

“La ley formal más profunda del ensayo es la herejía.”  
T. W. Adorno

Film-ensayo. Cine-ensayo, que no cine de (arte y) ensayo. Hablamos de películas que serían el equivalente cinematográfico de la larga tradición del ensayo literario. Películas que no ofrecerían una narración dramática (como el cine de ficción) ni tampoco una representación del mundo histórico (como el cine documental). Un ensayo cinematográfico presentaría una reflexión sobre el mundo, un discurso en primera persona conducido por la palabra pero anclado en técnicas exclusivas del cine. En efecto, el ensayismo filmico pone en juego más elementos que ése –precioso– de la voz que ensaya hablar *desde uno mismo*: el montaje de proposiciones, la propia presencia del autor-narrador, entrevistas y filmaciones más estrictamente documentales, y muy a menudo una utilización de materiales de archivo que sigue la rica tradición del cine de *found footage*. Así, la imagen en movimiento demostraría que su única vocación no es la de contar historias, como dicta la industria; también puede servir para discutir ideas y generar un conocimiento quizá más valioso que el ofrecido por la autoritaria y presuntamente objetiva *voz de Dios* del documental tradicional, en tanto en cuanto aparece encarnado en una voz poética y tentativa que ensaya una escritura experimental.

La existencia de este tipo de cine ensayístico es una idea intrigante y atractiva, una vez que uno se la plantea. En realidad, es una vieja utopía que ya formularon en los años cuarenta Hans Richter y Alexandre Astruc y que luego vislumbró André Bazin a partir de uno de los primeros filmes de Chris Marker, el gran ensayista del cine. Pero la génesis del concepto y la praxis del cine-ensayo tiene muchos otros afluentes. Debió recibir el impulso de Godard en su camino de alejamiento del cine narrativo convencional; las aportaciones de *mavericks* del cine de autor como Pasolini y Orson Welles; la influencia del cine-diario lírico del vanguardista Jonas Mekas; la conversión del documentalismo –sobre todo norteamericano– al modo performativo y a la primera persona; y, por último, el creciente interés de artistas externos a la “institución Cine” por utilizar el vídeo como medio para explorar el mundo y que ha dado lugar al término *video-essay*.

Este rápido repaso permite empezar a atisbar la complejidad de un *género* que todavía parece inédito y extraño: Phillip Lopate lo ha comparado con el mítico centauro por lo escaso y precioso de los ejemplares que conformarían esta especie audiovisual. El ensayo es una forma compleja, en primer lugar porque atraviesa géneros y prácticas: es decir, está siempre *entre*. Entre el documental y el cine experimental y la ficción modernista; y, recientemente, entre el filme y el vídeo o, lo que es lo mismo, entre el cine y el museo. La difícil adscripción genérica del film-ensayo es fruto en realidad de una dramática dificultad de adscripción institucional.

Pero, aún antes de entrar en este litigio entre instituciones, esta práctica es difícil de categorizar por su propia naturaleza. Alain Bergala ha escrito que el film-ensayo es “una película *libre* en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, una que sólo le valdrá a ella. El *film-essai* surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él

mismo constituye como tema al hacer esa película”. Es decir, que no hay reglas ni normas para el film-ensayo: cada uno es un caso singular que encuentra su propia forma y crea su propio tema *por una sola vez*, pues sólo le sirven a él. Así es como el film-ensayo cumple la ley formal de la herejía de que hablaba Adorno a propósito del ensayo literario.

