y ficción, y lo dice como con pereza, como si siguiera hablando de estas dos categorías en tanto géneros filmicos. Sin embargo, en su forma de hacer cine, estas dos categorías se confrontan no como dos convenciones del medio, sino como dos polos dialécticos que generan todo lo que más nos interesa de su cine, y que están presentes, sobre todo, y de una forma desconcertante en *Haiti. Untitled*.

Cuando de estos tres filmes decide categorizar los dos primeros como ficcionales, suponemos que tiene en cuenta el hecho de que en los dos la historia se narra a través de la mirada de un personaje principal, que asume la mirada del autor. En ambos casos el personaje principal investiga sobre la inaprensible realidad política del país, en *Haiti Express* un actor interpreta a un periodista que va entrevistando entre El Salvador y Haití a algunos agentes clave en la convulsión política del momento. Pero las entrevistas son reales, y los entrevistados responden a lo que ellos creen es un equipo de televisión. Este método, en el caso concreto de Roberto D'Abouisson, cabecilla de los escuadrones de la muerte, crea una tensión aterradora (que el actor confiesa haber afrontado a base de valium). En el caso de *Traberg*, el personaje que detenta la mirada investigadora podría ser una copia invertida del anterior. Ebbe Traberg, que da nombre a la película, es un periodista en la vida real, buen amigo de Leth, pero en la película su condición de periodista es elidida, como por cierto se elide toda la trama detectivesca que en principio debía organizar la narración, porque los hechos que se van sucediendo durante el rodaje (sucesivos intentos de golpe de estado, etc.) acaban desbordando el filme. En estas dos películas parece citar la trama de suspense del cine de conspiraciones, que es un ejemplo especialmente sólido de narración ficcional, en la que los hechos son sólo elementos que propician el desarrollo de la estructura de ocultamientos y desvelamientos. Sin embargo, y como hemos visto, la narrativa se desmorona para dejar aparecer la verdad por medio de la ficción. "La verdad tiene,

por así decirlo, estructura de ficción”, decía Lacan, palabras que, explica Jameson, subrayan la función psíquica del relato y la fantasía en el intento del sujeto de integrar su imagen alienada.

En *Haití. Untitled*, Leth prescinde de estrategia narrativa, por eso la define como documental. Y poco nos importa que así sea, porque también aquí va a recurrir a una especie de alter ego, a una intermediación de su mirada. Muchas de las imágenes del filme documentan el trabajo de Chantal Regnault, una fotógrafa de prensa (¡otra vez!) que trabaja en Haití. Pero esta vez el personaje no sirve de vehículo de la trama, sino para resolver un problema más de orden ético que metodológico. Leth confiesa que la inclusión de las escenas en las que la fotógrafa retrata cadáveres de personas asesinadas y abandonadas en plena calle, le permite filmar de forma indirecta lo que sin mediación le sería inasumible.

Esta instancia mediadora hace que la mirada encarnada en la cámara, y por ello aquella con la que nos identificamos, sea neutra: un círculo de curiosos rodea un cadáver, dentro de ese círculo, una fotógrafa trabaja ante la impotencia de los que miran. Pero de pronto, en un corte de edición, el punto de vista de la cámara se desplaza levemente detrás de la primera fila de curiosos; vemos el mismo cuadro de antes, pero ahora, el primer plano corresponde a las cabezas y espaldas de quienes antes cerraban el círculo detrás de nosotros. Este aparentemente involuntario movimiento hace que nuestra mirada busque la identificación subjetiva con la de los serenos espectadores haitianos de la brutal escena. Y por tramposo que este recurso sea, nunca va a ser lo que vemos más documento, y nunca va a estar más construido en esa *línea de ficción*.

Hemos tenido siempre presente al pensar a Leth que, como decían Godard y Gorin de Vertov, “hacia películas de ficción con elementos de la realidad, *como todo el mundo*”, y él parece devolvernos la frase en su última película, un retrato del poeta Søren Ulrik Thomsen, donde éste recita un poema del que aún nos resuena un verso: “si todo fuera, como cuando tenía diecisiete años, ficción, todo tendría significado”. ❧

OLATZ GONZÁLEZ ABRISKETA es antropóloga. Vive en Bilbao.

IÑAKI IMAZ es pintor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

ASIER MENDIZABAL es artista. Vive en Bilbao.

JØRGEN LETH nació en 1937 en Aarhus, Dinamarca. Es director y productor de cine, poeta y comentarista de televisión. Fue miembro fundador en los años sesenta del grupo de cineastas de vanguardia Abcinéma. Ha publicado diez colecciones de poemas y cuatro ensayos. Fue profesor en la Escuela Nacional de Cine de Copenhague y del Centro de Estudios de Oslo. También impartió clases en las universidades de Berkeley, UCLA (Los Ángeles) y Harvard. Vive en Haití desde 1991.

FILMOGRAFÍA

- 2004 *The Erotic Human Being*, difusión de Jørgen Leth
The Five Obstructions (Cinco Condiciones) de Lars von Trier y Jørgen Leth
- 2003 *New Scenes from America* con John Ashbery y John Cale
- 2001 *Dreamers* (The Naivist Painters of Haiti)
- 1999 *Jeg er levende. Søren Ulrik Thomsen, digter.* (I'm Alive. Søren Ulrik Thomsen: A Danish Poet)
- 1996 *Haiti. Uden titel* (Haiti. Untitled) con Jean-Bertrand Aristide
- 1993 *Michael Laudrup - en fodboldspiller* (Michael Laudrup: A Football Player)
- 1992 *Traberg*, con Ebbe Traberg, Ambroise Thompson y Jean-Claude Diquemare
- 1989 *Dansk litteratur* (Danish Literature) con Birgitte Bruun, Inger Christensen
Notater om kærligheden (Notes on Love), con Claus Nissen, Stina Ekblad
- 1987 *Notater fra Kina* (Note Book from China)
Composer Meets Quartet
- 1986 *Det Legende menneske* (Moments of Play)
The Yellow Jersey
- 1983 *Pelota*
Udenrigskorrespondenten (Haiti Express)
- 1982 *66 scener fra Amerika* (66 Scenes from America)
- 1981 *Step on Silence*
- 1979 *At danse Bournonville* (Dancing Bournonville)
Kalule,
- 1979 *Peter Martins, en danser* (Peter Martins: A Dancer)
- 1977 *En forårsdag i Helvede* (A Sunday in Hell)
- 1975 *Det Gode og det onde* (Good and Evil)
Klaus Riffbjerg
- 1974 *Stjernerne og vandbaererne* (Stars and Watercarries)
- 1972 *Kinesisk bordtennis* (Chinese Ping Pong)
Livet i Danmark (Life in Denmark)
- 1971 *Eftersøgningen* (The Search)
- 1970 *Motion Picture*
Teatret i de grønne bjerge
Frændeløs (Without Kin)
- 1969 *Dyrehavefilmen* (The Deer Garden Film)
Jens Otto Krag
- 1968 *Nær himlen, nær jorden* (Near Heaven, Near Earth)
Ofelias blomster (Ophelia's Flowers)
Det perfekte menneske (The Perfect Human)
- 1965 *Se frem til en tryk tid* (Look Forward to a Time of Security)
- 1963 *Stopforbud* (Stop for Bud)

Audio-visual?

Lettrism was an artistic movement founded in 1945 in Paris by the Rumanian poet Isidore Isou. The latter and his main follower, Maurice Lemaître, with the incidental complicity of Gil J. Wolman, Guy Debord, François Dufrêne, Marc'O and others laid the foundations for lettrist cinema in the early 1950s: the discrepancy between sound and image; the deconstructive engraving of arbitrary images (films that they had come across, laboratory rejects, etc.); syncinema or screenings conceived as events like happenings; infinitesimal cinema (that emphasises the imaginary world and wipes out the usual elements in what we normally understand by cinema); poly-automatism or the unpredictable laws of chance...* To mark the season held in the MACBA, "Lettrist cinema, between discrepancy and rebellion," the author analyses the relationship between looking and listening in cinema.

In a semi-outdoor theatre at Cincinnati Zoo sits a teenage Robert Wilson, listening to *Madame Butterfly*. As the heroine expires on stage, the whoops and screams of the animals kick in, creating a unique experience for the eyes and ears. And yet, it is also an experience that forms part of everyday life: this incident, marking a meeting of dissimilars in a space designed for theatre, showed Wilson that it was possible to listen and see at the same time, provided enough room was given to each sense. The experience is repeated in the work of John Cage and Merce Cunningham, for whom music and dance only share a formal structure, founded on time. The idea is that the music should have a space of its own which is not the space of the dancers' bodies, and that dance can be liberated from the rhythm that the music might impose.

Fully listening and looking at one and the same time is a rare experience. This is perhaps the reason why the relations between seeing and hearing have always drawn a host of responses, running the gamut from a complete affirmation of their possibility to a categorical denial. And included in this spectrum are certainly the many different ways in which the relationships

between listening developed with the coming of cinema.

The cinematic image is known to have seriously altered the register of seeing and thinking. The projection of images on a screen questions the whole construction of our gaze, opening a breach in that foundation myth of thought-sight, Plato's story of the cave. But it was not only seeing that was to take a hammering from the cinematographic image; listening too was affected by that strip of images that occupied the space of hearing.

The whole history of cinema could therefore be seen as the chronicle of a perceptive mutation, still underway. In this mutation, classical and experimental cinema represent two positions, in turn complex, which call into question the possibility of an audio-visual experience.

Classical cinema, so-called because of its narrative/representative character, shows the images in movement, fading into one another, with the breaks hidden as the flow slides across the screen. Often, these breaks are stitched over, using music that accompanies the image. In this way, the audio-visual experience is like a vital continuum in

*Text taken from the presentation of the cinema programme "Lettrist cinema, between discrepancy and rebellion" signed by Eugeni Bonet and Eduard Escoffet



The early cinema spectator did not identify with the action or the characters, but instead was aware of the materiality of the screen and the flatness of the images and would certainly have been fully conscious of the changes in the camera's point of view.

which the images appear to have achieved the temporal flow typical of all things musical. This vital continuum reflects a collectively shared interiorisation, in the words of Noël Burch, who considers that the origins of cinema contained a primitive exteriority¹. In Burch's view, the early cinema spectator did not identify with the action or the characters, but instead was aware of the materiality of the screen and the flatness of the images and would certainly have been fully conscious of the changes in the camera's point of view. With the passing of time, he argues, all this became interiorised, resulting in that first mutation of sight and thought—but also of hearing. For the first time, the cinema became that “dream factory” in which the images that stood outside the mind appeared to the conscious as a flow requiring no intervention.

Classical cinema offers many examples of this type of interiorisation. Remember the scene in Alfred

Maurice Lemaître *Histoire d'amour* 1978

Isidore Isou *Traité de Bave et d'Éternité* 1950-51

Hitchcock's *Psycho* (1960) where Norman Bates stabs Marion in the shower. On the screen, the camera makes us feel the presence of Bates approaching the bathroom. As he enters the room the music becomes so intricately mixed with the stabbing that it has a tremendous effect on our eye. It is almost impossible to remember the scene without the accompanying soundtrack, and vice versa. The eye listens because the scene is forged in that nexus that makes it impossible for the ear to stop seeing. There is a declination of seeing and hearing in which neither of the senses acts as might be expected. Superimposed over the spliced images we have the splicing of the sounds: indeed, Bernard Herrmann defined his music for this film as black-and-white music for a black-and-white movie.

