

**Chantal Akerman. Thomas Allen Harris.
Audio Visions II. Brice Dellsperger.
Gustav Deutsch. Lisa DiLillo. Christoph
Draeger. Thomas Draschan y Ulrich
Wiesner. Harun Farocki. Robert Fenz.
Dominique Gonzalez-Foerster. Peter
Greenaway. Sally Gutiérrez. Joana
Hadjithomas y Khalil Joreige. Ruth
Hardinger y Bill Brand. Johan van der
Keuken. Les LeVeque. Mark Lewis.
Matt Marello. João Onofre. Sven
Påhlsson. Walid Ra'ad. Jaap de Ruig.
Anri Sala. Corinna Schnitt. Ulrich Seidl.
Caspar Stracke. Annika Ström. Fiona
Tan. Jane y Louise Wilson.**

**B.Z. Goldberg, J. Shapiro y C. Bolado:
Promises, preestreno en Madrid.**

cine y casi cine

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
departamento de obras de arte audiovisuales



Desde más allá de las fronteras convencionales del mundo del arte, cine y casi cine vuelve una vez más. Con miras más amplias que en los dos años anteriores, el ciclo incluye 45 obras recientes –seleccionadas entre más de 100– que hacen estallar la percepción visual y promocionan ideas a partes iguales.

Si en años anteriores el criterio de selección se inclinaba a favor de la innovación artística en el arte contemporáneo, esta vez se ensancharon las pautas para incluir filmes documentales y de ficción elaborados por nuevos directores. En este marco **cine y casi cine 2002** aspira a lograr algo más que modificar o cuestionar los códigos dominantes del arte audiovisual. Al exhibir tan diversas obras bajo un mismo techo, este programa plantea modos variables de reinterpretar lo visual por medio de obras que representan muchas de las tácticas contemporáneas para alterar y enfrentar los tipos dominantes de representación en el contexto audiovisual.

Así, nada debe entenderse de modo tradicional: el género, el formato, el contenido, la técnica y las tecnologías. Formalidades como la diferencia entre el cine y el vídeo, entre los artistas y los realizadores, no deberían desviar la atención. Ya nadie debería mostrar asombro al escuchar que lo que antes recibía el nombre de “cuestión de estilo” ahora se reduce a una mera “cuestión de habilidad”. Como Bill Nichols, autor de *Representing Realities* apunta: “Lo que cuenta es cómo el realizador (o el creador de imágenes) consigue garantizar la representación que, posteriormente, nos transmite”.¹

Con el realizador Pablo Llorca y yo misma como comisarios –nuestras distintas experiencias profesionales han sido fundamentales en la selección–, este programa de dos meses de duración apuesta por otras formas de narración, por maneras alternativas de contar. En la actualidad, la narrativa atraviesa un estado caótico, fruto quizá de la variedad de posibilidades y enfoques. Y no hay nada de malo en ello. Al contrario: pone de manifiesto la energía existente en el vasto campo del medio audiovisual, donde la noción tradicional de narrar ha estado cediendo cancha a una cultura nueva y más fragmentaria tanto del drama como del documental.

La marcada presencia de cierto tipo de sensibilidad documental es, sin duda, un aspecto de interés de esta selección. Y no una que cuenta con un lugar fijo, histórico y veraz como punto de partida, sino más bien la ficción como documento. Algunas obras se asientan sobre un hecho o experiencia socio-política “auténtico”, pero esto no es garantía de realidad (*Hostage: The Bachar Tapes*, de Walid Ra'ad o *Nocturnes*, de Anri Sala). Aquí, en muchas ocasiones, la historia se ha construido a partir de “textos” ya existentes no dando por supuesta ninguna fuente o basándose en todas: películas comerciales, imágenes de archivo, el vídeo casero o la grabación de una cámara de vigilancia. El uso de fragmentos de películas de época, ficticias o no, basta para ofrecer referencias históricas.

En otras ocasiones, las imágenes no fueron ni siquiera recogidas por la cámara del director (*Vertigo*, de Les Leveque o *Film ist (7-12)*, de Gustav Deutsch por mencionar algunas). La importancia de imágenes o sonidos encontrados, y de trozos encontrados de cine experimental, está resaltada en varias de las veladas de **cine y casi cine 2002** en tanto reflejo de la creciente popularidad de este género dentro del arte contemporáneo. En ese contexto, los problemas de siempre en torno al arte

y al cine –relativo a la historia de ambos conceptos y nuestra definición actual de los mismos– son nexos que se revisitan y se amplían desde el punto de vista de la tecnología de la imagen, y también de todos los experimentos realizados por artistas cuya búsqueda les lleva más allá de la narración. “Dependiendo de la respuesta del público, las obras capaces de aumentar la percepción van más allá de una primera experiencia del texto para convertirse en práctica social y ser más imaginables a fuerza de explotar su representación documental.”²

¿Qué ha cambiado?

Bastante, cuando Fiona Tan –autora de la película *Kingdom of Shadows*– se describe a sí misma como “una artista y realizadora... y como una creadora de imágenes”. Asimismo, hoy en día es más probable encontrar una obra cinematográfica de Chantal Akerman en contextos artísticos que en salas de cine. Lo mismo ocurre con el realizador alemán Harun Farocki que expone con más frecuencia en Kunsthallen y galerías de arte que en salas de cine.

En estos tiempos de cambio, los principios también son otros: la perspectiva histórica localizada frente a las razones impersonales, la narración incompleta o reflexiva frente a la narración completa y autosuficiente, el montaje y el *collage* frente al realismo. Todos estos elementos deben estar presentes a la hora de evaluar obras desde un punto de vista profesional o simplemente al disfrutarlas.³ **Cine y casi cine 2002** fue concebido teniendo en cuenta esta lista ya existente de “paradigmas variables” junto con criterios propios acerca de cómo seleccionar y mostrar un programa trans-cultural y trans-visual, como éste en el contexto de un museo.

La idea básica de esta breve introducción es dar algo de contexto a las obras provenientes de distintas dimensiones. En su texto, Pablo Llorca las analiza por separado y aporta su propia visión sobre la selección. También en esta publicación se incluyen sinopsis sobre cada artista y su obra, así como el calendario de conferencias y proyecciones.

Como forma de representación visual, **cine y casi cine 2002** contiene, en las mismas proporciones, grandes dosis de calificación y subversión.

Berta Sichel

Departamento de Obras de Arte Audiovisuales
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

1. Véase Bill Nichols. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1994) p.79.

2. Ibid, p.35.

3. Nichols también señala otros tipos de cambio en la reinterpretación de lo visual dentro de la cultura contemporánea, como el formato experimental frente a la historia convencional o la jerarquía frente a la diversidad.

Coming from far beyond the conventional frontiers of the artworld, cine y casi cine is back. More widely inclusive than in the two previous years, it includes 45 recent works (more than 100 were screened) that are equal detonators of visual perception and promoters of ideas. While on previous occasions the selection criteria leaned towards artistic innovation in contemporary art, this year the guidelines were expanded to include documentary and fiction films by new directors. Within this framework cine y casi cine 2002 aspires to achieve more than to simply alter, or contest, the dominant codes of audiovisual representation. By showing all the works under the same roof, thoughtfully grouped together, the programme proposes ways of reinterpreting the visual by means of works that represent some of the many contemporary tactics shifting conventional forms away from the customary contents.

Curated by filmmaker Pablo Llorca and myself – our different professional backgrounds being fundamental to the expansion of the selection – this two-month programme endorses alternative forms of telling. Today, due to its multiple possibilities and approaches, narrative is traversing a chaotic stage. This is no a bad thing, for it lays bare the energy existing in the expanded field of audiovisuals, where the traditional idea of narrative has been giving way to a new, more fragmentary culture affecting both drama and documentaries.

The strong presence of “a certain kind” of documentary sensibility is certainly a point of interest in the selection. This does not mean that every “documentary” piece included here starts from a verifiably historical, fixed point. Though history has frequently been constructed from existing “texts”, no longer does it take any source for granted, whether it be commercial films, archival images, amateur video or footage from surveillance cameras. The use of clips from period reels, fictional or otherwise, is often enough to provide historical references.

Some works are based on a “genuine” historical fact or social experience, but this is no guarantee of reality: Walid Ra’ad *Hostage: The Bachar Tapes* or Anri Sala’s *Nocturnes* are two cases in point. Others may be documents in which not all the images were enacted by the camera: see Harun Farocki’s *Auge /Maschine*, Les Leveque’s *Vertigo*, or Gustav Deutsch’s *Film ist (7-12)*, to mention but a few. The importance of found image and sound, or found scraps of experimental film, is highlighted in several cine y casi cine 2002 programmes to reflect the growing popularity of this genre within contemporary art. In this context, classic issues surrounding art and cinema – touching on the history of each concept and how we define these overlapping fields today – are points not only revisited but also amplified from the viewpoint of image technology, as well as by all experiments carried out by artists who venture into the terrains beyond narrative.

What has changed?

Quite a lot, if the author of the film *Kingdom of Shadows*, Fiona Tan, can describe herself “as an artist and filmmaker ... and an image-maker.” Chantal Akerman’s cinematographic work is nowadays more easily found in art venues than movie houses. German filmmaker Harun Farocki has lately been widely exhibited in museums and Kunsthallen.

Nothing should be understood in traditional modes: genre, format, content, narratives, techniques or technologies. Formalities such as the distinction between film and video, or between the artist and the filmmaker, are mere

red herrings. Likewise no one should be surprised that what was once called a “question of style” might today be only a “question of skill.” As Bill Nicholls, author of *Representing Realities*, says, what counts is how the filmmaker (or the image-maker) “manages to secure the representations and subsequently relay them to us.”

Another sign of the changing times is to note how situated historical perspective vs. impersonal reasons, incomplete or reflexive narratives vs. self-sufficient full narratives, and montage and collage vs. realism, are the current tenets in place. They should be kept in mind both when professionally judging works, and when simply enjoying them. *Cine y casi cine 2002* was conceived with this ready-made list of “shifting paradigms” in mind, as well as others of our own on how to select and exhibit a cross-cultural and cross-visual program like this one in a museum context. We believe that, depending on the audience’s reaction, these works have the potential to sharpen perception and carry the viewer beyond the first experience of the “text” into “social praxis.”

My intention in this short introduction was to give some context to works coming from very different dimensions. In his text, Pablo Llorca will discuss them individually and report his own vision of the selection. This publication also provides full synopses relating to the artists and their works, and a calendar of conferences.

As a form of visual representation, *cine y casi cine 2002* qualifies and subverts in equal measure.

Berta Sichel
Departamento de Obras de Arte Audiovisuales, MNCARS.

Documental y casi documental

Cine y casi cine 2002 mantiene la línea básica que las dos ediciones anteriores habían trazado, la de ser una muestra que abarque parte de la producción reciente más interesante en vídeo y cine, sin ningún prejuicio apriorístico, excepto el de plantear formas de lenguaje diferentes a las habituales. Sin embargo no es posible dejar de subrayar dos elementos que marcan líneas respectivas y que son los que tal vez otorgan la personalidad de esta edición.