Es entonces cuando se empieza a intuir que esta noción de una forma que piensa, por utilizar la expresión popularizada por Godard, no pudo nacer pronto, como otras prácticas cinematográficas, porque necesitaba para florecer de una cierta madurez –una crisis, incluso– del medio: debía producirse quizá un cierto cansancio de la imagen, una cierta exhaución de su vieja fascinación que posibilitara el alumbramiento de la idea de volver a usar, de volver a mirar, las imágenes de otra manera. El ensayo podría verse así como una forma *post*: post-moderna, post-documental o, por usar un término popularizado aquí por Berta Sichel, *post-vérité*, o incluso, utilizando un término caro a la crítica de arte cuando habla de la irrupción del audiovisual en el museo, post-cinematográfica. Alternativamente, pero esto no es incompatible con lo anterior, el film-ensayo podría verse también como la expresión práctica de aquella intrigante noción lanzada por Catherine Russell de “etnografía experimental”, una ambiciosa denominación para una práctica cultural radical que, al desafiar los departamentos estancos en los que se han mantenido separados modernismo y antropología, aúne el interés por la innovación estética y la observación social. Y, en fin, para Nora Alter el ensayo podría ser nada menos que la *urforma* reprimida de otros géneros cinematográficos, un horizonte al que tiende el cine para recuperar y cumplir su primordial vocación reprimida de generar conocimiento; así lo sugieren también las declaraciones de cineastas como (de nuevo) Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Joaquín Jordá o Marcel Ophuls, y de videoartistas como Ursula Biemann o Hito Steyerl. En efecto, en tanto que fusión entre arte, documento y teoría o crítica práctica, el ensayismo filmico aparece como una opción vital en una era de crisis de las representaciones. Su práctica denota una postura tanto de *vanguardia*, por el carácter herético de su complejidad textual y su difícil encaje genérico, como de *resistencia* activa ante el fantasma de la disolución del viejo cinema en el postcine del audiovisual “mediático”.

Este programa es el primer acercamiento que se hace en España, y uno de los primeros en Europa, a una de las prácticas menos cartografiadas del cine-vídeo contemporáneo. Diseñado en diversos centros, el ciclo viene acompañado de un libro que se ocupa del desarrollo histórico del film-ensayo. No obstante, para la presente selección nos hemos limitado a obras producidas en esta última década. A lo largo de diez programas desfilan una serie de títulos que permiten tanto caracterizar el ensayismo como observar su evolución reciente. Comparecen cineastas como Godard, la figura que más ha contribuido a popularizar la forma, y Mariano Llinás; documentalistas personales como Ross McElwee, Heiner Stadler y Albertina Carri; cineastas vanguardistas como Barbara Hammer y Angela Melitopoulos; y videoartistas como Shelly Silver, Sean Snyder, Elisabeth Subrin y Deborah Stratman.

Antonio Weinrichter

# cine ensayo



“Si reflexiono un poco, un filme de este tipo [*Deux ou trois choses que je sais d'elle*] es casi como si quisiera escribir un ensayo sociológico en forma de novela y para hacerlo sólo dispusiera de notas musicales.” Jean-Luc Godard, 1967

“Los ensayos filmicos tienen algo provocador, a veces destructivo: se rebelan contra la desviación de las imágenes documentales hacia lo pintoresco o lo espectacular y dudan de la univocidad de la fotografía...” Christa Blümlinger, 1992

“Cuando en televisión escuchas un montón de música y ves muchos paisajes... a eso lo llaman un film-ensayo. Mucha *atmósfera* y periodismo vago, eso es un ensayo... El término... ha perdido significado.” Harun Farocki, 2000

“El vídeo-ensayo se sitúa en algún lugar entre el documental y el vídeo-arte: ... en cuanto que documentales, se ven como algo demasiado experimental, subjetivo y auto-reflexivo; en cuanto que videoarte llaman la atención por su compromiso social y su carácter explícitamente político...” Ursula Biemann, 2003