Contrasting with this preponderance of editing to be seen in classical cinema, experimental cinema has chosen the path towards abstraction. Here, the splices are no longer subordinate to the editing and they eventually lead to the annihilation not only of the image, but also of the film and of the camera. This has put an end to the need for an understanding based on the terms of causality, since the visual and sound elements no longer work together for the sake of that continuity. In this way,

experimental cinema questions the audio-visual experience offered by classical cinema. This staging is far from uniform and comes in many different forms. Of these, two are particularly significant: those that correspond to what is known as chromatic music and visual music and those that operate through a film without images, which are the ones that we are going to examine most closely here.

If we had to set a date for these two manifestations, we would see that they emerged at a very similar point in time. The former began with futurism, whereas the latter started in 1930 with Walter Ruttmann's film, *Wochende*. Futurism brought the first experiences in abstract cinema, and the formulation of chromatic music. These films were made using the procedure of painting on the film, the idea being to attack rational logic and intelligence and to point, in the words of the futurists, towards a *polysensoriality*. But, what type of audio-visual experience does chromatic music involve? It appears to presume that the eye listens, that visual music (as Oskar Fischinger termed it) makes it possible to listen to the images. For the eye, listening would mean ceasing to see, by hunting in what is seen as a discursive process that authorises an intellectual apprehending. Listening becomes the perception of the rhythm that is projected on the screen, and which often, coincides with the sound-becoming that accompanies them. Listening to the images also means recognising that common structuring which—according to the theories common in the early twentieth century—correspond both to sound and to colour.

While the eye is listening, what is the ear doing? The birth of the cinema — and before that, the opera, though to a different extent— caused a mutation of our hearing. The ear, with cinema, listens by looking. But is it really our hearing that sees? Is it our sight that hears? It is difficult to give a conclusive answer. The most we can say appears to be that these films operate a separate perceptive direction, which distances itself from that fostered by classical cinema. In this direction, the visual and auditory channels possibly devise crosses in which perception shifts to create unprecedented experiences.

If this is the case, what difference can be established between the encounters produced in the shower scene in *Psycho* and Fischinger's *Studie 1-13* (1929-1934), which examines "colour rhythms" using compositions by Mozart, Verdi and Brahms among others? The difference appears to lie in the intentionality and thus in the material used. In the first case, we have a narration/representation in which the spectator is caught in that continuity offered by the sound-image nexus. The audio-visual is oriented towards that capture. In the second case, the abstract images in themselves create a distancing which is frequently multiplied by a counterpoint in sound.

There is a process of autonomous seeing and listening and their possible articulations. Here the capture requires what one might call the spectator's consent—his or her willingness to play.

If we centre specifically on films without images, these issues become even more problematic. A distinction is drawn between the films that offer a black or white screen and those that dispense with the film itself. Lettrism, founded in 1945 by Isidore Isou, contains examples of both kinds. The former include some films by Lemaître and Gil J. Wolman's *L'Anticoncept* (1951), which alternates between black and white. The film is projected onto a sort of white moon suspended above the curtains in the cinema. In it we hear short reflections on life, love and art—sound poetry and syncopated texts. The work is basically developed on sonorities. The silence of the images invokes the image-becoming of

The abstract images in themselves create a distancing which is frequently multiplied by a counterpoint in sound.



Maurice Lemaître *Un film porno* 1978

sound. Fixing on the black or white, the gaze suffers the discontinuity of the seeing, and at the same time sees the creation of mental images which may reproduce what is stated in the reflections, or may be the fruit of our imagination.

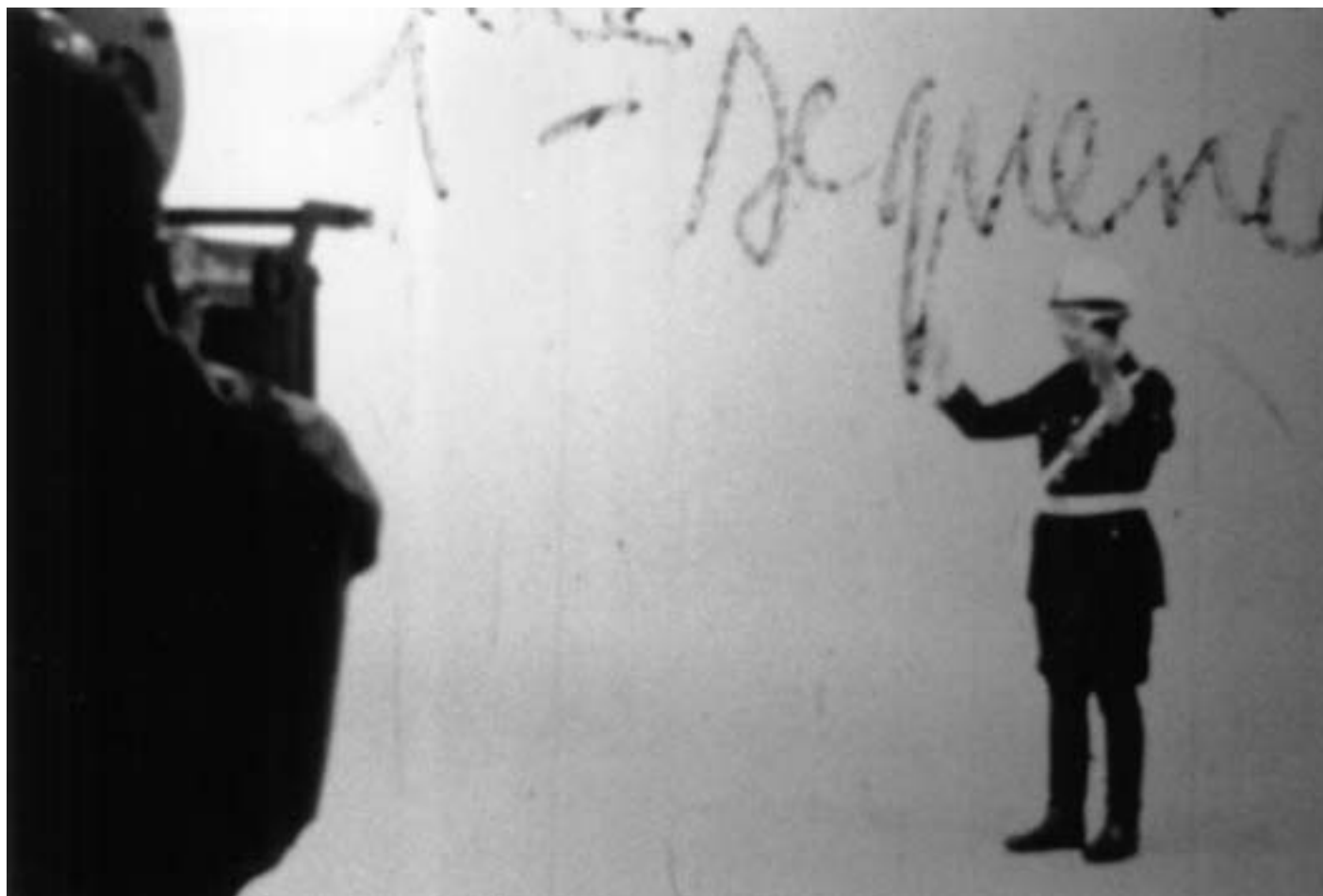
This process, which is set up as cinema's interrogation of itself, and even as an announcement of the death of cinema, as Guy Debord presents it in a film presented in 1952, is accentuated in films which do away with camera, film and screen. François Dufrêne's *Tambours du jugement premier* (1952) is a good example of this type of cinema which referred to itself as *cinéma imaginaire*. In this work we hear fragments of Lettrist poetry, alliterate verses, sung aphorisms and fragments of short narratives that do not follow a discursive logic. Our eye finds no point of support, not even the black or white of the screen; everything is sound, or rather images that spring from what is said, but also from the interstice between the sound and the silence of the image. Cinema definitively breaks with the vital continuity of classical cinema, the supposed unity of the audio-visual, and instead opts for a discontinuity which is only felt as such because of its opposition to the spectator's expectations of continuity. As we listen, we imagine a housewife with a vacuum cleaner, and even the interior of a great swastika on which a pair of

women's shoes might slip. But this imagination is not activated constantly; the aphorisms and the alliterate verses remind us that the continuity of the images is an illusion, that the purpose is to "doubt the very existence of cinema through imaginary cinema"².

It is often said that in these works it is the sonorous that gains ground; that this is cinema for the ear. The absence of images empowers the ear to activate the creation of mental images. However, if we were to listen to those sounds as Lettrist poetry, or simply as sounds, as Dufrêne (in his later work) and John Cage both did (under Artaud's influence), then, perhaps we would continue imagining but above all, we would be listening to them and for this purpose the image is unnecessary. In short, the possibility of cinema for the ear will depend on the listening habits of the listener and also on the type of sounds and projection.



Maurice Lemaître *Le soulèvement de la jeunesse: Mai 68* 1968



Maurice Lemaître *Une oeuvre* 1968

With these experiences, experimental cinema does not just constitute a questioning of the cinematographic image. Its methods point to an enquiry into the very possibility of the audio-visual. As a result, experimental cinema, by producing discontinuities, invokes an exteriorisation which in turn invites us to re-establish the relationship between the external images and the way in which the interiority is woven.³ This is, perhaps, an invitation to consider the ways in which that individual and collective audio-visual is forged by attending, essentially, to the trends which have been introduced by the cinematographic audio-visual. ❧

CARMEN PARDO holds a PhD in philosophy from the University of Barcelona, and is the editor and translator of John Cage, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) and *Robert Wilson* (in collaboration with Miguel Morey, 2003).

NOTES AND REFERENCES

- 1 See his magnificent essay, *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991.
- 2 DUFRÊNE, F. "Prodrome" Introduction to *Tambours du jugement Premier*, ION. Centre de Création, No. 1, April 1952, p. 195.
- 3 For more on this issue and on Lettrism see DELEUZE, G. *L'Image-Temps*. Cinéma 2, Paris, les éditions de Minuit, 1985, pp. 279-281. In relation to the works from the movement mentioned here, the initiative taken by the film programme commissioned by Eugeni Bonet and Eduard Escoffet, *El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació*, held at the MACBA in Barcelona in late 2005, is particularly welcome.

¿Audiovisual?

El letrismo fue un movimiento artístico fundado en 1945 en París por el poeta rumano Isidore Isou. Éste y su principal seguidor, Maurice Lemaître, con la complicidad circunstancial de Gil J. Wolman, Guy Debord, François Dufrêne, Marc'O y otros establecieron las bases del cine letrista a comienzos de los años cincuenta: la discrepancia del sonido y la imagen; el cincelado deconstructivo de unas imágenes arbitrarias (películas encontradas, descartes de laboratorio, etc.); el syncinéma o la proyección concebida como un acontecimiento cercano al happening; el cine infinitesimal (que potencia lo imaginario y aniquila los elementos habituales de aquello que normalmente entendemos por cine); el poliautomatismo o las leyes imprevisibles del azar...* Con motivo del ciclo celebrado en el MACBA "El cine letrista, entre la discrepancia y la sublevación" la autora analiza la relación entre la mirada y la escucha en el cine.

En el zoo de Cincinnatti, en un teatro semicubierto, está sentado un Robert Wilson adolescente escuchando *Madame Butterfly*. Mientras la protagonista muere en escena, llegan los gritos y alaridos de los animales que producen una experiencia inédita para la escucha y la mirada. Una experiencia que, sin embargo, forma parte de la vida cotidiana. Esta experiencia, que muestra el encuentro de lo disímil en un espacio concebido para el teatro, enseña a Wilson que es posible escuchar y ver a un mismo tiempo, si se deja el suficiente espacio a cada sentido. Se trata de una experiencia realizada, asimismo, en el trabajo de John Cage y Merce Cunningham, para

quienes música y danza sólo comparten una estructura formal fundada sobre el tiempo. Se pretende con ello que la música tenga un espacio propio que no sea el del cuerpo de los bailarines, y que la danza se pueda liberar del ritmo que la música podría imprimir.

Escuchar y mirar plenamente, y a un mismo tiempo, es una experiencia que raramente acontece. Tal vez por ello, las relaciones entre el ver y el oír han sido siempre objeto de múltiples aproximaciones que podrían dibujar un arco que iría desde la afirmación de su entera posibilidad hasta su negación categórica. Pero, en el trazo de este dibujo imaginario destacarían, sin duda,

*Texto extractado de la presentación del programa de cine "El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació" firmado por Eugeni Bonet y Eduard Escoffet.



Mark'O. *Closed Vision* 1954

los múltiples avatares de las relaciones de la escucha y la mirada con el advenimiento del cine.

Es sabido que la imagen cinematográfica supuso una importante modificación del registro del ver y el pensar. La proyección de imágenes sobre una pantalla interroga la construcción de la mirada y, por ende, abre una brecha en ese mito fundacional del ver del pensamiento que es la historia de la caverna de Platón. Pero, no es sólo la mirada la que sufre los embates de la imagen cinematográfica, también la escucha se verá afectada por esa banda de imágenes que vendrán a ocupar el espacio del oído.

La historia del cine bien podría ser abordada entonces, como la crónica de una mutación perceptiva todavía en curso. En esta mutación, el cine clásico y el experimental representan dos posturas, complejas a su vez, que cuestionan la posibilidad de una experiencia audiovisual.

El cine clásico, así denominado por su carácter narrativo-representativo, muestra las imágenes en movimiento, encadenadas, ocultando los cortes en el flujo que se desliza en la pantalla. A menudo, esos cortes son suturados por la música que acompaña la imagen. De este modo, la experiencia audiovisual se produce como un continuo vital en



Maurice Lemaître *Le soulèvement de la jeunesse: Mai 68* 1968

el que las imágenes parecen haber alcanzado el fluir temporal propio de lo musical. Este continuo vital respondería a una interiorización colectivamente compartida, en palabras de Noël Burch, quien considera que en los orígenes del cine se daba una exterioridad primitiva¹. El espectador no se identificaría con la acción, ni con los personajes, sino que sentiría la materialidad de la pantalla, la naturaleza plana de las imágenes y acusaría sin duda los cambios de puntos de vista de la cámara. Con el tiempo, todo ello habría sido interiorizado y habría producido esa primera mutación del ver y el pensar, pero también del oír. Por primera vez, el cine será esa “fábrica de sueños” en la que las imágenes que hay fuera de la mente se muestran a la conciencia como un fluir en el que no es preciso intervenir.

El cine clásico ofrece múltiples ejemplos de esta interiorización. Recordemos la secuencia en la que Norman Bates acuchilla a Marion en *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960). En la pantalla, la cámara nos hace sentir la presencia de Bates acercándose al baño donde ella se está duchando. Entra en el baño y la música se mezcla hasta tal punto con las cuchilladas que el efecto en la mirada es tremendo. Seguramente es imposible recordar la escena sin que ésta se acompañe del sonido, y a la inversa. El ojo escucha porque la escena es forjada en ese nexo que hace que el oído no pueda dejar de ver. Se produce una declinación del ver y el oír en el que ninguno de los sentidos responde a lo que podría esperarse de ellos. Al encadenamiento de las imágenes se le superpone el de los sonidos, y de hecho el compositor,

Bernard Herrmann, definió su música para este film como una música en blanco y negro para un film en blanco y negro.

Frente a la preponderancia del montaje en el cine clásico, el cine experimental habría elegido el camino hacia la abstracción. En este camino, las suturas ya no estarían subordinadas al montaje y nos conducirían hasta la aniquilación de la imagen, pero también de la película y de la cámara. Con ello, se pone fin a la necesidad de llevar a cabo una comprensión fundada en los términos de causalidad, al tiempo que los elementos visuales y sonoros dejan de cooperar en aras de esa continuidad. De este modo, el cine experimental pone en cuestión la experiencia audiovisual que el cine clásico propone. Esta puesta en cuestión dista de ser uniforme y reviste a su vez diversas formas. De entre ellas, se pueden subrayar dos, las que corresponden a lo que es conocido como música cromática y música visual, y las que operan a través de un film sin imágenes, que son las que atraerán de modo preponderante nuestra atención.

Si tuviéramos que fijar históricamente estas dos manifestaciones veríamos que distan muy poco en el tiempo. La primera se iniciaría con el futurismo, mientras que la segunda encontraría su punto de partida en el film de Walter Ruttmann, *Wochende* de 1930. El futurismo habría deparado las primeras experiencias de cine abstracto, así como la formulación de música cromática. Estos filmes se realizaban siguiendo el procedimiento de pintar sobre la película. Con ello, se pretendía atentar contra la lógica racional y la inteligencia, y apuntar, según los futuristas, a una

polisensorialidad. Pero, ¿qué tipo de experiencia audiovisual implica la música cromática? Parece suponer que el ojo escucha, que la música visual, tal y como la denomina Oskar Fischinger, permite escuchar las imágenes.

Escuchar será entonces, para la mirada, dejar de ver persiguiendo en lo visto un proceso discursivo que autorice una aprehensión intelectual. Escuchar se convierte en la percepción de los ritmos que se proyectan en la pantalla y que, a menudo, coinciden con el devenir sonoro que los acompañan. Escuchar las imágenes, será también reconocer esa estructuración común que, según las teorías al uso en los inicios del siglo XX, corresponderían tanto al sonido como al color.

Mientras el ojo escucha, ¿qué ocurre con el oído? Para el oído, el nacimiento del cine y, ya anteriormente de la ópera, aunque en distinto grado, provocó una mutación. El oído, con el cine, escucha mirando. Pero, ¿es realmente el oído el que ve?, ¿es la mirada la que escucha? Difícilmente se puede ofrecer aquí una respuesta concluyente. Parece que, a lo más que podemos apuntar, es a señalar que estos filmes operan una deriva perceptiva, que se aleja de aquella que propicia el cine clásico. En esta deriva, los canales visual y auditivo urdirían cruces posibles en los que la percepción se desliza creando experiencias inéditas.

Si esto es así, ¿qué diferencia se puede establecer entre el encuentro producido en la escena de la ducha de *Psycho* y los *Study 1/13* (1929-1934) de Fischinger, donde se investiga con “ritmos coloreados” usando composiciones de Mozart, Verdi o Brahms, entre otros? La diferencia parece que

El cine experimental pone en cuestión la experiencia audiovisual que el cine clásico propone.

LE FILM
(N')EST (PLUS QU')UN
SOUVENIR

UN FILM DE ROLAND SABATER

LE FILM
(N')EST (PLUS Q')UN
SOUVENIR



Se asiste a un proceso del ver y el escuchar autónomos, así como a sus posibles articulaciones. La captación requiere aquí, por así decir, la conformidad del espectador, su voluntad de jugar.

radica en la intencionalidad y por ende, en el material utilizado. En el primer caso, nos encontraríamos ante una narración-representación en la que el espectador es captado en esa continuidad que el nexos sonido-imagen le ofrece. Lo audiovisual se orienta hacia esa captación. En el segundo, las imágenes abstractas operan por sí mismas un distanciamiento que, frecuentemente, es multiplicado por un contrapunto sonoro. Se asiste a un proceso del ver y el escuchar autónomos, así como a sus posibles articulaciones. La captación requiere aquí, por así decir, la conformidad del espectador, su voluntad de jugar.

Si nos centramos en los filmes sin imágenes, estas cuestiones resultan si cabe más problemáticas. Se distinguirá entre los filmes que ofrecen una pantalla negra o blanca, y aquellos que prescindan de la película misma. El letrismo, fundado en 1945 por Isidore Isou, proporciona ejemplos de ambas modalidades. Entre los primeros tendríamos algunos filmes de Lemaître o *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman (1951), un film que alterna el blanco y el negro. La proyección se realiza sobre una especie de luna blanca suspendida ante las cortinas de la sala. En ella se escuchan pequeñas reflexiones sobre la vida, el amor, el arte, poesías sonoras y textos sincopados. El trabajo se produce básicamente sobre las sonoridades. El silencio de las imágenes apela a un devenir imagen del sonido. Fijada sobre el blanco o el negro, la mirada sufre la discontinuidad del ver y asiste a la vez, a la producción de las imágenes mentales que reproducen lo enunciado en las reflexiones, o que pueden ser fruto de la imaginación.

Este proceso, que se presenta como una interrogación del cine sobre sí mismo, e incluso como el anuncio de la muerte del cine, tal y como Guy Debord lo expone en un film presenta-

do en 1952, se acentúa en los filmes que prescinden de la cámara, la película y la pantalla. *Tambours du jugement premier* (1952), de François Dufrêne constituye un buen ejemplo de este cine que se denomina a sí mismo como imaginario. En esta obra, se escuchan fragmentos de poesía letrista, versos aliterados, aforismos cantados, o fragmentos de pequeñas narraciones que no siguen una lógica discursiva. Aquí, la mirada no encuentra un punto de apoyo, siquiera el blanco o el negro de la pantalla, todo es sonido o quizá se debería decir, imágenes que surgen de lo dicho, pero también del intersticio entre el sonido y el silencio de la imagen. Con este cine se quiebra, definitivamente, la continuidad vital del cine clásico, la supuesta unidad de lo audiovisual, y se apuesta por una discontinuidad, que sólo es sentida como tal por oposición a la expectativa de continuidad por parte del espectador. Podemos imaginar a un ama de casa con una aspiradora, tal y como escuchamos, e incluso el interior de una gran cruz gamada por la que puede resbalar un par de zapatos de mujer. Pero esa imaginación no se activa de forma constante, los aforismos o los versos aliterados se encargan de recordar que la continuidad de las imágenes es una ilusión, que se trata de "dudar de la existencia misma del cine a través del cine imaginario"².

Se suele decir que en estas obras es lo sonoro lo que cobra fuerza, que se trata de un cine para el oído. La ausencia de imágenes haría del oído un centro capaz de activar la creación de imágenes mentales. Sin embargo, si escucháramos esos sonidos en tanto poesía letrista, o simplemente como sonidos, tal y como hará el mismo Dufrêne en su trabajo posterior, o hacía también John Cage, ambos influidos por Artaud, entonces, tal vez sigamos imaginando, pero ante todo, estaremos escuchando y para ello no será preciso la imagen. La posibilidad de un cine para el oído dependerá en suma, de los hábitos de escucha del oyente así como también del tipo de sonidos y de su proyección.

Con estas experiencias, el cine experimental no constituiría solamente una puesta en cuestión de la imagen cinematográfica. Sus modos apuntan a la interrogación acerca de la posibilidad misma de lo audiovisual. Por ello, el cine experimental, produciendo discontinuidades, invoca una exteriorización que invita, a su vez, a establecer de nuevo la relación entre las imágenes exteriores y el modo en que se hilan en la interioridad³. Se trata quizá también, de una invitación a pensar las formas en que se forja ese audiovisual particular y colectivo atendiendo, de modo fundamental, a las derivas que ha introducido lo audiovisual cinematográfico. «

CARMEN PARDO es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona; es autora de la edición y traducción de *John Cage, Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (en colaboración con Miguel Morey, 2003).

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Véase su magnífico ensayo, *La lucarne de l'infini*, Paris : Nathan, 1991.
- 2 DUFRÈNE, F. "Prodrôme" Introducción a *Tambours du jugement premier*, ION. Centre de Création, nº 1, abril de 1952, p. 195.
- 3 Para esta cuestión y en relación con el letrismo ver DELEUZE, G. *L'Image-Temps*. Cinéma 2, Paris : les éditions de Minuit, 1985, pp. 279-281. En relación a las obras mencionadas de este movimiento, se agradece la iniciativa del programa de cine comisariado por Eugeni Bonet y Eduard Escoffet, *El cinema lletrista, entre la discrepància i la sublevació*, que tuvo lugar en el MACBA de Barcelona a finales de 2005.

Vista de la instalación de *Le Film (n'est plus q')un souvenir* de Roland Sabatier 1975

My work environment as a musician

Environment can mean a lot of things. You can reflect on this from a geographical, historical, professional, artistic, emotional, political, social viewpoint... If I consider the word “environment” in my work as a musician, I mainly want to talk about the environment I face each day.

This is the environment that includes the other more limited environment where the field I work in can be found: the artistic sphere. This daily environment appears as the antithesis and negation of music. As a result, I would like to differentiate between what I will call social environment and personal environment.

My social environment is everything that surrounds me as a member of a large community in which I share a space and time with individuals that I don't know.

My personal environment is everything that surrounds me that comes after my social environment and makes me different from other individuals in this community. This is my personal field of activity.

Our social environment regulates our actions and the way that we communicate with each other, through the resources provided by the powers-that-be. This compendium of acts and thoughts is assimilated, excluded, reinterpreted, appropriated, minimised, and cast aside by a minority... Within this social environment there is an undercurrent of common triviality that forms the basis of our actions: an inability to listen in a physical, symbolic and metaphorical sense.

A short overview

We hear the powers-that-be tirelessly repeating how our environment is evolving. It does this in order to make us believe that we now have more time to live, and as a result, have a higher level of well-being. I doubt that the time things take has been reduced to provide us with more time to live. They are trying to devote less time to things, or this ends up being a consequence of that. The time that actions take is becoming shorter. However, the time needed to listen for 5 minutes cannot be reduced to 4'50" or 4'25".

Time speeds up in the series of unconscious constantly changing actions that act at the same time on our daily routine and on the need to resolve them, to leave little room for other more conscious acts which would give us a perspective of what we are, and as a result, of what we do.

We accept things without experiencing them. Before we do something, we want to know how it is going to turn out: its result and outcome. We reject experience and risk, and share an inability to listen that goes beyond the run-of-the-mill.

If the compression of time leads to a loss of listening ability, oral expression is also affected in the use of language. When we come to face an explanation of something we tend to reject it. This limitation becomes greater when we want to reduce the time to explain and understand to the detriment of the correct way of formulating things. Our vocabulary is reduced and our reception is crippled: we are functional illiterates. However what is most surprising is when we notice in our daily routine how the negation of an idea becomes more powerful and can be communicated better than its correct concise definition. Unfortunately, we all tend to fall into this trap.



Ferran Fages, Concert, Audiolab. Arteleku 2005

The ability to listen can be developed. Why is nobody interested in it? However, the inability to listen is not a recent invention. This inability to listen and the functional illiteracy that have been agreed on by consensus by the powers-that-be might be more linked in the physical sense. Two elements could be added to this from a less tangible point: the lie regarding freedom of expression and the control of the media. The former acts as a reassuring illusion and the latter as concealed censorship.

Freedom of expression is the great lie that numbs our collective unconscious. This freedom of expression is proof of the Machiavellian methods used by the people who aim to control public opinion, and do so by making us believe that we can enjoy channels of expression and individual freedom. Both of these are lies that are well maintained by the various powers-that-be. This is fake kind of listening controlled under the pretext of freedom.

Individual freedom is a romantic utopia, but individualism is a fact. It is about giving people an individual conscience as we have lost the ability to think and act collectively. Freedom doesn't exist; it is built on the basis of a need. And this deception is the illusion of this freedom.



Control of the media

Information channels are the military arms of the political classes and the powers that be. Allowing people to express themselves when these channels are occupied and controlled is merely a form of premeditated censorship as a channel is being offered that is paralysed and exclusive. This has two consequences that are identical: the message never arrives or goes unnoticed. The only thing that the excess of information produces is disinformation. And whoever controls this will be assured of power. What does power aim to do? Power tries to perpetuate itself, grow and especially not change hands. Once these channels have been controlled, all they need to do is manipulate the information and de-structure the language to achieve this more quickly and efficiently. The constant manipulation of information imposes the themes that have us subjugated, which are vital to keep the population in a constant state of shock. These themes are the pretexts that can make you gain or lose power; as a result, controlling the media that broadcast lies cannot be questioned (consensual state terrorism).

The other factor that the powers-that-be use to cripple our communicative capacity is the appropriation of words to change their use and meaning. The perverse use of complex concepts such as good, freedom, solidarity, love, peace, community, nation, religion — reduced to the level of any old political and commercial slogan. We are bombarded with short phrases in which these words appear in the most mundane situations. Language is trivialised to reduce its importance and meaning. The limitations of language are extended

when you consciously distort the meaning of words. Listening suffers this mutilation and simplification process directly. You can train your listening. If you mutilate language, and your ability to perceive it, you also mutilate listening and the ability to make it grow.

We are deprived of the tools we need to understand our surroundings. What we can't see and listen to doesn't exist. Reflection is censured as being hostile to a model of society that is looking for individualists with very little collective ability, and functional illiterates with blocked hearing. This is a key profile for perpetuating the resources of power. As Walter Benjamin warned us in the context of fascism with the use of artistic resources to serve political aims such as the "aestheticism of politics", we could take a leap forward and change it to "the aestheticism of not listening". Controlling listening is based on negating it.

My personal environment is my field of activity, my reflections and my attitude. It's constantly changing, because the points on which it is based are balanced and continuously evolving. It's a fragile environment because it's intimate. It's a place where I reflect on my musical work, and I question my hearing and I wonder what other people's hearing is like. I consider this, together with time and reflection, to be elements that are intrinsic to understanding music. The kind of listening that I require includes taking the physical surroundings into account. It needs a place where you can perceive music with a minimum degree of comfort so that you can experience it directly. How many places would fulfil these simple requirements? We are facing, then, the capitalist context in which music is considered to be merchandise and where the parameter used to assess it is its productivity: CDs sold, concerts given, number of people in the audience, merchandising, articles in the press, advertising... the music that we hear without listening is the same "song" that changes performer every now and then.

There is a tiredness in our hearing that has led to a tiredness in our listening. Our ears are bombarded to the point of collapse. Could anyone understand that your ears cannot be closed? Our ears are exhausted by repetition and volume. The powers-that-be make use of volume as a weapon to threaten us. We give them our consent. We fall into the trap.

Images are exploited explicitly. Since the late 19th century, sound has abandoned its suggestive side to move towards what is explicit. This setting favours explicit sound, without any suggestive reflective elements. The constant loop, that can be identified in a few seconds. Repetition is immobility, and this where the factor of volume appears: the louder the message, the more people who will receive it. Volume is the medium. The content is what is least important. What is important is say it louder to cancel out any other messages and to redirect people's attention. This is the trivialisation of sound by the powers-that-be.

This erotic ode to volume is denied because whoever uses it does so from an intimidating standpoint and a position of strength. For me this use isn't erotic. It's an act of domination and supremacy that cancels out an act of communication. It's not an artistic act but an act that perpetuates power. As for volume, my erotic ode is connected with the actual physical

side of sound: the act of producing it and the vibration of space and the body itself (a direct result on our hearing and our bodies).

Is my activity rejected material? It takes the form of rejected material because it genuinely requires time to listen to it, and pay attention to the message, internal movement, and form in time and space... A world of elements that you cannot simplify and that if you do, then this would explicitly result in utter incomprehension. It is rejected because it considers what its social environment doesn't want.

Why do we have this aestheticism of not listening? Why can't my work find a suitable everyday setting where you can listen to it? If my stance is clear regarding my refusal to accept what is mundane, the contradiction lies in my requirements when defining what the criteria are for listening to it in ideal conditions. If I don't reveal the criteria, my message will easily be lost.

You need to provide criteria so that you can understand things. Given that the guidelines in order to understand the social environment tend to simplify things, I could make use of cryptic elements as a way of aiming to make myself stand out and try and find the most radical contrast as an element to attract attention not to aid comprehension. However, attracting attention is not a general simplistic option that initially aims to stand out but ends up being absorbed by its surroundings. Let's not forget that the very composition of things contains conflicting elements.

What I want is the full capacity to take decisions regarding listening, taking a stand and providing a critique of my personal environment in contrast to my social environment. This is a utopia that becomes even more utopian if I let it grow because of my immobility.

This is a stance that requires other people to listen, criticise and take a stand. Not just to provide a response to a performance that I give, but to offer criticism. I'm not talking about believing that what I do is interesting because I think about everything that I have stated up to now. The lack of criticism is what makes artistic production become insubstantial and self-indulgent.

Doubt becomes the most dangerous weapon for whoever holds power: doubt as a questioning of the past and present that looks towards the future.

Towards a future structure

My analysis is based on the mechanisms that produce these differences in listening: the powers-that-be and their need to perpetuate themselves as against my awareness as an individual in a repressive context. I need different surroundings in contrast to this cynical social environment of consensual freedom: it is legitimate to negate their perpetuation. «

FERRAN FAGES Self-taught musician. He regularly works on various improvisation projects: since 1998 with Ruth Barberán, (www.cremaster.info) since 2000 with Alfredo Costa Monteiro, with Dorothee Schmitz since 2001. He has worked with the choreographers Olga Mesa, Constanza Brncic and Carme Torrent and has collaborated with Joan Saura, Agustí Fernández, Jakob Draminsky, Franck Stofer, Anton Ignorant, Stefan Prins, Derek Bailey, Margarida García, Francisco López, Andrea Neumann, Peter Kowald, Taku Unami, Masahiko Okura, Masafumi Ezaki, Bukhard Beins, Guiseppel elasi and Mark Wastell, among others. Further information at: www.experimenta-club.com/data/ferran_fages/index.htm#bio

What is important is to say it louder to cancel out any other messages and redirect people's attention.

Entorno de mi trabajo como músico

Entorno puede significar muchas cosas. Se pueden hacer reflexiones desde el punto de vista geográfico, histórico, profesional, artístico, afectivo, político, social... Si me planteo la palabra “entorno” en mi trabajo como músico, quiero hablar principalmente de mi entorno cotidiano, al que me enfrento cada día.

El entorno que engloba al otro entorno más reducido donde se encuentra mi campo de trabajo: el artístico. Y este entorno cotidiano se posiciona como la antítesis y la negación del hecho musical. Por tanto, quiero establecer una diferenciación entre lo que denominaré entorno social y entorno particular.

Entorno social es todo aquello que me rodea como miembro de una comunidad amplia donde comparto un espacio-tiempo con individuos que no conozco.

Entorno particular es todo lo que me rodea después del entorno social y me hace ser diferente de otros individuos de esa comunidad. Es mi campo de acción personal.

El entorno social regula nuestros actos y nuestra manera de comunicarnos, desde los medios que da el poder. Este compendio de actos y pensamientos tiene cabida, es excluido, reinterpretado, apropiado, minimizado, mantenido al margen por una minoría... Dentro de este entorno social hay un trasfondo de frivolidad convertido en tono común que sustenta nuestros actos: la falta de escucha en un sentido físico, simbólico y metafórico.

Un recorrido breve

Desde el poder sentimos repetir incansablemente cómo nuestro entorno evoluciona. Lo hace para hacernos creer que vivimos con más tiempo y por tanto, con más bienestar. Dudo que el tiempo de las cosas se reduzca para ofrecernos más tiempo para vivir. Se busca invertir menos tiempo para las cosas. O acaba siendo una consecuencia. El tiempo de los actos se hace más corto. Sin embargo, el tiempo para escuchar 5 minutos no se puede acortar en 4'50" ó 4'25"...

El tiempo se acelera en la sucesión de actos inconscientes y cambiantes que actúan al mismo tiempo en lo que es cotidiano y en la exigencia de resolverlos, dejando poco margen para otros actos más conscientes con los cuales tendríamos una perspectiva de lo que somos y, por tanto, de lo que hacemos.

Aceptamos las cosas sin experimentarlas. Antes de hacerlo, queremos saber qué forma tienen: consecuencia y desenlace. Negamos la experiencia y el riesgo, haciéndonos cómplices de una falta de escucha que trasciende más allá de lo cotidiano.

Si la disminución de tiempo acarrea una pérdida de escucha, la expresión oral también se ve afectada en el uso del lenguaje. A la hora de enfrentarnos a una explicación tendemos a su negación. Esta limitación toma fuerza cuando el tiempo para explicar y comprender se quiere reducir en detrimento



Ferran Fages, Concierto, Audiolab. Arteleku 2005

El entorno social regula nuestros actos y nuestra manera de comunicarnos.

de una formulación correcta de las cosas. Nuestro vocabulario disminuye y nuestra recepción es mutilada: analfabetos funcionales. Pero lo más sorprendente es percatarse en lo cotidiano cómo la negación de una idea toma más fuerza y llega a comunicar mejor que la definición correcta y concisa. Desgraciadamente, todos tendemos a esa trampa.

La capacidad de escucha se puede desarrollar. ¿Por qué no interesa? Sin embargo, la falta de escucha no es un invento reciente. Esta falta de escucha y el analfabetismo funcional consensuados desde el poder podrían pertenecer más al sentido físico. Desde el punto menos palpable, se le sumarían dos hechos: la mentira de la libertad de expresión y el control de los medios de información. La primera actúa como ilusión tranquilizadora y la segunda, como censura encubierta.

La libertad de expresión es la gran mentira que adormece el inconsciente colectivo. Esta libertad de expresión es la constatación del maquiavelismo de quien pretende controlar la opinión, que lo hace haciéndonos creer que podemos disfrutar de canales de expresión y una libertad individual. Y ambas, son mentiras bien mantenidas por los diferentes poderes. El control de la escucha con engaño realizado bajo el pretexto de la libertad.

La libertad individual es una utopía romántica, pero el individualismo es un hecho. Dar conciencia individual a la gente, porque se pierde la capacidad de pensar y actuar colectivamente. La libertad no existe, se construye sobre la base de una necesidad. Y el engaño es la ilusión de esta libertad.



Lo que no
vemos y
escuchamos
no existe.

Control de los medios de transmisión

Los canales de información son los brazos armados de los estamentos políticos y del poder. Dar voz cuando los canales están ocupados y dirigidos es únicamente una censura premeditada, porque se está ofreciendo un canal que está colapsado y que es excluyente. Eso tiene dos consecuencias que son idénticas: el mensaje no llega nunca o pasa desapercibido. Lo único que genera la sobrecarga de información es desinformación. Y quien la controla se asegurará el poder. ¿Qué pretende el poder? El poder busca perpetuarse, crecer y sobre todo no cambiar de manos. Una vez que las vías estén controladas, sólo queda manipular la información y desestructurar el lenguaje para hacerlo más rápido y eficiente. La manipulación constante de la información impone los temas que nos tienen subyugados, infalibles para mantener la población en estado de shock constante. Estos temas son los pretextos que pueden hacer ganar o perder poder; por tanto, controlar los medios difusores de mentiras es incuestionable (terrorismo de Estado consensuado).

El otro factor que mutila nuestra capacidad comunicativa desde el poder es la apropiación de las palabras para cambiarles el uso y el significado. El uso perverso de conceptos complejos como bien, libertad, solidaridad, amor, paz, comunidad, nación, religión, reducidos a cualquier eslogan político y comercial. Nos bombardean con frases cortas donde aparecen esas palabras en las situaciones más prosaicas. Se frivoliza el lenguaje, diluyendo su peso y significación. Las limitaciones del lenguaje se amplían cuando se distorsiona conscientemente el significado de las palabras. La escucha padece directamente esta mutilación y simplificación. La escucha se educa. Si se mutila el lenguaje, y su capacidad de percibirlo, también se mutila la escucha y la capacidad de hacerla crecer.

Quedamos excluidos de nuestras herramientas para comprender el entorno. Lo que no vemos y escuchamos no existe. Se censura la reflexión como enemigo de un modelo de sociedad que busca tipos individualistas con poca capacidad colectiva, analfabetos funcionales y con la escucha obstruida. Un perfil clave para perpetuar los medios del poder. Tal como nos previno Walter Benjamin en el contexto del fascismo con la utilización de los medios artísticos al servicio de intenciones políticas como "esteticismo de la política", se podría dar un salto y cambiarlo por "el esteticismo de la no escucha". El control de la escucha radica en su negación.

Entorno particular: mi campo de trabajo, mi reflexión y mi actitud. En mutación constante, porque los puntos sobre los cuales se sustenta están en equilibrio y evolución continua. Entorno frágil porque es íntimo. Lugar donde reflexiono sobre mi trabajo musical, donde me cuestiono mi escucha y me pregunto cómo es la escucha de los demás. La considero junto con el tiempo y la reflexión, elementos intrínsecos para entender el hecho musical. La escucha que exijo incluye considerar el entorno físico. Un lugar donde se pueda percibir la música con una comodidad mínima para ser testimonio directo de ello. ¿Y cuántos lugares cumplirían estos requisitos sencillos? Nos enfrentamos, entonces, al contexto capitalista, donde la música se entiende como una mercancía y donde el parámetro para valorarla es su productividad: CDs vendidos, conciertos realizados, número de público, *merchandising*,

Lo importante es decirlo más fuerte para anular otros mensajes y reconducir la atención. Una banalización del sonido desde el poder.

artículos de prensa, publicidad... la música que oímos sin escuchar es la misma "canción" que va cambiando cada cierto tiempo de intérprete.

Hay una fatiga del oído que se traduce en una fatiga de la escucha. El oído es bombardeado hasta el colapso. ¿Alguien podría entender que el oído no se puede cerrar? Los oídos están cansados por la repetición y el volumen. El poder hace uso del volumen como un arma intimidatoria. Nosotros le damos nuestra conformidad. Caemos en el engaño.

La imagen se explota de forma explícita. Desde finales del siglo XIX, el sonido ha dejado su ladera sugestiva para apegarse a la explicitud. Este entorno favorece un sonido explícito, sin ningún elemento sugestivo de reflexión. El *loop* constante, identificable en pocos segundos. La repetición es inmovilismo. Y aquí aparece el factor volumen. Cuanto más volumen tenga el mensaje, más gente lo recibirá. El volumen es el medio. El contenido es lo que menos importa. Lo importante es decirlo más fuerte para anular otros mensajes y reconducir la atención. Una banalización del sonido desde el poder.

Se niega el canto erótico del volumen porque quien lo utiliza lo hace desde el punto intimidante, desde la fuerza. Para mí este uso no es erótico. Es un acto de dominación y supremacía. Anulación de un acto de comunicación. No es un acto artístico sino un acto de perpetuación del poder. En cuanto al volumen, mi canto erótico está relacionado con la propia física del sonido: el acto de producirlo y la vibración del espacio y el mismo cuerpo (un resultado directo en el oído y en el cuerpo).

¿Es mi tarea un desecho? Toma forma de desecho porque reclama tiempo sincero para la escucha, atención para el mensaje, movimiento interno, forma en el espacio y el tiempo... Un mundo de elementos que se pueden simplificar y que si se simplifican, sería en lo explícito de la incomprensión más absoluta. Es un desecho porque toma en consideración lo que el entorno social no quiere.

¿Por qué este esteticismo de la no escucha? ¿Por qué mi trabajo no encuentra un entorno óptimo para su escucha en lo cotidiano? Si mi posicionamiento es claro en la no aceptación de lo que es cotidiano, la contradicción radica en mi exigencia a la hora de definir cuáles son las pautas para una escucha óptima. Y si yo no desvelo las pautas, mi mensaje se perderá fácilmente.

Se tienen que dar pautas para entender las cosas. Dado que las pautas para entender el entorno social tienden a la simplificación, podría hacer uso de la cripticidad como una manera de querer diferenciarme. Buscar el contraste más extremo como elemento de atención, no de comprensión. Pero llamar la atención no es un recurso general y simplista, que con un primer propósito de desmarcarse, acaba siendo digerido por el mismo entorno. No olvidemos que la misma constitución de las cosas contiene elementos antagónicos.

Lo que yo quiero es plena capacidad de decisión a la hora de afrontar la escucha, un posicionamiento y una crítica de mi entorno particular frente al entorno social. Una utopía que se hace más utópica si la dejo crecer por mi inmovilidad.

Una postura que necesita de otra gente: escucha, crítica y posicionamiento de los demás. Y no sólo por tener una respuesta a un acto que realizo, sino para hacer crítica. No se trata de crearme que lo que hago es interesante porque me planteo todo lo que he expuesto hasta ahora. La ausencia de crítica es lo que hace que la producción artística se convierta en insustancial y autocomplaciente.

Y la duda se convierte en el arma más peligrosa para quien ostenta el poder: la duda como interrogación del pasado y del presente que mira hacia el futuro.

Hacia una construcción futura

Mi análisis se basa en los mecanismos que producen estas diferencias en la escucha: el poder y su exigencia de perpetuarse frente a mi conciencia de individuo en un contexto represivo. Necesito otro entorno frente a este entorno social cínico de la libertad consensuada: es legítimo negar la perpetuación. ❧

FERRAN FAGES Músico autodidacta. Trabaja de forma regular en diferentes proyectos de improvisación: *error focus* desde el año 1998 con Ruth Barberán, *cremaster* (www.cremaster.info) desde el año 2000 con Alfredo Costa Monteiro, *ambilis* con Dorothee Schmitz, desde 2001. Ha trabajado con las coreógrafas Olga Mesa, Constanza Brncic y Carme Torrent, y ha colaborado con Joan Saura, Agustí Fernández, Jakob Draminsky, Franck Stofer, Anton Ignorant, Stefan Prins, Derek Bailey, Margarida García, Francisco López, Andrea Neumann, Peter Kowald, Taku Unami, Masahiko Okura, Masafumi Ezaki, Bukhard Beins, Guiseppel elasi y Mark Wastell, entre otros. Más información en: www.experimentaclub.com/data/ferran_fages/index.htm#bio

D I M I T R I S K A R I O F I L I S

Despotism of frontiers

The unnecessary
tyranny of
settlements, the
needless weight
of identity, the
unwished despotism
of frontiers.

While creating, one has to deal with an array of absurd mechanisms of the environment; a chain of priority-imposed limitations and implanted identifications. I never understood why the usual first two questions people always ask me (and everyone maybe) are: What is your work? —and— Where do you come from?

I always had difficulties in answering the first but more and more I see myself with difficulties in answering the latter. I have chosen a way of non-comfort and no-identity for me, there is an attraction to the invisible, I am a stranger everywhere.



Dimitis Kariofilis *Avanto Festival* Helsinki 2005

Explicitly declaring or pursuing a label for one's activities is like setting up a limiter for the mind, a limiter for emotions and intensity. Even a crippled polymathy is more desirable than an impeccable microspecialization. If this kind of polymathy or semi-mathy (for those who have their objections to the above) is also constantly misplaced, then the daily experience is richer and more intense. Adopting as many nationalities —real or fictitious— as possible, or —better even— refusing all of them, is a step ahead in the way to discomfort which everyone should seek in order to stay alive.

It is a demerit and a waste when one attempts to territorialize his/her work and moreover when proudly declaring a nationality. Actually, I think that having a nationality is like having a foolish hobby or being a collector of a useless, nonsensical object and people who feel proud of belonging to a particular nation by birth or naturalization suffer from anoe-



phonoTAKTIK Festival Vienna 2005

sis and are just filling up some more of the empty space within.

In the art world unfortunately, this national declaration and territorialization is less obvious, but more widespread in western societies where disguised — and sometimes not so disguised? fascism is strong nowadays. For the last few years I have been spending most of my time experiencing situations in an undercover fascist place where everybody seems happy to be ruled and any kind of common “protest” or dissent is really fake as it is imposed by the marketing strategies of the authorities (commercial and financial) themselves. In fact, usually it is art and its media that first develops the basis of the mechanisms that are later

adopted by the authorities and commercial brands in order to impose their rules in a non-vulgarian and more sophisticated way. Of course these mechanisms serve mainly economic interests and unfortunately are also used to promote a romantic or idyllic —but in the end ridiculous— image of the tribe. Usually this tribe is sad and full of complexes.

All this, is really connected to my work, mainly connected with sound, as I never wanted to be part of any kind of current, hype or musical style. I have chosen a blurred path but I don't know its name, where it leads, nor am I interested in entertaining the least notion about it. I feel free by changing my approach to sound all the time and

The experience is surely more intense when one is free of the territory, its settlements and the bounding frontiers.

by not having an aetiological direction. I feel free by just losing beliefs about things achieved or levels reached and feel a great weight lifted when there are no more beliefs ahead. It really seems to me that trying to find “the way” is really useless as there is no “way”. By locking oneself to a fixed situation, freedom in creation is inexistent. This stance or “no stance” could just as well be a political posture or action and is much connected with the syllogism of the no-representation by any nation, tribe or group of people. Regrettably, the art world is just a minuscule portion of the whole mechanism and it is simply sad to see artists adopting either identity: some building up on a samey motif in order to be identified under a clear form or mode that covers the (usually) “no” underlying substance/spirit, others using their national identity in order to skip “square one”, and have a referential point by belonging to a pseudo-social arrangement such as a nation, in order to promote their intentions.

The exegesis is the same: the vast majority of artists want to be ruled because they fear freedom and discomfort. Moreover, the artists that declare a profound connection with a territory and who work on this as if it had a different value from the rest, have, as a maximum aspiration, to become part of the ruling system themselves and contribute in the secure set up of the home-cage.

Sometimes the proposed correction to this is, in reality, a double fault. It often occurs that the artist who feels pleased with belonging to a certain nation claims that travelling “out” of its territories and knowing other situations is a double benefit as it strengthens the national identity and at the same time, one has a broader image of the different realities. But this is indeed a double fault. Not only does he/she accept the tyranny of the tribe, he/she ignores that there is no “out”. This is not written in order to give any kind of meaning to a particular approach to the subject. In fact, I don’t believe that the adoption of an outlandish approach or the rejection of any kind of categorisation (as I wish) gives a certain meaning to things done. The meaning is a subjective quality and surely is less important than the intensity of the experiences. But the experience is surely more intense when one is free of the territory, its settlements and the bounding frontiers. «

DIMITRIS KARIOFILIS aka ILIOS, is a sound and visual artist. He directs Antifrost, a music label, and Electrograph, a festival of experimental music, and he also co-directs [UN]COMMON SOUNDS, a research and documentation project, and A-station, an art centre. More information at: www.siteilios.gr, www.antifrost.gr, www.electrograph.gr, www.uncommonsounds.org

DIMITRIS KARIOFILIS

El despotismo de las fronteras

La innecesaria
tiranía de las
poblaciones, el
peso superfluo
de la identidad,
el indeseado
despotismo de
las fronteras.

Mientras creas, tienes que hacer frente a un despliegue de absurdos mecanismos del entorno, a una cadena de limitaciones establecidas por prioridades e identificaciones impuestas. Jamás he comprendido por qué las dos primeras preguntas que suele hacerme (a mí y quizá a todo el mundo) la gente son: “¿En qué trabajas?” y “¿De dónde eres?”.

Siempre he tenido dificultades para responder la primera, pero cada vez me cuesta más responder a la segunda. He elegido un camino de no-comodidad y no-identidad, existe en mí una atracción por lo invisible: soy extranjero en todas partes.



Dimitis Kariofilis *Phototaktik Festival* Viena 2005

Declarar o buscar explícitamente una etiqueta para las actividades de uno mismo es como establecer un mecanismo limitador para la mente, un limitador de emociones e intensidad. Incluso una polimatía defectuosa es más deseable que una microespecialización impecable. Si este tipo de polimatía o semimatía (para los que ponen objeciones al uso de la primera expresión) se pierde además constantemente, entonces la experiencia diaria es más rica y más intensa. Adoptar tantas nacionalidades —reales o ficticias— como se pueda o, mejor aún, rechazar todas ellas es un paso adelante en el camino a la incomodidad que todo el mundo debería buscar para poder sobrevivir.

Es un demérito y un derroche cuando uno o una trata de territorializar su obra y además declara con orgullo una nacionalidad. De hecho, creo que tener una nacionalidad es como tener una afición estúpida o hacer colección de un

La inmensa
 mayoría de los
 artistas quieren
 que los dominen,
 porque tienen
 miedo a la
 libertad y a la
 incomodidad.

objeto inútil y disparatado; y la gente que se siente orgullosa de pertenecer a una nación concreta, por nacimiento o por un proceso de naturalización, sufre de anoesia, y lo único que hacen es rellenar algo del espacio vacío de su interior.

En el mundo del arte, por desgracia, esa declaración y territorialización es menos evidente, pero está más extendida en las sociedades occidentales, donde el fascismo disfrazado (y a veces no tan disfrazado) tiene fuerza actualmente. Durante los últimos años he pasado la mayor parte del tiempo experimentando situaciones en un lugar secretamente fascista en el que todo el mundo parece estar encantado de que los dominen y cualquier tipo de “protesta” o disenso normal es en realidad falsa, porque está impuesta por las estrategias de mercado de las propias autoridades (tanto comerciales como financieras). De hecho, suelen ser el arte y sus medios los primeros en desarrollar la base de los mecanismos que son después adoptados por las autoridades y las marcas comerciales a fin de imponer sus normas de un modo no vulgar y más sofisticado. Por supuesto, esos mecanismos sirven sobre todo a intereses económicos, y por desgracia se emplean también para fomentar una imagen romántica o idílica —pero finalmente ridícula— de la tribu. Normalmente, esa tribu suele estar triste y llena de complejos.

Todo esto está realmente relacionado con mi obra, relacionado sobre todo con el sonido, pues nunca he querido formar parte de ningún tipo de corriente, moda o estilo musical. He tomado un camino impreciso, del que desconozco el nombre y adónde conduce, y tampoco me interesa tener la menor idea sobre él. Me siento libre cambiando de perspectiva continuamente y sin tener

una dirección etiológica. Me siento libre cuando pierdo las creencias sobre cosas logradas o niveles alcanzados, y siento que me quito un gran peso de encima cuando no veo ante mí más creencias. A mí me parece que tratar de encontrar “el camino” no sirve de nada, puesto que no hay tal “camino”. Cuando uno queda atrapado en una situación fija, la libertad de creación no existe. Esa postura o “no-postura” podría ser igualmente una posición o acción política, y está estrechamente relacionada con el silogismo de la no-representación mediante ninguna nación, tribu o grupo de personas. Lamentablemente, el mundo del arte sólo es una parte minúscula de todo el mecanismo, y resulta simplemente triste ver a artistas que adoptan cualquier identidad: algunos construyendo sobre variaciones del mismo tema para que los identifiquen bajo una forma o modo claro que cubre la

La experiencia es sin duda más intensa cuando se está libre del territorio, de sus asentamientos y de las fronteras delimitadoras.

(habitualmente) “no” sustancia/espíritu subyacente, otros utilizando su identidad nacional a fin de evitar tener que volver a empezar desde cero y tener un punto de referencia al pertenecer a una organización pseudo-social, como una nación, a fin de presentar sus intenciones.

La exégesis es la misma: la inmensa mayoría de los artistas quieren que los dominen, porque tienen miedo a la libertad y a la incomodidad. Además, los artistas que declaran una relación profunda con un territorio y que trabajan sobre ello como si tuviera un valor diferente al del resto, tienen como aspiración máxima llegar a ser parte del sistema de dominio y hacer aportaciones a la trampa segura del hogar-jaula.

A veces, el antídoto que se propone a eso es en realidad un error doble. Ocurre a menudo que el artista que se siente a gusto perteneciendo a una nación proclama que salir “fuera” de sus fronteras y conocer otras situaciones es doblemente benéfico, pues refuerza la identidad nacional y al mismo tiempo se adquiere una imagen más amplia de las diversas realidades. Pero eso es, desde luego, un fallo doble. Quien así actúa no sólo acepta la tiranía de la tribu, sino que ignora que no existe ningún “fuera”.

Esto no está escrito para dar algún tipo de sentido a una manera concreta de abordar el tema. De hecho, no creo que adoptar un enfoque extravagante o rechazar cualquier tipo de categorización (cosa que deseo) dé cierto sentido a las cosas que se hacen. El significado es una cualidad subjetiva, y desde luego es menos importante que la intensidad de las experiencias. Pero la experiencia es sin duda más intensa cuando se está libre del territorio, de sus asentamientos y de las fronteras delimitadoras. ❧

DIMITRIS KARIOFILIS es artista sonoro y visual, conocido con el nombre ILIOS. Dirige el sello discográfico Antifrost y el festival de música experimental Electrograph, también es co-director de [UN]COMMON SOUNDS, proyecto de investigación y documentación y del centro de arte A-station. Más información en: www.siteilios.gr, www.antifrost.gr, www.electrograph.gr, www.uncommonsounds.org

Why have bacon and eggs
for breakfast every day?
Think different. Change. Astonish me.

Alexey Brodowitch

MARÍA JOSÉ BELBEL REFUGIOS. Carme Nogueira Sala	71
JULIÁN RUESGA BONO I Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias	72
ITZIAR BILBAO Araki: Self, Life, Death	73
ARTURO/FITO RODRÍGUEZ BORNAETXEA Transitio MX.	74
IÑAKI URDANIBIA ¡Abajo el trabajo!	75

REFUGIOS. Carme Nogueira Sala



Carme Nogueira *Refugios* 2005

Metrònom, Barcelona
Del 16 de diciembre de 2005 al 28 de enero de 2006

Carme Nogueira (Vigo, 1970) presenta su último trabajo *Refugios* en la sala Nil de Metrònom. Consiste en una instalación *site-specific* en la que mediante el uso del vídeo, la arquitectura y la fotografía, la artista continúa un proyecto que tiene como ejes la reflexión sobre el espacio físico: la arquitectura, el cuerpo *genderizado* y lo urbano. El uso de la instalación cobra sentido gracias al interés de Nogueira en el papel del espectador, al que pretende “implicar en una experiencia no sólo física sino temporal, como experiencia vivida”.

El proyecto *Refugios* se inició en el verano del 2005 con una intervención sobre el espacio exterior de la sala Metrònom, que despertó el interés de la artista por la mezcla de situaciones que en él se daban: por una lado la explotación urbanística y por otro lado, los restos históricos (de historia y memoria reciente, de uso común) que se podían contemplar en un solar contiguo repleto de *graffities* y habitualmente utilizado por personas sin techo.

Nogueira instaló en el solar, ese espacio ambiguo entre lo público y lo privado, una estructura que cumplía las funciones del salón en una casa y quedó con gente para intercambiar objetos y opiniones, añadiendo así otra capa más al espacio, utilizando esa acción como un “inicio” para entender el espacio público. Seis meses más tarde, la artista expone los restos materiales de dicha acción. Frente a la arquitectura moderna de funcionalidad abstracta expresada en el lema “cada forma tiene su función”, la artista propone el refugio como crecimiento orgánico, como “espacio personal” y también, como abstracción formal de las respuestas emocionales.

Carme Nogueira reflexiona en *Refugios* sobre los espacios de tránsito, lugares que podían parecer en principio no significativos, pues inicialmente han sido pensados para conectar espacios independientes planificados como lugares de actividad, sean éstos de intercambio económico, de residencia o de ocio... En un texto que acompaña a la obra expuesta, la artista analiza cómo los espacios de tránsito se van cargando de significación a partir de estructuras que vienen impuestas por el ordenamiento físico y por el ordenamiento

inmaterial (lugares no prohibidos pero de difícil acceso o frecuentados por cierto tipo de gente, lugares con un uso concreto a pesar de no estar señalizados para ello), y dicho ordenamiento físico e inmaterial significa de forma no consciente al transeúnte. Pero el fenómeno contrario también sucede: es el propio transeúnte el que significa el tránsito. Y no como lugar de paso, sino con un sentido nuevo del hábito, una forma nueva de estar. Ciertas formas de vida generan formas de habitar, no construcciones en el sentido duro de la palabra, no formas arquitectónicas sino restos de vida, indicadores de residencia, configuradores de lo que va a ser un “camino”, un lugar de tránsito en el sentido social del término.

Para Nogueira, “los solares desocupados son un tipo singular de espacio de tránsito porque representan dos espacios de transición al mismo tiempo. La transición espacial y la temporal. Y es su carácter transitorio el que abre posibilidades de comprensión no sólo de ese espacio, sino del contexto y la circulación urbana en general. Las acciones que en ellos se realizan no pretenden un arraigo. Y es quizás esa falta de arraigo la que abre más posibilidades a otra(s) comprensión(es) del espacio”.

En su texto *Narración sin tiempo*, Nogueira nos da pistas sobre los lugares de tránsito: “los lugares de unión son los eslabones que hacen la cadena de significado. Estos puntos me parecen los verdaderos artifices de la narración, de ahí mi interés en desarrollar una serie de dispositivos que pusieran en suspenso esas cadenas significativas que evidenciarían el mecanismo del significado”¹. María José Belbel

1 Carme Nogueira. Entrevista con M. Lens, (www.cultura-galega.org)

2 *Refugios*. Texto del folleto que acompaña la exposición.

3 *Narración sin tiempo*. www.cntxt.org

I Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias

Madrid, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 2005

El objetivo de las primeras Jornadas internacionales de redes radiofónicas comunitarias era reunir en un mismo espacio a todas aquellas personas que, mediante la actividad radiofónica, tratan de crear nuevos cauces comunicativos al margen de los intereses que mueven a las emisoras comerciales.

Fundamentalmente las jornadas constituyeron un lugar de encuentro e intercambio de experiencias entre un numeroso grupo de emisoras y organizaciones de lugares muy diversos del mundo. Estuvieron presentes emisoras latinoamericanas con representaciones que iban desde California hasta la Patagonia, emisoras de habla hispana de Berlín o Estocolmo y también de todo el Estado español. Pero quizás, lo más importante de las jornadas haya sido el espacio común de trabajo que se ha creado y las posibilidades de cooperación que han surgido entre las distintas emisoras presentes.

Las jornadas se estructuraron a través de tres talleres de trabajo que giraron en torno a tres importantes puntos de interés del momento actual que atraviesan las radios comunitarias. El primer taller trató sobre la construcción de la ciudadanía a través de las radios sociales; el segundo buscó posibilidades de cooperación y creación de redes entre las emisoras presentes, y el tercero abordó los retos y las ventajas que las nuevas tecnologías de la información están planteando a las radios culturales y comunitarias.

En el Estado español, las radios comunitarias son un tipo de radio que se realiza para servir al ciudadano; intentan facilitar la expresión ciudadana y potenciar la participación dando cabida de forma especial a la cultura y al entorno local. Estamos hablando de emisoras de radios que comparten la función de democratizar las comunicaciones y que con el paso de los años, se han convertido en una herramienta indispensable para el desarrollo comunitario.

Esencialmente, una radio comunitaria es un proyecto socio-cultural, sostenido por grupos de ciudadanos con intereses comunes que realizan una propuesta a su entorno inmediato. Supone utilizar un soporte tecnológico llamado radiodifusión para que la ciudadanía se exprese en la esfera de lo público, con la idea de generar un diálogo colectivo y contribuir a una participación ciudadana responsable en lo público.

Por otro lado, la construcción de pautas informativas que den visibilidad al quehacer de los movimientos sociales aparece como una carencia muy importante en el panorama mundial de los medios de comunicación, centrados fundamentalmente en la reproducción y estandarización de una versión de la realidad cultural y sociopolítica del mundo. Esta situación influye negativamente en la formación de opiniones públicas plurales que valoren la democracia como campo de participación en la resolución de problemas comunes. En este sentido, las radios comunitarias aparecen como medios básicos para fomentar la diversidad en la información y promover la diferencia como eje constructor de nuevas pautas informativas democráticas.

En el plano cultural-artístico suponen la posibilidad de experimentar y de desarrollar programas y temas inviables en la radio comercial.

Por ello, las conclusiones surgidas del debate en torno a las tres mesas de trabajo han sido importantes para clarificar el momento que atraviesan las radios culturales y comunitarias. Sobre todo en el Estado español, donde está a punto de entrar en el Congreso el Proyecto de Ley General Audiovisual —es cuestión de meses— que reconoce por primera vez la existencia de las emisoras de radio comunitarias y culturales, que no sólo podrá significar la legalización de estas emisoras sino la creación de un espacio bastante problemático de existencia en competencia con las iniciativas audiovisuales que puedan surgir de fundaciones y asociaciones “sin ánimo de lucro”, dependientes de grandes entidades financieras y empresariales.

Con el nuevo Proyecto de Ley General Audiovisual como eje del debate, se desarrolló el domingo día 2 por la tarde un encuentro promovido por la Unión de Radios Culturales y Comunitarias de Madrid, en el que todas las emisoras asistentes acordaron crear la Red Estatal de Medios Comunitarios (nombre provisional aún). Con esta red se pretende construir un punto de encuentro y coordinación para las radios comunitarias, televisiones independientes, emisoras *on line* y medios alternativos del Estado español. En la puesta en marcha de esta red han participado una treintena de proyectos y experiencias de Andalucía, Asturias, Galicia, Castilla-La Mancha, Castilla-León, Murcia, Valencia, Catalunya, Euskadi, Madrid, Canarias y Baleares.

Como primeras colaboraciones, se acordó realizar diversas actividades conjuntas: intercambio de contenidos, realización colectiva de un noticiero radiofónico, así como reivindicar la figura y la labor que se realizan desde estas iniciativas ciudadanas que cuentan con una importante trayectoria en el Estado español. En el ámbito de legislación, se van a hacer propuestas de cara al Proyecto de Ley General Audiovisual que recoge, tras años de vacío legal, la figura de los medios comunitarios y los servicios de proximidad. Julián Ruesga Bono

Para saber más: www.redconvoz.org, www.urcm.net, www.ondasocialencuentro.com



Barbican Centre, London
Del 6 de octubre al 22 de enero de 2006

Araki: Self, Life, Death

Llego al Barbican y lo encuentro lleno de visitantes variopintos: estudiantes japoneses; estudiantes de arte vestidos con sus mejores despojos de Brick Lane; hombres maduros que pasean morosamente ante los retratos de chicas amarradas, a pesar de que muchos están manchados con brochazos y gotones de pintura fluorescente que apenas dejan ver nada jugoso. Araki, al contrario que muchos artistas, no se sonroja nunca. Sus detractores son en general aquellos a los que hace sonrojarse: el exhibicionismo, la banalidad, la sentimentalidad, la enfermiza compulsividad de Araki. Si hay una lección que todo artista debe aprender de él, es ésta: nunca pienses dos veces en la legitimidad de una idea o una imagen. No te cortes, hazla. La exposición en el Barbican Centre es el trabajo de tres comisarias buceando en los archivos interminables de Araki, porque él está ya, seguramente, a diez mil imágenes por delante de ellas. Cada foto es un pequeño evento que afirma su presencia en la tierra.

Araki no fotografía actos sexuales. Sus fotografías SON un acto sexual. Según propia admisión, un *ménage à trois* entre la modelo, el fotógrafo y el espectador. Por eso molestan tanto a ciertas almas sensibles. Lo justifican con excusas de explotación, feminismo, machismo, pornografía... Cuando en realidad, lo que les molesta es ver a Araki colocando lagartos de plástico en los sexos abiertos de chicas amarradas con elaborada, compulsiva precisión, y porque puede. Para Araki, el sexo es una actividad dentro de su experiencia diaria, no un espacio aparte ni algo a representar para analizar con lupa más tarde. Es algo que se hace, también, sin pensarlo dos veces. Araki es un hombre de acciones compulsivas.

Compulsión es un concepto que aparece una y otra vez en la obra de Araki. Su compulsión por fotografiar, aparentemente, cualquier cosa que le hace detenerse y mirar. Nubes en el cielo de Tokio, o calles y autopistas que podrían ser cualquier ciudad del mundo que ha crecido deprisa y mal. Lo curioso es que cuando consideras el total abrumador de su obra, las chicas amarradas, los puentes de hormigón, las nubes, las fotos de su gato, de flores en diferentes estados de lozanía, incluso las fotos de su mujer muerta, todo cobra sentido. Hay una gran democracia en la imaginación de Araki, cada flor, cada vuelta de cuerda, cada cama deshecha, tiene voz y voto. Araki fotografía todo lo que se le pone delante porque no puede hacer otra cosa. Está atrapado dentro de su piel. A menudo, publica sus fotos en libros que él llama "diarios". *Sentimental Journey* es, sin duda, el más conocido. El que tiene veto

en esta aparente democracia de temas fotográficos.

Es la presencia de Yoko, esposa de Araki, lo que hace que el caos cobre de pronto sentido. En *Sentimental Journey*, Araki narra su vida de casado y la prematura muerte por cáncer de su esposa. Imagen a imagen. Es el reverso de Tokyo Lucky Hole, su alegre vida de joven casado que gusta de echar una cana al aire con la cuadrilla. Su viudez de viejo verde, que crea mini eventos con una cámara, un largo de cuerda, y una joven modelo que se deja hacer. Esta afición comenzó como un encargo para revistas porno japonesas. Sin embargo, las chicas en Japón: estudiantes, amas de casa, putas y secretarias, hacen cola para ser fotografiadas por Araki. Se sienten liberadas en las manos de este pequeño sátiro tatuado. Araki es un tesoro nacional.

Itziar Bilbao

© Cortesía del artista



Nobuyoshi Araki *From Tokyo Comedy* 1997



Transitio MX.

México, Centro Nacional de las Artes de México, CENART
Del 6 al 11 de diciembre de 2005

El pasado mes de diciembre, se celebró en el CENART “Transitio MX. 01 Festival Internacional de artes electrónicas y vídeo”, <http://transitiomx.cenart.gob.mx/index.html>
Bajo el título “Imaginarios en tránsito: Poéticas y Tecnología”, la cita congregó a actividades muy diversas: Muestra internacional, Retrospectiva de videoarte mexicano, concurso y Simposio Internacional.

El Festival, que es consecuencia de la pujante actividad del Centro Multimedia que dirige Tania Aedo, se establece así, gracias a una ambiciosa primera edición, como referencia en el panorama de la creación electrónica del continente americano y dota de un valioso puente internacional a la activa escena mexicana. Un Festival, más allá de la visualización de los contenidos, es un lugar de encuentro, y éste es un valor que conviene cuidar en un momento como el actual, abducido por la conectividad, el control remoto y el teletrabajo. Por ello, el simposio internacional ha resultado ser uno de los aspectos más destacados de la cita mexicana, en el que la transmisión de datos se ha realizado en el terreno de lo sensible y con la posibilidad siempre abierta de llevar la conversación más allá del ámbito congresual.

En el texto que presenta este encuentro, la coordinadora académica, Ana María Martínez de la Escalera, planteaba algunos interrogantes lo suficientemente directos como para adentrarse en aquellos aspectos en los que la producción artística se encuentra con el pensamiento crítico.

“¿No somos en el arte y en todo lo demás, desafortunadamente, los mismos desde hace más de un siglo? Quizás no nos queda más remedio que sucumbir a las evidencias: mientras no se modifiquen las relaciones sociales, es decir la manera de negociar las relaciones entre lo individual y lo general (arte, ética, política, etc.), el desarrollo tecnológico sólo acumula tras de sí nuevas ruinas”.

Con la presencia de Suely Rolnik, Jorge Laferla, Arlindo Machado, José Luis Barrios o Fundación Rodríguez, el simposio abordó diversos temas como “El estatuto del arte electrónico hoy” o la “Transinstitucionalidad del arte electrónico”, intentando siempre establecer un diagnóstico del ámbito creativo y una valoración de las condiciones en las que tiene lugar, así como de sus efectos, más allá de los conocimientos sistematizados y formales. Una vez más, este tipo de encuentros que analizan el ámbito de la cultura digital, se convierten en foros para la observación de la circunstancia global a través de la subjetivación de la experiencia.

La muestra internacional comisariada (o “curada”) por Arcángel Constantini, Príamo Lozada y Marina Grzanic (que finalmente no pudo asistir al simposio pero que dejó su huella a través de una destacable selección de trabajos) fue también un buen ejemplo de cómo el formato expositivo puede mantenerse en diálogo abierto con trabajos *on line*, bien haciendo uso de la instalación, de actos en vivo o mostrándose como un “objeto en desarrollo”.

En el área de arte sonoro pudieron verse las acciones de Rogelio Sosa, Arthur Henry Fork, Aki Onda, Hans Tammen, Joker Nies, entre otros. En aquellas actividades relacionadas con las artes escénicas y con el “Visual sonoro y Live Cinema”, se pudo ver el trabajo de “Solu” (Mia Makela), de Iván Abreu y de Brian Mackern.

Igualmente destacable resultó la muestra retrospectiva de videoarte mexicano a cargo de Elías Levín Rojo y Paola Santoscoy, con un merecido homenaje al trabajo de Rafael Corkidhi, así como un completo repaso a los autores contemporáneos como Ximena Cuevas, Juan José Díaz Infante o Iván Edeza, entre otros muchos. La selección a concurso resultó asimismo de gran calidad, como el catálogo del festival y la profusa información gráfica que daba cuenta de un nuevo y flamante festival en “transitio” y en expansión.

Arturo/Fito Rodríguez Bornaetxea

Paul Lafargue
El derecho a la pereza
 Madrid : Fundamentos, 2004

¡Abajo el trabajo!

Olvidado el carácter de maldición divina (“ganarás el pan con el sudor de tu frente”) y hasta el propio origen etimológico del término (*tripalium*, instrumento de tortura antiguo), esta actividad humana goza de un enorme prestigio, ya se sabe como cantaba aquél que “el trabajo nace con la persona” (o dada la vuelta ya lo había proclamado el viejo Engels, “el papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”). Sin olvidarse de aquel, entre cínico e insultante, *Arbeir macht frei* que adornaba la puerta del infierno llamado Auschwitz. De su contraria (de la inactividad, del *otium*, opuesto al *nec otium*) qué vamos a decir, “no hay nada más atroz que una vida ociosa. Nadie tiene derecho a ello. En la civilización, no hay lugar para los ociosos”, afirmaba sin rubor Henry Ford, y por la misma senda han transitado todos los directores espirituales que en el mundo han sido, son y serán... ya se sabe el ocio, *il dolce far niente*, no es más que el terreno abonado para la tentación, y de ahí se desemboca sin remedio en tocamientos, y...luego vienen la ceguera, la calvicie y las desviaciones de columna, y...todos los declives.

Contra, el trabajo, esta actividad “dañina y funesta” de la que hablase el joven Marx, en sus *Manuscritos de 1844*, surgida en lucha contra la escasez y la falta, el “criollo” Paul Lafargue, nacido el 15 de enero de 1842 en Santiago de Cuba, descendiente de esclavos negros y de colonos españoles, va a escribir, apareciendo por entregas en 1880 en el semanario *L'Egalité*, un célebre panfleto, a contracorriente de los valores habituales en el seno del movimiento obrero, en lucha contra quienes reclamaban el “derecho al trabajo”, en especial Louis Blanc, y proponiendo el “derecho a la pereza”, la cual es un “ejercicio benefactor para el organismo humano”. El libro es una llamada al disfrute de la vida, denunciando la “religión del capital”, y es también un ataque cerrado a quienes glorifican el trabajo como valor individual y social; en su furia crítica llega a avergonzarse del proletariado francés, a quienes en tono de chanza les dice: “trabajad, trabajad proletarios, para agrandar la fortuna social y vuestras miserias individuales, trabajad, trabajad, para que, convirtiéndoos en más pobres, tengáis más razones para trabajar y ser miserables”, pues ésta es la lógica inexorable del capital.

Tal liberación del trabajo asalariado, “el peor de las esclavitudes”, reposará según su obra en el desarrollo de las máquinas que librarán a los obreros de sus esfuerzos y les permitirá dedicarse con más intensidad al disfrute de los diferentes placeres. Del *homo faber* al *homo ludens*, ahí reside la eutopía lafarguiana. No muy lejos de aquellos cambios de actividad, a lo largo del día, que auguraba su suegro al comienzo de “La ideología alemana”.



Si tal era la esperanza inminente del miembro de la Internacional, y fundador del Partido Obrero francés, teniendo en cuenta el estado de las fuerzas productivas en aquellos años, qué se podría decir en estos nuestros tiempos tras la tercera revolución informática y la creciente utilización de la robótica en las cadenas productivas; sin embargo, desde entonces el rumbo tomado por el trabajo ha sido introducir relojes y controles en las fábricas y en otros centros de trabajo (fordismo y tailorismo como guías) y ahora que “la venta de la mercancía-fuerza de trabajo en el siglo XXI tiene menos éxito —y sentido— que la venta de diligencias en el XX” —que señala el grupo *Krisis* en su “Manifiesto contra el trabajo”— la religión del trabajo sigue teniendo sus encendidos predicadores pero es que la máquina social ha de funcionar y para ello el trabajo —como mecanismo de biopoder— es un buen sistema, y...si los augurios de Lafargue no se han cumplido, quizá haya que buscar la razón en la propiedad (“ésta es el robo” según afirmase Proudhon) y la capitalización del tiempo de trabajo, la esencia del principio de la acumulación capitalista. Oposición entre Cronos (tiempo del trabajo) y Aion (tiempo del deseo) de la que hablasen Félix Guattari y Gilles Deleuze. Inaki Urdanibia

[UN]COMMON SOUNDS

www.uncommonsounds.org

Ikusentzunezko dokumentua
Documento audiovisual
Audiovisual document

... Más que un documental sobre prácticas sonoras experimentales,
es un análisis de la creación artística en sí misma, vista desde un prisma sonoro.

zuz. / dir. : Xabier Erkizia & Dimitris Kariofillis

Carl Michael Von Hausswolff, Norbert Möslang, As11, Nikos Veliotis, Coti K, Joe Colley, Achim Wollscheid, Marc Behrens, Asmus Tietchens, Felix Kubin, Alan Courtis, Luis Marte, Pablo Reche, Gabriel Paiuk, Paruro, Llorenç Barber, Eric Cordier, Jason Kahn, Arnold Dreyblatt, Julien Ottavi, Lucas Abela, Eugene Chadbourne, Laetitia Sonami, John Bischoff



TESTER

TESTER DVD + DVD-ROM

6 NODOK / NODES / ARABEGIAK

Marina Gržinić (Ljubljana), José Carlos Mariategui (Lima), Hito Steyerl (Berlin), Marcus Neustetter (Johannesburg), Fundación Rodríguez (Vitoria-Gasteiz / Donostia) & Oliver Ressler (Viena)



60 AUTORES Y COLECTIVOS / AUTHORS AND COLLECTIVES
60 EGILE ETA TALDE

360 MIN. VIDEO

ROM: TXTS + TESTER LIBRO / BOOK / LIBURUA, PDF 263 PÁGS.

+ X-EUIAN GNU / LINUX DISTA.

+ ALEPHANDRIA (COPYLEFT ARCHIVO / ARCHIVE / ARTXIBOIA)

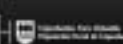
+ COLABORACIONES GRÁFICAS / GRAPHIC COLLABORATIONS
KOLABORAZIO GRAFIKOK

LIBRO / LIBURUA / BOOK ALSO AVAILABLE
TRABAJO DE NODOK, ARABEGIAK LANAREN, NODES AT WORK

WWW.E-TESTER.NET

info@fundacionrdz.com

arteleku



Archivo consonni

Desde el 28 de abril de 2006, la mediateca de Arteleku pone a disposición del público el Archivo consonni, agrupando una amplia selección de obras producidas por consonni y Arteleku entre 1997 y 2004.

Acorde con la naturaleza de éstas, su materialidad o inmaterialidad, su unicidad o reproductibilidad, el Archivo utiliza diversos modos de presentación (diaporama / audio / video / fotografías / textos).

El archivo consonni no es una obra de arte sino un banco de datos y documentación evolutivo que da acceso a un conjunto de obras, presentándolas íntegramente junto a la historia de su producción.

www.consonni.org

Symposium

The Work of Media Art in The Age of Digital Reproduction

Two days of discussions and presentations
on the preservation of Media Arts and the
distribution of Digital Culture
28th - 29th April 2006

Centre for Contemporary Arts (CCA) Glasgow

Speakers Stephen Partridge (*REWIND, Dundee*), Daniel Reeves (*artist, USA / Edinburgh*), Tina Fiske (*University of Glasgow*), Chris Meigh-Andrews (*artist, Preston*), Rudolph Frieling (*ZKM, Karlsruhe*), Mark Neville (*artist, Glasgow*), Malcolm Dickson (*Street Level, Glasgow*), Daniel Jewesbury (*Variant, Glasgow / Belfast*), Alessandro Ludovico (*Neural Magazine, Italy*), Miren Eraso (*Zehor Magazine, Basque Country, Spain*), Slavo Krekovic (*3/4 Magazine, Slovak Republic*), Christian Höeller (*Springerin, Austria*), Simon Worthington (*Mute, London*).



Further information and booking form

www.streetlevelphotoworks.org

street level
PHOTOWORKS

arteleku

tv



Toni Negri

Ahora puedes seguir en directo todos los actos que se celebran en Arteleku, aunque no puedas desplazarte hasta el centro.

Orain zuzenean jarrai dezakezu Artelekun gertatzen den guztia, bertan ez bazaude ere.

Now you can follow all the events at Arteleku, even though you can not be there in person.

<http://www.arteleku.net/artelekutv/directo>

*conferencia de Toni Negri retransmitida el 20 de Abril de 2004

arteleku



Gipuzkoako Foru Aklundia
Diputación Foral de Gipuzkoa