El primero a mencionar es la reunión en un mismo ciclo de creadores que trabajan con la imagen en movimiento, pero cuyo bagaje e incluso aspiraciones son diferentes. Unos proceden del ámbito de las artes plásticas, otros del cine; lo que es posible notar en sus creaciones. Y sin embargo cada vez existe una mayor confluencia entre ambos terrenos... No es casual que cine y casi cine 2002, organizado dentro del ámbito de un museo, refleje una característica cada vez más acusada entre los artistas: el deslizamiento desde las disciplinas tradicionales hacia el vídeo y el cine. Desde hace ya varios años, cuando acudimos a una bienal o eventos significativos como Documenta, no vemos hileras de cuadros en las paredes sino un predominio de monitores o proyecciones en salas oscuras.

Muchos de los creadores presentes aquí proceden de las salas de arte: Fiona Tan, Corinna Schnitt, Lisa DiLillo, Jane y Louise Wilson, Brice Dellsperger, Matt Mareello, Ruth Hardinger, Dominique Gonzalez-Foerster, Anri Sala, Annika Ström, Christoph Draeger, Caspar Stracke, Les LeVeque, João Onofre, Mark Lewis, Sven Pålsson o Sally Gutiérrez han estudiado en escuelas de bellas artes y se han movido sobre todo en el ámbito de las galerías o los museos. Aunque es una tendencia que en la actualidad ha crecido desmesuradamente no es nada nuevo, como lo demuestra el hecho de la presencia aquí de veteranos como Peter Greenaway, Chantal Akerman, Johan van der Keuken o Harun Farocki, integrados en los circuitos cinematográficos o televisivos (no en España, pero esa es otra cuestión) y también en los expositivos.

Si aquéllos han derivado desde las paredes o el espacio exento hasta los monitores y las proyecciones, existe también un movimiento convergente que procede del otro lado. Si revisamos las biografías de Ulrich Seidl, Gustav Deutsch, Thomas Draschan, Robert Fenz, Thomas Allen Harris, B.Z. Goldberg o Carlos Bolado, veremos que en sus casos sus estudios o bagaje profesional están vinculados a lo cinematográfico. Y sin embargo tanto Draschan como Allen Harris realizan instalaciones en espacios artísticos.

¿Hay diferencias entre ambas aproximaciones? En general, algunas permanecen y otras se difuminan. Respecto a las primeras, lo más acusado, y aunque por supuesto haya excepciones, es que los cineastas tienen intención de tratar el material teniendo en cuenta que se desarrolla en el tiempo. Pero, y aquí está las cercanías, cada vez son más los artistas con vocación narrativa, mientras que los otros se sienten tentados con mucha frecuencia por una estructura de *collage* y de apropiación de imágenes procedentes del terreno de las artes plásticas, o por una dimensión metalingüística que en el cine tradicional apenas cuenta con tradición.

La segunda línea que marca esta edición es la presencia abrumadora del documental, en diferentes grados de ortodoxia (a veces muy escasa).

Pocas son las obras escogidas que no sienten tentaciones por el género, lo cual sucede en un grupo reducido de características muy diferentes, desde propuestas narrativas como *Nocturnes* (Anri Sala) hasta películas de animación como *Sprawlville* (Sven Pålsson) o el programa *Audio Visions II*. Otras obras, como las de Annika Ström o João Onofre, tampoco entrarían en el género. El resto, de una manera sesgada o plena, sí lo haría. Por ejemplo, a través de la reappropriación de materiales ajenos, con los que configuran obras de acentos diferentes. Desde la mirada ¿nostálgica o cínica? del imperio soviético en *Dream Time* (Jane y Louise Wilson), hasta la lectura personal y fascinada que Les LeVeque hace de *Vertigo* (*4 Vertigo*), utilizando imágenes manipuladas de la misma. Otras propuestas tienen un sello más pop, como es el caso de *Crash* (Christoph Draeger) o de *Metropolen des Leichtsinns* (Thomas Draschan), una recopilación de más de quinientos fragmentos procedentes de todo tipo de materiales, que se acaba erigiendo como el paraíso del voyeur. Y que puede ser leída como una apología indirecta de la sublimidad del montaje cinematográfico. Una reclamación, esta vez muy directa, que hace la intensa *Film ist* (7-12) (Gustav Deutsch), la cual se reapropia de centenares de secuencias del cine mudo para construir secuencias nuevas. También la acumulación de imágenes es lo que forma *The Reitdiep Journeys* (Peter Greenaway), hecha como un conjunto de relaciones entre espacios y tiempos diferentes, datos físicos y recursos formales. *Plages* (Dominique Gonzalez-Foerster) y *Algonquin Park* (Mark Lewis), por su parte, no acumulan sino que se limitan a respectivos planos únicos que, sin manipulación de imagen alguna ni reorientación de los elementos, aprovechan lo que está delante (aunque asalta una duda: ¿la barca que cruza el lago en la segunda de las mencionadas forma parte de la ficción?).

El de la reappropriación, tal y como es entendida por algunos artistas, ha acabado formando un subgénero peculiar: el de aquellos que han decidido ser los protagonistas de películas ajenas. Desarrollando la idea que plasmó Cindy Sherman en sus fotografías, y utilizando los sofisticados medios actuales, existe una corriente importante de creadores que usan la fotografía o el vídeo para convertirse en actores de ficciones ajenas. En esta ocasión contamos con un ejemplo, *Death Wish or, Who Wants to Die for Art?* (Matt Marello), en el cual el artista se ofrece como actor incrustado en historias intensas. En común con Brice Dellsperger y su *Body Double 17* (*Twin Peaks*) –así como con tantos otros artistas en los últimos años–, el deseo de vivir historias excitantes y ajenas. El subtexto, la inanidad en la que han acabado desembocando algunas vías artísticas, que sienten cómo las ficciones narrativas ofrecen más excitación que el mundo artístico.

Esta ambigüedad entre realidad y ficción, aunque aplicada a intenciones más graves (normalmente asociadas a los medios de comunicación, a las posibilidades de su manipulación) está presente en trabajos como *I'm a Pilot Like You* (Bill Brand y Ruth Hardinger), *Auge/Maschine* (Harun Farocki), y *Corrections and Clarifications* (Lisa DiLillo). Aunque los mass-media ni las nuevas tecnologías estén en el centro de su interés, también *The Sleeping Girl* (Corinna Schnitt) despliega todo un juego especular de realidades y de apariencias, en su caso a través de un paisaje cotidiano pero que alcanza dimensión casi metafísica e irreal.

Ficciones realizadas con recursos de documental son *Dog Days* (Ulrich Seidl) y *Hostage: The Bachar Tapes* (Walid Ra'ad). La primera, una de las poquísimas narraciones presentes en el ciclo, podría ser un largometraje

convencional si no fuera por la aplicación de elementos procedentes de lo documental –improvisación de diálogos y de situaciones–, que acaban construyendo una síntesis de ambos terrenos. En cambio, la segunda, que simula ser más documental, acaba definiéndose como mucho menos, al ser la suya una puesta en escena completa (su ambigüedad procede del tratamiento equivoco que da al material, cuyo carácter ficticio nunca es aclarado).

That's My Face (Thomas Allen Harris), por su parte, arranca de un material preexistente y ajeno (películas en super-8 filmadas por sus padres) para realizar indagaciones personales. Algo parecido a lo hecho en *Meditations on Revolution III. Soledad* (Robert Fenz), pero en cuyo caso las imágenes sí están hechas a propósito para la película. Sin embargo, acaba escorándose hacia el terreno del documental que es más evocador que preciso (rehuye la palabra) y cuyo punto fundamental es una reflexión personal, nunca especificada, sobre el tema del título. Algo parecido a la sucesión de fotografías realizada en *In Europe* (Jaap de Ruig).

Dentro de la sospecha, aquilatada hace ya bastantes años, de que el género documental carece de la pureza que se le suponía, para esta edición de cine y casi cine también contamos con películas que se aproximan a una concepción más tradicional del mismo. En varias de ellas es la palabra la auténtica protagonista de las películas. Tanto *Khiam* (Khalil Joreige y Joana Hadjithomas) como *City GameTV* (A study on the WTC windows) (Sally Gutiérrez) consisten en entrevistas a personas, y así restituyen la confianza en el valor de la transmisión oral. Lo cual sucede en *For the Time Being*, obra póstuma e inacabada de Johan van der Keuken, que no obstante añade algunas imágenes de carácter dramático y simbólico. Es el caso de *The Other Side* (Chantal Akerman), que sin dejar de ser fiel a la sintaxis habitual de su directora también en esta ocasión ha decidido dar más espacio al testimonio oral. Un valor del cual nunca ha dudado *Promises* (B.Z.Goldberg, Justine Shapiro y Carlos Bolado), como es lógico, dado que el elemento esencial que la sostiene es la necesidad ineludible del diálogo.

Pablo Llorca

Documentary and Almost Documentary

Cine y casi cine 2002 retains the overall purpose of the two previous editions, that is, to be a programme which includes some of the most recent productions in video and film, with no discrimination save for the requirement that they should exhibit fresh or unconventional forms of audiovisual language. Nevertheless it is worth emphasising two features, with their respective consequences, which may lend a definitive personality to this year's screenings.

The first of these is the way in which the present group of creators, though all working in the medium of moving pictures, bring quite distinct backgrounds and intentions to bear. Some authors proceed from the visual arts whereas others were formed in cinema, and this is clearly evident in their work. And yet we are witnessing an ever greater confluence between the two domains... It is no accident that cine y casi cine, organised in a museum environment, reflects the increasing tendency among artists to abandon traditional disciplines in favour of film and video. For quite a few years now, the visitor to major art events such as Documenta finds herself confronted not by rows of paintings on a wall, but by banks of TV monitors and projections in darkened rooms.

Many of the creators selected here started out as plastic artists. Fiona Tan, Corinna Schnitt, Lisa DiLillo, Jane and Louise Wilson, Brice Dellsperger, Matt Mareello, Ruth Hardinger, Dominique Gonzalez-Foerster, Anri Sala, Annika Ström, Christoph Draeger, Caspar Stracke, Les LeVeque, João Onofre, Mark Lewis, Sven Pålsson and Sally Gutiérrez were trained at fine arts colleges and became known above all through their gallery or museum shows. At the same time the presence of veterans such as Peter Greenaway, Chantal Akerman, Johan van der Keuken or Harun Farocki reminds us that, though the tendency towards the audiovisual is currently experiencing a boom, it is nothing new in itself. Such artists have long been familiar signatures on the circuits of cinema and television (maybe not in Spain, but that's another story) as well as on the exhibition trail.

While the above-mentioned figures have migrated from the world of walls or free-standing space to that of monitors and projectors, others now converge with them at the close of a journey from the opposite direction. A glance at the biographies of Ulrich Seidl, Gustav Deutsch, Thomas Draschan, Robert Fenz, Thomas Allen Harris, B.Z. Goldberg or Carlos Bolado reveals that in their case, the original training and formal baggage proceed from the world of cinema. At the same time, Draschan, and Allen Harris have presented art installations in gallery spaces.

What are the effective differences between the two approaches? Broadly speaking, some prove constant and others tend to dissolve. The most striking rule (and even here there are exceptions, of course) is that filmmakers tackle their material with the assumption that it unfolds in time. But there are resemblances and cross-overs in the way that so many plastic artists nowadays share this narrative vocation, while many a movie man or woman feels attracted by the collage structure or the reappropriation of images culled from the realm of art, and even by a metalinguistic dimension that is almost unheard-of in traditional cinema.