“Reflexionar es la actividad idónea en tiempos de crisis.” Joaquín Jordá, 2004

“El cine-ensayo es una práctica *reconocible* cuando en la modernidad tardía surgen películas que desde estrategias de enunciación similares al documental examinan las imágenes desde, por un lado, la historicidad del uso otorgado a los materiales que se examinan, y, por otro, ... las posibilidades de un uso alternativo...” Luis Miranda, 2007

|            |    |      |                                                      |
|------------|----|------|------------------------------------------------------|
| Abril 2007 |    |      |                                                      |
| miércoles  | 11 | 20h. | Presentación del ciclo y Programa 10 (primera parte) |
| jueves     | 12 | 20h. | Programa 1 66 min.                                   |
| viernes    | 13 | 20h. | Programa 2 65 min.                                   |
| sábado     | 14 | 20h. | Programa 3 77 min.                                   |

|           |    |      |                     |
|-----------|----|------|---------------------|
| lunes     | 16 | 20h. | Programa 4 80 min.  |
| miércoles | 18 | 20h. | Programa 5 89 min.  |
| jueves    | 19 | 20h. | Programa 6 107 min. |
| viernes   | 20 | 20h. | Programa 7 90 min.  |
| sábado    | 21 | 20h. | Programa 8 70 min.  |

|           |    |      |                     |
|-----------|----|------|---------------------|
| miércoles | 25 | 20h. | Programa 9 180 min. |
| jueves    | 26 | 20h. | Programa 10 89 min. |
| viernes   | 27 | 20h. | Programa 1 66 min.  |
| sábado    | 28 | 20h. | Programa 2 65 min.  |

|       |    |      |                    |
|-------|----|------|--------------------|
| lunes | 30 | 20h. | Programa 3 77 min. |
|-------|----|------|--------------------|

|           |    |      |                                           |
|-----------|----|------|-------------------------------------------|
| Mayo      |    |      |                                           |
| jueves    | 3  | 20h. | Programa 4 80 min.                        |
| viernes   | 4  | 20h. | Programa 5 89 min.                        |
| sábado    | 5  | 20h. | Programa 6 107 min.                       |
| lunes     | 7  | 20h. | Programa 7 90 min.                        |
| miércoles | 9  | 20h. | Conferencia de Shelly Silver y Programa 8 |
| jueves    | 10 | 20h. | Programa 9 180 min.                       |

Comisario: Antonio Weinrichter

Imágenes: © de los artistas, sus galerías y distribuidoras.  
Arriba: Shelly Silver, *Suicide*.  
Abajo: Heiner Stadler, *Eat, Sleep, No Women*.  
Izquierda: Elisabeth Subrin, *The Fancy*.

Departamento de Audiovisuales MNCARS:  
Dirección y programación: Berta Sichel. Coordinación: Raquel Arguedas, Céline Brouwez y Emilia García-Romeu. Administración: Eva Ordóñez. Proyección: Ángel Prieto.

Traducción y subtitulación: Sublimage. Gestión Cultural: Canopia. Diseño gráfico: El vivero.  
Impresión: Rumagrat S.A.

En colaboración con:

Salón de actos. Acceso libre. Aforo: 140 localidades  
Entrada por Santa Isabel 52, 28012 Madrid.  
<http://www.museoreinasofia.es>

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía







## Programa 1

### Angela Melitopoulos

1961, Munich, Alemania. Vive en Colonia.

**Passing Drama.** 1999. Betacam SP, color, v.o.s., 66'.

La palabra "drama" significa escena en griego; también da nombre a una pequeña ciudad griega donde se refugiaron los supervivientes de las deportaciones en Asia Menor de 1923, entre ellos los abuelos de Ángela Melitopoulos. Sus hijos se convirtieron, años después, en trabajadores-esclavos de la Alemania nazi. La película se basa en los recuerdos de los refugiados. "*Passing Drama* está montada como una estructura hipertextual de imágenes y sonidos, una estructura de recuerdos visualizada por medio de las posibilidades del montaje no lineal." (A. Melitopoulos)

Angela Melitopoulos estudió bellas artes en Düsseldorf con Nam June Paik. Desde 1986 trabaja con medios electrónicos realizando cintas experimentales, videoinstalaciones, video-ensayos y documentales. Con su colaborador, Maurizio Lazzarato, fundó en París los colectivos Canal Dèchainè y Chaos Media, realizando vídeos con Felix Guattari, Serge Daney y otros durante la Guerra del Golfo. Su obra se ha mostrado en el Centre d'Art Georges Pompidou (París), Whitney Museum of American Art (Nueva York) y CCCB (Barcelona), entre otros.

## Programa 2

### Barbara Hammer

1939, Hollywood, EE UU. Vive en Nueva York.

**History Lessons.** 2000. Betacam SP, color, v.o.s., 65'.

Un repaso a la historia negada del lesbianismo en la cultura popular del siglo XX. Hammer yuxtapone, sin identificarlos ni añadir comentarios explicativos, fragmentos de lo más heterógeno: *nudies*; filmes de educación sexual, fragmentos de Leni Riefenstahl y William Wyler, melodramas de serie B, viejos anuncios..., toda una lección de montaje y de apropiación que ilustra el proyecto de Hammer de crear un cine multinivel que actúe de forma a la vez intelectual y subliminal sobre la mente del espectador.

De madre ucraniana y padre sueco, desde 1986 Hammer ha rodado numerosos filmes experimentales en todos los formatos. Entre sus casi 80 títulos cabe señalar *Optic Nerve* (1985), *Vital Signs* (1991), *Nitrate Kisses* (1992) o *Tender Fictions* (1995).

## Programa 3

### Heiner Stadler

1948, Pilsting, Alemania. Vive en Munich.

**Eat, Sleep, No Women.** 2002. 35 mm, color, v.o.s., 77'.

7 de octubre de 2001. A las 18:27, hora local, los primeros misiles estadounidenses alcanzan sus objetivos en Kabul, Dandahar y Jalabad. Ese mismo domingo, un pintor de anuncios en Rawalpindi se preocupa por el día de su boda, dos hombres en el Amazonas celebran la subida del precio del oro, un músico en el paro toca el saxofón en el metro de París...

El filme es un ensayo valiente sobre la globalización de personas e imágenes. Ensamblando material rodado a lo largo de diez años en Afganistán, Hong Kong, las minas de oro de Brasil, El Cairo, Pakistán, Beirut, etc., y siguiendo la pista a periodistas y escritores, Stadler construye sus historias (reales o ficticias, no lo sabemos) para hacer un inmenso viaje global en cuestión de horas (*Film Comment*, Fest. San Francisco 03).

Heiner Stadler comenzó a trabajar como fotoperiodista a una edad muy temprana. Más tarde inició estudios en teatro e historia del arte, que pronto abandonaría para asistir a la escuela de cine de Munich. Antes de hacer sus propias películas, trabajó como cámara en muchos documentales y largometrajes. Sus películas han recibido numerosos premios. Entre ellas se encuentran *King Kongs Faust* (1984), *Gold!* (1988), *Das Ende einer Reise* (documental, 1992), *Hannibal* (documental, 1993), *Warshots* (1996) y *Der Kunstdetektiv* (documental, 2001).

## Programa 4

### Mariano Llinás

1975, Buenos Aires, Argentina. Vive en Buenos Aires.

**Balnearios.** 2002. DVD, color, sonido, 80'.

Un ejercicio de memoria oral y visual sobre un tema aparentemente sin importancia. "Yo quiero mostrar una sensación de extrañamiento a partir de sucesivas visitas a ciudades costeras fuera de estación: me gusta el aire fantasmagórico que adquieren los balnearios en invierno. Y mucho más el contraste con la masividad y la metamorfosis que produce la aglomeración. Creo que lo que a mí me pasa es que me gusta filmar a la manera documental, y, sin embargo, me gusta hacer películas de ficción. La realidad está tratada como si fuera fantasía y la fantasía está tratada de igual a igual con la realidad" (M. Llinás). En opinión de Horacio Bernades, *Balnearios* es una de las películas más fascinantes surgidas de esa argamasa imprevisible y anómala que se da en llamar Nuevo Cine Argentino.