The second major feature of this year's selection is the strong showing of documentaries of varying (and sometimes negligible) orthodoxy. Few are the works screened here that do not betray some yen for the documentary genre, and these exceptions make up a small and disparate group, ranging

from the clear fictionality of works such as *Nocturnes* (Anri Sala), to animation pieces like *Sprawlville* (Sven Pålsson), or the *Audio Visions II* programme. It is also safe to say that neither Annika Ström nor João Onofre deal in documentary, but all the rest fall either fully or obliquely into this definition. They do so, for example, through their reappropriation of ready-made footage as the raw material for very divergent works, from the (cynical? nostalgic?) survey of the Soviet empire in Jane and Louise Wilson's *Dream Time*, to the personal, fascinated interpretation of the classic *Vertigo* by Les LeVeque in *4 Vertigo*, manipulating the photographs of the original. Other offerings lean rather towards the pop aesthetic, as in Cristoph Draeger's *Crash*, or *Metropolen des Leichtsinns* by Thomas Draschan – a compilation of more than 500 fragments snipped from every possible kind of source, adding up to a voyeur's paradise; the result can be taken as an indirect tribute to the sublimities of cinematic montage. The same claim is made, this time directly, by the intense *Film ist (7-12)*, in which Gustav Deutsch rearranges hundreds of silent film clips to create new sequences. An accumulation of images is the device likewise chosen by Peter Greenaway for *The Reitdiep Journeys*, constructed as a set of relationships between differing spaces and times, physical data and formal resources. *Plages* (Dominique Gonzalez-Foerster) and *Algonquin Park* (Mark Lewis), by contrast, forego accumulation, each confining themselves to a single take which relies on what is going on inside the frame, with no tampering or interference whatsoever (though one doubt assails me with regard to the second piece: is the boat we see crossing the lake supposed to form part of the story?).

Reappropriation, as understood by certain practitioners, has developed into a peculiar sub-genre of its own, which we might describe as that of making oneself the hero of other people's movies. Elaborating on ideas seeded by Cindy Sherman's photographs and boosted by the sophistication of contemporary technology, there is now a whole wave of artists who use photography or video to become actors in pre-existent fictions. We offer one example on this occasion, *Death Wish, or Who Wants to Die for Art?* (Matt Mareello), in which the author stars as a character caught up in the dramatic plot. Like Brice Dellsperger in *Body Double 17 (Twin Peaks)*, and indeed many other contemporary artists in recent years, Mareello shows a longing to inhabit exciting stories not of his own making. The subtext is that the inane dead ends which many artistic paths have led to make such creators feel that narrative fiction provides a good deal more thrills than the art world does.

A similarly ambiguous status between reality and fiction, though applied to more serious purposes (generally associated with the mass media and the potential for manipulating them) can be found in works like *I'm a Pilot Like You* (Bill Brand and Ruth Hardinger), *Auge/Maschine* (Harun Farocki), and *Corrections and Clarifications* (Lisa DiLillo). Although neither the media nor cutting-edge technologies are its focus of interest, Corinna Schnitt's *The Sleeping Girl* deploys a whole specular game of realities and appearances, based on an ordinary landscape which eventually acquires an almost metaphysical, unreal dimension.

Dog Days by Ulrich Siedl and *Hostage: The Bachar Tapes* by Walid Ra'ad are two fictions contrived with documentary resources. The first – one of the few straightforward narratives in this season of screenings – might be a conventional feature film were it not for the use of documentary elements, such as improvised dialogues and situations, which bend it into a synthesis of both forms. The second, meanwhile, feigning a comparatively greater reliance on reality, turns out to be far more of a

fiction, indeed a complete mise en scène (whose ambiguity springs from the equivocal handling of the material, never quite owning up to its fictitious character).

In *That's My Face*, Thomas Allen Harris uses found material (some Super-8 reels shot by his parents) as the starting point for a deeply personal search, not unlike that of *Meditations on Revolution III. Soledad*, even though Robert Fenz is deploying images made specially for the work. Fenz too, however, finally segues in the direction of documentary (there are no words on his film) in a manner that is more evocative than precise, rooted in a personal yet always unspecified meditation on the topic of the title. This strategy also informs the series of stills that constitutes Jaap de Ruig's *In Europe*.

Notwithstanding the reasonable suspicion, nursed for a fairly long time now, that the documentary genre may not be as pure as it claims, this edition of cine y casi cine also presents a number of films approximating to a more traditional concept of that genre. In several cases, it is the spoken language that dominates. Both *Khiam* (Khalil Joreige and Joana Hadjithomas) and *City Game TV (A study of the WTC windows)* (Sally Gutiérrez) consist of personal interviews, restoring our faith in the value of oral transmission. Orality is also at the heart of *For the Time Being*, an unfinished, posthumous piece by Johan van der Keuken, mixed with imagery of a dramatic and symbolic nature. In *The Other Side*, Chantal Akerman remains true to her accustomed syntax while granting more space than usual to oral testimony – a value never questioned by *Promises* and its authors (B.Z.Goldberg, Justine Shapiro and Carlos Bolado), as one would expect, given that the film is founded on the inescapable necessity of dialogue.

Pablo Llorca

Chantal Akerman

Bruselas, Bélgica, 1952. Vive en París.

The Other Side. 2002, DVD, color, 99min.

Cortesía AMIP, París.

Como sucedía con *D'Est* o con *South*, Chantal Akerman se ha vuelto a fijar en los rincones escondidos de países que son potencias, o deberían serlo. Si en aquella primera documentaba el pesimismo general del ambiente en el país ruso y en *South* el sur estadounidense, en *The Other Side* vuelve a bajar hasta el fondo de EE UU para rastrear en sus propias miserias: la frontera con México. La cámara pasa de un país a otro; a veces por la aduana, pero en otras ocasiones por enmedio del desierto, con nocturnidad, clandestinidad y acompañando a otros ilegales. Habla con individuos que tratan de pasar, o con los familiares de otros que murieron en el intento. En esta película la palabra tiene más presencia que en otras de la directora, con una función explicativa de la que en tantas otras ocasiones ha huido. En otros momentos de la propia obra, sin embargo, la rehuye y, volviendo a un recurso habitual en ella, es la imagen sostenida la que trata de engullir al azar la realidad de la vida cotidiana (lo que sugiere su confianza en que el cine es el instrumento que mejor descifra la realidad, aquel que lo hace con mayor precisión y verosimilitud). Pero la realidad del lado mejicano se enfrenta a la del país vecino, como demuestran las actitudes y palabras de los personajes visitados al otro lado de la frontera. Una relación, la de ambos lugares, que revela que no existen razones, sólo necesidades.

Presentada en el Festival de Cannes 2002 y en Documenta XI. (PL)



Thomas Allen Harris

Nueva York, EE UU, 1962. Vive en Nueva York.

É minha Cara/ That's My Face. 2001, Super 8, color, v.o.s, 56min.
Cortesía del artista y de Chimpanzee Productions, Nueva York.

É minha Cara/ That's My Face es un documental íntimo inspirado en la diáspora africana y la búsqueda de la mítica Tierra Madre. Filmado en Super 8, editado con fluidez y con una innovadora banda sonora que usa el *rap* y el *hip-hop*, la película narra la búsqueda del director afro-americano Thomas Allen Harris de su herencia cultural.

Criado entre el Bronx neoyorquino y Tanzania –ya que su madre decidió irse a vivir allí para estar más cerca de sus raíces– Harris es un director premiado en diversos festivales y con una interesante carrera profesional, desde la televisión pública hasta el Museo Corcoran Gallery en Washington, tratándose de un ejemplo de profesional que no encaja en una estricta definición.

En una jornada que va más allá de los movimientos políticos vividos por su generación el director realiza un recorrido subjetivo a través de una película autobiográfica con una historia contada no linealmente. Llena de sorpresas, lleva al espectador del Bronx a Brasil donde parte en busca de su identidad, de su pueblo y de su tierra –una tierra que no encontró ni en los Estados Unidos ni en Africa–. (BS)



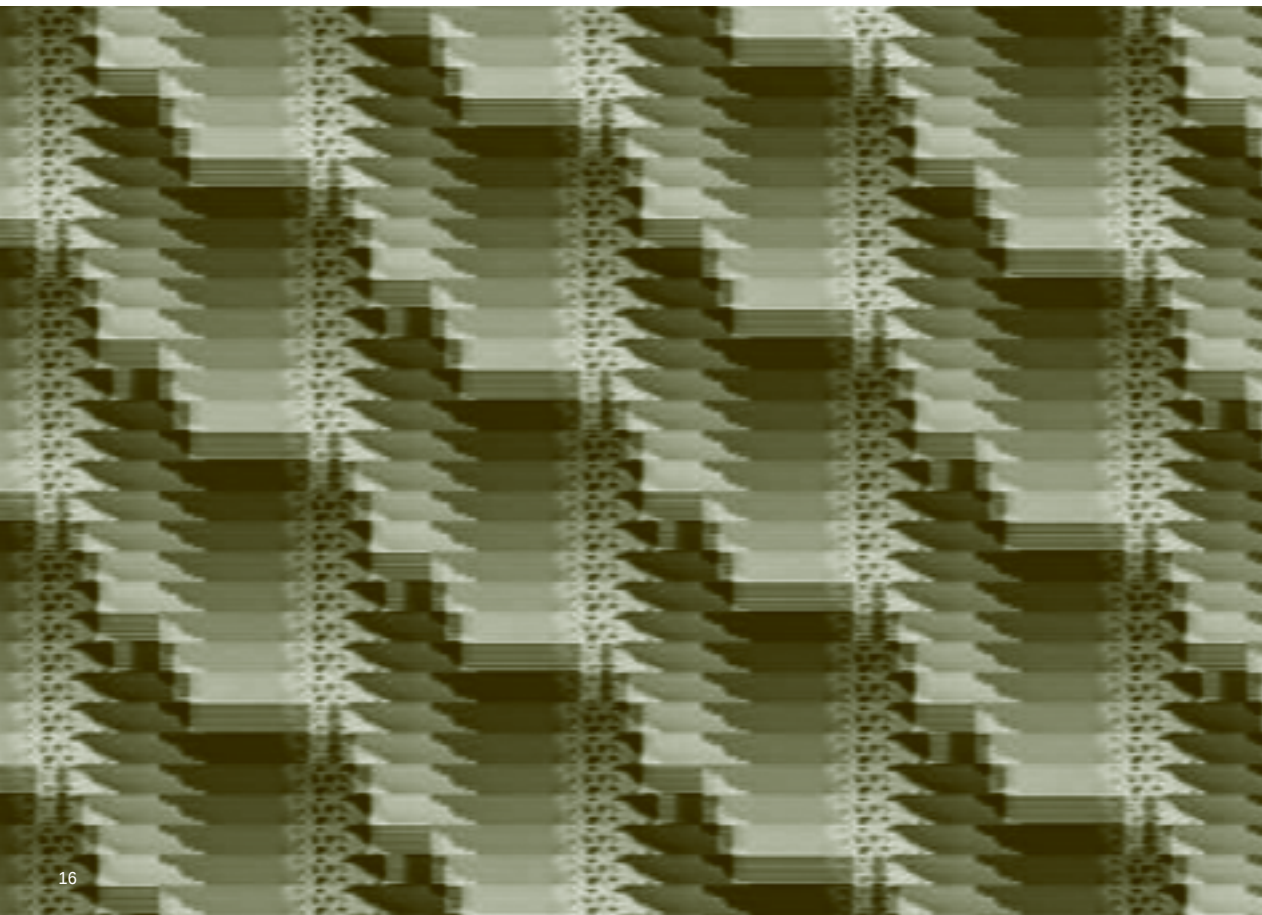
Audio Visions II

Varios artistas

Austria. 2000/01, Beta SP, b/n y color, sin diálogos, 61min.
Cortesía Sixpack Film, Viena.