Tras realizar varios cortos sin sonido, Llinás debuta a los 26 años como director de largometrajes. *A Balnearios* le sucede en 2004 *La niña más bella*. A continuación comienza a preparar su tercer largometraje, *Historias extraordinarias*. Mariano Llinás es profesor de la Fundación Universidad de Cine (Buenos Aires), de la que también fue alumno.

## Programa 5

### Albertina Carri

1973, Buenos Aires, Argentina. Vive en Buenos Aires.

**Los rubios.** 2003. DVD, color, sonido, 89'.

Albertina Carri inscribe en forma de relato su propia imposibilidad de recordar a sus padres, los militantes Roberto Carri y Ana María Caruso, secuestrados y desaparecidos en 1977, cuando ella tenía tres años de edad. "Notas para una ficción sobre la ausencia", uno de los títulos que se barajó para *Los rubios*, transmite la complejidad de un proyecto que navega entre los modos del cine dentro del cine, el film-diario y la ficción. Aunque la actriz Analía Couceyro interpreta el papel de Carri, esto no impide que la directora salga en muchas imágenes del filme. Se trata de distanciarse de unos hechos y demostrar la dificultad de recordarlos; ensayar un tipo de filme muy distinto a los muchos documentales que han tratado el tema de los desaparecidos.

Tras debutar en 2001 con *No quiero volver a casa* y rodar cortos tan notorios como *Barbie también puede estar triste* (2003), es aclamada por *Los rubios* en diversos festivales. Posteriormente ha rodado *Géminis* (2005). Albertina Carri ha colaborado con directores como María Luisa Bemberg, Lita Stantic y Gaspar Noé.

## Programa 6

### Ross McElwee

1947, Carolina del Norte, EE UU.

**Bright Leaves.** 2003. 35 mm, color, v.o.s., 107'.

McElwee es bisnieto del tabaquero fundador de la marca Bull Durham. Por ello emprende un viaje a través de la zona del tabaco de Carolina del Norte para escribir otro más de sus diarios filmados. Registra sus sucesivos encuentros y sus reflexiones sobre el mundo que le rodea: la pérdida, la adicción y el atractivo del tabaco, el legado de una vieja tradición sureña asociada a su cultivo, y la comparación entre su forma de filmar y la tradición del cine comercial, representada por un viejo melodrama de Curtiz basado en la vida de su bisabuelo.

De McElwee se ha dicho que documenta su propia vida como lo haría cualquier amateur, con la particularidad de que él es un cineasta y que lo que graba es su actividad con una cámara profesional. Junto con Alan Berliner es uno de los grandes representantes del documental autobiográfico americano. *Sherman's March* (1986), *Time Indefinite* (1993), *Six O'Clock News* (1996) son algunos de los sucesivos "capítulos", como él los llama, que ha ido entregando de su existencia.

Jean-Luc Godard, Moments choisis des Histoire(s) du Cinéma.

Albertina Carri, Los rubios.

Olivier Smolders, Mort à Vignole.

Sean Snyder, Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars.

## Programa 7

### Jean-Luc Godard

1930, París, Francia. Vive en Rolle, Suiza.

**Moments choisis des Histoire(s) du Cinéma.** 2004. 35 mm, color, v.o.s., 90'.

Estos "fragmentos escogidos" de las *Histoire(s) du Cinéma* son una versión *redux* del célebre trabajo con el que Godard aportó cartas de nobleza al ignoto género del ensayismo fílmico. En esta versión ha convertido las cuatro horas y media del original en noventa minutos y ha transferido el vídeo a celuloide; en el proceso ha creado una nueva encarnación de su emocionante reflexión sobre la historia del cine y su lugar dentro de la misma.