Veinte años después de la inauguración del conocido canal de música MTV, *Audio Visions II* presenta una nueva óptica y estética de los tradicionales vídeos musicales. Centrados esencialmente en la realización de los vídeos musicales –la visualización de la música– estos trabajos pueden servir de excusa a preguntas y dudas como las siguientes: ¿Cómo se relaciona la música con el grupo o el solista?, ¿Debería la imagen representar el sonido, o ambos conceptos serían totalmente independientes? Formado por doce vídeos *Audio Visions II* es un completo programa en el que cada vídeo difiere del resto en cuanto a estilo y música. Creado como un programa individual, los trabajos que lo componen despiertan por su rabiosa modernidad, en parte debido a la música electrónica. Algunos de estos artistas del vídeo y del sonido (*video/sound artists*) son también DJ y/o VJ y muchas veces atraen a una eufórica y joven generación, gente nacida alrededor de los setenta y adicta a lo digital. Junto al trabajo *Six Songs for a Time Like This* de Annika Ström, proyectado en este ciclo, *cine y casi cine*, brinda la oportunidad de disfrutar de algunos ejemplos de la tendencia cultural más contemporánea, la cultura del vídeo musical. (BS)

Mobile V



G.S.I.L VI. Lia, música: @c, 2001, color, 4min.

Smokfraqs. Música: Billy Roisz, Dieter Kovacic, 2001, color, 4min.

Transistor. Michaela Schwentner, música: Radian, 2000, b/n, 6min.

Spatial lines. Tinhoko, música: H. Kulisch, 2001, color, 6min.

Kingkong. Michaela Grill, música: Pure, 2000, color, 9min.

ILOX. Karoe Goldt, música: Rashim, 2001, color, 3min.

AirE. Maia Gusberti, música: Stefan Németh, 2001, color, 5min.

Mobile V. Música: reMI, A/NL, 2000, color, 5min.

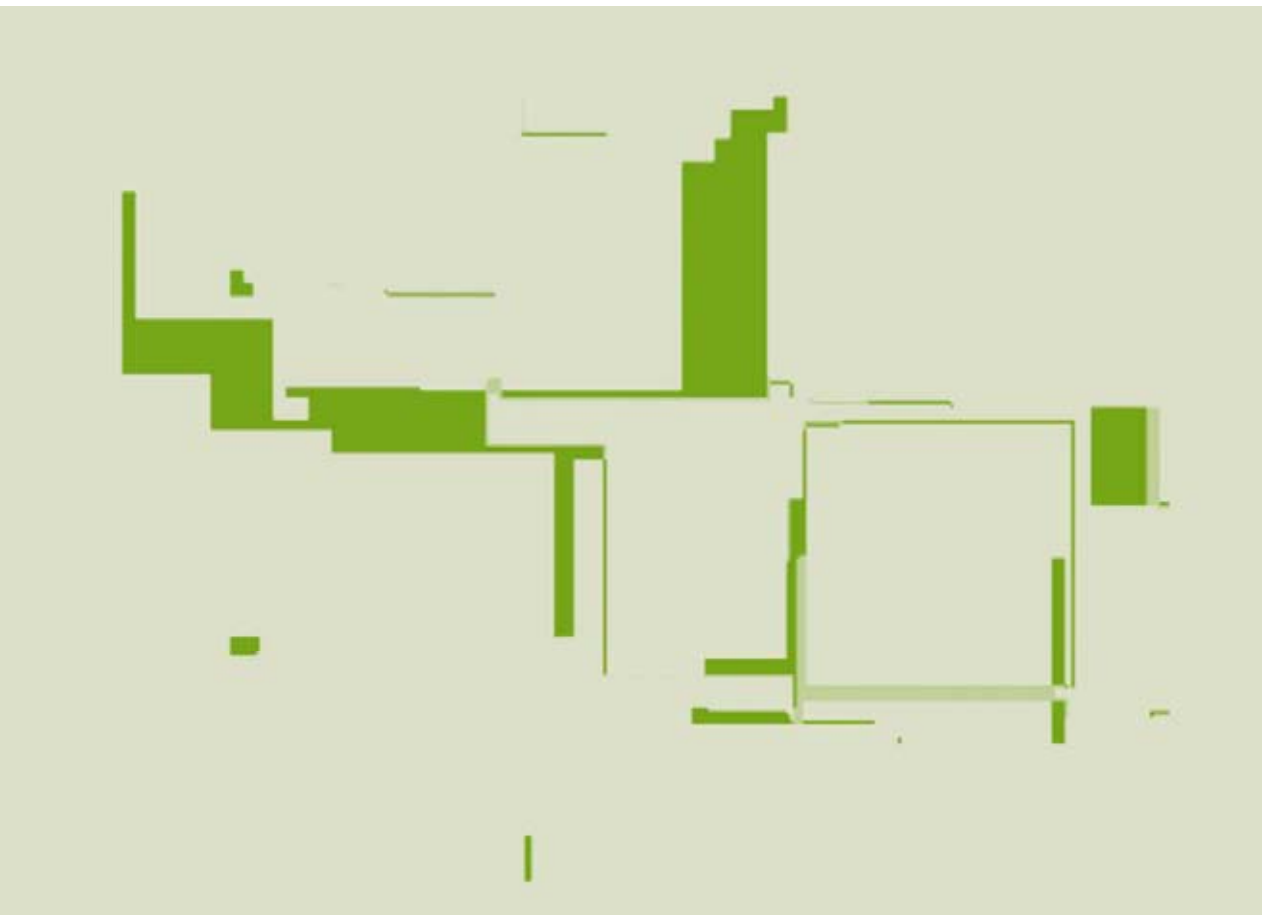
Track 09. [n:ja], música: shabotinski, 2001, color, 4min.

36. N.Pfaffenbichler y L.Schreiber. Música:St.Németh,2001, color,2 min.

Le matin. Paul Divjak, música: Bernhard Fleischmann, 2000,color,4 min.

r4. Michaela Schwentner, música: Radian, 2000, b/n, 7min.

Sofa Rockers. Timo Novotny, música: Sofa Surfers rmX Dorfmeister. 2000, color, 4min.



Brice Dellsperger

París, 1972. Vive en París.

Body Double 17 (Twin Peaks). 2001, DVD, color, sin diálogos. 17 min.
Cortesía de las galerías Team Gallery, Nueva York y Air de Paris, París.

A sus 30 años Brice Dellsperger es ya un experto tanto en la realización de gran cantidad de *remakes* de legendarios clásicos de Hollywood como en la profundización de temas como el género o la identidad. El *remake* es una de las opciones de trabajo más comúnmente utilizada por innumerables artistas contemporáneos pero Dellsperger da un paso más allá. El artista, que juega con los conceptos de ambigüedad y dualidad, declaró en una revista francesa que no está interesado en el “principio de la apropiación” como idea generalizada del *remake* sino más bien en el “principio de la transformación”.

Sus filmes siempre llevan el título de *Body Double*, título genérico para esta serie de trabajos donde él instiga la imaginación del espectador.

Desde 1995 hasta este pasado año ha realizado 17 *doubles*, y aquí se muestra el último. Basado en una secuencia de la obra de David Lynch *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, narra la confusión entre dos jóvenes mujeres que comparten identidad física pero que difieren en la psíquica: una es egoísta y con mucha experiencia, la otra no.

Aunque es la primera vez que las obras de este creador se muestran en España, su trabajo ha sido ampliamente exhibido en Francia, Bélgica y Alemania y es conocido desde Japón a Nueva York, donde en la primavera pasada su extravagante homenaje al cine fue presentado en The Anthology Film Archives y en la Team Gallery. (BS)



Gustav Deutsch

Viena, Austria, 1952. Vive en Viena.

Film ist (7-12). 2002, 35mm, b/n y color, sin diálogos, 93min.

Cortesía Sixpack Film, Viena.

Artista polifacético, Gustav Deutsch terminó hace cuatro años un conjunto de medimétrajes agrupados bajo el nombre de *Film ist* (1-6), un proyecto en el que lleva embarcado desde 1986 y al cual en los años sucesivos, ha dedicado su energía, confeccionando otros seis capítulos, los correspondientes a humor, magia, conquista, escritura y lenguaje, sentimiento y pasión, y memoria y documento.

El conjunto está formado por fragmentos breves extraídos de centenares de películas mudas rastreadas en un buen número de filmotecas europeas. Aunque sobre las imágenes mismas no existe ningún tipo de manipulación, en la relación entre ellas (el montaje) ha habido una tarea titánica de retocamiento. Han sido construidas escenas cuyo sentido actual no tiene nada que ver con el antiguo, se han introducido imágenes nuevas entre planos cuyo desarrollo original no contaba con ellas, han sido establecidas situaciones que se relacionan con otras... Además de visualmente fascinante, y de una apología de la capacidad embriagadora y la dimensión irreplicable del cine mudo (especialmente memorable es el capítulo dedicado a *cine es magia*), el resultado es un manifiesto optimista sobre las posibilidades del montaje cinematográfico. Porque, según el mismo Gustav Deutsch, no es necesaria la complejidad de los instrumentos tecnológicos actuales para una tarea tan sencilla como la manipulación de la percepción. (PL)



Lisa DiLillo

Nueva York, EEUU, 1962. Vive en Nueva York.

Corrections and Clarifications. 2000, vídeo, color, sin diálogos, 10 min. Cortesía de la artista.

Esta obra que se presentó en el Festival de Rotterdam de este año y que está basada en la sección "Fe de Erratas" del *New York Times* y de la revista *Science* constituye una investigación sobre la relatividad de la verdad en la prensa. Los errores en artículos y noticias de estas publicaciones, entre las más importantes de Occidente, se pueden encontrar en los temas mas variados desde la ciencia a la religión.

Como obras anteriores de DiLillo, *Corrections and Clarifications* es un vídeo conceptual y aborda uno de los temas claves de la sociedad de masas: la imposibilidad de encontrar un sistema de referencia absoluto y la supuesta verdad y subjetividad de los medios de comunicación de masas. A pesar de la profundidad de la propuesta, el vídeo goza de mucho humor, un humor que no nos impide cuestionar nuestra capacidad de entender tanto el mundo en que vivimos como el papel de los medios. (BS)



Christoph Draeger

Zurich, Suiza, 1965. Vive en Nueva York

Crash. 1999, DVD, color, sin diálogos, 10min.

Cortesía Galería Roebeling Hall, Nueva York.

Desde hace muchos años el cine estadounidense se alimenta de una estetización de la violencia, una frivolidad de la misma que, entre otras fuentes, se nutre de la historia de su propio cine.

Realizada en 1999 por Christoph Draeger, un artista fascinado por estos asuntos –posteriormente realizó *The Last News*–, *Crash* es un *collage* de planos y secuencias cinematográficos que contienen accidentes aéreos. *Hindenburg*, *Aeropuerto*, *Cliffhanger*, y decenas más, le prestan imágenes cuyo encadenamiento significa una orgía de catástrofes de aviones. Pero lo más relevante es que no sólo de catástrofes de ficción vive la obra, sino que en ella, e intercaladas, hay además documentos extraídos de la realidad. Sin embargo, al no verse nunca figuras humanas –excepto los actores de aquellas ficciones o maniqués usados para simulaciones–, el conjunto se ofrece de manera inequívoca como una mirada llena de fascinación hacia lo que es contemplado como una serie de puestas en escena dominadas por el fuego y los impactos violentos, sin incidencia humana. Estábamos en 1999. (PL)



Thomas Draschan y Ulrich Wiesner

Draschan: Linz, Austria, 1967. Vive en Linz.

Wiesner: Frankfurt, Alemania, 1956. Murió en Frankfurt, 2001.

Metropolen des Leichtsinns. 2000, 16mm, color, sin diálogos, 12min. Cortesía Sixpack Film, Viena.

Estudiante de cine y de teatro, Thomas Draschan es uno de los numerosos ejemplos de creador cuya tarea se ha ido permeabilizando con otros campos. No sólo es autor de películas para proyectar sobre una pantalla sino que sus trabajos pueden desparramarse a través de instalaciones o en espacios asociados con las artes plásticas, o tomar en otras ocasiones la forma de bucles continuos.

Metropolen des Leichtsinns es un *collage* formado por alrededor de 500 fragmentos de imágenes de procedencias y épocas muy diversas: anuncios publicitarios televisivos, películas pornográficas o de ficción, programas educativos, etc. Mediante la acumulación de estos microfragmentos inaprehensibles (o sólo parcialmente), Thomas Draschan efectúa una apología indirecta de la capacidad manipuladora del montaje de imágenes (como otra película presente, *Film ist (7-12)*, aunque con una apariencia más pop). La película asimismo alude a la fascinación experimentada por el *voyeur* de ser un consumidor voraz de fragmentos captados en lo superficial y cuyo significado último se le escapa.

Diversas asociaciones, que con mucha frecuencia juegan con la paradoja. La película, además, hace una apología de la fisicidad del material cinematográfico –su soporte es 16mm–, en contra de la inmaterialidad del vídeo. (PL).



Harun Farocki

Neutischtein, República Checa, 1944. Vive en Berlín.

Auge / Maschine. 2001, color, v.o.s., 25min.

Cortesía Harun Farocki Filmvertrieb, Berlín. Realizado con ayuda de ZDF/3Sat, Mainz; Galería Greene Naftali, Nueva York, y ZKM, Karlsruhe.

Harun Farocki, cuyas obras se muestran tanto en galerías como en salas de cine, es autor de más de 90 películas y ha sido profesor de cine en las universidades de Berlín, Hamburgo y Berkeley, y también editor de la revista *Filmkritik*.

El vídeo-ensayo *Auge/Maschine* está centrado en imágenes de la Guerra del Golfo, ofreciendo tomas de bombas o de misiles en ruta hacia sus objetivos. En los medios, las imágenes de esta guerra-espectáculo mezclaban continuamente ficción y realidad. La pérdida de la "imagen genuina" hace que el ojo mantenga su papel como testigo de la historia. Lo novedoso en esta guerra no fue tanto el uso de nuevas armas como el nacimiento de una nueva política de imágenes, creándose una base para lo que el autor llama "guerrilla electrónica". Hoy, un intenso bombardeo tiene menos importancia de lo que Farocki denomina C31, un código que se refiere a Comando, Control, Comunicación e Inteligencia y que engloba la aplicación de técnicas y estrategias como servicios de vigilancia, acústica o sensores de radar de alta potencia.

Farocki investiga cómo las tecnologías militares se infiltran en la vida cotidiana. Muchas empresas que contribuyen a la creación de los sistemas C31 utilizados en la guerra, comercializan productos derivados de estas tecnologías para la seguridad privada y el control de la producción. (BS)



Robert Fenz

Ann Arbor, Michigan, EEUU, 1969. Vive en Southern California.

Meditations on Revolution. Part III. Soledad. 2001, 16mm, b/n, sin diálogos, 14min. Cortesía del artista.

Realizada por Robert Fenz, ayudante de Chantal Akerman en *The Other Side*, esta es la tercera parte de la serie de cinco en torno a la relación pasada y presente de varios países latinoamericanos con la revolución. Este capítulo está formado por una serie de anotaciones impresionistas que, para la historia mejicana del siglo XX, insinúan un tiempo cíclico, o al menos uno no lineal. La película utiliza recursos propios del cine más antiguo, como la ausencia de sonido (aunque su primera imagen muestra un organillo en funcionamiento, que establece la dimensión *sonora* de las imágenes), la fotografía en blanco y negro, la aceleración de imágenes, o recursos como los círculos recortados o las superposiciones toscas de imágenes. Todo eso otorga una apariencia uniforme al conjunto, que no distingue la iconografía del México antiguo con la del contemporáneo. Seguramente porque, como *Soledad* se encarga de insinuar en varias ocasiones, el país ha visto el surgimiento reciente de un movimiento llamado *zapatista*. Y también porque, por mucho que el tiempo haya transcurrido, temas clásicos de la imagen más popular del país (la muerte, la religión, los revolucionarios...) siguen presentes en ellos, aunque se ofrezcan ahora entre caravanas de coches en las autopistas o vagones atestados del metro.

Presentada en el Festival de Rotterdam de 2002 y en la Bienal del Museo Whitney del mismo año (PL).



calendario cine y casi cine

24 de octubre - 15 de diciembre de 2002



octubre

jueves	24	20:00hs	Conferencia de Sven Pålsson	
viernes	25	18:00hs	<i>The Reitdiep Journeys + BodyDouble17</i>	total:68min
		20:00hs	<i>Kingdom of Shadows + The Sleeping Girl + Dream Time</i>	total:64min
sábado	26	18:00hs	<i>É minha cara / That's My Face</i>	total:56min
		20:00hs	<i>MetropolendesLeichtsinnns + CityGameTV + Death Wish... + InEurope</i>	total:53min
domingo	27	13:00hs	<i>Six Songs For a Time Like This + Audio Visions II</i>	total:75min
jueves	31	20:00hs	<i>Film ist (7-12)</i>	total:93min

noviembre

viernes	1	18:00hs	<i>4 Vertigo + Algonquin Park + Jay's Garden + Corrections and Clarifications + Crash +Sprawlville +Instrumental Version + Pas d'action</i>	total:60min
		20:00hs	<i>Meditations on Revolution +Khiam</i>	total:66min
sábado	2	18:00hs	<i>No Damage + For the Time Being + I'm a Pilot Like You</i>	total:62min
		20:00hs	<i>The Other Side</i>	total:99min
domingo	3	13:00hs	<i>The Reitdiep Journeys + Body Double 17</i>	total:68min
jueves	7	20:00hs	Conferencia de Caspar Stracke	
viernes	8	18:00hs	<i>Kingdom of Shadows +The Sleeping Girl + Dream time</i>	total:64min
		20:00hs	<i>Six Songs For a Time Like This + Audio Visions II</i>	total:75min
sábado	9		Museo cerrado	
domingo	10	13:00hs	<i>É minha cara / That's My Face</i>	total:56min
jueves	14	20:00hs	Conferencia de Sally Gutiérrez	
viernes	15	18:00hs	<i>Auge/Maschine +Hostage: The Bachar Tapes + Nocturnes + Plages</i>	total:68min
		20:00hs	<i>The Other Side</i>	total:99min
sábado	16	18:00hs	<i>MetropolendesLeichtsinnns + CityGameTV + Death Wish... + InEurope</i>	total:53min
		20:00hs	<i>Dog Days</i>	total:121min
domingo	17	13:00hs	<i>Meditations on Revolution +Khiam</i>	total:66min
jueves	21	20:00hs	Conferencia de Gustav Deutsch. Proyección de <i>Film ist (7-12)</i>	
viernes	22	18:00hs	<i>The Other Side</i>	total:99min
		20:00hs	<i>Dog Days</i>	total:121min
sábado	23	18:00hs	<i>No Damage + For the Time Being + I'm a Pilot Like You</i>	total:62min
		20:00hs	<i>Auge/Maschine + Hostage: The Bachar Tapes + Nocturnes + Plages</i>	total:68min
domingo	24	13:00hs	<i>É minha cara / That's My Face</i>	total:56min

jueves	28	20:00hs	<i>The Reitdiep Journeys + Body Double 17</i>	total:68min
viernes	29	18:00hs	<i>Kingdom of Shadows +The Sleeping Girl + Dream time</i>	total:64min
		20:00hs	<i>4 Vertigo + Algonquin Park + Jay's Garden + Corrections and Clarifications + Crash +Sprawlville +Instrumental Version + Pas d'action</i>	total:60min
sábado	30	18:00hs	<i>Auge/Maschine +Hostage:The Bachar Tapes + Nocturnes + Plages</i>	total:68min
		20:00hs	<i>Dog Days</i>	total:121min

diciembre

domingo	1	13:00hs	<i>Six Songs For a Time Like This + Audio Visions II</i>	total:75min
viernes	6	20:00hs	<i>Metropolen des Leichtsinns + City GameTV + Death Wish...+InEurope</i>	total:53min
sábado	7	20:00hs	<i>Meditations on Revolution +Khiam</i>	total:66min
domingo	8		no hay proyección	
jueves	12	20:00hs	Conferencia de Harun Farocki	
viernes	13	20:00hs	<i>Promises</i>	total:100min
sábado	14	18:00hs	<i>Film ist (7-12)</i>	total:93min
		20:00hs	<i>4 Vertigo + Algonquin Park + Jay's Garden + Corrections and Clarifications + Crash +Sprawlville +Instrumental Version + Pas d'action</i>	total:60min
domingo	15	13:00hs	<i>No Damage + For the Time Being + I'm a Pilot Like You</i>	total:62min

Nota: viernes 13 de diciembre, preestreno en Madrid de la película *Promises*



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Salón de Actos
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Calle Santa Isabel, 52. 28012, Madrid
Entrada libre, aforo: 140 localidades

Foto portada calendario: Gustav Deutsch, *Film ist(7-12)*
Contraportada calendario: Harun Farocki, *Auge/Maschine*



B.Z. Goldberg, J. Shapiro y C. Bolado.

Goldberg: nacido en Boston.

Shapiro: nacido en Sudáfrica.

Bolado: nacido en Veracruz, México.

Promises. 2000, 35mm, color, v.o.s. 100min.

Cortesía DeAPlaneta y Planeta D.

En el marco de la situación que se vive en Oriente Medio, *Promises* nos ofrece un retrato humano del conflicto palestino. A partir de los testimonios de siete niños (de 9 a 13 años), conoceremos lo complicado que es crecer en Jerusalén. Aunque los niños viven a sólo veinte minutos de distancia entre sí, habitan en mundos radicalmente diferentes, prácticamente incomunicados, y son conscientes de la situación. Su visión de las cosas está modelada por las imposiciones de los adultos que les rodean. Pero este grupo ha decidido saltar las barreras para encontrarse con sus vecinos.

Promises ha sido alabada por la crítica internacional "por su excepcional lucidez al desentrañar el complejo entramado del conflicto palestino-israelí y la circularidad destructiva del fanatismo y del resentimiento".

Entre otros premios ha recibido el premio al Mejor Documental y el del Público del Festival Internacional de San Francisco 2001, el de Mejor Documental en el Festival de Valladolid 2001 y el de la Audiencia en el Vancouver International Film Festival 2001.



Dominique Gonzalez-Foerster

Estrasburgo, Francia, 1965. Vive en París.