Jean-Luc Godard encarna toda la tradición de la modernidad cinematográfica, una pesada carga que le ha llevado a adoptar una postura crecientemente melancólica sobre el destino del cine. Es también un precursor del cine-ensayo, al que ha aportado títulos como  *Ici et ailleurs* (1974), *Lettre a Freddy Buache* (1981), *Scenário du film Passion* (1981), *JLG/JLG* (1994) y la monumental serie en vídeo *Histoire(s) du Cinéma* (1998).

## Programa 8

### Shelly Silver

1957, Brooklyn, EE UU. Vive en Nueva York.

**Suicide.** 2003. DVD, color, v.o.s., 70'.

Ficción protagonizada por la propia Silver, quien encarna a una cineasta que recorre grandes superficies, aeropuertos y estaciones de Asia, Europa y América Central. En forma de diario filmado y narrado en primera persona, nos ofrece una crónica de su búsqueda desesperada de una razón para seguir viviendo.

"Es una película sobre viajes, cine y culturas extranjeras. Al hacerla pensé mucho en *Sans soleil*, la brillante y problemática película de Chris Marker [...] Pero en *Suicide* no hay un monólogo lleno de autoridad que enmascare el deseo de la cineasta." (S. Silver)

Tras realizar estudios en Cornell University, asiste al prestigioso Independent Study Program del Whitney Museum of American Art (Nueva York). Silver ha desempeñado diversas funciones en la productora de vídeo Rough Cut y colaborado como montadora *free-lance* con Jenny Holzer, William Wegman, Zbigniew Rybzyński, Barbara Kopple, John Sanborn, Laurie Anderson, Keith Haring... Su polifacética obra, realizada en cine, vídeo y fotografía, explora las "multiformes relaciones que nos vinculan y restringen, las tortuosas rutas del placer y el deseo, las historias que nos cuentan y las que construimos sobre nosotros". Tras *Things I Forget to Tell Myself* (1989) y *The Houses that Are Left* (1991), se convierte en una cineasta viajera y rueda obras como *Former East/Former West* (1994) y *37 Stories About Leaving Home* (1996). Actualmente es profesora en la School of Visual Arts (Nueva York).

## Programa 9

### David Barison y Daniel Ross

1972 y 1970, Melbourne, Australia. Viven en Melbourne.

**The Ister.** 2004. Betacam SP, color, v.o.s., 180'.

Un recorrido río arriba por el Danubio, desde su desembocadura en Rumanía hasta la Selva Negra alemana, atravesando ruinas arqueológicas y otras producto de la guerra, proezas de ingeniería y fiestas de los nueve países ribereños. La película celebra el 300 aniversario del poema de Hölderlin sobre el río, "El Ister", y aprovecha los textos de unas conferencias pronunciadas sobre dicho poema por Heidegger en 1942. Un genuino ensayo filosófico con música de Wagner, Bruckner y Schubert; comparecen filósofos como Stiegler, Lacoue-Labarthe y Nancy y el cineasta Syberberg. La definitiva *road movie* fluvial de la historia del cine.

David Barison rodó a los 13 años su primer filme: una investigación científica de accidentes domésticos. Antes de dedicarse al cine estudió en la universidad filosofía y políticas, donde conoció a Daniel Ross. Por entonces, Ross era estudiante de físicas, disciplina a la que más tarde añadió la filosofía y la historia del arte, versando su tesis sobre Heidegger. Ésta es su primera (y muy poco australiana) película. Actualmente preparan un filme sobre Bernard Stiegler.

## Programa 10

### Deborah Stratman

Washington, DC, EE UU, 1967. Vive en Chicago.

**Energy Country.** 2004. Betacam NTSC, color, v.o.s., 15'.

*Energy Country* demuestra la capacidad de Stratman para ser "simultáneamente poética y concreta, impresionista y ensayística. Aquí presenta el paisaje industrial de Texas no sólo como un referente pictórico sino como una denuncia específica del pernicioso funcionamiento del mercado petrolífero" (catálogo del Festival de Róterdam, 2004). Sin más comentario que unos fragmentos de sonido encontrado, contemplamos imágenes que cuestionan y asocian la industria petroquímica, el "patrioterismo" y el fundamentalismo religioso.

Las películas de Deborah Stratman difuminan la frontera entre la práctica documental y el cine experimental. También trabaja en otros medios, como la fotografía, la radio, el dibujo y la arquitectura. Da clases en la UIC-University of Illinois at Chicago. Entre sus trabajos, proyectados en Sundance, Róterdam y la Bienal del Whitney (Nueva York), cabe mencionar *The BLVD* (1999), *In Order Not to Be Here* (2002) y *Kings of the Sky* (2004).

### Elisabeth Subrin

1965, Boston, EE UU. Vive en Brooklyn.

**The Fancy.** 2000. Betacam NTSC, color, v.o.s, 36'.

El filme es una especulación biográfica en torno a la figura de la fotógrafa Francesca Woodman, nacida en 1958 y que se suicidó en 1981. Su obra y su trayectoria personal se evocan a través de sus polémicas fotos, llenas de alusiones y trazas psicosexuales, y de algunos de los escenarios que habitó. Un ensayo de carácter rigurosamente estructural que maneja la escasa evidencia de que dispone para arrojar luz sobre el enigma de una vida.

Esta cineasta y videoartista americana ha escrito y dirigido una serie de "biografías experimentales", como *Shulie* (1997) y *Swallow* (1995), que se han proyectado en la Bienal del Whitney y el Solomon R. Guggenheim Museum (ambos en Nueva York), los festivales de cine de Róterdam, Viena y Lucerna y en muchas otras instituciones artísticas y cinematográficas. Actualmente, Subrin está completando *The Caretakers* y un proyecto para el Sundance Institute titulado *Up*.

### Olivier Smolders

1956, Léopoldville, República Democrática del Congo. Vive en Lieja, Bélgica.

**Mort à Vignole.** 1998. 35 mm, 25'.

*Mort à Vignole* parte de un viejo filme amateur rodado en Venecia. Smolders explora esos retratos familiares y de qué manera reflejan el paso del tiempo y la muerte. Una meditación sobre la memoria afectiva, el lugar y el proceso del duelo; y a la vez sobre la diferencia que supone rodar en super 8 y en vídeo.

Licenciado en filología romana, Smolders es autor de numerosos cortos como *La Philosophie dans le boudoir* (1991), *Pensées et visions d'une tête coupée* (1991) o *L'Amateur* (1996), y de libros como *Cinéma parlant, dictionnaire d'idées-reques sur le cinéma* (1989), *Eraserhead, de David Lynch* (1998) y la *Expérience de la bêtise, où l'on apprend à aimer les vessies autant que les lanternes* (2001).

### Sean Snyder

1972, Virginia Beach, EE UU. Vive entre Berlín y Tokio.

**Casio, Seiko, Sheraton, Toyota, Mars.** 2005. DVD, color, v.o.s, 13'.

Vide ensayo sobre la hegemonía de los productos de consumo a ambos lados de los conflictos que asolan al planeta. Un montaje de material procedente de fuentes gubernamentales y grabaciones de aficionados y de periodistas gráficos sirve para demostrar que los ejércitos no son los únicos que han penetrado en Irak y Afganistán; también lo han hecho las barritas Mars, los coches Toyota, los relojes Casio... y las imágenes de los corresponsales de guerra sirven de forma accidental para situar el producto.

Sean Snyder estudia en la Städtelschule de Frankfurt. Ha rodado títulos como *Two Oblique Representations of a Given Place*, *Pyeongyang* (2001), *Analepsis* (2004), *Gate 2 Street* (2004).