Plages. 2001, 35mm, color, v.o.s, 15 min.

Cortesía de la artista.

Plages, presentado en el último Festival de Cine de Rotterdam, es una secuencia que ofrece una visión de la playa de Copacabana completamente abarrotada de gente vestida de blanco en Nochevieja, llevando su ofrenda a los dioses. El escenario de esta playa constituye en sí un lugar cargado de connotaciones: en los años 50 inspiró a numerosas películas de Hollywood y con su nombre fueron bautizados restaurantes, bares y cafés de todo el mundo, en un intento de contagiarse del exotismo y los ritmos cálidos del Brasil. Actualmente Copacabana constituye la mayor concentración de ancianos de Río de Janeiro.

La película –que incluye cautivadores flashes de cámaras, fuegos artificiales y una repentina lluvia– podría decirse que forma parte de una trilogía imaginaria en la que estarían *Riyo* (1999), en la que el río Kano y la ciudad de Kyoto son vistos a través de los ojos de una joven pareja, y *Central* (2001), en la que se enseña la Bahía de Hong Kong. Esto demuestra lo importante que son los viajes y las historias, verídicas o no, en su obra.

Considerada una de las más relevantes artistas francesas de su generación, sus películas enfrentan al espectador con cuestiones sobre narración, biografía, viajes y sobre el paso del tiempo, usando el formato de 35mm para conseguir su particular lectura de la modernidad. Como varios de los artistas de este ciclo Gonzalez-Foerster actúa entre los límites de la ficción y de la realidad. Y también como la mayoría de éstos posee una importante carrera internacional. Este año hemos podido ver su trabajo en la Documenta de Kassel. (AB)



Peter Greenaway

Newport, Gran Bretaña, 1942. Vive en Londres.

The Reitdiep Journeys. 2001, 35mm, color, v.o.s., 51min.
Cortesía Idéale Audience International, París y The Kasander Film Company, Países Bajos.

Una serie de grabaciones cortas a través del valle del Reitdiep en la provincia holandesa de Groningen, una de las capitales culturales más antiguas de Europa. Un viaje entre el presente y el pasado –en bicicleta, coche, tren y helicóptero– en el que Greenaway establece una relación entre los pintores paisajistas holandeses y el paisaje natural. En este sentido es también un viaje gráfico que recorre además de las pinturas, mapas y libros. Cada viaje está rodado de forma diferente con una o con múltiples cámaras, por la mañana o por la noche, con sol o lluvia. Internacionalmente conocido por sus películas, Peter Greenaway es un enamorado del paisaje y muchas veces lo ha representado de forma mitológica. En esta ocasión ha experimentado con el documental expandiendo las posibilidades de este género pero conservando su relación con la historia –una de las características del cine documento–. (BS)



Madrid, España, 1965. Vive en Nueva York y Madrid.

City Game TV yuxtapone entrevistas con seis trabajadores de las Torres Gemelas, que hablan de sus vistas, con material grabado desde varias ventanas del edificio en diferentes horas y días del año. Las narraciones reflejan los sentimientos personales de los entrevistados hacia el edificio, su arquitectura y sus magníficas vistas, y al mismo tiempo re-definen las relaciones del individuo con la ciudad que habita.

Tras los acontecimientos del 11 de septiembre *City Game TV* ha sido editada siguiendo la idea original, pero a la vez como homenaje a Michael Richards, a todas las víctimas del 11-9, así como a las vistas, espacios y tiempos vividos en las Torres Gemelas.

Este vídeo se grabó y concibió durante la beca que Sally Gutiérrez disfrutó entre octubre de 2000 y mayo de 2001 en el piso 92 de la Torre Norte de las Torres Gemelas. (SG)



oder. Si, es sobre poder; es sobre pe

Joana Hadjithomas y Khalil Joreige

Hadjithomas: Beirut, Líbano, agosto 1969. Vive en París.

Joreige: Beirut, Líbano, septiembre 1969. Vive en París.

Khiam. 2000, Beta SP, color, v.o.s., 52 min.

Cortesía Idéale Audience International, París.

Khiam fue una prisión de las milicias cristianas en el sur del Líbano, supervisada por el ejército israelí. Abandonada tras la retirada de éste, había servido para encerrar a centenares de rivales políticos.

Seis son las personas entrevistadas en *Khiam*, una película documental que de una manera indirecta hace una apología de la objetividad del género. Limitándose a usar la palabra de cada uno de los participantes –son intervenciones ante la cámara estática, que se van intercalando, y con la única excepción de imágenes que al final muestran objetos y escritos personales mencionados por los prisioneros–, la película desea recuperar el valor del testimonio oral. Nada más hay en ella que las descripciones minuciosas de los antiguos prisioneros de guerra, que revelan las condiciones ilegales de la prisión y los recursos dispuestos por cada uno de ellos para la supervivencia. Recursos entre los cuales hay que contar, y como uno de los más necesarios, el de la expresión y el de la creación, aun en variados y rudimentarios soportes.

Todos los entrevistados estuvieron alrededor de diez años, y la película insinúa que cada vivencia es personal pero que a través del testimonio del conjunto también es posible trazar lo que hay de común en la experiencia. Festival de Rotterdam, 2002. (PL)



Ruth Hardinger y Bill Brand

Hardinger: IOWA, 1950, EEUU. Vive en Nueva York.

Brand: Rochester, NY, 1949, EEUU. Vive en Nueva York.

I'm a Pilot Like You. 2000, vídeo, color, v.o.s. 40min.

Cortesía de Bill Brand Productions, Nueva York.

I'm a Pilot Like You fue grabada en julio de 1999 fuera y dentro de North Moore Street, 20, dirección donde residían John y Carolyn Kennedy. La escultora Ruth Hardinger vive en el mismo edificio, en la primera planta, y se encontró involuntariamente atrapada en la avidez mediática y obsesión pública que se desarrollaron en la acera del edificio tras el accidente de la avioneta de los Kennedy, estrellada en el mar cerca de Martha's Vineyard. Realizado en colaboración con su vecino Bill Brand, artista de cine y vídeo experimentales, *I'm a Pilot Like You* mira con contrasentido a través del espejo mediático para reflexionar sobre las borrosas fronteras entre lo público y lo privado en el transcurso de las semanas que siguieron al suceso.

Aunque el mortal accidente mereció la atención de los medios del mundo entero, éste es un enfoque diferente en el que se ofrece una perspectiva insólita desde el interior del edificio, frente al revuelo frenético del público y de los medios. Es un punto de vista personal y sin prescripciones, con alta tensión emocional y a la vez con la atención de una mirada ecuánime. Muestra lo que se siente al otro lado de la historia transmitida por los medios. Presenta una fusión extraña de lo público y lo privado, junto a una peculiar inversión de los significantes de clase. No es éste un documental convencional, sino un vídeo artístico contemplativo de gran belleza y de notable complejidad intelectual y visual. (BS)



Johan van der Keuken

Amsterdam, Holanda, 1930. Murió en 2001 en Amsterdam.

For the Time Being. 2001, Beta SP, v.o.s., 10min.

Cortesía Idéale Audience International, París.

Al comienzo una voz dice: "Johan quería hacer una nueva película, una película de amor inspirada en el Cantar de los Cantares. Sólo pudo acabar parte, un montaje de conversaciones con amigos y colegas. Murió un día soleado de enero. Esto es lo que dejó en la mesa de edición".

Enfermo de cáncer, Johan van der Keuken quiso cerrar su obra con un documento que mostrara su amor por la realidad, su interés repleto de fascinación hacia ella. La más banal y la más hermosa. Decidió entrevistar a conocidos suyos, o a otros directores de cine (tan diferentes entre sí como Walter Salles o Heddy Honigmann, la documentalista holandesa que en la actualidad se enfrenta a su vez a una enfermedad degenerativa), y que contaran todo tipo de experiencias habidas. Sin alterar ni imagen ni sonido, dejando que la realidad se exprese por sí misma en la manera más directa posible, la película póstuma de uno de los directores de cine documental más influyentes en la actualidad consiste en la reunión de esas intervenciones, una cadena que sólo rompe con la introducción, cargada de significado, de sendas imágenes de un recién nacido y de un anciano, así como de otras relativas al nacimiento y a la muerte. Y también la última de un mar visto en cenital y que ocupa toda la pantalla. Festival de Rotterdam, 2002. (PL)

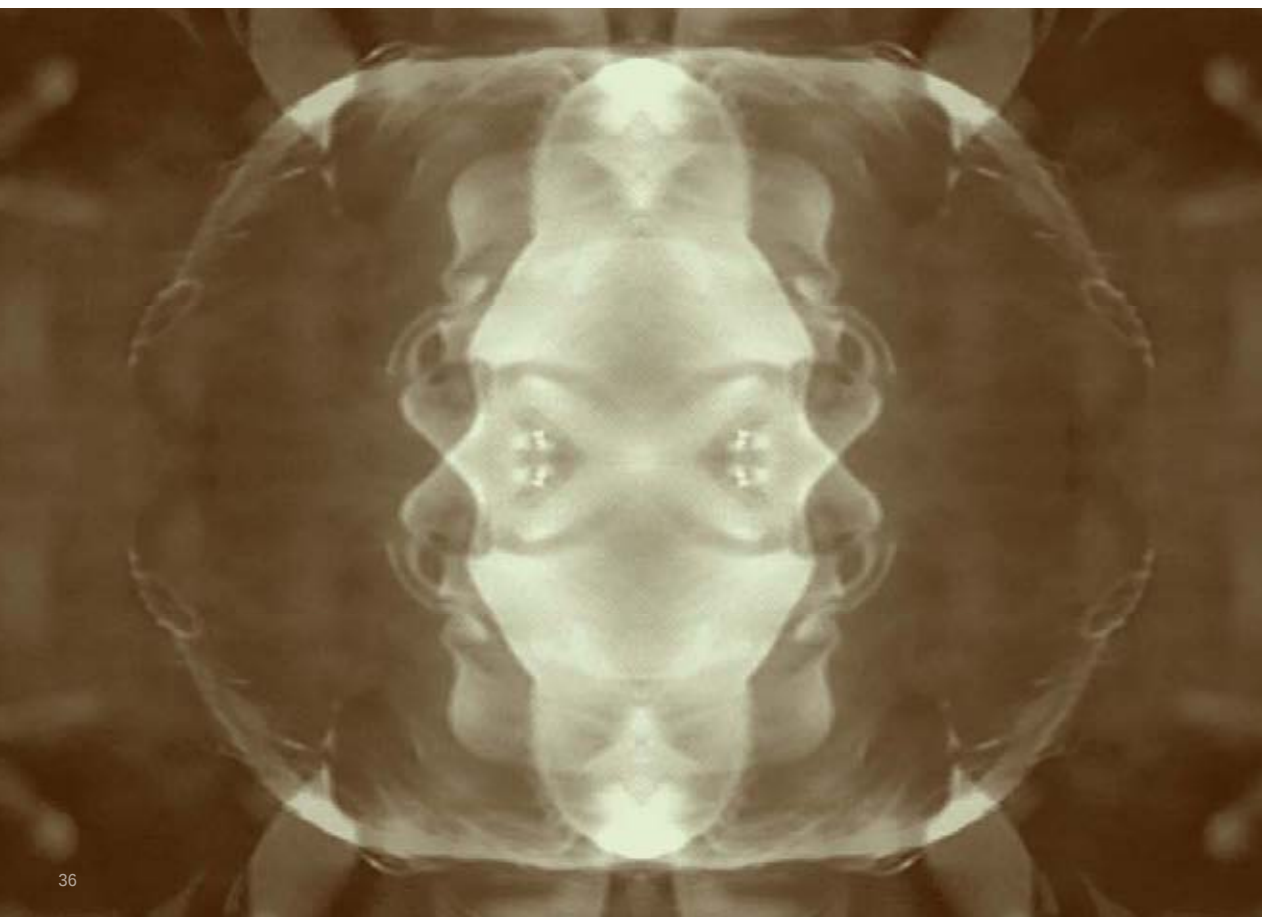


Les LeVeque

Cortez, Co, EEUU, 1952. Vive en Nueva York.

4 Vertigo. 2000, vídeo, color, sin diálogos, 9 min.
Cortesía del artista y de Video Data Bank, Chicago.

En *4 Vertigo* los 128 minutos de la película de Hitchcock son condensados en nueve. Mediante la captura de un fotograma cada dos segundos de la obra original, Les LeVeque ha decidido *contar* la obsesión de Scottie, desnudándola de elementos espurios. No sólo ha condensado temporalmente la obra –como hiciera Iván Zulueta respecto a *Frankenstein*, con medios más primarios–, sino que ha duplicado por cuatro la imagen original, con el resultado de haber creado un caleidoscopio muy atractivo pero inaprehensible (también la banda sonora de Bernard Herrmann ha sido manipulada). Pura superficie, y realmente cautivadora y envolvente, pero que además explica de manera perfectamente armónica la idea que subyace en *Vertigo*: la historia de un amor fetichista, de la obsesión por un objeto inaprehensible por inexistente, la Madeleine recreada por el personaje de James Stewart. Como aquel personaje, que no existe más allá de su imaginación, las imágenes de *4 Vertigo* son imposibles de capturar. Y, por eso mismo, agudizan su dimensión envolvente. (PL)



Mark Lewis

Hamilton, Canadá, 1957. Vive en Londres.

Algonquin Park. 2001, 35mm, color, sin diálogos, 3min.

Cortesía International Exhibition, Liverpool Biennial 2002.

Jay's Garden. Malibu. 2001, 35mm, color, sin diálogos, 5min.

Cortesía del artista y de Villa Arson, Niza.

Para comprender con precisión *Algonquin Park* seguramente hay que tener presentes otras películas de Mark Lewis realizadas en la misma época. Mientras que *Jay's Garden. Malibu*, realizada el mismo año, o la posterior *Children's Game (Heygate Estate)* están concebidas como ininterrumpidos trávelins por espacios en los cuales la sorpresa lujuriosa (la primera) o la desolación del contexto (la segunda) son los factores fundamentales, *Algonquin Park* es su reverso. No puede decirse que se trate de realidad frente a deseo, pues *Jay's Garden* alude a cierta faceta de éste, aun en su parte más carnal. Pero sí tal vez del anhelo de una paz de espíritu que, según sugiere la obra, sólo es posible encontrar en un contexto de naturaleza. La película es un plano estático, de casi tres minutos de duración, que muestra un espacio indeterminado cubierto por la niebla. Según transcurre el tiempo, cada vez resulta más visible de qué se trata (dentro de la ensoñación irreal que nunca desaparecerá): un bosque visto al amanecer y a la orilla del lago; y a través de éste una barca cruza en completo silencio.

Frente a esta visión panteísta, *Jay's Garden. Malibu*. Si aquélla es un plano estático, ésta está compuesta por uno en movimiento perpetuo. Frente a la imagen pictórica que aquélla respeta, ésta se apropia de una forma vinculada al cine: el trávelin continuo, que le permite ir descubriendo espacios invisibles y personajes ocultos, que parecen salidos de una película pornográfica *made in L.A.* Tal vez porque Mark Lewis se siente atraído por ambos polos, como demuestra la cita que hizo respecto a sus aficiones cinematográficas: Michael Snow o el largo movimiento de cámara que Hitchcock hizo en *Frenesí* (aunque más justo sería aludir a Brian de Palma, no mencionado entre sus favoritos). (PL)

Jay's Garden. Malibu.



Matt Marello

Sinking Spring, PA, EE UU, 1960. Vive en Nueva York.

Death Wish or, Who Wants to Die for Art? 2002, DVD, color, sin diálogos, 6 min. Cortesía Galería Bill Maynes, Nueva York.

En los últimos años cada vez son más los artistas plásticos que, a través de la fotografía o el vídeo, se proponen a sí mismos como actores que representan otras vidas u otros cuerpos simulados. Si las posibilidades de retocamiento por ordenador les ofrecieron la manipulación de sus propios rostros (muy lejano ya el simple recurso al maquillaje de Cindy Sherman), hasta convertirlos en seres que se desdoblaban en otros y vivían vidas ficticias, el vídeo digital, por su parte, ha añadido un eslabón más en esa cadena, como es el caso de otros creadores plásticos atraídos por la imagen en movimiento (entre otros, Brice Dellsperger, presente en esta edición). También Matt Marello lleva varios años ofreciéndose a sí mismo como personaje incrustado en películas ajenas. Si en la anterior *The Artist Trilogy* estructuraba una narración compuesta por fragmentos encadenados de diversas películas antiguas, en *Death Wish or, Who Wants to Die for Art?* evita esa dimensión narrativa para limitarse a juntar secuencias de películas, algunas tan conocidas como *El diablo sobre ruedas*. Secuencias en las que él se ofrece como la figura principal, claro. A falta de historias propias, muchos artistas fabulan estar viviendo otras, que además tienen la dimensión de maravillosas. (PL)



João Onofre

Lisboa, Portugal, 1976. Vive en Lisboa.

Instrumental Version. 2001, vídeo, color, 7min.

Cortesía del artista y de la Galería Cristina Guerra, Lisboa.

Pas d'action. 2002, vídeo, color, sin diálogos, 4 min.

Cortesía del artista y de la Galería Cristina Guerra, Lisboa.

Su formación procede del territorio artístico y suele enseñar sus obras en galerías y espacios museísticos. Y sin embargo João Onofre cada vez se decanta de manera más acusada por la imagen en movimiento. Sus trabajos no siempre son lineales –si en el caso de las dos programadas–, sino que en ocasiones toman la forma de bucle: obras breves pero tan intensas como *Nothing Will Go Wrong* o *Innus in girum et nunquam igne consumemur*, en las cuales muestra una acción sencilla pero cargada de contenido, no siempre evidente (aunque casi siempre sugerente).

Instrumental Version y *Pas d'action* poseen una evidente relación formal entre sí, aunque en realidad puedan ser entendidas como piezas antitéticas. En la primera, un grupo coral realiza una versión de una canción de Kraftwerk. La paradoja, claro, procede del hecho de que los pioneros de la música electrónica se transformen en pura voz. Un contraste suave. Contraste sí, pero suavidad no (al revés, bastante crueldad), para la segunda, en la que ha dispuesto una forma similar: un conjunto de bailarines del C.N.B. portugués han sido colocados frontalmente ante la cámara. Se trata de una prueba de resistencia: quién aguantará más tiempo en posición de puntas. Quién será el vencedor del reto. O lo que *El lago de los cisnes* esconde. (Una duda: ¿es consciente João Onofre de que el ganador hace trampa?). (PL)



Sven Pålsson

Lund, Suecia, 1965. Vive en Oslo y Nueva York.

Sprawlville. 2002, DVD, color, sin diálogos, 12min.

Cortesía Galería Spencer Brownstone, Nueva York.

El comienzo es como una versión en dibujo animado de las imágenes iniciales de *Down by Law*, el largo trávelin que mostraba fachadas de edificios, sin gente, y acompañado de la música de Tom Waits. Fascinado por las imágenes que remiten a una realidad, pero que nunca llegan a perder por completo su condición abstracta, como demostró en sus anteriores cortometrajes, Sven Pålsson mantiene esa atracción por los entornos inequívocamente contemporáneos: los coches, las autopistas, los aparcamientos urbanos, los enormes centros comerciales, el suburbio residencial... (no por casualidad el subtítulo de la película es *Life at the Highway Exit Ramp*). Y construye los suyos propios de una manera parecida a la de tantos otros artistas, de James Casebere a Thomas Demand, entre varias posibles decenas, que recrean espacios falsos que simulan ser reales, con mucho de escenografía metafísica. De forma similar a las de muchos, sus imágenes obnubiladas tratan de ser coladas como análisis (¡nunca arrebató, siempre lucidez crítica!). Pero parece que en definitiva lo que priva es la superficie brillante de esas acumulaciones urbanas vistas en movimiento y con las policromías brillantes que ofrece la animación digital en 3-D (y el acompañamiento persistente de la música electrónica de Erik Wöllo). (PL)



Walid Ra'ad

Chbanieh, Líbano, 1967. Vive en Nueva York.

Hostage: The Bachar Tapes (nº 17 y nº 31). 2000, color, v.o.s., 16 min. Cortesía Video Data Bank, Chicago.

Hostage: The Bachar Tapes es un documental experimental en la frontera de lo real y la ficción sobre lo que fue denominado por la prensa americana como “*The Western Hostage Crisis*”. La crisis se refiere al secuestro y detención en Líbano de un grupo de americanos como Terry Anderson y Terry Waite por motivos políticos. Esto ocurrió a finales de los ochenta y principios de los 90 y durante meses se infiltró en la vida pública e privada de los libaneses, norteamericanos, franceses e ingleses y precipitó un gran número de escándalos políticos como el caso conocido como *Iran-Contra Affair* donde el Gobierno americano fue acusado de vender armas a los “enemigos”.

La película es el testimonio de Souheil Bachar que supuestamente convivió tres meses en la misma celda de los americanos. La serie conocida como *The Bachar Tapes* está compuesta por 53 cintas, aunque solo la 17 y la 31 se conocen en Occidente, y en ellas su narrador comenta los aspectos culturales, textuales y sexuales de la detención de los americanos.

En conjunto, la obra realizada por Walid Ra'ad y el Atlas Group habla tanto de la política en Oriente Medio como la política de representación referida a los géneros. Primer premio en VideoEX, Zurich, 2001, y exhibida en la Documenta XI. (BS)



Jaap de Ruig

Zwolle, Holanda, 1957. Vive en Amsterdam.

In Europe. 2001, Mini-DV, color, sin diálogos, 6min.
Cortesía del artista.

In Europe es un retrato de una región de la Europa moderna ignorada por muchos y forma parte del vídeo *We are Poetry*, dividido en segmentos independientes. En los noventa Ruig visitó innumerables veces pueblos rumanos habitados por gitanos. Las incursiones por estas tierras *invisibles* europeas provocaron una fuerte impresión en el artista.

En este trabajo se muestra una desolada cara de Europa con sus casas en pésimo estado y toda su miseria. El autor deja siempre claro que su obra no practica el *voyeurismo* dentro de la pobreza, alejándose de esa especie de arte político con gran aceptación en el arte contemporáneo.

De Ruig –uno de los pocos artistas de este ciclo cuya obra se ha visto en Madrid, en este caso en la galería Cruce en 1999– fue fotógrafo documental antes de empezar a investigar con el vídeo. En sus películas, dotadas de una gran originalidad, el viaje es el tema predominante.

Durante el año 2000 realizó un pequeño vídeo cada semana y al finalizar el año obtuvo *52 Weeks*, una clase de diario visual que despierta sentimientos desde la risa al llanto.

Su obras ha sido ampliamente mostrada en centros de arte y festivales –este año en concreto ha participado en *ArteTV*, programa de arte emitido en 34 países– y es un ejemplo de trabajo abierto, que va más allá de la esfera artística. (BS)



Anri Sala

Tirana, Albania, 1974. Vive en París.

Nocturnes. 1999, 16mm, color, v.o.s. 12min.

Cortesía Galería Chantal Crousel, París.

Anri Sala pertenece a la generación de jóvenes artistas albaneses que fueron educados durante la época de transición del sistema político en Albania. Nacido en 1974, esta experiencia ha marcado su infancia y a pesar de la represión, o quizás a consecuencia de ella, desarrolló una visión panorámica capaz de observar las situaciones desde distintos puntos de vista.

Nocturnes es un corto cuya duración es suficiente para provocar tensión en el espectador. Su guión se mueve entre climas diversos: de la lírica abertura donde una persona camina por una calle desierta con una bolsa de plástico que contiene un pez de acuario hasta la historia sobre la violencia que narra un ex soldado de la ONU. Obra estrenada en la Manifesta de 2000, Ljubljana, Eslovenia. En una entrevista reciente el artista afirma que en esta película ejerce un control sobre las imágenes influenciado por sus estudios de pintura, pero que también la improvisación marca la producción.

Su carrera artística ha dado un paso muy importante al representar a Francia en la última Bienal de São Paulo. (BS)



Different ways to kill.

Corinna Schnitt

Duisburg, Alemania, 1964. Vive en Colonia.

The Sleeping Girl. 2001, 16mm. v.o.s. 9 min.

Cortesía de la artista.

La película comienza con la imagen de un velero navegando. Pero la cámara se levanta –toda la obra es un sólo plano, realizado con una grúa– y va mostrando poco a poco la realidad: el barco es una miniatura y el mar un canal en el centro de una urbanización. La cámara recorre el conjunto residencial, compuesto por decenas de chalés similares y donde no veremos nunca a persona alguna. Acaba deteniéndose en una puerta, y tras ella, en una pared de fondo, un cuadro de Vermeer, sobre cuya imagen es posible oír el mensaje dejado en un contestador.

Un sólo plano que muestra imágenes asépticas en teoría (podríamos estar en uno de los espacios de *Dog Days*, presente en el programa). Nada es subrayado ni inducido. Sin embargo, en nueve minutos, la imagen va deslizándose a través de algo parecido a un laberinto de espejos, en el que nada es lo que parece ni las fronteras están muy definidas. El barco no es real y las casas, que parecen maquetas, sí lo son. Y al final nos quedamos ante la imagen pictórica de la muchacha de Vermeer, que parece la habitante de la casa (en cualquier caso es el único ser humano que veremos). Ese es el gran logro de Corinna Schnitt, conseguir que el espacio al aire libre que enseña parezca un interior laberíntico y difuso. (PL)



Ulrich Seidl

Viena, Austria, 1952. Vive en Viena.

Dog Days. 2001, 35mm, color, v.o.s. 121min.

Cortesía de The Coproduction Office, Berlín-París.

Seidl es uno de los más conocidos de entre los directores europeos actuales dedicados al documental, un género al que él se ha aproximado de manera heterodoxa (ha sido acusado por algunos puristas de *ficcionalizar* las situaciones). *Dog Days* es su ópera prima en el campo de la ficción, aunque a su vez esta clasificación habría de ser matizada debido a la síntesis de elementos procedentes de ambos campos con los que cuenta. Parte de un guión previo pero los diálogos son improvisados, los actores son una mezcla de profesionales y gente que nunca se había puesto ante una cámara, a veces hay una elección evidente en la puesta en imágenes pero la cámara acude también a recursos propios del *cinema-verité*, etc. Usando una estructura de *collage* –una forma común con el Haneke anterior a *La pianista*, un director con el que posee puntos de contacto–, *Dog Days* desarrolla varias historias que suceden en un suburbio anónimo vienes a lo largo de un tórrido fin de semana estival. A través de un seguimiento desdramatizado de los personajes, presentados como figuras corrientes del paisaje urbano, según la película avanza Seidl va indagando y mostrando la otra cara de la apacibilidad austriaca. Un planteamiento de contraste entre apariencia y comportamiento real que posee muchos puntos en común con gran parte del cine de su país que consigue ser exportado (el mencionado Haneke o Jessica Hausner, por ejemplo). Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia, 2001. (PL)



Caspar Stracke

Darmstadt, Alemania, 1967. Vive en Nueva York.

No Damage. 2002, DVD, color, sin diálogos, 12min.
Cortesía Remote, Nueva York.

No Damage es un ensamblaje de aproximadamente 80 fragmentos apropiados de largometrajes y filmes documentales donde la arquitectura de Nueva York aparece como telón de fondo. Estas escenas agitan la narrativa al situarla en el singular *cityscape* de Manhattan. En esta obra seleccionada para el último Festival de Vídeo de Nueva York el verano pasado, *zooms* cortos y panorámicas aparecen en yuxtaposición y crean un diálogo híbrido, distorsionado que deriva en una visión enérgica y personal de esta ciudad, elegida por Stracke para vivir. Aunque en las escenas no aparecen figuras humanas, de inmediato sentimos la emoción que estas estructuras producen.

Esta obra, como otras exhibidas aquí, posee una sensibilidad documental y es el resultado de una investigación sobre imágenes que forman parte de la historia de las imágenes. Con sagacidad, utilizando filtros que magnifican la manera en que glorificamos o ignoramos simultáneamente estas estructuras y como admiramos su magnificencia y la vez su fragilidad. Stracke ya estaba trabajando en este vídeo en el 11-9, lo que hoy le da una nueva dimensión. Al ser testigos del colapso y derribe de esas monolíticas estructuras, un pensamiento surge de inmediato: nada está construido para la eternidad. (BS)



Annika Ström

Helsingborg, Suecia, 1964. Vive en Berlín.

Six Songs For a Time Like This. 2001, DVD, color, sin diálogos, 12min. Cortesía de la Galería Atle Gerhardsen, Berlín.

Un crítico de la revista *UN: The Nordic Art Review* escribió recientemente que los vídeos musicales de Ström parecían confirmar que las grandes dudas acontecen en las circunstancias más banales, cuando se mira desde el alféizar de una ventana o cuando se juega con un *Post-it*.

Esta descripción es perfecta. Se trata de la capacidad de Ström de convertir lo banal y la vida cotidiana en algo digno de ser exhibido. Cosas en apariencia insignificantes o a las que no damos importancia: retratos de amigos, escenas urbanas, interiores de casas, el paso del tiempo, aparecen en este vídeo en el que la artista interpreta canciones escritas por ella misma con un estilo amateur y donde reverberan melodías electrónicas. Su voz suave e infantil resulta una especie de parodia a las melódicas canciones de amor.

Su obra, todavía desconocida en España, ha sido mostrada desde Berlín a Copenhague pasando por Nueva York. *Six Songs* está compuesto por varias piezas pequeñas y constituye un buen ejemplo de su original trabajo y de su forma de aunar lo trascendental y lo más terrenal, dejando la clara conclusión que tras su dulce voz y sus imágenes de cada día hay algo mucho más profundo. (BS)



I kept the nail in my hand. Turned it. Folded it.
I wondered if I should drop it on the floor

Fiona Tan

Pekan Baru, Indonesia, 1966. Vive en Amsterdam.

Kingdom of Shadows. 2000, b/n y color, v.o.s. 48min.

Cortesía de la Galería Paul Andriess, Amsterdam.

El punto de partida de esta película es el segundo mandamiento según el *Exodus*, mandamiento que hace referencia a la prohibición de adorar imágenes esculpidas o dioses desconocidos.

Kingdom of Shadows “trata sobre mi confrontación y esta prohibición de las imágenes”. Tan se considera una “creadora de imágenes”. En este filme hace un escrutinio de sus complejos pensamientos sobre el interminable flujo de imágenes, de su vida y memoria. Su título es una apropiación de una frase de Máximo Gorki donde describe su primera experiencia en un cine, en un pase organizado por los hermanos Lumière, en 1896.

Las imágenes y nuestra actitud hacia ellas han cambiado radicalmente desde la invención de la imprenta y posteriormente de la cámara fotográfica. Nadie podría imaginar el mundo actual sin la presencia de la fotografía y del cine. En formato de *collage*, Tan desarrolla una visión personal de cómo nos relacionamos con las imágenes actualmente.

Artista de éxito internacional –presente en la última Documenta y cuya obra se exhibe por primera vez en España– ha creado una obra refinada, sutil y de compleja estructura visual y conceptual. Dividido en tres partes, además de una introducción y un epílogo, el filme incluye entrevistas con fotógrafos y cineastas, mezcladas con imágenes encontradas (*found images*) y fotografías. Kingdom of Shadows, como dice su creadora, es una película sobre el acto de observar, buscar e informarse. (BS)



Jane y Louise Wilson

Nacen en Newcastle, Reino Unido, 1969. Viven en Londres.

Dream Time. 2001, 35mm, color, sin diálogos, 7min.

Cortesía Galería Lisson, Londres.

Las imágenes enseñan un gigantesco cohete espacial, con cada uno de sus detalles; y también la rampa de lanzamiento, los tres astronautas de gesto satisfecho, los altos oficiales del ejército soviético, con gruesos abrigos y desmesuradas alas para sus gorras militares, etc. Son imágenes en blanco y negro, lo que sugiere su pertenencia a una época pasada. Una ya concluida.

Un territorio, el de la confrontación entre un poder que fue colosal y los restos arqueológicos que atestiguan su defunción, que ha sido muy querido por las gemelas Wilson. Como en tantas instalaciones suyas –entre otras *Stasi City*, que partía de los antiguos cuarteles de la policía de la RDA–, Jane y Louise Wilson hacen un trabajo de arqueología iconográfica de imperios difuntos. ¿Romanticismo o sarcasmo? Difícil de averiguar, también en este *Dream Time*, cuyo ámbito más frecuente es el de instalación, pero que admite el contexto de proyección cinematográfica, y que pertenece a una serie global realizada por las hermanas y relacionada con el programa espacial ruso. Las imágenes son asépticas, aunque a veces fascinadas con la potencia de la tecnología, la cual, al ser mostrada en blanco y negro, sugiere ese matiz de objeto arqueológico. (PL)



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Comisariado:

Pablo Llorca y Berta Sichel, Directora del Departamento de Obras de Arte Audiovisuales

Asistente de comisariado:

Cynthia Krell

Coordinación en Nueva York:

Lisa DiLillo

Coordinación en el Departamento de Audiovisuales:

Ana Barrera y Ruth Méndez Pinillo

Administración:

Consuelo Berrocal

Producción:

Cámara Oscura Películas S.L.

Traducción:

Lorna Scott-Fox y Rafa Carrasco

Fotografía:

Joaquín Cortés

Subtitulación:



Diseño gráfico:

Florencia Grassi

Agradecimientos:

Foro Austríaco de Cultura - Embajada de Austria, Madrid

Goethe Institut, Embajada de Alemania, Madrid

La Feria de las Tentaciones - Expomadrid - Edición

DeAPlaneta y PLANETA



Con el apoyo de:



Imagen interior de cubierta: *Pas d'action*, João Onofre, 2002.

Contraportada: *Dog Days*, Ulrich Seidl, 2001.





MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía