

las 

nave s 1

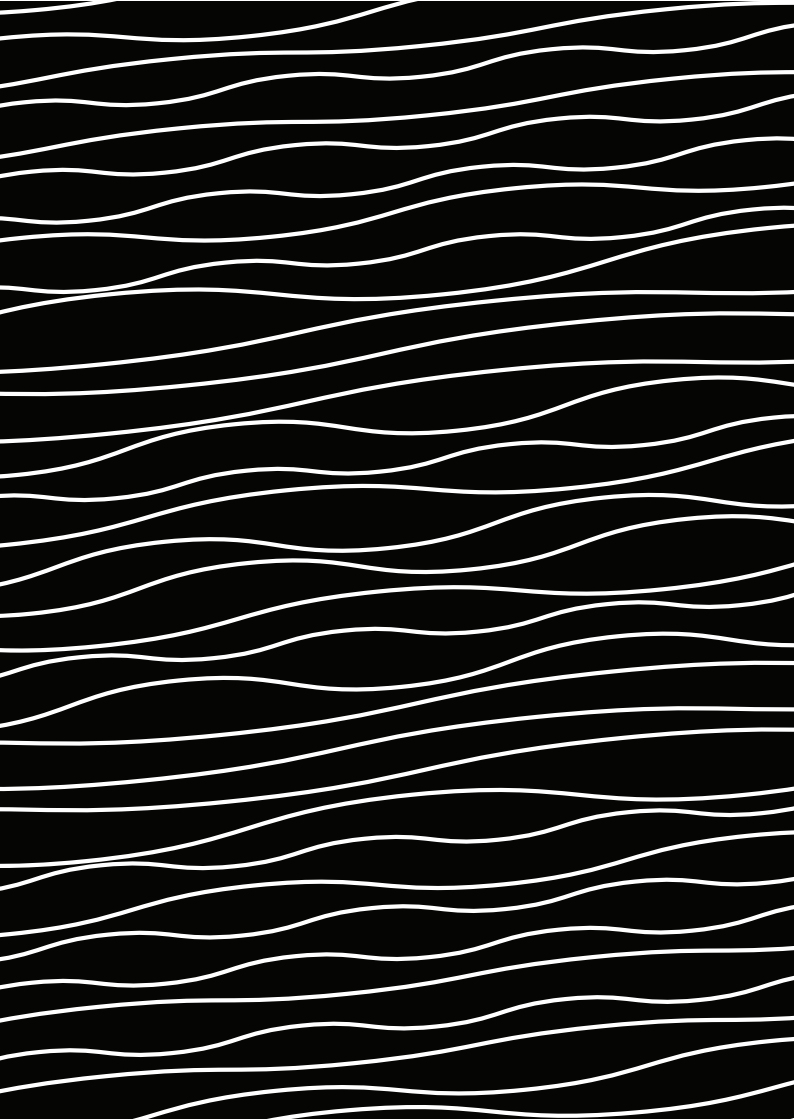
manifesta

tos de

cine con

temporá

ne o



las



n ave s 1

las naves 1

editores . editors

Julieta Mortati y Hernán Rosselli

diseño . design

Diego Berakha

María Victoria Lamas

traducciones . translations

Daniela Demarziani

Malena Higashi

John Middleton

Julieta Mortati

correctores . copy editors

Martín Vittón (del español)

Daniela Demarziani (del inglés)

www.lasnavescine.com.ar

lasnavescine@gmail.com

Tenemos las Máquinas

www.tenemoslasmaquinas.com.ar

ISBN: 978-987-28629-2-3

© *las naves 1* es una publicación de / is a publication of
Julieta Mortati, Hernán Rosselli y Tenemos las Máquinas,
abril / april 2013.

las naves 1 está hecha en colaboración con *Revolver*
/ is made in collaboration with *Revolver*.

revolver 26

editores . editors

Jens Börner

Benjamin Heisenberg

Christoph Hochhäusler

Franz Müller

Marcus Seibert

Nicolas Wackerbarth

Saskia Walker

Verlag der Autoren

ISSN 1617-6642

ISBN: 978-3-88661-347-2

© *Revolver* 20.03.2012

www.revolver-film.de

com@revolver-film.de



6 prólogos . *prefaces*

12 manifiestos . *manifestos*

- 14 Lucrecia Martel
- 15 Claire Denis
- 18 Nicolás Pereda
- 19 Romuald Karmakar
- 20 Gustavo Fontán
- 26 Ira Sachs
- 27 Matías Piñeiro
- 32 Franz Müller
- 36 Santiago Palavecino
- 41 Carlos Reygadas
- 42 Marie Vermillard
- 48 Nicolás Prividera
- 53 Hermes Parralluelo Fernández
- 56 Klaus Lemke
- 57 El Pampero Cine
- 70 Rodrigo Moreno
- 79 T. Newhard
- 80 Raúl Perrone
- 84 Andrew Bujalski
- 85 James Benning

- 89 Martín Rejtman
- 94 Gastón Solnicki
- 95 Mario Mentrup y Volker Sattel
- 98 Santiago Mitre
- 103 Gob Squad
- 105 Alejandro Fadel
- 106 Azazel Jacobs
- 107 Andrés Di Tella
- 118 Christoph Hochhäusler
- 120 Albertina Carri
- 122 Katrin Eissing
- 129 Alejandro Landes
- 135 Paz Encina
- 136 Nina Menkes
- 140 Delfina Castagnino
- 147 Matías Meyer
- 155 Apichatpong Weerasethakul
- 156 Luis Ortega
- 163 Ana Poliak

164 glosario . *glossary*

174 notas . *notes*

p r

ó

p r e f a c e s

l

o

g

o

s

Can you write a manifesto on demand? We have asked various filmmakers to give it a try. The outcome is heterogenic, contemporary and gives an impression of a post-post-political generation that does not want to attack Grandpa's or Papa's cinema – but their fists are clenched nevertheless.

¿Se puede escribir un manifiesto a pedido? Les sugerimos a varios cineastas que lo intentasen. El resultado es heterogéneo, contemporáneo, y representa a una generación post-política que no pretende atacar al cine de los abuelos o de papá. Sin embargo, sus puños están contraídos.

Publicado en / Published in *Revolver* 26.

las naves es una publicación sobre cine, realizada en cooperación con la revista alemana *Revolver*, en donde los mismos cineastas son quienes escriben sobre su práctica para dialogar con los espectadores y la crítica.

Nuestra idea es dar a conocer las entrevistas y los textos publicados en Alemania, inéditos en español, como así también poder acercar el pensamiento de los cineastas latinoamericanos al mundo.

Para este primer número seleccionamos algunos de los manifiestos publicados en *Revolver* 26 (Verlag der Autoren, marzo de 2012) y les pedimos a otros realizadores que consideramos que pueden generar un debate en torno a las problemáticas del cine contemporáneo, que escribieran su manifiesto. Es decir, una toma de posición y una excusa para reflexionar sobre el cine.

El resultado es un conjunto de estrategias personales en las que aparece el deseo de tratar de superar modelos de producción y representación agotados.

las naves surge en un momento en el que la ética ya no se juega en la dicotomía entre un cine financiado por capitales privados y otro con apoyo del Estado, sino en la batalla contra la profesionalización, el academicismo y la especulación formal en torno a la demanda de los festivales internacionales. Por eso son textos que hablan del miedo, pero también del deseo.

Esperamos que *las naves* sea un espacio de reflexión para enfrentar lo incierto del viaje que implica hacer películas.

Los editores. Buenos Aires, marzo de 2013.

las naves is a cinema publication. It's made in cooperation with the German magazine *Revolver* in which the filmmakers are the ones who write about their work to dialogue with the viewers and the critic.

Our goal is to release in Spanish the unknown interviews and texts published in Germany, and the texts of the Latin-American filmmakers for the world to know them.

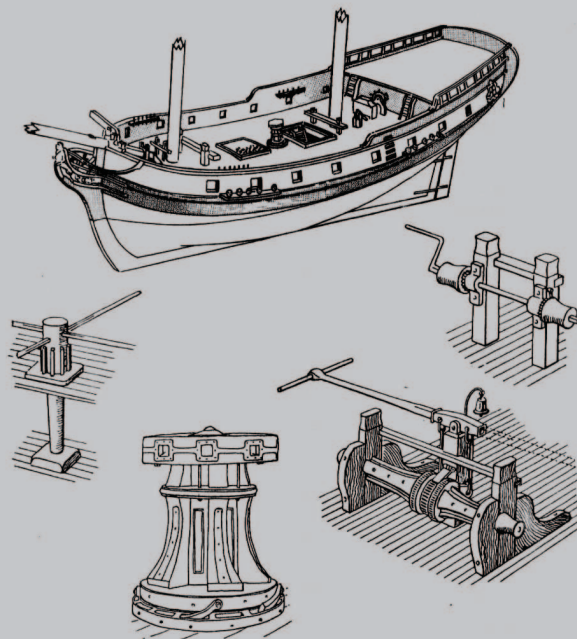
For this first number, we selected some of the manifestos published in *Revolver* 26 (Verlag der Autoren, March 2012) and we asked other filmmakers that we believe could generate a debate about the problems of contemporary cinema to write their own manifestos. That is, to take a stand and use it as an excuse to think about filmmaking.

The result is a group of personal strategies in which the wish to try to overcome production and representation models that are considered exhausted appear.

las naves comes out in a moment when the ethic no longer lies in the dichotomy between a cinema supported by private funds or by the State, but in the battle against the professionalization, academicism and formal speculation around the demands of the international festivals. That's why these texts also speak about fear. And desire.

We hope that *las naves* is a space for reflection to confront the uncertainty of the journey that is making films.

The editors. Buenos Aires, March 2013.



Iniciación al modelismo naval de / by Julio Miguel Fouret.

m a n

i f i

e s

t o s

Manifestos

A veces, raras veces, en un fragmento de diálogo, en una coincidencia de sonidos, en una imagen incomprensiblemente familiar, se asoma el artificio de la realidad.

Toda nuestra potencia y el misterio del fin están en esas rajaduras.

El cine me permite buscarlas y a veces, raras veces, encontrarlas.

Pero duran muy poco y me las olvido.

Sometimes, rarely, in a piece of dialogue, in the coincidence of sounds, in an incomprehensible familiar image, the artifice of reality pokes out.

All of our power and the mystery of the end lie in those cracks.

Making movies allows me to look for them and sometimes, rarely, find them.

But they don't last long and I forget them.

Un manifiesto

En francés: no sé cómo podría expresar cualquier otra cosa que no sea un lamento, entonces me acuerdo de una frase de Pablo Picasso que leí en algún lado hace mucho tiempo, que me da, cada vez que la pienso, ganas de cine; (cito de memoria) la palabra más importante podría ser la palabra "tensión". La línea no debería ni siquiera vibrar... ni siquiera ya poder.

Sí, para mí eso es un manifiesto, no es una idea u otra sino algo que el cuerpo inmediatamente entiende.

Está también la espera, esa posición de espera que sólo el poema de Pessoa puede decir, está ahí, en esas palabras, pienso en "Oda Marítima". Es ahí, en esas palabras está. En portugués, "Ode Marítima" (firmada bajo el seudónimo Álvaro de Campos). Sé el principio de memoria y me lo recito mientras ando:

"Solitario, en el muelle desierto, en esta mañana de verano,
miro hacia el lado de la barra, miro al Indefinido,
miro y me contenta ver,
pequeño, negro y preciso, un paquebote entrando.
Viene aún muy lejos, nítido, clásico a su manera.
Deja en el aire distante tras de sí la orla vana de su humo.
Viene entrando, y la mañana entra con él, y en el río,
aquí, y allá, despierta la vida marítima,
yérguense velas, avanzan remolcadores,

surgen barcos pequeños por detrás de los navíos que están en el puerto.

Hay una vaga brisa.

Pero mi alma está con lo que veo menos.

Con el paquebote que entra [...]”

Esto es todo, no hay nada más que decir, no hay plan, es la película que viene, que se manifiesta.

Claire Denis

A manifesto

In French: I don’t know how to express anything but a moan. Then I remember a Pablo Picasso quotation I read somewhere a long time ago, that every time I think about it, it makes me want to make movies. (I quote it by heart.) The most important word could be “tension”. The line shouldn’t even vibrate... it shouldn’t even be able to.

Yes, that is a manifesto for me, it’s not this or that idea, it’s something the body understands immediately.

There’s also the waiting, that waiting position that only a poem from Pessoa can express, it’s there, in those words. I’m thinking of “Maritime Ode”. It’s in those words. In Portuguese, “Maritime Ode” (signed under the pen name Alvaro de Campos). I know the beginning by heart, and I recite it to myself as I walk:

“Alone, on the deserted dock, this summer morning

I look out along the sandbar, I look out toward Indefinitude,
I look out and I am happy to see,

Small, black and clear, a steamer approaching.

Coming in so neat and classical there by itself, from so far away

It leaves an empty banner of smoke far behind on the air.

It comes in, and the morning comes with it, and on the river
Here and there, maritime life awakens.

Sails are hoisted, tugboats approach
small boats hover behind vessels tied up at the dock.

A vague breeze rises.

But my soul belongs with what I see least,
with the approaching steamer, [...]”

That’s all, there’s nothing left to say, there’s no plan, it’s the upcoming film, becoming evident.

Claire Denis

El cine es un juego. Como en todos los juegos, hay reglas que uno impone. Esas reglas crean un marco. Dentro del marco uno se mueve libremente. Cuando uno logra pisar fuera del marco de manera sutil y precisa, entonces nos sorprendemos y ampliamos el marco para expandir las reglas del juego. En esa expansión está lo que me interesa.

Making films is a game. As in every game, there are rules you set. Those rules establish a framework. Within the framework you move freely. When we get to step outside the framework in a subtle, precise way, then we surprise ourselves and extend the rules of the game. There, in that extension lies what interests me.

"The cinema of my dreams must not exist, because if it existed I would stop looking for it. Many have helped me, many have not. There are memories that run after you like a dog. There are other memories you have to protect from being eaten alive. I fight hypocrites and hypocrisy with a clear mind. The alternative is the majority's bad conscience; cheap effects and fake emotions are the smoke grenades of modern times. In that sense, the digital cinema is a disappointment. A manifesto consisting of many voices strengthens the individuality of the actors. That is how I see it. Art depends on their anger like the cinema depends on their dreams."

Romuald Karmakar, Jan. 2012

"El cine de mis sueños no tiene que existir, porque si existiera dejaría de buscarlo. Muchos me han ayudado, otros no. Hay recuerdos que te persiguen como un perro. Hay otros recuerdos que tenés que proteger para que no se los coman vivos. Lucho contra los hipócritas y la hipocresía con la consciencia tranquila. La alternativa es la consciencia sucia de la mayoría: los efectos baratos y los sentimientos falsos son las bombas de humo de los tiempos modernos. En este sentido, el cine digital es una decepción. Un manifiesto que consta de muchas voces refuerza la individualidad de los actores. Así es cómo lo veo yo. El arte depende de su enojo como el cine depende de sus sueños."

Romuald Karmakar, enero de 2012.

1

“Descubrir en el paisaje todas las dimensiones de lo que lo trasciende o de lo que, diríamos así, lo abisma.”

Juan L. Ortiz

El poeta Juan L. Ortiz casi no se movió de su Entre Ríos natal, pasó la primera mitad de su vida frente al río Gualaguay y la otra mitad frente al Paraná. Construyó una obra inmensa a partir de la observación del “mismo” paisaje, convencido de que lo que tenía frente a los ojos era inagotable.

Paisajes, ciudades, cuerpos, objetos, calles, ventanas... no importa. Filmar para volver a mirar lo ya visto, lo contiguo. El milagro, siempre, lo hace la mirada.

2

“Ir con la medida de ese patio que sabes a ese lugar desconocido.”

Arnaldo Calveyra

Desde hace un tiempo sólo me interesa pensar el guión y los dispositivos de rodaje para establecer un diálogo con lo real.

Uno sale siempre alterado de los encuentros con lo real: hay algo que nos impregna, una duración de lo otro en nosotros, algo del orden de lo verdadero que es el origen siempre de un nuevo conocimiento.

Filmar para dialogar con lo real. La película como el testimonio de estos encuentros.

3

“Desatarse de lo aprendido que debe previamente aprenderse, y disminuir así los ecos de las voces altas para dejar oír la pequeña voz del mundo.”

Diana Bellessi

Los encuentros con lo real nos ponen en crisis porque cuestionan nuestro saber sobre las cosas y sobre nosotros mismos. Pero también son reveladores porque nos arrebatan los ojos fosilizados y nos otorgan una mirada enriquecida.

No hay formas útiles a priori. No hay, no puede haber, preceptivas totalitarias: es tarea del artista saberlo todo para olvidarlo todo. Es necesario decir que el problema del cine no es esencialmente técnico (aunque el conocimiento técnico es indispensable). Es necesario decir que la imagen no puede ser sólo el sostén de la información (literal) ni un capricho esteticista, ni la obediencia sin discusión a formas preestablecidas.

Filmar sabiendo que la forma es la verdadera expresión de nuestro esfuerzo por penetrar el mundo.

"To discover in the landscape all the dimensions of what transcends it or, let's put it this way, amazes it".

Juan L. Ortiz

The poet Juan L. Ortiz almost never left Entre Ríos, his birthplace. He spent the first half of his life facing the Gualeguay River and the other half facing the Paraná River. He built a huge literary work observing the "same" landscape, convinced that what he had before his eyes was an endless source of inspiration.

Landscapes, cities, bodies, objects, streets, windows... it doesn't matter.

To make a film in order to look at what we have already seen, the contiguous. The eye is what makes miracles happen. Always.

"To go with the measurement of that patio that you know, to that unknown place".

Arnaldo Calveyra

Lately, I am only interested in thinking about the script and the shooting devices to establish a dialogue with what's real.

A person always ends up upset after meeting face to face with what's real. There's something that sticks on us, a duration of the other in us, something real which is the origin of a new knowledge.

To make a film in order to establish a dialogue with what's real. The film witnesses these encounters.

"To get rid of what you have learnt, which should previously be learnt, to reduce the echoes of the voices speaking out loud, in order to listen to the world's tiny voice"

Diana Bellesi

The encounters with what's real throw us into a crisis because they question our knowledge of the things and ourselves. But they are also revealing because they snatch our fossilized eyes out and give us an enriched outlook.

There are no useful ways a priori. There are no -there can't be- totalitarian precepts: it's the artist's job to know everything and to forget it all. It is necessary to say that the problem in making films is not just a technical problem (although technical knowledge is essential). It is necessary to say that the image can't just be the backbone of the information (literal), nor an aesthetic whim, nor the obedience without discussing the pre-established forms.

To make a film knowing that the way we do it is the true expression of our effort to penetrate the world.



Notes to self when making a film:

Don't be boring. Strive for imperfection. Fix it in the next one (Fassbinder). Keep the windows open and let the world in (Renoir). The director is the producer. There are no compromises, only decisions made well or badly. Don't rehearse before the camera rolls. Acting is responding. Directing is responding also. Maintain a sense of humor, while being utterly serious.

Hope that works!

ira

Notas para cuando uno está haciendo una película:

No seas aburrido. Aspirá a la imperfección. Arreglalo en la siguiente (Fassbinder). Dejá las ventanas abiertas y permití que el mundo entre (Renoir). El director es el productor. No hay acuerdos, sólo buenas y malas decisiones. No ensayes antes de empezar a filmar. Actuar es responder. Dirigir también es responder. Conservá el sentido del humor y a la vez tomálo muy en serio.

¡Espero que esto les sirva!

ira

Manifiesto

O notas hacia un nuevo rodaje

Un amigo mexicano me dijo un día que “uno era mejor que uno mismo”. Si bien al principio esta máxima no me dijo mucho, al repetirla la terminé relacionando con una idea personal que dice que entre filmar y no filmar, filmar es preferible.

Pienso que es importante la continuidad entre un rodaje y otro. Filmar sin tanta demora. Creo que una película llama a la siguiente, que se van trabajando temas y modos de una a otra según los cambios que se van viviendo. Creo también que esta actividad requiere de regularidad –como el ejercicio físico–, para poder encontrar el equilibrio que hace que las películas no se desconozcan entre sí y que resulten hermanas –en esa tensión entre lo parecidas y lo diferentes.

Un par de años más tarde, este mismo amigo me dijo que rechazaría la oferta de cualquier editorial que le propusiera hacerle firmar como autor libros no escritos por él. Dicha negativa –insistió– se mantendría aún siendo estos libros excelentes o de su agrado. Lo importante para él era el proceso: el trabajo de escribir los libros y no el hecho de tenerlos. Eso me llevó a pensar que había una diferencia no menor entre hacer una película y tener una película. Hacer una película es más interesante y personal que simplemente tenerla.

A veces creo que soy director de cine sólo por la gente con la que me junto a hacer estas películas. Son ellos los que hacen que yo sea director, porque la verdad es que no me imagino filmando una película sin ellos.

Este grupo de personas son mis amigos. Con algunos tengo mayor vínculo que con otros. La amistad viene antes que el trabajo pero se refunda en él. En algunos casos, surge trabajando, con la previa intuición de la posibilidad del vínculo. De todas formas, no siempre es igual.

La responsabilidad de trabajar con amigos es mayor porque a lo laboral se le suma lo personal. Todo es más complejo, pero así lo prefiero porque el compromiso se hace más denso y la satisfacción, también.

El amigo mexicano me dijo después que lo más importante para un director de cine era escuchar. Y puedo pensar que tiene razón porque “escuchar” predispone al diálogo, forma de comunicación preferible para el trabajo grupal que el monólogo. Además, el “escuchar” otorga un tiempo otro a las acciones que ejecutamos. Hace desconfiar de la inmediatez y de la velocidad.

Por mi parte, sigo confiando en el encuadre y en otra máxima que saqué de un libro que dice que menos es más.

Supongo que estas ideas van a cambiar en algún momento en mí; que algo las va a forzar a hacerlo. Espero que las películas cambien también entonces y que no sea para peor.

Manifiesto

Or notes towards a new shooting

A mexican friend once told me: “One is better than oneself”. At the beginning, this maxim didn’t mean much to me. After repeating it I ended up relating it to a personal idea that says that between shooting and not shooting, shooting is preferable.

I think the continuity between one shooting and the next is important. To shoot without delay. I believe that a film leads to the next one. Themes and different ways of doing things are developed from one film to the other, according to the changes you undergo. I also believe this activity requires regularity -just as the physical exercise does-, in order to find the balance so that the films don’t become strangers to one another and become siblings, in that tension between similarities and differences.

A couple of years later, this same friend told me that he would reject any editorial offer that would involve signing, as if he was the author, books he had not written. He insisted he would refuse to accept even if he really liked the book. The important thing for him was the process: the work that implies writing the books, not the fact of having them. That made me think there was a difference, not a slight one, between making a film and having a film. Making a film is more interesting and personal than simply having it.

Sometimes, I think I’m a film director just because of the people I get together with while making these films. They make me a film director, I don’t imagine shooting a film without them.

This group of people are my friends. I have a stronger bond with some of them. Friendship comes before work but it lies on it. In some cases, the bond is created while you are working, and there is a previous intuition of the possibility of this bond. Anyway, it's not always the same.

The responsibility of working with friends is bigger since you have to take in consideration not only the work matters but the personal matters, as well. Everything is more complex, but I prefer it this way because the commitment is greater and so is the satisfaction you get.

The mexican friend later told me that the most important thing for a film director is to listen. I think he's right, because "listening" encourages the dialogue, a better way of communication than the monologue when working as a team. "Listening" grants another type of time to our actions. It makes you mistrust immediacy and speed.

As to me, I keep trusting in framing and another key principle I read in a book that says that less is more.

I suppose these ideas in me will change one day; something will force them to do so. I hope my films change as well, and not for the worse.

Mano de mi amigo mexicano tocando uno de los meteoritos más grande del mundo en el/ The hand of my mexican friend touching one of the biggest meteorite in the world in the Zócalo, México DF.



32 From the series "Talking to myself ..."

1

Be curious at all times. And therefore work together with people you find attractive.

2

Look for a motif that has to do with you ...

3

and that gives you the strength to do without security for a longer period of time.

Don't film a plan. Try not to play it safe all the time.

Doing research is only good if it makes you curious, not if it satisfies your wish to play it safe. The same goes for consistency.

Tolerate as much inconsistency as possible without endangering the integrity of the entire film.

4

Exclude everything that puts on the finishing touches and - honestly - bores you.

Let your instinct and your heart lead the way. Don't worry about being naïve. Don't worry about playing the fool. Don't worry about telling the people you work with that you love them.

33

6

And like in love: Never try to please anyone.

7

Always draw from a source of abundance, from a source you have too much of, which comes easily, because freedom is difficult enough to be told.

8

Spend it all! Go all the way and even a bit further!

9

Everything that applies to life also applies to filmmaking.

1

Sé curioso todo el tiempo. Por eso, trabajá con gente que encuentres atractiva.

2

Buscá un motivo que tenga que ver con vos...

3

y eso te dará la fortaleza para pasar largos períodos de tiempo sin sentirte del todo seguro.

No filmes un plan. Tratá de no ir siempre a lo seguro.

La investigación es sólo buena si te genera curiosidad. No si satisface tu deseo de ir a lo seguro. Lo mismo sucede con la coherencia.

Tolerá cuantas más incoherencias puedas sin comprometer la integridad de toda la película.

4

Descartá todo lo que tenga que ver con los toques finales y, honestamente, te aburra.

5

Dejá que tu corazón y tu instinto guíen el camino. No le tengas miedo a ser ingenuo. No le tengas miedo a quedar como un idiota. No tengas miedo de decirle a la gente con la que trabajás que la querés.

6

Y como en el amor, nunca trates de complacer a nadie.

7

Trabajá desde la abundancia, con algo de lo que tengas demasiado, que salga fácilmente, porque la libertad ya es lo suficientemente difícil como para narrarla.

8

¡Gastate todo! ¡Jugate entero y un poco más también!

9

Todo lo que aplica para la vida, aplica también a la hora de hacer películas.

SANTIAGO PALAVECINO

36 Lo que trataba de recordarme cada mañana durante mi último rodaje, mi antidecálogo berreta de *Algunas chicas*:

1

Sólo se puede hacer cine con retazos de olvido. Olvidar que la actriz es una actriz, ella olvidar que no es ella. Nada de lo aprendido sirve. Ya no hay películas buenas. Nadie las necesita, por otra parte.

2

Se filma para el niño que se fue (lo he sido, y él se ha retirado sigilosamente), con la esperanza de que haya otro (uno) en el mundo que, al ver las imágenes de esta película cuando exista, padezca ese mismo abandono que me sucedió una tarde en la matinée del Cine Español de Chacabuco, y que no se deja olvidar.

3

Abrazar y agradecer los errores. Filmar mal, pero no en oposición a filmar bien, a una supuesta convención o estado de la cultura. Casar acontecimientos y encuadres que estaban destinados a ignorarse, endilgarles sonidos que no estaban llamados a habitarlos, descubrir contigüidades.

4

Se me ocurre un mecanismo: filmar acontecimientos

más grandes que el plano. ¿Es posible que un plano rebalse, chorree, como el final de la pieza IX de Stockhausen? Tarkovsky, Eustache, ¿quién más? ¿Pialat...? Tal vez Lynch, porque no filma ni planos ni acontecimientos. (Muchos nombres propios, esta parte debe estar mal.)

5

Darse el lujo de no ser. Como cuando se ama a las novias del pasado o se olvida a las del futuro: cuando se ha conquistado la ventura de no tener que decir.

6

Mirar las películas de los amigos religiosamente, obsequiar nuestros planos a los amigos que fingirán desconcierto, a las mujeres que no ocultarán la aprensión, cada plano como una renuncia jubilosa.

7

Perderse, no en el sentido de extraviarse, sino en el de ser uno mismo el derrotado y la prenda.

8

"(...) empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar (...)": ese "acaso" que no niega la firmeza.

9

Haber transitado la técnica para no usarla en el rodaje: encontrar ahí lo otro que no se puede anticipar ni cifrar. Equivocarse ante el mundo, exhibir las cicatrices para él.

37

10

- 38 Jamás olvidar que los nueve puntos anteriores no son sino una sarta de tremendas boludeces que, aún en su esfuerzo por quedarse solas (o peor aún, precisamente por eso), no hacen sino volver a desplegar el paraguas apolillado de la previsión.

What I tried to remind myself every morning during the shooting of my last movie, my cheap, useless list of do's and don'ts from *Algunas chicas*:

1

You can only make films with pieces of oblivion. You have to forget that the actress is an actress. She has to forget she is not herself. Nothing you have learned is useful. There are no good films anymore. Nobody needs them, anyway.

2

I make movies for the child who is gone (I've been that boy, he has left silently), hoping there will be another one in the world that, when he sees the images of this movie, when I finish it, will feel the same feeling of abandonment I felt that afternoon at the Spanish Cinema in Chacabuco, that I cannot let go.

To embrace and thank the mistakes. To film badly, but not in opposition to filming well, to a supposed convention or culture condition. To marry events and frames that were meant to ignore one another, to give them sounds that were not supposed to inhabit them, to discover contiguities.

4

I'm thinking about a new mechanism: to film events bigger than the shot. Is it possible for a shot to overflow, to drip, like the end of the IX piece of Stockhausen? Tarkovsky, Eustache, who else? Pialat...? Maybe Lynch, because he doesn't film shots nor events. (Too many proper nouns, this part must be wrong).

5

To have the luxury of not being. Just as when you love girlfriends from the past, or you forget the future ones: when you've conquered the joy of having nothing to say.

6

To watch friend's films religiously, to give away our shots to friends that will pretend to be disconcerted, to women that will not hide the apprehension. Each shot as a jubilant resignation.

7

To get lost, not in the sense of getting lost, but in the sense of being both the defeated and the forfeits.

“(...) firmly clutching his knife, which he perhaps would not know how to wield (...)”: “perhaps” which does not deny firmness.

Having learnt the technique not to use it during the shooting: to find there the other thing you cannot anticipate nor encode. To make mistakes before the world, to show him the scars. The sense of the cinema: learning for others.

Never forget that the previous nine statements are nothing but a pile of bullshit that, even in their effort to remain alone (or even worse, just because of that), they keep opening the moth eaten umbrella of precaution.

LO SIENTO MUCHO. ESTOY EN ESTRENO A MIL Y CON 90 COSAS ENCIMA. Y ADEMAS INSISTO, NO SIENTO GANAS DE DECIR NADA MAS ALLÁ DE LO QUE DICEN MIS PELÍCULAS.

SI QUIERES PUEDE USAR ESA FRASE. ESO ES LO QUE SIENTO DE VERDAD.

UN ABRAZO Y GRACIAS DE NUEVO.

C

I'M VERY SORRY. I'M IN THE MIDDLE OF A PREMIERE AND DEALING WITH 90 OTHER THINGS. AND I INSIST, I DON'T FEEL LIKE SAYING NOTHING MORE THAN WHAT MY FILMS SAY.

YOU CAN USE THAT PHRASE IF YOU WANT. THAT'S HOW I REALLY FEEL.

CHEERS AND THANK YOU.

C

Sin premeditación

42

“El cine es un gran árbol cuyas ramas tienen su propia lógica. Existe una condición esencial del desarrollo de la armonía del árbol y es que todas las ramas estén sanas.”

Esta metáfora de Jonas Mékas podría ser el resumen de un manifiesto. Lo que él defiende es profundamente político. Hoy, frente a quienes quieren uniformar y concentrar, un pequeño número reivindica la multiplicidad de puntos de vista, la minoría, la singularidad, el margen, la gratuidad en la vida como en el cine. El bien ponderado cine-espectáculo que satisface el deseo inmediato del espectador que lo distrae, lo conforta, lo reconcilia, lo llena, está sostenido por la economía que impera. Cuanto mejor producido es, más se ve y se vuelve hegemónico. En general, un cine de ficción con una mecánica perfecta de guión, con giros narrativos y un montaje rítmico, son los que controlan los afectos de los espectadores.

Hay un contracampo del cine-espectáculo, el cine-mensaje, cuya finalidad es informar, comprender, convencer, transmitir un análisis, un pensamiento, una ideología... Es ficcional o documental, y como toma los recursos directamente de lo real, su puesta en escena deja suponer cierta verdad de lo que transmite. Lo cual no le impide, pese a las buenas intenciones, jugar con las emociones de los espectadores. Su inmediatez se impone porque aspira a una transformación del mundo aquí y ahora.

Campo/contracampo: el montaje en ambos casos es desconcertante. Ambos tienen la misma tendencia de querer engañar al espectador, guiarlo, activar los afectos adecuados para la comprensión del mensaje. Una posición en la que el que mira la película queda bajo la protección del que la hace.

43

Estas formas de cine divierten o provocan un efecto sinérgico absolutamente defendible. El problema es que devoran la integridad del campo de lo imaginario y dejan sólo un grupo de matas de hierbas locas donde viven, casi invisibles, las últimas criaturas singulares que componen un género disparatado: el cine-experiencia (no necesariamente experimental). Este cine apuesta a una dimensión subjetiva, artística. Su realización es tan inteligente como la del cine-espectáculo o cine-mensaje, pero los espectadores no son considerados una masa indiferenciada de la cual exacerbar los valores colectivos. Más bien, pone al espectador en intimidad con la representación de una experiencia, una percepción del mundo, la confirmación de una subjetividad. La exigencia de su puesta en escena está a la altura de sus ambiciones de restituir con exactitud esa experiencia. La existencia del cine-experiencia está ligada a la consideración y valoración del arte. Una sociedad amiga de la inminencia de los resultados, por sobre todo, debe redescubrir la importancia de las representaciones subjetivas del mundo y convencerse de que con el tiempo, estas representaciones nos harán cambiar nuestra manera de estar en el mundo.

Quiero defender un cine sin premeditación, un juego sin premeditación. Quiero ser sorprendida por el actor, por la película, no quiero reconocer lo que ya conozco.

Un cine que refleje las impresiones y las preguntas que trotan en la cabeza de quien lo hizo. Un cine minúsculo de sensación. Un cine ambicioso que capture el tiempo y los seres. Un cine que no sepa hacia dónde va y se contente con representar el camino recorrido. Un cine que le devuelva el poder al espectador. Un cine lleno de contradicciones y complejidades. Un cine que ponga en el mismo lugar al que lo fabrica y al que lo mira. Un cine de la intimidad contra un cine de la convivencia: en contra del postulado que el individuo queda reducido a un conjunto de valores colectivos artísticos y emocionales conocidos, una especie de derroche cultural del cual sacar lo necesario para influenciarlo y “comunicar”.

Todo lo contrario a considerar al otro como un vacío, una entidad desconocida, única, que hay que llenar en su práctica, dar testimonio de la experiencia del otro. Un cine sin premeditación.

Marie Vermillard, 28 de enero de 2010

“Y el cine, yo sé bien por qué lo elegí... Para que me enseñe a reconocer con la mirada, incansablemente, a qué distancia de mí comienzan los otros.”

Serge Daney

Without premeditation

“The cinema is a huge tree with branches that have their own logic. There’s an essential condition of the development of the harmony of the tree, and that is that all the branches be healthy”.

This metaphor by Jonas Mékas could be the summary of a manifesto. What he defends is deeply political. Today, in the face of those who want to uniform and concentrate, there’s a little group that claims the multiplicity of the points of view, the minority, the singularity, the margin, what’s for free in life and in cinema. The praised entertainment cinema that satisfies the viewers’ immediate desire, that distracts them, comforts them, reconciles them and makes them happy is supported by the dominant economy. The better it is produced, the more people see it and it becomes hegemonic. In general, the fiction cinema with a perfect script, with narrative shifts and a rhythmic editing, is the one that controls the spectators’ affections.

There’s a countershot to the entertainment cinema, the message cinema which aim is to inform, understand, convince, transmit an analysis, a thought, an ideology... It is fictional or documentary and, as it directly takes resources from the reality, the staging is supposed to show a certain truth. Which does not prevent it, despite the good intentions, from playing with the feelings of the viewers. Its immediacy becomes established because it aspires to transform the world right here, right now.

Shot / Countershot: In both cases, editing is disconcerting. Both tend to trick the viewer, guide him and activate the

right affections for the viewer to understand the message. A position in which the viewer is under the filmmaker's protection.

46

These forms of cinema entertain or provoke a synergetic effect, absolutely defensible. The problem is that they devour the integrity of the imaginary field and leave only a group of crazy-wild, shrubs in which the last singular creatures that make up a crazy genre live, almost invisibly: the cinema-experience (not necessarily experimental). This cinema aims to a subjective, artistic dimension. The production is as smart as the entertainment cinema or the message cinema, but the viewers are not considered a mass from which to exacerbate the collective values. Actually, it makes an intimate connection between the viewer and the representation of an experience, a perception of the world, the confirmation of a subjectivity. The demand of its staging is on a par with its ambition of restoring the experience with accuracy. The existence of the cinema-experience is connected to the consideration and appreciation of art. A society who is friends with the imminence of results should, above all, rediscover the importance of subjective representations of the world and convince itself that after a while, these representations will change the way we are in the world.

I want to defend a cinema with no premeditation, a game without premeditation. I want to be surprised by the actor, by the film, I don't want to recognize what I already know.

A cinema that reflects the impressions and the questions that hammer the filmmaker's head. A cinema of tiny feelings. An ambitious cinema that captures the time and the human beings. A cinema that does not know where it goes

and is happy with representing the journey. A cinema that gives back the power to the viewer. A cinema full of contradictions and complexities. A cinema that puts in the same place the one who makes it and the one who looks at it. A cinema of intimacy against a cinema of collusion: against the postulate that the individual is reduced to a group of collective artistic and emotional values, a kind of known cultural wastefulness from which you can take what's necessary to influence it and "communicate".

47

The opposite of considering the other as an empty person, an unknown entity, unique, that you have to fill in its practice, to give testimony of the other's experience. A cinema without premeditation.

Marie Vermillard, January 28th 2010

"I know very well the reason why I chose cinema... To let it teach me how to recognize with my eyes, tirelessly, at what distance from me the others begin."

Serge Daney

¿Por qué filmar?

48

¿Por qué filmar? Como la pregunta básica de la filosofía ("¿por qué fue el ser y no la nada?"), es una pregunta tan sencilla como difícil de contestar. Al menos sin caer en obviedades, tautologías o vanidades. Porque a esa pregunta solo se la puede contestar de una manera: uno filma porque puede (como puede y cuando puede). Pero si el sistema determina de algún modo la obra (a menos que uno se solace en el solipsismo), también lo hace la duda metódica que debiera preceder a todo intento de creación: ¿vale la pena esto que estoy a punto de (a)cometer? Entonces la cuestión ya no es preguntarse ¿por qué filmar?, sino ¿para qué filmar? Pues "el arte por el arte" solo es válido si ese "por" implica algún tipo de compromiso est-ético (ya que todo compromiso artístico es necesariamente político). Más allá de cualquier narcisismo apañado por la "política de los autores", la práctica artística implica interrogarse antes que nada por la política de la obra: cada cual debe ganar su derecho a la existencia. Y lo que cualquiera dispuesto a sumar algo al mundo debe preguntarse es: ¿esta obra expresa, experimenta, intenta -al menos-, decir algo que no haya sido ya formulado antes y mejor? Se trata, claro, de la pregunta esencial que debiera realizar toda crítica verdadera. Porque la crítica no es posterior a la obra, sino parte de la obra (o, parafraseando a Kant: la mejor crítica es otra obra): porque la crítica rara vez es un arte, pero un artista siempre debe ser crítico. Para volver, entonces, al inicio: ¿por qué filmar? es la pregunta que cualquier cineasta verdadero debiera hacerse antes

de (volver a) sostener una cámara. Y es la pregunta que cada película debiera contestar por sí misma, antes que ninguna otra.

Why shooting a film?

49

Why shooting a film? Just as the basic question in Philosophy ("why the being and not the nothingness?"), this is a simple question though it is hard to answer. At least not without being obvious, tautological or vain. That question can only be answered in a simple way: a person films because he or she can (as they can, whenever they can). But if "the system" somehow determines the artwork (unless you enjoy solipsism), so does the methodic doubt that should precede every attempt of creation: this thing I'm about to do, is it worth it? Then the question is no longer why shooting a film, but what for? Because "the art for the art's sake" is only valid if "for the art's sake" implies some kind of aesthetic commitment (every artistic commitment is necessarily political). Despite any narcissism concealed by the "policy of authors", art is, above all, about asking oneself about the politics in the artwork: each person has to earn his or her right to exist. Anyone willing to contribute with something for this world should ask him or herself: does this artwork express, experiment, try -at least- to say something that has never been said before and in a better way? This is the essential question any real critic should ask. Because criticism doesn't come after the artwork, it is part of it (or to paraphrase Kant: the best criticism is another artwork). Because criticism is rarely an art, but an artist should always be critic. Going back to the beginning, why shooting



a film then? That's the question any real filmmaker should ask himself before grabbing a camera again. And that's the question every single film should answer by itself, in the first place.

52

Fotograma extraído del film/ Still image of the film *Tierra de los padres* (Prividera, 2011).

HERMES PARALLUELO FERNÁNDEZ

Si después de hacer mi primera película me dieran la oportunidad de escribir un manifiesto sobre cine (no deja de causarme curiosidad el hecho de que los cineastas tenemos muchas más oportunidades para escribir que para filmar) aceptaría encantado (eso sí, sin prometer algo coherente ni carente de contradicciones) y escribiría sin que me tiemble el pulso: manifiesto que no tengo la más mínima convicción en los manifiestos y que por ello estoy totalmente incapacitado para hacer uno (aunque tampoco tengo convicción en no hacer manifiestos y no sé si por ello estoy incapacitado para no hacerlos).

53

Ante tal punto de partida, me surgirían algunas cuestiones:

¿Se pueden hacer manifiestos sin grandes convicciones? ¿Se puede filmar sin grandes convicciones? ¿Las ideas, los conceptos y las creencias son material cinematográfico?

Y llegando más lejos (o más cerca), ¿se puede vivir sin convicciones, sin creencias sólidas, sin ideales? ¿O, se corre el riesgo de encontrarse con uno mismo? ¿Se corre el riesgo de no encontrar motivos de división entre seres humanos?

Seguiría preguntando, huyendo de mi cometido:

¿Qué lugar ocupan los conceptos dentro del mundo del cine? ¿No les habremos dado un cargo con demasiada responsabilidad? ¿No estarán sufriendo las imágenes y los sonidos su tiranía?

¿Esto es una convicción? Quizás uno de los riesgos de las ideas y los conceptos cuando se hace o se ve cine es creer que estos pueden ser filmados. Enceguecer y no ver el rostro que tienes enfrente porque entre tu ojo y ese rostro se interpone tu idea. ¿Cómo vas a retratarlo de manera adecuada, a darle el esplendor que requiere, si no eres capaz de verlo, de reconocerlo?

A mí mismo y para acabar, sin por ello concluir o cerrar líneas que haya podido dejar sin desarrollo: No por sentir que te contradices debes de dejar de caminar.

If I got the chance to write a movie manifesto (the fact that filmmakers have many more opportunities to write than to shoot never ceases to amaze me) after making my first movie, I would accept delighted (but I wouldn't promise something coherent or lacking contradictions) and I would write with a steady hand: I state that I don't have the slightest conviction in manifestos and therefore I am unable to write one (although I don't have the conviction not to write manifestos either, and I don't know if that's the reason why I am not capable of not writing one).

Given such starting point, I'd ask myself a couple of questions:

Is it possible to write manifestos without great convictions? Is it possible to make a film without great convictions? Are the ideas, the concepts and the beliefs cinematographic material?

And going further (or closer), is it possible to live without convictions, strong beliefs or ideals? Or do you run the risk of finding yourself? Do you run the risk of not finding causes of division among the human beings?

I would keep on asking, running away from my assignment.

What's the place for concepts within the world of cinema? Didn't we give them a position with too much responsibility? Are the images and the sounds suffering from their tyranny?

Is this a conviction? Maybe one of the risks that the ideas and the concepts run when making or watching movies, is believing they can be shot. To go blind and not to see that face in front of you because there's an idea stepping in between your eye and that face. How are you going to portray it properly, give it the right splendor, if you are not able to see it, to recognize it?

To myself and to finish, which doesn't mean that I conclude or close ideas I might have left undeveloped: Even if you contradict yourself it doesn't mean you have to stop walking.

Text Message- Feb 2012

56

The coolness that is needed to swallow the system's poison and to make something out of it can only be obtained where it's hardest to find: within yourself and not on your yoga mat. Lemke

Mensaje de texto. Febrero de 2012

La calma necesaria para tragar el veneno del sistema y sacar algo bueno de todo esto, sólo puede obtenerse en donde es más difícil de encontrar: dentro de uno mismo y no en una colchoneta de yoga. Lemke.

1

57

La historia del cine aparece, desde muy temprano, marcada por dos sumisiones: la sumisión al dinero, la sumisión al argumento. En efecto, esa extraordinaria máquina para mirar el mundo se vio colonizada, a los pocos años de su invención, no sólo por la industria del espectáculo sino por una potencia extranjera aún mayor: la literatura. La necesidad de contar historias, la capacidad de levantar la malherida antorcha de la ficción se convirtió, crecientemente, en la condición de posibilidad de todo film. La industria del cine es un hecho único: un gran imperio, con sus príncipes, sus ejércitos y sus millones, erigido en torno a la ficción; su riqueza era la ficción. No eran las minas de oro, ni las tierras de labranza, ni los exóticos territorios de ultramar: era la inagotable, embriagadora ficción. Ese imperio nos cobijó durante casi cien años. A ese imperio y a sus reglas (a quienes las obedecieron al principio, a quienes las desobedecieron después) les debemos el cine, ese arte extraño y fantasmagórico sin el cual nuestra vida parece imposible. Un arte atávico y ritual, ilusorio, inaprensible y fugaz, huidizo como una música. De ese imperio venimos, y es en sus himnos y sus banderas en que nos hemos educado.

Pero la cosa es que ese imperio ya no está. O acaso está, pero ya no significa nada. El dinero, que era su sangre y su espada, sigue derrochándose en tonterías mientras cualquiera puede hacer un film con una simple cámara de fotos. Los millones de dólares siguen yendo a parar a

manos vulgares y a ojos vulgares, que producen imágenes que se confunden con los anuncios publicitarios de jabón en polvo. El dinero ya no hace posibles las imágenes: las espanta, las arruina, las envilece, como esas viejas ricas que mueren en sus departamentos con sus cuentas bancarias llenas de oro. El dinero arruina los films, y los films hechos con mucho dinero se desplazan aún entre nosotros, enfermos de muerte como los últimos dinosaurios.

¿Y el argumento? Anacrónico también, dinosaurio también, pero como esos dinosaurios pequeños y astutos a los que en algún momento comenzaron a salirles plumas. Todavía aparecen, cada tanto, quienes dicen “¡Contemos historias! ¡El cine es el arte de contar historias! No hay como una buena historia!”. ¡Historias! ¿A qué te refieres, amigo, con “historias”? Un niño se acuesta, a regañadientes, en su cama. Su padre empieza a hablar. Improvisa, se deja llevar. Parte de cuentos que conoce, e inventa el resto. Parte de Simbad, pero le incorpora submarinos, dragones, demonios, guerras. El niño escucha, imagina los submarinos y los dragones, imagina dócilmente hasta quedar dormido. Al día siguiente, el padre repetirá el ritual, e incorporará variaciones hasta el infinito. La historia no existe. El niño no la necesita. No necesita fábulas, ni finales, ni resoluciones. Es el simple hecho de contar, de que le cuenten, lo que lo hace feliz. No necesita que nada cierre, no necesita que nada dé sentido a esa sucesión de fantasías. Simplemente necesita poder imaginar esos monstruos y esos paisajes. Necesita la ficción, no el argumento. El argumento, las “historias”, son la ficción convertida en mercancía. La ficción empaquetada, amaestrada, domada a latigazos, encerrada en una jaula, parada en dos patas como un tigre de circo.

Ese imperio ya no está, pero es entre sus ruinas que nos movemos. Ya no le debemos obediencia, pero aún lo amamos o al menos le tenemos simpatía. Nos queda el placer de subvertirlo, de desafiarlo, de engañarlo, de tomar sus argumentos y traicionarlos, de tomar sus viejos géneros y ultrajarlos, de entrar a sus palacios a caballo, como invasores bárbaros, y revolear sus candelabros y sus piezas de orfebrería, o mejor aún, tomar en nuestras manos sus estatuas de mármol, sus estatuas de Apolo y de Júpiter, y llevárnoslas lejos, y ponerlas en el centro de nuestras plazas, en nuestras rústicas aldeas, más allá de las montañas, al otro lado del desierto. Esos bárbaros somos nosotros, cineasta.

2

La ética de un artista depende de su relación con la modernidad. Hay que ser absolutamente modernos, dice nuestro profeta, y le creemos, pero después, convenientemente, calla. Nuestro profeta, como todos los profetas, es ambiguo, y les habla por igual a los iluminados y a los necios, y tanto unos como otros sienten que los está mirando a los ojos. ¿Qué es ser moderno? ¿Cómo se es moderno, Rimbaud? (no es ni escribiendo esa estupidez de A negro E blanco I rojo, ni dejando que te corten una pierna, ciertamente) El cine, ¿es la moderna pintura o la moderna literatura? Según Godard, Manet inventa el cine. ¡Qué bello sería! Manet inventa la pintura moderna, es decir, ¿el cine? Es una idea maravillosa. ¿Y la literatura? ¿Podríamos decir, por ejemplo, Balzac inventa la literatura moderna, es decir, el cine? En efecto, Jean Renoir es más moderno que Auguste Renoir, y su *Bête humaine* es más moderna que la de Zola, pero también es cierto que Ma-

tisse es más moderno que Jean Renoir; incluso podríamos decir que es más moderno que nadie. ¿Entonces? ¿Es una competencia de modernos, esto?

60

Pero hay algo en lo que el cine es imbatible, y ahí no hay quien lo pare, y ahí sí es más moderno que Matisse, y que Picasso, y que Joyce y que Arnold Schönberg y que Duchamp. Y ese algo es su relación con la realidad. Y aunque se nos diga que no hay tal cosa, y que la construcción y que la mirada y que esto y lo otro, poner una cámara en un campo de trigo en donde sopla el viento es una forma única de aprehender el viento, y poner una cámara en frente de Greta Garbo es una forma única de aprehender a Greta Garbo. Esto es así, y hasta un niño puede comprenderlo. Ninguna de las otras artes tiene frente a sí semejante enemigo. Es la realidad, es el mundo mismo aquello con lo que combatimos, y ese mundo es incesante, y cambiante y traicionero, y es una hembra veleidosa que nos seduce y nos deja exhaustos y defraudados. Cineastas, la realidad es nuestro rival y en ese gozoso combate estamos embarcados. Cada film tiene que ser una batalla, y cada film exitoso deja plantada allí nuestra bandera. Maldita realidad, tierra de difícil conquista, más que el Ártico o el trópico. Frágil, caprichosa realidad, que si hay mucha ficción te espantás y te replegás y te escondés como una tortuga en su caparazón y nos dejás sólo las sobras, y si hay poca ficción hacés la tuya y te volvéis banal y chabacana como una puta sin maquillaje, como Aldonza Lorenzo. ¡Si hay poca ficción sos Aldonza Lorenzo, realidad, y si hay demasiada sos una mentira inventada por un viejo loco!

Entonces, resumiendo, la modernidad es siempre el camino más difícil. Hay una selva, ponele. Hay varios caminos.

Algunos muy transitados, otros menos, otros que son apenas senderos abiertos pocos días antes a machetazos. Y hay partes de la selva donde no hay nada, ningún camino. ¡Hay que ir ahí! ¡Agarrar el machete e ir ahí! ¡La modernidad es ir ahí! Y para un cineasta, esa selva virgen es siempre lo real. “La selva espesa de lo real” (¿no lo dijo alguien, ya?, ¿no dijo alguien ya todo esto?), que deshace nuestras imágenes, o nuestros intentos de imágenes de un solo zarpazo. Escuchame, cineasta. Haceme caso. Afilá tu hacha. Salí al monte, y aprendé que la guerra contra lo real es tu misión en esta vida. Salí al monte y traé fragmentos de lo real encerrados en una jaula, como los viejos cazadores, como los negros cazadores del África Austral. Cuanto más raros mejor, cuanto más difíciles mejor. Ahí está la belleza. Y si no te gusta eso, lo siento mucho. Sos un director de publi. Hacé televisión. Hacé propagandas con jugadores de fútbol. Andá a cagar.

61

3

Pero hay otra tradición que los cineastas heredamos, y es la tradición de los comediantes y los viajeros. La tradición de la aventura y de la fiesta. La tradición del extranjero y del pirata. Mercurio es el Dios del Comercio, pero también de los ladrones, y es el dios que camina y que va por las rutas vagabundeando. Si cada gran cineasta redacta su manifiesto sobre el cine en una película, el más festivo de todos ellos es *Le carrosse d'or*, la gran parábola del cineasta. ¿Serían los rodajes de Renoir como *Le carrosse d'or*? ¿O serían parecidos a los de todos nosotros, con complicaciones, y cansancio, y peleas, y quejas? No importa ya. Basta con que él haya imaginado esa troupe para que esa troupe exista y nos identifique, como un faro. Y ese faro

nos dice: no debería hacerse cine sin alegría; no debería hacerse cine sin arrebató. Sin arrebató no hay libertad; sin arrebató no hay belleza. ¿Digo tonterías? ¿Digo cosas obvias? ¡Ah, sí!? ¡Vayan a ver cómo se preparan los jóvenes cineastas! ¡Vayan a los seminarios de producción, vayan a los cursos de guión, vayan a los talleres de pitching! Peinaditos, anotando como soldaditos. Hablando de millones. Uno punto dos. Uno punto cinco. De eso hablan mis hermanos más chicos; de millones. Y de salida, y de copias. Y de la motivación del personaje. Y de su propia motivación. Y de festivales. Y del lab tal y del Talent Campus. Y van a todos lados con sus bolsito de festivales. Y hacen así con el teléfono, como un librito. Y dicen palabras en inglés. Y sus libretitas de diez dólares.

No se hace cine sin alegría, y sin arrebató, y entonces lo que nosotros tratamos de hacer, lo que tratamos de hacer desesperadamente es mantenernos disponibles a la alegría y al arrebató. Y es muy difícil, cineasta. No te dan los subsidios, te atacan en twitter y los críticos no entienden ni una palabra de lo que querés hacer. Pero la alegría, y el arrebató, y la libertad, y la belleza aparecen cada tanto, cineasta, y ahí no te importan ni los críticos ni twitter, estás sólo con tus amigos, y el mundo delante, y un milagro se produce en la pequeña pantalla de tu camarita de fotos. Y ahí, en esa pequeña pantalla, el cine sigue vivo.

Pusiste la trampera en un árbol y una carnada, y te quedaste esperando, y esperaste durante horas, y de pronto un pájaro magnífico, un papagayo rojo y azul vio la trampera, y le dio curiosidad y entró, y la puerta se cerró detrás de él y el pájaro es tuyo. Y en tu corazón de cazador se enciende un fuego, te lo juro. Eso mismo tratamos de hacer los del

Pampero; pero sin arruniarle la vida a ningún pájaro. Pero el fuego, sí. El fuego crece.

Cuando el fuego crezca, quiero estar allí.

Allí, cineasta.

El Pampero Cine. Enero, 2013.

1

Right from the very beginning, the history of cinema was affected by two submissions: submission to money and submission to the plot. Indeed, this extraordinary machine to observe the world was colonized, a few years after its invention, not only by the entertainment industry, but also by a foreign bigger power: literature. The urge of telling stories, the ability to raise the wounded torch of fiction, gradually became the condition of possibility for every film. The film industry is unique: a great empire with princes, armies and millions of people, erected around fiction; Its richness was Fiction. It wasn't the gold mines, the farmlands, or the exotic overseas territories: it was the endless, intoxicating fiction. That empire has given us shelter for almost one hundred years. We owe the cinema -that strange and phantasmagorical art, without which our life seems impossible- to that empire and its rules (people who followed them from the very beginning and people who disobeyed them later). An atavistic, ritual art, illusory, incomprehensible and brief, elusive, just like music. We come from that empire, and we've been raised with its anthems and flags.

The point is that that empire no longer exists. Maybe it ex-

ists, but it means nothing. Money, which was its blood and sword, keeps being wasted in nonsense, since anyone can make a movie with a simple photo camera. Millions of dollars end up in vulgar hands and vulgar eyes, which produce images that get mixed up with washing powder advertisements. Money no longer makes images: it scares them, ruins them, degrades them, just like those rich old women who die in their flats with their bank accounts full of gold. Money ruins films, and films made with a lot of money still move around us, sick to death like the last dinosaurs.

What about the plot? It's anachronistic as well, it's like a dinosaur as well, but like those tiny, clever dinosaurs that eventually grew feathers. Every once in a while, there's people who still say: "Let's tell stories! Cinema is the art of telling stories! There's nothing like a good story!". Stories! My friend, what do you mean by "stories"? A little boy reluctantly goes to bed. His father starts talking. He improvises. He gets carried away. He starts with stories he knows and invents the rest. He starts with Sinbad, but he adds submarines, dragons, demons, wars. The boy listens, he imagines the submarines and the dragons, he imagines meekly till he falls asleep. The following day, the father is going to repeat the ritual and add endless variations to it. The story doesn't exist. The boy doesn't need it. He doesn't need fables, endings, or resolutions. It's the mere act of storytelling, what makes him happy. He doesn't need an ending, he doesn't need those fantasies to make sense. He just needs to imagine those monsters and landscapes. He needs fiction, not the plot. The plot, the "stories", are fiction turned into merchandise. Wrapped up, trained, tamed, locked up in a cage standing in two feet like a circus tiger type of fiction. That empire no longer exists, but we walk on its ruins. We

don't owe anything to the empire, but we still adore it, or, at least, it still inspires our sympathy. We still get the pleasure of subverting it, of defying it, of tricking it, of taking his old plots and betray them, of taking his old genres and outrage them, of riding inside its castles, like barbarian invaders and throwing their candelabums and gold pieces into the air or, even better, taking their marble statues, their Apollo and Jupiter statues, and taking them far away to put them in the middle of our squares, in our rustic villages, beyond the mountains, far across the desert. We are those barbarians, filmmaker.

2

The ethics of an artist depends on his or her relationship with the modern times. You have to be absolutely modern, says our prophet, and we believe him, but afterwards, he conveniently shuts up. Our prophet, as any other prophet, is ambiguous and talks in the same manner to every devotee and every stupid at the same time, and both believe he is looking into their eyes. What is being modern? How do you become modern, Rimbaud? (you certainly don't become modern by writing that stupid thing A black E white I red, or by letting someone cut your leg). Is cinema the modern painting or the modern literature? According to Godard, Manet invented the cinema. How beautiful would that be! Manet invented the modern painting, that is to say, the cinema. It's a wonderful idea. And literature? Is it possible to say, for instance, that Balzac invents modern literature, that is to say, the cinema? Indeed, Jean Renoir is more modern than Auguste Renoir, and his *Bête humaine* is more modern than Zola's, but it's also true that Matisse is more modern than Jean Renoir; we could even say that he is the most

modern one. So? Is this a competition of modern people?.

66

But there's something invincible about the cinema, and no one can beat it. The cinema is more modern than Matisse, Picasso or Joyce or Arnold Schoenberg or Duchamp in this point. And the point is its connection to the reality. And even if we are told there's no such thing, because of the construction and the point of view, and this or that, placing a camera in a wheat field where the wind blows is a unique way to apprehend the wind, and placing a camera in front of Greta Garbo is a unique way of apprehending Greta Garbo. That is that, and even a child can understand it. None of the other arts has such an enemy. It's reality, it's the world itself what we fight against, and that unceasing, changing and treacherous world, is a capricious female that seduces us and leaves us exhausted and disappointed. Filmmakers, reality is our rival and we are embarked in that joyous fight. Every film has to be a battle, and every successful film leaves our flag. Damned reality, a difficult land to conquer, even more than the Arctic or the tropic. Fragile, capricious reality. If there's too much fiction you get scared and you withdraw and you hide like a turtle in its shell, and leave us only with the leftovers and if there's little fiction you go on your own and you become trivial and cheap, like a whore without any makeup, like Aldonza Lorenzo. If there's little fiction you are Aldonza Lorenzo, reality, and if there's too much fiction you are a lie, made up by a crazy old man!

Summing up, modernity is always the hardest way. Just imagine there's a jungle. There are many roads. Some are very busy, other are less busy, others are paths that have been recently hacked a couple of days ago. In some parts of the jungle there's nothing: no road at all. You have to

go that way! Get your machete and go that way! Modernity is choosing that way! And, for a filmmaker, that virgin jungle is always the real thing. "The dense jungle of reality" (Have anyone said that already? Have anyone said all of this already?), which tears apart our images or our image attempts at once. Filmmaker, listen to me. Do as I say. Sharpen your axe. Go to the hill and understand that the war against what's real is your task in life. Go to the hill and bring pieces of reality locked up in a cage, like the old hunters, like the black hunters in Southern Africa. The wierder, the better, the more difficult, the better. Beauty is out there. And if you don't like that, I'm very sorry. You are an ad director. Go make television. Go make advertisements with football players. Fuck off.

67

3

But there's another tradition we inherited, the tradition of comedians and travellers. The tradition of the adventure and the celebration. The tradition of the foreigner and the pirate. Mercury is the God of Commerce, but he is also the God of the thieves, he is the God that walks down the routes, wandering about. If every great filmmaker writes a manifesto about cinema in a movie, the most festive of them all is *Le carrosse d'or*, the great parable of the filmmaker. Would the shootings of Renoir be like *Le carrosse d'or*? Or would they be similar to our shootings, full of problems, and fatigue, and arguments and complaints? It doesn't matter now. He imagined that troupe, that troupe exists, it identifies us, like a lighthouse, and that's enough. The lighthouse tells us: there should be no cinema without joy; there should be no cinema without an outburst of emotions. Without an outburst of emotions there's no freedom; without an

outburst of emotions there's no beauty. Am I saying silly things? Am I saying obvious things? Oh, really?! Go check how the young filmmakers get ready to shoot! Go check the production seminars, go to the script courses, go to the pitching workshops! All the students with their hairstyles, taking notes like soldiers. Talking about millions. One point two. One point five. Millions; that's what my younger brothers talk about. And about premieres, and about copies. And the character's motivation. And their own motivation. And Festivals. This or that Ivab, the Talent Campus. They go everywhere with their little festival handbags. And they do like this with their cell phones, as if they were little books. And they say words in English. And their ten dollar little Moleskines.

There's no way of making films without joy, without emotional outburst and so, what we try to do, what we desperately try to do, is to remain open to joy and emotional outburst. And it's very difficult, filmmaker. You don't get any subsidies, people attack you on Twitter and critics don't understand a single word of what you're trying to do. But the joy and the emotional outburst and the freedom and the beauty appear every once in a while, filmmaker, and when that happens you don't care about the critics or Twitter, you're alone with your friends, the world is ahead of you and a miracle happens in the screen of your little photo camera. And there, in that tiny screen, the cinema is still alive.

You put a trap on a tree, with a bait and you waited, you waited for hours and suddenly, a magnificent bird, a red and blue parrot saw the trap, it was curious and got in, and the door was locked behind him and the bird is yours. And in your hunter heart a fire lights up, I swear. That's what the people of Pampero try to do; but without ruining a bird's life.

But the fire, yes. The fire grows.

When the fire grows I want to be there.
Right there, filmmaker.

El Pampero Cine. January 2013

RODRIGO MORENO

70

Me piden que me manifieste sobre lo que hago, que va a haber manifiestos de otros directores también. El manifiesto presupone una serie de certezas de las que suelo escapar. Sin embargo, puesto a pensar en ese sentido aparecen más creencias de las que intuía en un comienzo. Me comprometo a escribir y, como me suele ocurrir en estos casos, los días pasan sin escribir una sola palabra. Pienso que el tema es demasiado amplio, me excede, pienso también que tal vez no tengo ganas de poner en letras impresas lo que creo puede llegar a ser un método de trabajo. A pocas horas de la fecha de entrega ensayo algunas ideas al respecto, varias de ellas un poco confusas. Esto es lo que finalmente quedó:

Quiero hacer películas para dialogar con las películas que me gustan y con las que no me gustan y porque también es el modo en el que puedo organizar el mundo según mis ideas, mi criterio de justicia, de belleza y de ritmo. También filmo para poner en riesgo toda esa organización y porque cada película es la oportunidad de probar cosas nuevas y a la vez corregir lo que no me gustó de la anterior.

Por otro lado, cada vez más me gusta que las películas funcionen como un paseo sin un destino preciso ni una finalidad muy clara, o bien como una visita a un mundo o a un estado de ánimo determinado y que no se sabe muy bien cuándo ni por qué va a finalizar. Esto implica por supuesto filmar desde el goce y también con un sentido de la disfuncionalidad, exigente quizás para aquel espectador que sólo busca en el cine ser guiado por los resortes

dramáticos de una historia bien definida. El cine, con su profesionalismo funcional e ingenioso, está perdiendo la arista impulsiva, el lado caprichoso que el arte necesita, aquella que nos puede deparar obras imprevisibles, o poéticas o salvajes.

Más allá de esto, trato de establecer una moral para hacer cine, tomada un poco de los cineastas que me gustan y que se convierte en una suerte de sistema caprichoso de creencias formales en el que prevalece la búsqueda de lo real por sobre la búsqueda de cualquier tipo de efecto. De este principio se desprenden algunas características como la economía de recursos expresivos y técnicos, cierta visibilidad de los mecanismos narrativos y un grado de conciencia suficiente como para distinguir el cine de la vida misma.

71

En tal sentido, me interesa que el vínculo entre el narrador y el espectador y entre el narrador y los personajes esté libre de cualquier artificio que modifique la relación que la película propone de entrada con todos ellos. Creo que mediante estos atributos en los que no está para nada exenta la experimentación, doy lugar a que aflore esa voluntad por lo real que mencioné más arriba y que se opone vehementemente al efectismo y a otras manipulaciones por el estilo que proliferan de manera exagerada en el cine de hoy.

Al respecto existe un error en el que se incurre habitualmente: confundir lo real con lo vivaz de un plano. Hoy, la crítica y sobre todo los festivales privilegian demasiado "lo vivo" y muchas veces esa vivacidad es el resultado de una operación propia del montaje, de la representación o de la misma dramaturgia, o peor aún, está al servicio de

un artilugio mucho mayor que sólo se legitima mediante ese ínfimo gesto de vivacidad. Esto no es más que un uso folklórico de lo espontáneo y que poco tiene que ver con la pureza que pretende demostrar. Para que florezca lo real basta una moral contundente que anule el uso de cualquier truquillo barato y en esto no interesa el género ni el estilo ni el formato.

72 Me sugieren también que haga referencia a la independencia. Pero no es esa la diferenciación que más me afecta. Creo que hay un cine luminoso y otro oscuro, hay uno de captura y un cine de construcción, hay un cine que se considera útil y otro que se considera inútil, hay un cine que dialoga con el presente y otro que no, hay un cine poético y otro matemático, hay un cine consciente de la representación y otro que la ignora y prefiere “imitar” la vida, hay un cine moral y hay un cine de efecto, cualquiera de estas dicotomías hoy puede proponer una discusión más elocuente sobre el estado del cine que la de ser independiente o no, que a esta altura ya no dice mucho.

Por otra parte creo que nadie que quiera hacer una película es completamente independiente. Se depende de una estética, de un actor, de un fondo de ayuda, de un instituto de cine, tanto como de un amigo que presta su auto para filmar, como del municipio de Burzaco que otorga algún beneficio para la película o incluso para el director. La independencia es un mito originado en la vanidad de ciertos cineastas que muchas veces quieren mostrarse como cowboys solitarios peleando contra la civilización venidera. La victimización en cualquier orden de la vida merece indiferencia y en algunos casos, rechazo.

La independencia leída como bandera o salvaguarda ética, a esta altura no resuelve ninguno de los problemas del cine, que como está visto suelen ser concretos y muy difíciles.

r. moreno 2013

I’m asked to make a manifest about what I do, that there will also be manifestos from other directors. A manifest requires a number of certainties I’m usually used to escape from. However, when I think about it this way, there are more beliefs than I thought there were at the beginning. I commit myself to write, and as it often happens in these cases, days go by and I don’t write a word. I think that the topic is too wide, it exceeds myself. I also think that, perhaps, I don’t feel like putting into printed letters what I think a work method can be. A few hours before the deadline I try some ideas, some of them are a little confusing. This is what I finally came up with:

73

I want to make films to talk to the films that I like and the ones that I don’t, and because that’s also the way I can organize the world according to my ideas, my justice, beauty and rhythm criterion. I also make films to put at risk that organization and because every film is an opportunity to try new things and, at the same time, to correct what I didn’t like about the previous ones.

On the other hand, every day I like more and more the movies that work like a walk without a specific destination or a very clear purpose, or like a visit to a world or to a deter-

mined mood that you don't know when or why it is going to finish. This implies, of course, to make films with pleasure and also with a sense of dysfunctionality, maybe a little bit demanding for the spectator who wants to be guided in cinema by the dramatic resources of a well defined story. Cinema, with its professional functionality and wittiness, is losing its impulsive edge, the capricious side that the art needs, the one that can offer us unpredictable, poetic or wild works.

74

Apart from this, I try to establish a moral to make films, a moral that I took from the filmmakers that I like and that becomes a kind of capricious system of formal beliefs in which the search of what's real prevails over the search of any effect. From this principle, some characteristics like the economy of expressive and technical resources, a certain visibility of the narrative mechanisms and a state of conscience so as to distinguish cinema from life itself, can be deduced.

In this sense, I'm interested in that the link between the narrator and the spectator and between the narrator and the characters is free of any affectation that modifies the relationship that the movie proposes with all of them from the very beginning. I think that through all of these attributes in which experimentation is not excent at all, I make a place for the will to stick to what's real that I've already mentioned flourish, and that resists vehemently the theatricalities and other manipulations of the sort that are excessively spread in today's cinema.

In this respect, there is a common error: to confuse what's real with the vivacity of a scene. Today, the critic and, more

over, the festivals, privilege vivacity and a lot of times this vivacity is the result of an editing operation, the representation or the drama, or worst, it serves to a bigger contraption that is only legitimated through that negligible vivacity gesture. This is no more than a folkloric use of what's spontaneous and that has very little to do with the purity it pretends to show. For the real to flourish, a forceful moral is needed to cancel the use of any little cheap trick and, in this, the genre, the style and the format are not important.

75

I'm also suggested that I address independency. But that's not the differentiation that affects me the most. I think there is a luminous cinema and a dark cinema, there is a cinema that captures and a construction cinema, there is a cinema that is considered useful and a cinema that is considered useless, there is a cinema that talks to the present and another one that doesn't, there is a poetic cinema and a mathematical cinema, there is a cinema that is conscious of the representation and another cinema that ignores it and prefers to "imitate" life, there is a moral cinema and an effect cinema. Any of these dichotomies can give ground to a more eloquent discussion about the status of the cinema today. Being independent or not doesn't say much these days.

On the other hand, I think that nobody who wants to make a film is completely independent. You depend on an aesthetic, an actor, supporting founds, a cinema institute, a friend who lends you his car to make a movie, Burzaco's municipality that gives a benefit for the movie or even for the director. The independence is a myth created in the vanity of some filmmakers that sometimes want to show themselves as lonely cowboys fighting against the coming



SOLARIEN



Solarium-Paradies

CHIPS AN DER KASSE ERHÄLTICH



FX Solarium

400 Tische 1 Chip 12 Minuten
1 Minute Einstellungszeit



Collagen Pro Beauty

1 Chip 4 Minuten
1 Minute Einstellungszeit



FX Solarium

400 Tische 1 Chip 4 Minuten
1 Minute Einstellungszeit



FX Solarium

400 Tische 1 Chip 4 Minuten
1 Minute Einstellungszeit

00

00

00

00

Neu

11



BRAUNUNG-KOMBINATION



BRÄUNUNGSKOMBINATION
SOLARIUM-Paradies

civilization. Victimization, in any level, deserves indifference and, in some cases, rejection.

Independence seen as a flag or an ethic safeguard, does not solve any of the problems in cinema at this point that, as you know, are concrete and very difficult.

r. moreno 2013

T. NEWHARD

The toughest job you'll ever love is not a job it's an adventure your business is the american dream put a tiger in your tank and restore the joy of motion. Thrive. See your way forward and say it with Flowers: it takes a tough man to make a Tender Chicken; lose the carbs not the taste. It is time for clarity at the heart of the image. It is the Pause that refreshes. If you want to capture someone's attention, whisper two words to the wise.

Sincerely, T. Newhard

Vas a amar el trabajo más difícil que no es un trabajo sino una aventura tu negocio es el sueño americano meté un tigre adentro del tanque y recuperará la alegría del movimiento. Prosperar. Mirá para adelante y decilo con flores: un hombre debe ser fuerte para que el pollo le salga tierno; pierde carbohidratos, pero no el sabor. Es el momento de la claridad en el centro de la imagen. La pausa refresca. Si querés capturar la atención de alguien, susurrale dos palabras al sabio.

Atentamente, T. Newhard

RAÚL PERRONE

— ALGUNAS COSAS QUE PIENSO —

¿XQ QUIERO FILMAR? ¿PARA QUÉ SEGUIR FILMANDO
 ¿XQ QUIERO FILMAR? ¿PARA QUÉ SEGUIR FILMANDO
 SON PREGUNTAS QUE ME HAGO ~~CUANDO~~ CUANDO ME
 ENOJO X ALGO Y SIEMPRE LLEGO A LO MISMO: XQ SI
 PARA SEGUIR CONTANDO.

80

¿Y XQ CARAJO SEGUIR CONTANDO? SI SIEMPRE DIGO Y
 PIENSO ¿ESTA VA A SER LA ÚLTIMA? Y YA ESTOY
 PENSANDO EN OTRA, Y ME PUTEO Y MIL VECES ME SEGUIR
PUTEANDO.

— NO PIENSO EN FUNDACIONES, ~~EN LUGAR~~ EN EL INCAA,
 — EN CONCURSOS, EN NADA, SIMPLEMENTE SALIR A
 — FILMAR, PERO... ¿PARA Q? SI NO ME SIENTO PARTE
 — DE ESTO, CADA DÍA ME IMPORTA MENOS EL
 — CÍRCULO Y RODEA AL CINE.
 — PERO QUIERO DEJAR UN DOCUMENTO. Y DE ESO ESTOY
 MUY SEGURO.

TAMBIÉN ESTÁ MI DESEO DE ABANDONAR LAS FORMAS
 TRADICIONALES DE ESTRENAR/MOSTRAR DE UNA MANERA
 DIRECTA E ÍNTIMA.
 — QUIERO SEGUIR BUSCANDO EL RIESGO ESTÉTICO, COMO
 LO VENGO HACIENDO DESDE SIEMPRE.

— LO VENGO HACIENDO DESDE SIEMPRE.
 — ES EL CAMINO QUE ELEGÍ Y EL ÚNICO QUE ME HACE QUERER
 SEGUIR SOÑANDO/DESEANDO EN HACER PELÍCULAS.
 SEGUIR REFLEXIONANDO, SER HONESTO, NO ESPECULAR, NO
 SER CORRECTO, PERDER AÑOS DE MI VIDA BUSCANDO QUIEN
 ME DANQUE UN PROYECTO, X ESO SIGO TRABAJANDO CON
 MI PEQUEÑA CAMARERA DE FOTOS Y AMIGOS Y HAGO LO QUE
 CREO QUE TENGO QUE HACER

— Películas que se vinculen visualmente a...
 — TRAVÉS DE UNA MISMA PALETA DE COLORES, O EN B&W
 — PERO TAMBIÉN EN SU DISCURSO ÉTICO/ESTÉTICO, ~~EST~~
 — JODAS HABLAN DE ESOS ANTI-HEROES DEL CONURBANO
 — QUIENES. A PESAR DE LA SOLEDAD, EL DESENCUENTRO Y
 — OTRAS COSAS, LOGRAN SALIR ADELANTE Y SEGUIR VIVIENDO
 — IGUAL SIGO/SEGUIR PENSANDO PARA Q FILMO, PARA Q
 — SIGO HACIENDO Y NO SE XQ CARAJO NO
 — PUEDO DEJAR DE HACERLO.
 — ~~HACE PASTA DE PASTA...~~
 — NO HACE MUCHO ME PREGUNTARON, ¿LE FALTABA AL
 — CINE ARGENTINO
 — FILMAR. Bajo la lluvia (DISE)

81

RAÚL PERRONE
 11/22/2012



Some things I think about

Why do I want to shoot films? Why keep shooting films? Those are the questions I ask myself when I get mad about something and I always come up with the same answer: just because, to keep telling stories.

And why the fuck keep telling stories? If I always tell myself and think: is this going to be the last one? And I'm already thinking about the next one, and I tore into me, and a thousand times I will keep tearing into me.

-I don't think about foundations, about the INCAA, about film competitions, about anything. I just think about going out to shoot a film, but... what for? I don't feel part of this. Everyday I care less about the circus around cinema.

But I want to leave a document. I'm very sure of that.

There's also my wish to abandon traditional ways of premiering/showing in a direct and intimate way.

I want to keep looking for the aesthetic risk, as usual. It's the road I chose and the only one that makes me want to keep dreaming/wishing to make movies.

To keep reflecting, to be honest, not to speculate, not to be correct, to lose years of my life looking for someone who can financially support a project, that's why I keep working with my little photo camera and my friends and I do what I believe I must do.

Movies that are visually connected through the same colour

palette or in B&W, but also in their ethic/aesthetic speech. Everybody talks about those suburban anti heroes that despite their loneliness, their misunderstandings and other things, manage to move on and keep on living.

Anyway, I still ask myself and will keep asking myself why do I shoot films?, why do I keep shooting films? and I don't know why the fuck I can't stop doing it.

Not long ago, I was asked what was missing in the Argentinian cinema.

Shooting scenes under the rain (I replied).

Raul Perrone.
Ituzaingó 2012.

Let's see ... A manifesto ... How about ...

Once upon a time, making movies was a pretty good route to fame & fortune & power & influence. Times have changed, and if those are your imperatives, I'd recommend you apply them to a less crowded, less exhausted field. For those who remain: make something you believe in. Nod politely at the people who tell you how to make your vision more commercial, take their money if possible, and then forget everything they told you - it won't help.

AB

Veamos... Un manifiesto... Qué tal si...

Hubo una época en la cual hacer películas era una buena forma de acceder a la fama, a la fortuna, al poder y a los contactos. Los tiempos cambiaron, y si estos son tus imperativos, te recomiendo que los llesves a cabo en un campo menos abarrotado de gente, menos requerido. Para aquellos que insisten: hagan algo en lo que crean. Asientan amablemente con la cabeza cuando alguien les diga cómo hacer su proyecto más comercial, llévense su dinero de ser posible y luego olvidense de todo lo que les dijeron, no los va a ayudar.

AB

A Manifesto

As soon as I wake up I get out of bed, dress, and start working. At this time in my life there is no distinction between my life and my work. I'm always paying attention, looking and listening, recording images, or editing, or taking sound, or talking to a friend, or doing my laundry. It's all the same. It starts with a problem and ends with a solution. I never think of my viewers. It's my problems that I solve, not theirs. But sometimes they have the same problems, or my problems become theirs. If this didn't happen I would never have an audience. Sometimes people leave, but now more stay. A few times people told me I changed their lives. They said they will never look at something the same, not just in cinema, but in life, while waiting for a bus, or looking at a friend. That's a big responsibility. I work constantly.

James Benning
Val Verde, CA
December 2012



Apenas me despierto, me levanto de la cama, me visto y empiezo a trabajar. A esta altura de mi vida no hay diferencia entre mi vida y mi trabajo. Siempre estoy prestando atención, mirando y escuchando, grabando imágenes, o editando, o tomando sonidos, o hablando con un amigo, o lavando la ropa. Todo es lo mismo. Empieza con un problema y termina con una solución. Nunca pienso en mis espectadores. Son mis problemas los que intento resolver, no los de ellos. Pero a veces ellos tienen los mismos problemas o mis problemas se vuelven suyos. Si esto no sucediera, no tendría público. A veces la gente se va de la sala, pero, últimamente, cada vez más personas se quedan. Un par de veces, algunas personas me dijeron que les cambié la vida. Me dijeron que nunca iban a volver a ver las cosas de la misma manera, no sólo en el cine, sino en la vida, cuando esperan el colectivo o cuando miran a un amigo. Esa es una gran responsabilidad. Trabajo constantemente.

James Benning
Val Verde, California
Diciembre de 2012

Foto de / Photo by James Benning.

Sonido

El realismo en el cine de ficción es una especie de utopía. En todo caso, se puede hablar de películas que tratan de imitar la realidad de una manera más o menos fiel. Pero es algo muy relativo. Para mí, el realismo de las series de televisión y de algunas películas suena totalmente fuera de la realidad. Se puede hablar de “la verdad” de una escena. Cuando la escena suena “bien”, así sin muchas pretensiones, se alcanza una cierta verdad, cierta realidad. La escena está viva, en todo caso.

Me interesa que se respete literalmente un guión, la manera en que suenan los textos que escribo. Para mí, el diálogo no es algo que pueda ser independiente del resto de la escena o de la película. Los actores no pueden decir el texto de la manera que quieran. Los personajes se construyen a partir de los diálogos, a partir de cómo suenan los textos. Desde Doli vuelve a casa que yo no quise que los actores hablaran como se hablaba en el cine argentino en ese momento. Entonces traté de que hablaran lo mínimo posible. Pero ya en Rapado me animé a hacer hablar más a los actores.

En mis guiones la escena ya existe en la forma de hablar de los personajes. Por eso no me gusta la idea de composición de personaje. El personaje se compone de afuera hacia dentro. Cuando se compone un personaje de adentro hacia fuera, como sucede en las películas donde hay más improvisación, de alguna manera es el personaje el

que arma la película y eso en mis películas no funciona, en mis películas todo está al servicio de algo mayor, que es el guión o la película.

Muchas veces se habla de Bresson como influencia en mi cine por la forma en que hablan mis personajes. Pero el registro de actuación que uso no me parece muy diferente al del cine clásico americano, que siempre fue mi gran fuente de inspiración. En todo caso, hay un punto en común, una forma de actuar de cierto cine, que tiene que ver con la sobriedad y que se fue desarrollando a lo largo de la historia del cine. Por lo general, me gusta el cine que no es excesivo.

Imagen

La imagen por la imagen misma no me interesa para nada. En todo caso, me interesa más el sonido que la imagen. Cuando veo una película le presto más atención al sonido, que a la fotografía. Tengo la sensación de que cualquier imagen sirve, pero no cualquier sonido.

No tengo el berretín de estar detrás de una cámara todo el tiempo. Esa imagen del director hiperactivo no me representa. Tampoco tengo una relación fetichista con la cámara ni nada parecido. No tengo cámara. Si no estoy en rodaje, no grabo, no filmo, no saco fotos. El tiempo entre películas es un paréntesis hasta que me encuentre nuevamente en la situación de tener una cámara y actores y una escena que resolver. Filmar una nueva película es casi como volver a filmar por primera vez. Pero siempre trabajo sobre la base de lo que ya hice, por eso trato de plan-

tearme desafíos, si no, estaría haciendo la misma película todo el tiempo.

No suelo tomar decisiones radicales durante el montaje pero, de alguna manera, lo que surge durante ese proceso es el ritmo de la película, que nunca está en el guión y siempre resulta una sorpresa. El ritmo final de la película es la gran novedad. Porque, para mí, el cine de ficción es como ejecutar una partitura. Pero, a pesar de tener esa partitura en la cabeza, realmente no sé cómo va a sonar la música. Recién cuando la película está terminada me doy cuenta de qué se trata, hasta ese momento es algo inconcluso, algo en formación. Y cuando me refiero a la película terminada no hablo del corte final o la mezcla de sonido, si no a ver la película por primera vez, proyectada en una sala con público.

Apuntes de un encuentro con Martín Rejtman. Diciembre de 2012.

Sound

Realism in fiction cinema is a kind of utopy. You can talk about films that try to imitate reality faithfully. But it's something very relative. To me, realism in tv series and some films sounds totally unreal. If anything, you can talk about the "truth" of a scene. When the scene sounds "well", without pretending much, you achieve a certain truth, a certain reality. The scene is alive, in any case.

I'm interested in respecting the script literally, the way the texts I write sound. For me the dialogue is not something

independent from the rest of the scene or the film. Actors can't say their lines the way they want to. Characters are built from dialogues, from how the texts sound. Since I made *Doli vuelve a casa* I didn't want the actors to speak the way they did in argentinian cinema then. So I tried to make them speak the least possible. But in *Rapado* I decided to let them speak more.

92

In my scripts, the scene already exists in the way the characters speak. That's why I don't like the idea of building a character. The character is built from the outside to the inside. When you build a character from the inside to the outside, as it happens in films where you have more improvisation, somehow it's the character the one who makes the film and it's something that doesn't work for my films. In my movies, everything serves to a bigger purpose: the script or the film.

Bresson is usually considered an influence on my cinema because of the way my characters speak. But the acting register that I use does not differ very much from the classic american cinema, which was always my biggest source of inspiration. If anything, there's something in common, a way of acting of a certain type of cinema, that has to do with sobriety and that has developed throughout the history of cinema. In general, I like the cinema which is not excessive.

Image

I'm not interested at all in the image for the image's sake. If anything, I'm more interested in the sound than in the image. Whenever I see a film, I pay more attention to the

sound than to the photography. I have the feeling that any image works, but not every sound works.

I'm not obsessed with being behind the camera all the time. That image of the hyperactive film director doesn't represent me. I don't have a fetishistic relationship with the camera either. I don't have a camera. If I'm not shooting, I don't record, I don't shoot, I don't take pictures. Time in between films is a parenthesis until I have a camera, actors and a scene to solve. Shooting a new film is like shooting for the first time. But I always work considering what I've already done, that's why I try to challenge myself. Otherwise, I'd be making the same film all the time.

93

I don't usually make radical decisions when editing, but, somehow, the result of that process is the film's rhythm, which is never on the script and always turns out to be a surprise. The final rhythm of the film is the great novelty. Because, to me, fiction cinema is like playing a score. But, despite having that score in my head, I don't really know how the music will sound. Only when the film is finished I realize what it is about. Till that moment it is something unfinished, something in process. And when I talk about a finished film, I don't mean the final cut or the audio mixing, I mean seeing the film for the very first time, screened in a cinema together with the audience.

Notes from a meeting with Martin Rejtman, December 2012.

Before sound, no sound. After sound, no sound.

Antes del sonido no hay sonido. Después del sonido no hay sonido.

We – Mario Mentrup and Volker Sattel – have been making films together since we decided to make movies together. The time was right, the digital cameras were good, and we knew what we wanted to do with them and how. Sometimes it is said that our films have “nice pictures but no story.” Well, the pictures are the story, because we make movies with pictures – essentially. We tell stories with pictures from the pictures in our minds. We try to put what we see in motion, both in our mind’s eye as well as on the screen.

We don’t tell everyday stories. Everyday life is overrated. We don’t talk about politics, we don’t make movies that put forth a thesis. In fact we would much rather film a cheap novel or a comic than deal with the latest news.

Two of our films could be considered Westerns. Their plots can be summed up in a sentence: “City of Light” – a group of men abduct three women and set off on a journey to an unknown destination that none of them will ever reach; and “I Do Adore” – while traveling, a man loses his car and everything he owns, wanders through the desert and dies.

However the impressions of the diverse nature of time, light and the word’s mobility which our cinema tries to visualize remain unmentioned here.

To paraphrase Jean Epstein, “the universe is honey combed by a meshwork of nerves.” If this is actually re-

vealed for a moment when our films are watched, then it is a great encounter.

Mario Mentrup and Volker Sattel

Nosotros, Mario Mentrup y Volker Sattel, hacemos películas juntos desde que decidimos hacer películas juntos. Era el momento indicado, las cámaras digitales eran buenas y sabíamos lo que queríamos hacer con ellas y cómo hacerlo. A veces, se dice que nuestras películas tienen “lindas imágenes pero no tienen argumento”. Bueno, las imágenes son el argumento, porque, fundamentalmente, hacemos películas con imágenes. Contamos historias con imágenes con las imágenes que salen de nuestra mente. Tratamos de poner en movimiento lo que vemos, tanto en los ojos de nuestra mente como en la pantalla.

No contamos historias cotidianas. La cotidianidad está sobrevalorada. No tratamos temas políticos, no hacemos películas que presentan una tesis. De hecho, preferiríamos filmar una novela barata o un cómic antes que ocuparnos de las últimas noticias.

Dos de nuestras películas podrían ser consideradas westerns. El argumento se puede resumir en una oración: Ciudad de la Luz (un grupo de hombres secuestra a tres mujeres y comienzan una travesía hacia un destino desconocido al que ninguno llegará) y I do adore (en un viaje, un hombre pierde su auto y todas sus pertenencias, vaga por el desierto y muere).

Sin embargo, las impresiones de la naturaleza diversa del tiempo, la luz y la movilidad del mundo que nuestro cine trata de visualizar, acá no se mencionan.

Para parafrasear a Jean Epstein: “El universo es un enjambre de nervios”. Si esto se percibe al menos por un momento cuando se ven nuestras películas, entonces es un gran momento.

Mario Mentrup y Volker Sattel

SANTIAGO MITRE

Es imposible no narrar. Aún, cuando uno se propone no narrar, no puede no hacerlo. No conozco ninguna película que no sea narrativa. Una imagen sostenida en el tiempo produce relato. Siempre.

98 Elegir narrar es darle voz y densidad a alguien que no existe, que uno inventa, que tiene una pregunta o un problema. Me pongo siempre detrás de la mirada y de la subjetividad del personaje para, a partir de ahí, organizar la puesta en escena. Como cineasta trato de salir de mi mirada, de mis opiniones y de las cosas que yo percibo del mundo para entrar en una lógica que es la lógica que me propone el material.

Hay una frase que me decía siempre mi viejo que tiene que ver con el miedo: al miedo hay que tenerlo al costado, ni atrás ni adelante. Si lo tenés adelante, podés ser un cobarde y si lo tenés atrás, un imprudente. Yo siento que con el cine uno tiene que estar ahí acompañando al material, ni por delante, porque sino es el personaje el que te hace la película, y tampoco por detrás, porque sino vas a estar marcándole el camino al personaje. Uno tiene que mantener cierta distancia con el material e intentar estar ahí en una especie de tensión, en una distancia justa.

Para mí el miedo es un motor artístico muy fuerte. Es importante asustarse con lo que uno está haciendo. ¿Hasta dónde estoy yendo?

Lo importante es que te duela de algún modo. Uno tiene

que tener la necesidad de hacer algo, una necesidad que sea incluso molesta. Yo quiero hacer esta película. Si vos tenés ese deseo y ese dolor por filmar lo vas a hacer, y si no conseguís el millón de pesos que necesitás para hacerlo tenés que poder hacerlo, igual porque ahí está la fuerza primaria del rodaje, la convicción de una persona, tres o cinco, pero con una sola debería alcanzar.

En la locación y los actores encuentro el pilar del modo en que yo pienso el cine. Son las dos cosas que le aportan vida a la película. Uno va a filmar a un lugar y ese lugar tiene una historia con determinadas características o modos de relacionarse con el mundo. Eso tiene una vida que excede a la película y uno cuando va a filmar tiene que apropiarse de esa vida, dársela a la película.

99

El guión, el rodaje y el montaje son tres instancias de lo mismo, hacer cine. Desde el momento en que me pongo a escribir, estoy pensando en cómo se filma y en cómo se resuelve desde la producción. El guión es el momento en que uno empieza a encontrar las preguntas que van a ser las que organicen la película, el recorte del mundo que uno quiere hacer. El guión es tu piso. En el rodaje, el guión es un mapa que te ayuda a no perderte, porque uno no se puede preguntar nada, uno en el rodaje tiene que resolver. El rodaje es el estilo. Si existe el estilo cinematográfico, se lo va a dar el rodaje. Se dice que en el cine es todo mentira. Bueno, el rodaje no, el rodaje es verdad, lo que sucede en el rodaje es lo que va a suceder en la película. Si la vibración es buena va a ser buena la película, si no, no.

Me interesa un cine que expone determinadas circunstancias de modo narrativo y siembra el terreno para que se

puedan cosechar preguntas. Yo no tengo respuestas para nada, ni para mi vida, así que tampoco puedo hacer una película que dé respuestas. Sí puedo hacer una película que plantee preguntas a las dudas que yo tengo respecto de la sociedad, del mundo, de mi vida, de las cosas que me interesan y no podría responder nunca. Me gustan las películas que me obligan a pensar en direcciones que no venía pensando.

Fragmentos de una conversación con Santiago Mitre.
Diciembre de 2012.

100

It's impossible not to narrate. Even when you set out not to do it, it's impossible not to do it. I haven't seen a single movie which is not narrative. Even the same image on the screen for a long period of time tells a story. Always.

Choosing to narrate is giving someone who doesn't exist, someone you made up and who has a question or a problem, a voice and a density. I'm always behind the character's outlook and subjectivity in order to organize the staging. As a filmmaker, I try to let go of my outlook, my opinions and the things I see, to get inside a logic which is the logic the material proposes.

There's a phrase my old man used to say that has to do with fear: fear has to be on aside, not behind you, not in front of you. If it's in front of you, you may become a coward. If it's behind you, you may become careless. I feel that in what comes to filmmaking you have to go with the material, not in front of it, because if not it is the character the one

who makes the movie, and not behind it because, otherwise, you'll be determining the character's course. You have to keep a certain distance from the material and try to be there, in a sort of tension, at a fair distance.

For me, fear is a very powerful artistic engine. It's important to be scared of what you're doing. Where am I going?

The thing is that it has to hurt somehow. You have to have the need of doing something, a need that it is even annoying. I want to make this film. If you have the desire and you feel the pain to do it, you'll do it, and if you don't get the million pesos you need to do it, you will have to be able to do it anyway because there lies the primary force in a shooting. One, three, five person's conviction. Though only one should be enough.

In the location and in the actors, I find the pillar of the way I see the cinema. Those are the two elements that bring the film to life. If you go to shoot to a place, that place has a history with certain characteristics or ways of relating itself to the world. That itself has a life that exceeds the movie and when you are about to shoot, you have to take over that life and give it to the film.

The script, the shooting and the editing are three stages of the same thing, making films. From the very first moment I start writing, I am thinking about how to shoot it and how to solve things in the production stage. The script is the stage in which you start finding the questions that will organize the movie, the piece of the world you want to show. The script is your base. During the shooting, the script is a map that helps you not to get lost, because you can't ask ques-

101

tions then. During the shooting you need to solve problems. The shooting is the style. If there's a shooting style, it'll be visible during the shooting. It is said that, in cinema, everything is a lie. Well, not in the shooting, the shooting is true, whatever happens in the shooting, it is going to happen in the movie. If the vibration is good, the movie will be good. Otherwise, it won't.

I'm interested in a cinema that exposes certain matters in a narrative way and sows the ground in order to harvest questions. I don't have the answers at all, not even for my life, so I can't make a movie that answers questions. What I can do is a movie that poses questions to the doubts I have in relation to the society, the world, my life and the things I'm interested in and that I could never answer. I like films that make me think differently.

Extracts from a conversation with Santiago Mitre.
December 2012.

GOB SQUAD

Probably everyone of us wants something different from the cinema. But as the Gob Squad we don't want anything from the cinema except that it continues to serve as a point of reference. Because for our artwork we need films more than many other things.

We need films that brand themselves on us, so that a gesture, a sentence, a word is enough to link with other people about it. We need characters we can feel for, figures we want to see, so much, that we want to be replaced by them. We need stereotypes, clichés that we can use like game instructions: I claim that I am the hero. Then you can claim that you want me to rescue you. We both know that it isn't true, but the films we have seen allow us to know what it's like to be the hero and the rescuee.

We need the cinema as a projection screen. We need empty spaces and artistically staged dreams. We need the collective memory of films, in order to evoke emotions. We need the radical nature of the cinema. The focus on the small and the large gestures, the "larger-than-life" moment that the cinema cherishes. That is what we also cherish.

We need all of that. So we go on hoping that the cinema is willing to give us that and much more.

Probablemente, cada uno de nosotros pretenda algo diferente del cine. Pero como Gob Squad no queremos nada del cine excepto que continúe sirviendo como punto de referencia. Porque para nuestro trabajo artístico, necesitamos películas más que cualquier otra cosa.

Necesitamos películas que nos marquen, en las cuales un gesto, una oración, una palabra sean suficientes para conectarnos con otras personas. Necesitamos personajes que queramos, figuras que queramos ver, tanto, que queramos ser ellos. Necesitamos estereotipos, clichés que podamos utilizar como las instrucciones de un juego: yo digo que soy el héroe. Después, vos decís que querés que te rescate. Ambos sabemos que no es verdad, pero las películas que vimos nos permiten saber cómo se siente ser el héroe y el rescatado.

Necesitamos el cine como una pantalla de proyección. Necesitamos espacios vacíos y sueños artísticamente representados. Necesitamos la memoria colectiva de las películas, con el fin de evocar emociones. Necesitamos la naturaleza radical del cine. El foco en los pequeños y en los grandes gestos, ese momento grandioso que el cine tanto valora. Eso es lo que nosotros también valoramos.

Necesitamos todo eso. Así que continuamos teniendo la esperanza de que el cine esté dispuesto a darnos eso y mucho más.

**Manufactura de un objeto
que en su corazón guarde
el corazón del mundo,
hacer cine,
no debe diferir
de un grupo de hombres
tirando de la misma cuerda
para impulsar la flecha.**

Manufacture of an object
that holds in his heart
the heart of the world,
filmmaking,
should not be different
from a group of men
pulling the same rope
to shoot an arrow.

My manifesto is very simple and maybe too short for your magazine.

To make movies with care for people that care.

best

aza

Mi manifiesto es muy simple y quizás demasiado corto para su revista: hacer películas con amor para gente que ama el cine.

que estén bien

aza.

Manifiesto (o El curioso incidente del perro durante la noche)

1

Tres rabinos van en un taxi. El primero suspira y dice:
—Cuando pienso en Dios, me digo que realmente soy muy poca cosa.

El segundo rabino le dice al primero:

—Si tú eres muy poca cosa, entonces ¿qué soy yo? Yo no soy nada.

El tercer rabino le dice al segundo:

—Si tú no eres nada, entonces ¿qué soy yo? ¡Soy menos que nada! ¡Estoy por debajo de todo!

En ese momento el taxista, que es negro, se da vuelta y les dice:

—Pero, si hablan de esa forma, si dicen que no son nada, que incluso son menos que nada, entonces, ¿qué soy yo? ¡No hay ni palabras para describirme! ¡Yo no existo!

Entonces los tres rabinos lo miran y dicen:

—Pero ¿este quién se ha creído?

2

Una fábula hindú cuenta la historia de un hombre de horrible fealdad que atravesó a pie el desierto. Vio algo que brillaba en la arena. Era un trozo de espejo. El hombre se agachó, agarró el espejo y lo miró. Nunca antes había visto un espejo.

—¡Qué horror! —exclamó—. ¡No me extraña que lo hayan tirado!

Tiró el espejo y siguió su camino.

3

En 1953, Witold Gombrowicz empieza su diario, escrito para ser publicado en una revista polaca de París mientras él vivía en la Argentina, con una respuesta anticipada a la misma pregunta de los rabinos. En su primera entrada, correspondiente al lunes, anota simplemente: “Yo”. Y sigue así: Martes: “Yo”. Miércoles: “Yo”. Jueves: “Yo”. Recién el viernes pasa a otro tema.

Más adelante, un miércoles, responde a una mujer que lo acusa de egocéntrico: “Esa mujer exige que me olvide de que soy yo, y sin embargo sabe perfectamente que cuando yo tenga un ataque de apendicitis, seré yo quien va a gritar, y no ella. La enorme presión a la que estamos sometidos actualmente desde todos los lados –para que renunciemos a nuestra propia existencia–, como todo postulado imposible de realizar, conduce sólo a la deformación y el falseamiento de la vida. [...] En particular, un artista que se deje embaucar y dominar por este convencionalismo agresivo está perdido. No os dejéis amedrentar. La palabra yo es tan fundamental y primordial, tan llena de la realidad más palpable y por tanto la más honesta, tan infalible, como guía y tan severa como criterio, que en lugar de despreciarla deberíamos caer ante ella de rodillas”.

4

Por cierto, en lo autobiográfico hay siempre un elemento de ficción, inevitable cuando uno “se cuenta” a sí mismo. Hace falta, por lo menos, inventar ese personaje que soy yo, el narrador de la autobiografía y el protagonista del documental. Y no voy a negar que hay una discreta operación ficcional de por medio. Pero no es una construcción ficticia cualquiera. Es una construcción que revela una verdad. No se puede hacer cualquier construcción autobiográfica, simplemente no se puede. Vas a hacer un tipo de construcción que va a hablar de quién sos, digas lo que digas vas a terminar confesando quién sos. En algún sentido también es la idea de Freud, que es muy interesante y muy paradójica: la idea de la novela familiar, de crear como un mito, o de fabricar recuerdos, la inevitabilidad de la fábula. Pero cualquier cosa que fabriques y construyas y fabules siempre va a revelar quién sos. Cuando hablás de vos mismo, no hay dónde esconderse.

Igual, no me gustaría caer en la discusión eterna “ficción versus. documental”. Me parece importante que haya cierta creencia, tanto en el documentalista como en el espectador de documentales, de que estamos tratando de algo verdadero, de que en esta historia hay una relación muy directa con lo real, que no es cualquier cosa que imaginé. Y me parece que es ese factor, propio del documental, el que dispara en el espectador una reflexión o una asociación con su propia vida. Hay también una cuestión de transmisión de conocimiento, que es lo más tradicional en el documental. Inclusive se ha creído que hay algo llamado “epistefilia”, que es el deseo de saber, de conocimiento, como una especie de motivación del espectador

de documentales. Puede ser así, y no descarto que en mis documentales también haya algo de eso, pero no deja de existir toda esa otra dimensión fantasmática, que para algunos tiene que ver con la ficción. Sin querer despegarme del terreno documental, esa es la dimensión que siempre me ha interesado, y más aún en el trabajo que estoy haciendo ahora.

5

Hay una escena, al principio de mi película Fotografías, donde estamos mi hijo Rocco y yo, en la oscuridad de un sótano, abriendo un baúl que pertenecía a mi madre. Es un buen ejemplo de cómo el simple proceso narrativo te lleva del lado de la ficción o lo fantasmático. Se ve a Rocco, entonces de siete años, hurgando en el baúl, encontrando unas diapositivas de la casa de Freud en Londres, después estatuillas y cuadros hindúes, objetos varios que pertenecían a mi madre y que dicen algo –o mucho– de quién era ella: una psicoterapeuta, una mujer hindú, etc. Finalmente, extraños del baúl dos gigantescas marionetas hindúes, enormes y extrañas, que le dan a Rocco un poco de miedo. “Mejor guardalas”, dice. Ahí ya hay un relato, sin agregar nada más. Por supuesto, yo tenía idea de las cosas que estaban ahí. Pero no sabía exactamente qué había, ni en qué orden irían apareciendo, ni menos cuál iba a ser la reacción de Rocco. Tampoco sabía que el descubrimiento de los muñecos y el susto de mi hijo iban a ser la conclusión –digamos– dramática de la escena. Ahí hay un relato, una dramaturgia: ficción, en ese sentido.

Ahora, si yo agrego la historia, verdadera, de que a mi mamá le dijeron que esas marionetas estaban poseídas y

que había que quemarlas y que ella no quiso quemarlas, ya estoy dando un paso más en el terreno de la construcción ficcional, aunque se trate de algo que realmente sucedió. Y eso a su vez crea en el espectador una expectativa de que ese elemento narrativo tan fuerte que acabo de plantear cobre un sentido más adelante: la lógica del relato no permite que después no pase nada con las marionetas malditas. Y ahí ya estás atrapado en la lógica de la ficción. Es un poco como dice Borges en “El arte narrativo y la magia”. Una vez que alguien guarda una pistola en un cajón, algo va a tener que suceder con esa pistola. Entonces, uno tiene que manejar estos elementos y estas tensiones que se generan entre lo real y la narración de lo real. En todo caso, ahí uno ya se está alejando del mito del puro registro documental.

6

El documentalista, ya se sabe, no se limita a registrar lo que sucede delante de su cámara. El documentalista, primero, siempre imagina lo que puede llegar a suceder. Y hace un plan para tratar de captarlo en imágenes. A veces, basado en lo que ha observado, filma lo que ya sabe que va a suceder. Muchas otras veces, espera que sucedan cosas que no suceden. Por regla general, lo que NO sucede de acuerdo al plan es lo más revelador. Pero hay que saber estar atento. Es como en aquel conocido caso de Sherlock Holmes en el que un policía le pregunta a Holmes si había observado algo que pudiera llamar la atención. Holmes responde: “El curioso incidente del perro durante la noche”. El policía objeta: “Pero el perro no hizo nada durante la noche”. A lo que Holmes remata: “Ese fue el curioso incidente”. El hecho de que el perro no ladrara cuando al-

guien entró en la casa era la prueba de que el criminal era una persona conocida del perro. Del mismo modo, el documentalista tiene que estar atento a lo que no sucede, lo que no se dice, lo que no se ve. Y, después, como Holmes, saber sacar las conclusiones del caso y contar la historia.

Manifiesto (or The curious incident of the dog during the night)

1

Three rabbis are in a taxi. The first one sighs and says:

— When I think of God, I realize I'm insignificant.

The second rabbi tells the first:

—If you are insignificant, then what am I? I am nothing.

The third rabbi tells the second:

—If you are nothing, then what am I? I am less than nothing! I am beneath you!

Suddenly, the taxi driver -a black man- turns around and tells them:

—If you three say you are nothing, even less than nothing, then what am I? There are not even words to describe me! I don't exist!

Then the three rabbis look at him and say:

— Who does he think he is?

2

An Indian fable tells the story of an incredibly ugly man who crossed the desert on foot. He saw something shining in the sand. It was a piece of mirror. The man bent down, grabbed

the mirror and looked at it. He had never seen a mirror before.

—Horrible! – he exclaimed –. No wonder they threw it away! He dumped the mirror and kept going.

3

In 1953, Witold Gombrowicz begins his journal, written to be published in a Polish magazine in Paris, while he was living in Argentina, as an anticipate response to the same question posed by the rabbis. In his first entry, dated on Monday, he simply writes: "I". And he continues writing that: Tuesday: "I". Wednesday: "I". Thursday: "I". Only on Friday he changes the subject.

Later on, on a Wednesday, he replies to a woman who accused him of being egocentric. "That woman demands that I forget that I'm me. However, she knows that if I have appendicitis, I will be the one screaming, not her. The great pressure we are currently under and that comes from every angle -to give up our own existence-, as every postulate impossible to achieve, leads only to the deformation and distortion of life (...). An artist docile to this aggressive conventionalism is lost. Don't let the others intimidate you. The word I is so fundamental and essential, so full of the most palpable reality and thus the most honest one, as infallible as a guide and as severe as a judgement, that instead of despising it, we should kneel before her.

4

By the way, there's always some fiction in autobiography. It is inevitable when one "narrates" oneself. It is necessary

to invent -at least- that character that is me, the narrator of the autobiography and the main character in the documentary. And I won't deny there is a discreet fictional operation involved. But it's not just any simple fictitious construction. It's a construction that reveals a truth. You can't make any autobiographical construction, you just can't. You are going to make a kind of construction that is going to talk about who you are. Whatever you say, you'll end up confessing who you are. In some sense this is also Freud's idea, which is very interesting and paradoxical: the idea of the family novel, of creating a myth, or producing memories, the inevitability of the fable. But whatever you produce, and build and make up, you'll always reveal who you are. When you talk about yourself, there's no place to hide.

Anyway, I don't want to go into the eternal discussion "fiction vs. documentary". I think it's important that the documentarist and the audience both believe, that we are talking about something that is true, that there is a very strong relationship with reality in the story, that it's not just something I imagined. And I think that it is that factor, typical in a documentary, the one that triggers in the audience a reflection or an association with their own life. There's also a matter of transmission of knowledge, which is the most traditional thing in a documentary. It was even believed that there is something called "epistophilia", a desire to know, of knowledge, as a kind of motivation for the documentary audience. Such thing is possible, and I won't dismiss the idea that in my documentaries there is something of that sort, but the phantasmatic dimension -for some people related to fiction- is also present. I don't want to leave the documentary ground, but that's the dimension I was always interested in, and even more today in the project I am working on.

At the beginning of my movie *Fotografías*, there's a scene in which my son Rocco and I are opening a trunk that belonged to my mother, in the darkness of the basement. It's a good example on how a simple narrative process takes you from the fiction to a phantasmagoric atmosphere. You can see Rocco -who was 7 years old at the time- rummaging through the trunk, finding slides of Freud's house in London, statuettes and Hindu paintings, several objects that belonged to my mother and said something -or a lot- about who she was: a psychotherapist, a Hindu woman, etc. Finally we take from the trunk two giant, strange, Hindu marionettes that frighten Rocco. "You better put them away", he says. There's a story right there, no need to add anything else. Of course I had a slight idea of the things inside the trunk, but I didn't know exactly what objects, or in which order they would appear and, let alone, what was going to be my son's reaction. I didn't know that the discovery of those puppets and my son's fear of them was going to be the ending of the dramatic scene. There's a story there, a drama: fiction, in that sense.

Now, if I add the true story about the marionettes (my mother was told that the puppets were possessed and that it was necessary to burn them, but she didn't want to), I'm taking things one step further in the fictional construction, even though it is something that really happened. And at the same time, that creates in the audience an expectation that the strong narrative element I added will, later on, make sense: the logic of the story will not allow nothing to happen with the wicked marionettes later on in the story. And there you are trapped in the logic of fiction. As Borges says

in Narrative Art and Magic: once someone puts a gun inside a drawer, something will necessarily happen with that gun. So, one has to manage those elements and tensions that are created between what's real and the narration of what's real. At that point, you are already getting away from the myth of a mere documentary register.

6

The documentarist does not just register what goes on as he films. First, he always imagines the turn of events. And makes a plan in order to capture that in images. Sometimes, according to his observations, he films what he knows it's going to happen. Some other times, he waits for things to happen, that do not happen in the end. What DOESN'T happen according to the plan is, generally, what turns out to be the most revealing thing. But you have to be alert. It's like that Sherlock Holmes's case in which a policeman asks Holmes if he had noticed something that called his attention. Holmes replies: "The curious incident of the dog, during the night". So the policeman says: "But the dog didn't do anything at night", so Holmes answers: "That was the curious incident". The fact that the dog did not bark when someone entered the house was a proof that the dog knew the criminal. In the same way, the documentarist has to pay attention to the things that are not happening, the unsaid, the unseen. And then, like Holmes, he has to draw conclusions and tell the story.

116



SELF-PORTRAIT?

Films flourish as hybrids. "Pure" cinema is not only too vulnerable for everyday life. It is in the truest sense of the word unenjoyable.

Enjoyment is a supplementary art form, like eroticism. Gaps and errors are invitations.

True cinema is in the making while we watch.

Perfection is fantasy.

Do not close off the surfaces for the viewer just for the sake of appearance, but do not perforate them for educational reasons either.

Personal cinema means: wanting to overcome your own weakness but not being able to. One's personality becomes evident in its incapacity.

Film as a self-portrait.

118 PORTRAIT?

Simultaneously consider the questions: "What is human?" and "What is possible?".

Understanding the plot as an arc that intensifies the characters to the point that they become visible.

Creating a three-dimensional picture within the relief of motions, gestures and language.

Film as a portrait.

¿AUTORRETRATO?

Las películas florecen como híbridos. El cine "puro" no sólo es demasiado vulnerable para la vida cotidiana sino que, en su sentido más estricto, no es para nada placentero.

El placer es una forma de arte suplementaria, como el erotismo. Los espacios en blanco y los errores son invitaciones. El verdadero cine se hace mientras lo miramos. La perfección es una fantasía.

No te quedes en la superficie por el amor a las apariencias, pero tampoco la perfores con el fin de educar al espectador.

El cine personal es querer superar tus debilidades y no poder hacerlo. En la incapacidad se ve la personalidad.

El cine como autorretrato.

¿RETRATO?

Considerará simultáneamente estas dos preguntas: "¿Qué es lo humano?" y "¿qué es posible?".

Entender el argumento como un arco que intensifica a los personajes al punto de que estos se vuelven visibles.

Crear una imagen tridimensional mediante la liberación de movimientos, gestos y lenguaje.

El cine como un retrato.

ALBERTINA CARRI

He aquí Mi Manifiesto/Mantra.

"Contemplad pues con humilde mirada
la pieza maestra de la eterna tejedora:
como anima mil hebras una sola pisada,
las lanzaderas disparan a un lado y a otro
y las hebras fluyen encontrándose
y un solo golpe sella mil uniones;
esto no lo reunió ella mendigando,
lo ha ido maquinando desde la eternidad
a fin de que el eterno gran maestro
pueda tranquilo urdir la trama."

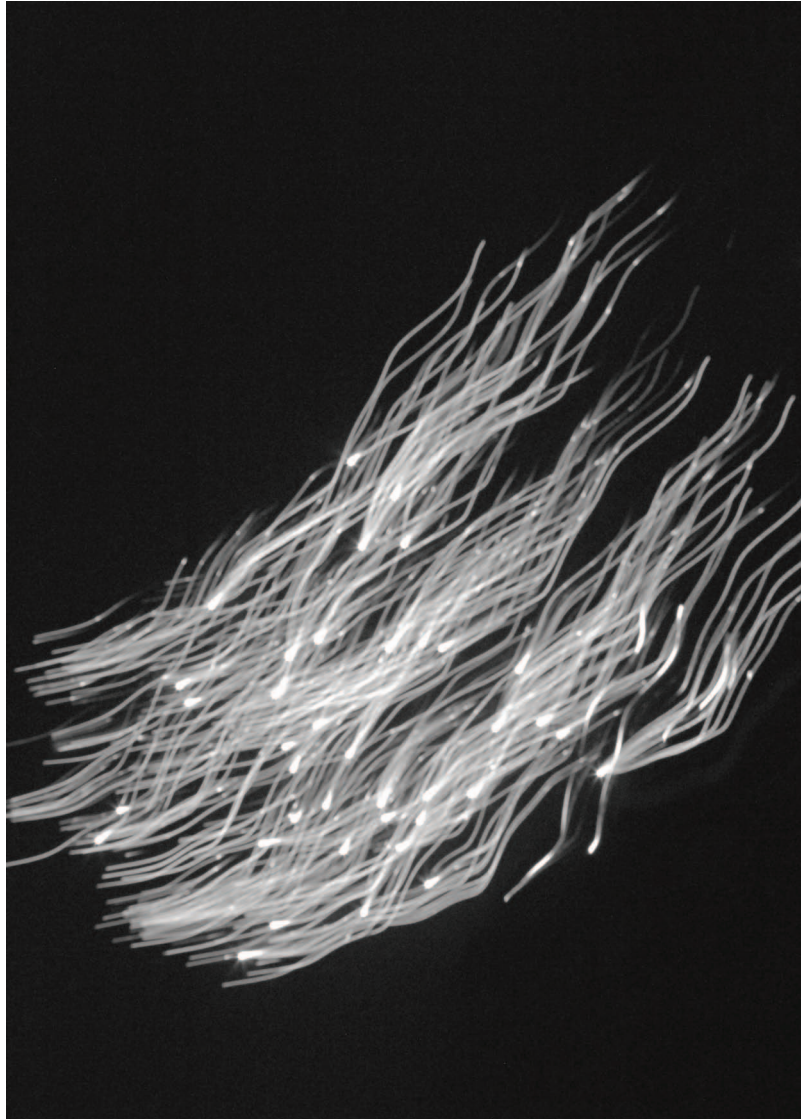
Goethe

Here is My Manifesto/Mantra

"Behold with a humble look
the masterpiece of the eternal weaver:
how one step brings to life a thousand threads,
the shuttles fly from one side to the other
and the threads flow finding each other
and a single punch seals a thousand unions;
she didn't get this by begging,
she has been plotting since eternity
so that the eternal great master
can quietly hatch the plot."

Goethe

Foto de / Photo by Albertina Carri.



KATRIN EISSING

In the library
December 5, 2012

My first film was about physics. I believe that every first film deals with physics, or more precisely, with the transcendence of laws. The first person I filmed myself was supposed to be the proxy for a physical process. I felt that time was constructed. And I needed a film (like a string) to prove it. Let's call it dancing, the first time this child starts editing a film and goes round and round in circles, and the enchantment that was first triggered is dissipated. Reality and dream, timelessness and the measurement of time were no longer contradictions... no, on the contrary, they mutually contributed to the making of this wonderful phenomenon.

Physics and Film Manifesto.

Pointing the camera at something is research.
When filmed, that which is being researched is changed and simultaneously proved.
Light doesn't change the living world. It is the living world.
Matter consists of energy, nothing else.
Physics for the Physicists.
Eat this message after reading it, then you'll turn shit into gold.

Realization

You see, I dreamed that I actually wasn't a philosopher at

all but a poet, and to keep from revealing the dream (in case it forced me to act like a poet for significant reasons) I wrote an Aesop's fable in rhyme, as well as I could, just before I died.

Shortly before he died, Socrates said this, while referring to his death at the corresponding public hearing, "Why should I fear what I do not know?" A dream which has been put into effect, an intention and the decision to publicly express that intention. The aim is to act without fear. It is a matter of life and death. A manifesto is a wish to make future life controllable and death invisible. For example, young men without girlfriends write manifestos. Socrates' dramatic advisors were Plato and Xantippe.

On the eve of Hitler's birthday I knew it was Hitler's birthday, because it was the birthday of my allegedly crazy brother with whom I later shot my first long film (there are several first films, long shorts... anyway it's about transcending gravity or something similar), and I dreamed that I was climbing up a very high and fragile green ladder. Like a beanstalk, it wound its way up into the sky. At the top I found a huge black insect that was brooding in its nest of old Christmas wrapping paper. That fat beast was breathing with a humming sound, and as I touched it, it turned out to be... a silent 35mm Arri that spent the rest of the dark trip heavily and clumsily lying or hanging on me. A light-flashing beast that I guarded jealously. It didn't do any filming. Instead it projected my further distant path through the night. The morning after would have been the right time for a manifesto. Particularly in response to Hitler's birthday. By chance I wasn't publicly presentable at the time, but I talked on the phone to ev-

everyone I knew who had anything to do with "filmmaking". To Christoph. The first edition of *Revolver* was just being published. I remember thinking the name was fucked up. "all you need to make a movie is a girl and a gun" Godard... Okay... nice idea, but they could have just written: young men among themselves. It didn't even fit. I was so full of the future, and I loved to argue.

Today in the library.

The librarian wore a gray gauze flower in her hair and a dress that was open at the shoulders and sparkly down below. She looked at my library card and said: "The same year I was born ... we'll soon be 50. I can't believe it... Does everybody want you to do something special, too? Isn't it just awful? I'm just gonna get outta town." She selected the Indian books for me, the ones with forlorn warriors on the cover, moving across the expansive prairie, the ones I need for my teaching lessons. "Yes, between 39 and 40 are a woman's best ten years ... they can be picked up at the Greifswalder Branch: You can stop by on Sunday and start browsing through them." At the Greifswalder Public Library in the sunny reading room I saw highrises as canyons and through the big display windows at the Penny Supermarket parking lot I saw Indian ponies (The East is very much the West). I read something about motivational training. One should only set attainable goals to strengthen willpower... Perhaps a public manifesto would have become too fantastic and also too general at that time. Perhaps it would have been superfluous, like here on the plastic table in the most beautiful sense, when the wonderful, lively phenomenon of light disappears without a trace in the evening. Perhaps I started making films

with a much too dreamy attitude. Now in a woman's best years: "social media versus cinema," no young man, not even without a steady girlfriend, dreams on video were only gray and mushy. No matter how you shoot it, they are the best years.

Katrin Eissing

En la biblioteca.
5 de diciembre de 2012

Mi primera película fue sobre física. Creo que toda primera película es acerca de la física, o mejor dicho, acerca de la trascendencia de leyes. Se suponía que la primera persona que filmé iba a ser el representante de un proceso físico. Sentía que era el momento indicado. Y necesitaba una película (como un hilo) para probarlo. Llamémosle bailar, a ese momento inicial en el que esta niña comienza a editar una película y da vueltas y vueltas en círculo y el encantamiento disparador se disipa. La realidad y los sueños, la eternidad y la medida del tiempo ya no eran contradicciones. No. Por el contrario, ambas contribuían a la creación de este fenómeno maravilloso.

Manifiesto de física y cine

Apuntarle a algo con la cámara es investigar. Cuando se lo filma, ese algo que está siendo investigado, cambia y, simultáneamente, es puesto a prueba. La luz no cambia el mundo viviente. Es el mundo viviente. La materia es energía, nada más.

Física para los físicos.

Comete este mensaje después de leerlo y transformarás la mierda en oro.

Realización

Soñé que en realidad no era filósofa, sino más bien una poetiza y para no revelar el sueño (en caso de que hacerlo me forzara a actuar como una poetiza por razones significativas) escribí una fábula de Esopo en rima lo mejor que pude, justo antes de morir.

Poco antes de morir, Sócrates dijo esto en relación a su muerte en una audiencia pública. “¿Por qué habría de tenerle miedo a lo que no conozco?” Un sueño que se lleva a cabo, una intención y la decisión de expresar públicamente esa intención. El objetivo es actuar sin miedo. Es un asunto de vida o muerte. Un manifiesto es el deseo de hacer que la vida futura sea controlable y que la muerte sea invisible. Por ejemplo, los hombres jóvenes sin novia escriben manifiestos. Los consejeros dramáticos de Sócrates fueron Platón y Jantipa.

En la víspera del cumpleaños de Hitler, yo sabía que era el cumpleaños de Hitler porque también era el cumpleaños de mi supuestamente loco hermano, con quien luego filmé mi primer largometraje (hay varias primeras películas, cortas, largas... De todas formas, se trata de trascender la gravedad o algo parecido). Soñé que estaba subiendo una escalera verde muy alta y frágil. Como el tallo de un frijol, la escalera se abría camino hasta el cielo. En la cima encontré un insecto enorme y negro, rumiando en su nido hecho de papel de regalo de Navidad. La enorme bestia respiraba con un zumbido y, cuando la toqué, resultó ser... una Arri

silenciosa de 35 mm que se pasó el resto de este oscuro viaje colgando pesada y torpemente de mí. Una bestia con luz de flash que yo cuidaba celosamente. No filmó nada. En cambio, proyectó mi camino lejano y distante en la noche. La mañana siguiente hubiese sido el momento indicado para redactar un manifiesto. Especialmente, en respuesta al cumpleaños de Hitler. De casualidad, no estaba presentable en ese momento, pero llamé por teléfono a todas las personas que conocía que tenían que ver con la “industria del cine”. A Christoph. En ese momento, se estaba publicando la primera edición de *Revolver*. Recuerdo que pensaba que el nombre era una mierda (“todo lo que necesitás para hacer una película es una chica y un arma”, Godard). Bien. Buena idea, pero podrían haber escrito: hombres jóvenes escribiendo sobre ellos mismos. Ni siquiera era apropiado. Estaba tan llena de futuro y amaba discutir.

Hoy en la biblioteca

La bibliotecaria llevaba una flor gris de gaza en el pelo y un vestido brillante que dejaba los hombros al descubierto. Miró mi credencial de la biblioteca y dijo: “El mismo año en el que nací yo. Pronto vamos a tener 50. No lo puedo creer. ¿A vos también la gente te pide que hagas algo especial? ¿No te parece horrible? Me voy a ir de la ciudad”. Seleccionó los libros indios para mí, los que tenían guerreros desesperados en la tapa, moviéndose a través de una extensa pradera. Los libros que necesitaba para mis clases. “Sí. Entre los 39 y los 40 son los diez mejores años de una mujer. Las podés levantar en la sucursal de Greifswalder: podés pasar un domingo y verlas.” En la librería pública Greifswalder, en la soleada sala de lectura, vi rascacielos como cañones y a través de los ventanales en el estacionamiento del super-

mercado Penny, vi un montón de ponis indios (el Este es el Oeste). Leí algo sobre entrenamiento motivacional. Uno sólo debería ponerse metas alcanzables para fortalecer la voluntad. Quizás, un manifiesto público se hubiese vuelto demasiado fantástico y demasiado general en aquel entonces. Quizás hubiese sido superfluo, como acá, en esta mesa de plástico, en el más hermoso de los sentidos, cuando el maravilloso y alegre fenómeno de la luz desaparece sin dejar rastro al atardecer. Quizás cuando empecé a hacer películas tenía una actitud demasiado soñadora. Ahora, en los mejores años de una mujer: "medios de comunicación versus el cine", ningún joven, ni siquiera sin novia estable, los sueños en video eran sólo grises y sentimentaloides. No importa de qué manera los filmes, son los mejores años."

Katrin Eissing

ALEJANDRO LANDES

¿Por qué hacer cine? Es un lujo, estoy de acuerdo, pero quienes construyen estos "sueños despiertos" deben creer que es una necesidad disfrazada de lujo pues existen cosas que no se pueden decir de otra manera. Por eso lloramos; porque hay cosas que no se pueden hablar, ni escribir cosas que no se pueden traducir. Me imagino que por eso aprendemos a llorar antes que hablar, aunque generalmente se considere lo segundo más útil.

Cuando tenía diecinueve años, visité el museo Metropolitano en Nueva York, donde se exhibía una retrospectiva monumental de la obra del fotógrafo Richard Avedon. Yo no tenía idea de quién era él, ni tampoco mucha curiosidad, pero fui porque la entrada era (casi) gratis y afuera llovía. Había visitado el museo antes llevaba un año estudiando en un ciudad pequeña a tres horas en tren pero esa visita se convirtió en la primera. Algo había cambiado o tal vez yo estaba listo por primera vez para ver lo que siempre había estado ahí. Tenía que agarrar un pedazo de eso antes de salir. Entré a la tienda del museo y compré el libro de la muestra: blanco y negro, de tamaño A4, diseñado como un acordeón. En la parte trasera del libro, encontré una carta escrita por el fotógrafo a su padre, junto a un retrato que hizo de él. Un retrato que al padre no le gustó. Cuando leí la carta con la foto sentí que las había hecho yo para mi papá. Sentí que algo tan íntimamente de otro era mío. Todavía lo siento. Creo que hago cine por la misma razón que lo veo; cuando existe una mirada, me siento menos solo y más consciente del tiempo.

Pongo esto en una carta porque las llamadas telefónicas tienen un modo de desaparecer en lo que sea que desaparecen. Estoy tratando de poner en palabras lo que siento más profundamente, no sólo acerca de ti, sino también acerca de mi trabajo y de los indefinibles años de padre e hijo entre nosotros. Nunca entendí por qué guardé lo mejor de mí para extraños como Stravinsky y no para mi propio padre.

Había una foto tuya sobre el piano que veía todos los días cuando era chico. Fue tomada por el estudio Bachrach, muy retocada, y todos solíamos llamarla "Jack Avedon sonriendo", era un chiste familiar, porque era la foto de un hombre que nunca vimos y de un hombre que nunca conocí. Años más tarde, Bachrach hizo una publicidad conmigo Richard Avedon, fotógrafo, como sujeto. La foto que me tomaron era igual a la tuya. Estábamos sobre el mismo piano, donde ninguno de los dos jamás vivimos.

Estoy tratando de hacer algo más. Cuando posas para un fotógrafo, lo haces detrás de una sonrisa que no es la tuya. Estás enojado y hambriento y vivo. Lo que valoro de vos es esa intensidad. Quiero hacer retratos tan intensos como las personas. Quiero que tu intensidad pase por dentro mío, atraviase la cámara y se vuelva reconocible para un extraño. Amo tu ambición y tu capacidad para la desilusión, y eso todavía vive en vos como siempre ha sido.

¿Te acuerdas cuando intentaste mostrarme cómo andar en bicicleta cuando tenía nueve años? Habías venido a New Hampshire por el fin de semana, creo, en el verano cuando estábamos de vacaciones, y vestías tu traje de negocios. Me estabas mostrando cómo andar en bici y te caíste y entonces yo vi tu cara. Me acuerdo de la expresión de tu cara cuando te caíste.

Yo llevaba mi Brownie conmigo y saqué la foto.

No estoy siendo claro. ¿Entiendes?

Con cariño,

Dick

Why making films? It's a luxury, I know, but those who want to build these "dreams awake" must believe it's a necessity disguised as luxury because there are things that cannot be said any other way. That's why we cry because there are things that cannot be said, nor written- things that cannot be translated. I suppose that is why we learn to cry before we learn to speak, even when the second is generally considered more useful.

When I was nineteen years old, I went to The Metropolitan Museum in New York where there was a monumental retrospective of the work of the photographer Richard Avedon. I didn't know who he was, and I wasn't very curious either, but I went because the admission was (almost) free and it was raining outside. I'd been to the museum before- I had been studying for a year in a small town three hours away by train- but this visit became the first one. Something had changed in me; or maybe I was just ready to see for the first time what had always been there. I needed to have a piece of that before leaving, so I went to the gift shop and bought the book of the exhibition, a black and white, letter-size book, designed as an accordion. In the back of the book, I found a letter from the photographer to his father next to a portrait he had made of him. A portrait the father did not

like. When I read the letter with the photograph, I felt I'd made both for my father. I felt that something so intimate that belonged to someone else was actually mine. I still do now.

I think I make movies for the same reason I watch them; when there is an outlook, then I feel less alone and I'm more aware of the time.*

I'm putting this in a letter because phone calls have a way of disappearing in the whatever it is. I'm trying to put into words what I feel most deeply, not just about you, but about my work and the years of undefinable father and son between us. I've never understood why I've saved the best that's in me for strangers like Stravinsky and not for my own father.

There was a picture of you on the piano that I saw every day when I was growing up. It was by the Bachrach studio and heavily retouched and we all used to call it "Smilin' Jack Avedon"- it was a family joke, because it was a photograph of a man we never saw, and of a man I never knew. Years later, Bachrach did an advertisement with me- Richard Avedon, Photographer- as a subject. Their photograph of me was the same as the photograph of you. We were up on the same piano, where neither of us had ever lived.

I am trying to do something else. When you pose for a photograph, it's behind a smile that isn't yours. You are angry and hungry and alive. What I value in you is that intensity. I want to make portraits as intense as people. I want your intensity to pass into me, go through the camera and become a recognition to a stranger. I love your ambition and your capacity for disappointment, and that's still alive in you as it has ever been.



Do you remember you tried to show me how to ride a bicycle, when I was nine years old? You had come up to New Hampshire for the weekend, I think, in the summer when we were there on vacation, and you were wearing your business suit. You were showing me how to ride a bike, and you fell and I saw your face then. I remember the expression on your face when you fell. I had my box Brownie with me, and I took the picture.

*I'm not making myself clear. Do you understand?
Love,*

Dick.

Manifiesto:

He hecho solamente una película de largometraje... razón por la cual, me cuesta mucho hacer un manifiesto, y sentar alguna regla... es por eso, que después de días y días, es solo esto lo que he podido elaborar...

Yo hago cine, para estar cerca de la gente.
Para estar cerca de la vida.
Sentir, que mi vida es útil a los demás.
Y contar lo que sin mí, no sería contado.

Manifiesto:

I've only made one feature film... that's why it's difficult for me to write a manifesto, set a rule... after days and days, this is the only thing I could come up with...

I make movies to be close to people.
To be close to life.
To feel that my life is useful to others.
And to tell those things that without me, wouldn't be told.

La foto y la carta de Richard Avedon en inglés fueron publicados en /
The photo and the letter in English of Richard Avedon were published
in *Richard Avedon: Portraits* (Harry N. Abrams and The Metropolitan
Museum of Art, New York, 2002).

NINA MENKES

MANIFESTO

Cinematic/man-i-fes-to
[man-uh-fes-toh]

noun,
a public declaration of intention, opinion, objective, or
motive.

INTENTION - bringing to light things that have lain veiled
in the dark ... stuff that I sense within me and around me.

What is "stuff"?
Trajectories, images, human figures, landscapes, ani-
mals... narratives ... psychic realities.

OPINION: try to leave my opinions out of it.

OBJECTIVE/MOTIVE: self-expression, healing, transmis-
sions.

Self Expression?
The personal is political.

Transmissions?
I usually feel that I am more channeling received images/
information, versus the creator of anything.

Healing?
I read about a Native American practice, whereby a cer-

tain person in the community who saw visions in the
night or in his dreams (seems it was usually a male), would
then gather the elements and act them out- e.g.- twenty
white horses, facing north, six warriors dancing in such a
way, in such a costume ... etc.

In the bringing to life and actualizing of the vision he had
received, healing benefits came to his people.

That would be a good description of how I experience
making my movies, but I cannot know if healing is, in fact,
brought to others who participate in the making and/or
viewing of the films. But that would be my hope and prayer.

Prayer:
Filmmaking is vocation for me, much as a person takes a
vow to enter a silent Trappist monastery... no difference,
from my perspective. It is a sacred path; a way to serve,
my way of life.

Nina Menkes, January 11, 2012

"Yes! I am a Witch!"

MANIFIESTO

Cinemático/manifiesto

sustantivo,
una declaración pública de intención, opinión, objetivo o
motivo.

INTENCIÓN – sacar a la luz cosas que estaban en la oscuridad... cosas que siento adentro mío y a mi alrededor.

¿Qué son “cosas”?

Trayectorias, imágenes, figuras humanas, paisajes, animales... relatos... realidades físicas.

OPINIÓN: trato de dejar mis opiniones afuera de esto.

OBJETIVO/MOTIVO: autoexpresión, curación, transmisiones.

¿Autoexpresión?

Lo personal es político.

¿Transmisiones?

Por lo general, siento que soy más un canal que recibe imágenes/información, que la creadora de algo.

¿Curación?

Una vez leí acerca de una costumbre americana nativa mediante la cual una persona de la comunidad que había tenido visiones durante la noche o en sus sueños (parece que, por lo general, se trataba de un hombre), reunía los elementos del sueño/visión y lo representaba. Por ejemplo, veinte caballos blancos, encarando hacia el norte, seis guerreros bailando de determinada forma, con determinado vestuario, etcétera.

Al materializar la visión que había tenido, la gente de su pueblo recibía los beneficios de la curación.

Esta sería una buena descripción de lo que me pasa cuando hago mis películas, pero lo que no sé es si las personas que participan de hacer la película y/o la ven reciben los beneficios de la curación. Esa es mi esperanza y mi plegaria.

Plegaria:

Hacer películas es una vocación para mí. Tan vocación como la de una persona que hace sus votos para ingresar a un silencioso monasterio trapense. Desde mi perspectiva, no hay diferencia. Es un camino sagrado: una forma de servir, mi modo de vida.

Nina Menkes, 11 de enero de 2012.

“¡Sí! ¡Soy una bruja!”

Uno tiene que saber que cuando se compromete a realizar una película sólo conoce el punto de partida, pero jamás el de llegada (si es que lo hubiera). En esta empresa se hace camino al andar. Este inicio es vital, ya que contiene la verdadera motivación y es lo que va a ir marcando el rumbo de manera subterránea, inconsciente. ¿Qué quiero contar (o cuál es el GRAN tema)? ¿De qué manera lo voy a transmitir? ¿Qué recursos necesito? ¿Con quiénes voy a formar el equipo de trabajo? ¿Me interesa el éxito, el reconocimiento?.

Muchas de estas preguntas no me las hice, pero de alguna manera sus conceptos estaban dando vueltas por ahí. Hacer una película implica mucho más que hacer una película. Y cada uno tiene que encontrar el camino particular que esta necesita. Desde las ideas, las formas, la producción, la exhibición. Cualquier imitación o comparación, lo único que hace es reducir nuestra capacidad de creación, de abrir nuevos caminos, nuevas formas. Cada uno es un individuo particular y único, por eso cada película debería ser particular y única. Si esto no sucede, es porque nuestro punto de partida se aleja de nuestro ser más interior, donde se encuentra nuestra autenticidad. Pero ser auténtico implica ser valiente, y no todos tenemos el coraje suficiente para creer en nuestra originalidad, sin tenerle miedo al ridículo (algunos pensarían en la palabra “fracaso”).

Los guiones que he escrito (que son pocos) nacen de las experiencias que he transitado en la vida. En este sentido, las películas son para mí puntos de referencia, pero jamás

son mi punto de partida. Por eso, prefiero salir a la calle, conocer gente, leer un libro, enamorarme, viajar, contemplar la naturaleza, jugar con mi perra, editar una película. Busco la inspiración en las cosas que me emocionan, y hablo de los temas que siento que a través de alguna experiencia, tengo cierto conocimiento de causa.

Esta actividad no es compatible con la rutina que uno tiene preestablecida, por eso uno va a tener que ir dejando algunas cosas de lado. Y acá se pone en juego el compromiso, que más allá del “cómo”, una película termina siendo tal cuando al menos un espectador tiene la posibilidad de sentarse a mirarla. Y en este recorrido, uno se enfrenta con sus propios fantasmas, con su ego, con el miedo a ser visto por otros aquello que con tanto amor trabajó. Pero esto es parte del asunto, y la mejor manera de transitarlo es con humildad, escuchando lo que la gente de confianza tenga para decir que pueda ayudar a mejorar eso que uno quiere transmitir, abierto a enfrentarse con las propias limitaciones. Porque cuando uno le pone punto final al asunto, es decir, cuando uno cierra el montaje y luego el sonido, la película es la que es, no es la que quiso ser ni la que está escrita en el papel. Por eso es importante tomarse el tiempo necesario para que decanten las ideas, hasta estar convencido de que fue lo mejor que uno pudo hacer. En los tiempos que corren, con tanto cambio de paradigma, con tantos fines del mundo, con tanto arte circulando por las calles, no hay que dejar de tenerles el debido respeto a las tablas. Y ser conscientes de que todo esto debe ser un acto de amor y no de fama. Admiro las películas que se van haciendo grandes a través del tiempo, que trascienden el tiempo contemporáneo a su realización. Porque así como la música, la fotografía y la pintura, las películas tie-

nen la cualidad de la inmortalidad.

El hecho de hacer una película va a modificar tu estructura interna. No va a pasar inadvertida en tu vida. Simplemente hay que animarse, sin poner como excusa el dinero. El dinero aparece cuando uno está convencido de que las cosas van a suceder. La falta de dinero es la excusa perfecta que uno tiene para quedarse inmovilizado, para no asumir que es uno el que no está preparado para llevar adelante el proyecto. Toda película tiene el potencial de abrir su propio camino. Por eso es importante ser realistas a la hora de escribir el guión, de poder bajar a tierra eso que pertenece al mundo de las ideas, porque no hay casi actividad más compleja, costosa y terrenal que hacer una película. Implica mucha dedicación, tiempo y el trabajo de innumerable cantidad de gente. El realizador es el capitán del barco y jamás debe abandonar el timón, o se sentirá cada vez más ajeno a las transformaciones que están sucediendo.

Finalmente, la respuesta que uno va a recibir de la obra terminada es absolutamente desconocida, inexplicable, irracional. Eso es lo más emocionante del asunto. Pero uno tiene que ser consciente de que aquella motivación, aquellos fantasmas que uno depositó, van a ser los puntos de conexión con el espectador. Y cuanto menos ingenuo sea uno frente a esto, menos sorpresas se va a llevar luego.

Cada vez me cuesta más encontrar una película que me emocione, espero ser yo. Deseo que nosotros, los realizadores, y los futuros realizadores nos tomemos con sinceridad, compromiso y libertad nuestros próximos proyectos.



MEXICO DF

2011

You must know that when you commit yourself to make a movie, you only know the starting point, never the finish line (if there is one). In this venture, the path is made by walking. This start is vital as it contains the true motivation which will lead the way, in a subterranean manner. What do I want to tell (which is the BIG theme)? How will I transmit it? What resources do I need? Who will take part in my team? Am I interested in success, recognition?

I haven't asked myself many of those questions. However, those concepts were present somehow. Making a movie involves a lot more than making a movie. And each has to find his own way. Exploring ideas, ways, production and staging. Comparisons or imitations, reduce our ability to create, to open new paths or ways. Each of us is a unique individual. That is why each movie should be unique. If this does not happen it's because our starting point is far away from our innermost, where our authenticity resides. Being authentic means being brave and not all of us have the courage to believe in our originality, without being afraid of being ridiculous (some might think in the word "failure").

The scripts I have written (not many) are born from the experiences I have lived during my life. In this sense, movies are to me points of reference, but never starting points. This is why I prefer going, meeting people, reading a book, falling in love, traveling, observing nature, playing with my dog, editing a movie. I look for inspiration in things that move me, and I talk about things, that through my own experience, I know.

This activity is not compatible with routine, so you will have to leave some things aside. Commitment is at stake. A mov-

ie is such when at least one spectator enjoys it. In this process you face your own ghosts, your ego and also your fear that others see that, which was created with so much love. Thus, the best way to walk through it, is with humility and listening to the people you trust in order to improve what you want to transmit, and being always open to your own limitations. Because when your work is done, when you finish editing and working on the sound, the movie is what it is, not what it wanted to be or what was written on paper. Therefore, it is of utmost the importance, to take your time for ideas to decant until you are convinced that you have done your best. Today, with so many changes in the paradigms, with so many ends of the world, with so much art in the streets, you can't stop being respectful of the stage. You must be conscious that this must be an act of love, not of fame. I admire the movies that get bigger over time, that transcend time and generations in which they were made. Because, like music, photography and painting, movies have the quality of immortality.

The act of making a film is going to change your inner structure. It will not go unnoticed. You just need to have the necessary courage, without putting money as an excuse. Money will appear when you are convinced that things are going to happen. The lack of money is the perfect excuse to remain paralyzed, to avoid assuming that you are not prepared to carry out the project. Every film has the potential to open its own path. This is why it is important to be realistic when writing the script, in order to bring your ideas down to earth, as there is nothing more complex, expensive and worldly than making a film. It involves a great deal of dedication, time and the effort of countless people. The director is a ship captain and must never abandon its rudder or he

will become alienated to the transformations that are taking place.

Finally, the outcome you will receive from the film is absolutely unknown, irrational, inexplicable. This is the most exciting part. However, you must be aware that motivation, those ghosts that you have created, will be the connecting points with the audience. The most aware you are of them, the fewer surprises you will receive.

Every time I find it harder to find a movie that thrills me. I hope it's only me. I wish that we, the present and future filmmakers, take our upcoming projects with sincerity, commitment and freedom.

MATÍAS MEYER

Manifiesto:

El instinto es mi guía más importante.

Emoción, imaginación, vigencia, verdad, realidad, esencia, complejidad: tiempo.

El lenguaje me apasiona. La cámara es mi pluma. La luz es mi tinta.

El entretenimiento me aburre.

El cine es resistencia y se hace en colaboración desinteresada.

El cine es un espejo sagrado, donde invocamos fantasmas, que nos permiten mirarnos y comprendernos.

En el cine podemos oír nuestra voz interior, es una iglesia sin dogma.

La luz es la reina de las reinas.

De chico, la sala de cine era el único lugar donde me olvidaba de la muerte.

Prefiero el 35mm al DCP (Diabolic Cinema Package), pero fue frente a una pequeña televisión que lloré a cántaros, cuando la resurrección en Ordet.

El cine es para mí un acto de fe.

Al final de cuentas, una película es sólo eso, una película.

Matías Meyer, 3 de diciembre de 2012.

Manifiesto:

Instinct is my most important guide.

Emotion, imagination, validity, truth, reality, essence, complexity: time.

Language is my passion. The camera is my pen. The light is my ink.

Entertainment bores me.

The cinema is resistance and it is done selflessly.

The cinema is a sacred mirror, in which we evoke ghosts that allow us to look at ourselves and understand ourselves.

Through cinema we can hear our inner voice. It's a church with no dogma.

The light is the queen of queens.

As a child, the cinema was the only place where I forgot death.

I prefer a 35mm to a DCP (Diabolic Cinema Package), but it was in front of a small TV set that I cried out loud, while I was watching the resurrection scene of the movie Ordet.

The cinema is to me an act of faith.

In the end, a film is just a film.

Matías Meyer, December 3rd, 2012.

Fotos de / Photos by Matías Meyer.



150



151



We don't need cinema if we know how to train our mind properly.

No necesitamos el cine si sabemos entrenar nuestra mente de forma apropiada.



Lo importante para la película que yo quiero hacer es mantenerme al margen de mi voluntad y sin saber cómo es que se hace. No me interesa estudiar el proceso creativo porque pierdo mi inocencia y es lo único que tengo para poder seguir siendo yo. La mayoría de las veces fallé por querer hacer una película de tal manera. Cualquier manera conocida es insensata. Hay un amor que no entra en el cuerpo ni en el tiempo de vida que tenemos. Pienso que de esa incapacidad para canalizar el amor sale una película. Al menos la incapacidad de canalizar tanto amor. Para no matar al ser que uno ama hay que hacer algún tipo de magia constante, porque uno podría ahogarlo en un abrazo eterno, en el más amable de los casos. Cuánto es pasión y cuánto es ansiedad, es difícil saber. En todo caso, creo que la ansiedad es conciencia mortal y la incertidumbre de cuándo llegará ese momento, de qué manera. El amor ordena el sinsentido de forma tal que la belleza pasa a ser el motivo por el cual seguimos adelante. La belleza no tiene fin y nosotros sí. Creo que el relato es una forma de llegar a un punto de mayor apreciación de la belleza, pero nunca me interesó el relato en sí. Nunca me acuerdo de una película por su historia, más bien recuerdo escenas y personajes, sonidos, movimientos de cámara. Quizá el relato sirve para generar una intriga sobre la escena siguiente, pero nada más. Creo que en la vida todo queda inconcluso aunque vivamos mil años, y si un director termina una película queriendo dejar una moraleja, cerrando, concluyendo en algo lógico, es por cobardía y condescendencia. Por algo, las películas de éxito comercial o incluso crítico son aquellas que concluyen y dejan al que pagó la entrada una

sensación de olvido. Ni hablar de las películas con buenos y malos, como si fuera tan sencillo distinguirlos. Tampoco quiere decir que aquellas películas que no hacen esto son las que valen la pena. Una gran experiencia como espectador no depende de nada que podamos decir de antemano. Las películas que yo quiero ver te atraviesan y dan vuelta por completo, son fantasmas que te siguen para siempre y nunca te dicen por qué. Entonces cómo va a saber el autor por qué las hace. Cuando era chico, para mí el cine existía, no era hecho por nadie. Existía como existen las pesadillas o los perros. Amar un perro es lo mas parecido a una buena película. Uno como ser humano quiere entender para dejar de caer al vacío. Pero la ilusión de comprender no significa que uno frene la caída, significa la ilusión de algo permanente, y lo único permanente es la belleza en el viaje hacia la muerte. El turismo está basado en la visita a un lugar y la vuelta a casa después de haber visto. "Ver y volver." Una mala película, en el mejor de los casos, es lo más parecido al turismo. La gente ama el turismo porque sabe que va a volver a casa. La sensación de extravío da terror y nadie quiere sentir terror, pero creo que solo atravesando el terror aparece la belleza. No antes. La belleza verdadera, en principio, genera rechazo e implica un sacrificio. Hasta el momento yo hice cinco películas y puedo afirmar que al menos dos, si no tres, son muy malas. Son muy malas porque tuve miedo, y el miedo es siempre ajeno. Tengo la suerte y la desgracia de haber sido estafado en esas malas películas, porque por momentos me aliviaba echarle la culpa al estafador, pero de todos modos el responsable de haberlas hecho soy yo. Nunca más haré una película en la que no pueda participar de la producción. Da la casualidad de que las únicas películas en las que gané dinero fueron aquellas que me dejaron satisfecho como

realizador, en un plano netamente artístico. En mi caso el éxito dependió de mi fortaleza para mantenerme sincero con mi intuición y mi inocencia. Me gustaría que millones de personas vean mis películas, pero sé que no puedo hacer nada para que eso suceda. Ser popular es un don que no cualquiera tiene y que muchos critican, porque se cree que hay una manipulación con fines comerciales. Pero no es tan sencillo. Siempre hay un problema para cada solución, si no estaríamos muertos. Yo amo hacer porque me emparenta con el tiempo, y mientras hago desaparezco. Es el único momento donde los demás te ven pero vos no estás. Es inevitable perder la inocencia, y una vez que se pierde hay que ver cómo uno opera para recuperarla y vivir (o trabajar), una vez más, como la primera vez. La ventaja después de eso, pasaría a ser que uno volvió a ponerse al día con el tiempo, con su naturaleza, y ya sabe cómo hacer para no morder el anzuelo que nos puso adelante el miedo a la alienación. El anzuelo es el consenso con el resto de la humanidad sobre una verdad determinada que promete no dejarnos solos. Pero es mentira. Lo único que sé en la vida, es que eso es mentira. Por ejemplo, si releo esto que estoy escribiendo, lo borraría por miedo a que sea cierto. Considero que recién ahora, a los 32 años, estoy capacitado para volver a filmar con sinceridad. Y no es que antes filmaba mintiendo, pero filmaba con miedo a fallar, filmaba queriendo que el mundo entienda cuánto me alucinaba el mundo. Y que el mundo es una locura lo sabe cualquiera. Y cualquiera puede filmar una película. Lo que no cualquiera puede hacer, es ejercitar su valentía y alcanzar su propia naturaleza.



What's important for the movie that I want to make is to leave my will aside without knowing how to do it. I'm not interested in studying the creative process because I would lose my innocence and that's the only thing I've got to keep being myself. I have failed many times because I wanted to make a movie in a certain way. Any well-known way of shooting is foolish. There's a love that doesn't fit neither in the body nor in the lifetime we have. A film results from that incapability to channel love. At least, from the inability to channel so much love. In order not to kill the person you love you have to do some kind of constant magic, because you could choke him or her in an eternal embrace, in the best case scenario. It is difficult to know how much of it is passion and how much of it is anxiety. If anything, I think anxiety is mortal conscience and the uncertainty of when will that moment come, and how. Love organizes the nonsense so that beauty becomes the reason why we keep going. Beauty doesn't have an end and we do. I think a story is the way of getting to the highest level of appreciation of beauty, but I was never interested in the story itself. I never remember the story of a movie, what I remember are the scenes, the characters, the sounds, the camera movements. Maybe the story is useful to create an intrigue about the following scene, but that's all. I think everything remains unfinished in life, even if we live a thousand years, and, if a film director ends a movie with the purpose of leaving a moral, closing and concluding in something logical, that's because of cowardice and condescendence. No wonder the blockbuster hits and movies with great critics are the ones that arrive to a conclusion and leave the person who paid for the ticket with a feeling of oblivion. Not to mention the movies with good and bad characters, as if it were so simple to distinguish them. I'm not saying that the movies that don't

follow this pattern are worth it. A great experience as an spectator does not depend on anything we can say beforehand. The movies that I want to watch go right through you and turn you around completely, they are ghosts that chase you forever and never tell you why. So, how come the author know the reason why he is making them? When I was a child, I thought that cinema simply existed. It wasn't made by anyone. It existed as nightmares or dogs exist. Loving a dog is similar to a good movie. As a human being, you want to understand, to stop falling into the abyss. But the illusion of understanding does not mean you are going to stop falling, it means the illusion of something permanent, and the only thing that is permanent, is the beauty in that journey towards death. Tourism is based on visiting a place and going back home after having seen. "To see and to come back". A bad movie, in the best case, is close to tourism. People love tourism because they know they will come back to their home. The feeling of getting lost terrifies people and no one wants to feel that way, but I believe that only by going through terror, the beauty appears. Not before. True beauty, in principle, generates rejection and implies a sacrifice. So far, I've made five movies and I can assure you that at least two of them, or even three, are very bad. They are bad because I was scared, and fear is always external. I was lucky and not so lucky at the same time, to have been swindled in those bad movies, because, at times, I felt relieved to be able to blame the con man, but anyway, I am responsible for them. I will never make another movie in which I cannot take part in the production. Incidentally, the only movies with which I earned money are the ones that pleased me as a director, in a merely artistic sense. In my case, success depended on my strenght to remain sincere with my intuition and my innocence. I'd like millions of people to watch

my films, but I know there's nothing I can do about it. Being popular is a gift that not everyone has and many people criticize, because it is believed there is a manipulation with commercial purposes. It's not that simple. There's always a problem to each solution, otherwise we'd be lost. I love shooting because it marries me with time, and as I do it I disappear. It's the only moment where everybody can see you but you're not there. Losing the innocence is inevitable, but once lost you have to figure out how to get it back and live (or work), once more, as if it were the first time. The advantage would be that you get updated with time, with its nature, and you know what to do not to take the bait that fear of alienation produces. The bait is the consensus with the rest of the humanity on a certain truth that promises not to leave us alone. But that's a lie. The only thing I know in life, is that that's a lie. For instance, if I read again everything I'm writing, I'd erase it out of fear of it being true. I consider that only now, at 32, I am able to shoot again with honesty. I don't mean that I used to shoot lying, but I used to shoot with the fear of failure, I used to shoot hoping everybody would understand how much the world amazes me. Anyone can tell the world is crazy. And anyone can shoot a film. But not anybody can show courage and reach their own nature.

Foto de / Photo by Luis Ortega.

ANA POLIAK

**Si alguna vez tuve un lema, fue una frase de Bresson:
"Armar y rearmar hasta la intensidad".
En mi presente de crisis, debo cambiar armar por dudar.
"Dudar y dudar hasta la intensidad."
Dudar tanto de lo hecho como de lo no hecho aún o jamás.
Ojalá pueda volver a la cita original, donde está la vida.**

If I ever had a motto, it was a phrase from Bresson:
"Build and rebuild till intensity".
Due to my current crisis, I should replace build for doubt.
"Doubt and doubt till intensity".
Have doubts about the things that you've done and about
the things you haven't done yet, or will never do.
I wish I can go back to the original quote, where life rests.

g l o

g l o s s a r y

s a

r i o

James Benning. Haciendo arte desde / He has been making art since 1970.

Andrew Bujalski (Boston, Massachusetts, 1978). Director, editor, guionista y actor / Director, editor, scriptwriter and actor. Películas/ Films: *Funny ha ha* (2002), *Mutual appreciation* (2005), *Beeswax* (2009), *Computer chess* (2012).

Albertina Carri (Buenos Aires, 1973). Selección / Selection: *No quiero volver a casa* (2000), *Aurora y Barbie también pueden estar tristes* (corto, 2001), *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008).

Delfina Castagnino (Buenos Aires, 1981). Trabaja como montajista de largometrajes junto a / She works as an editor together with Lisandro Alonso, Matías Piñeiro, Santiago Mitre, Alejandro Fadel. *Lo que más quiero* es su primera película como directora/ is her first feature film as director.

Claire Denis (París, 1948). Directora, guionista / Director, scriptwriter. Películas (selección) / Films (selection): *Chocolat* (1988), *S'en fou la mort* (1990), *J'ai pas sommeil* (1993), *U.S. Go Home* (1994), *Nénette et Boni* (1996), *Beau travail* (1999), *Vers Nancy* (1999), *Trouble every day* (2001), *L'intrus* (2004), *35 Rhums* (2008), *White material* (2009).

Andrés Di Tella (1958). Dirigió las películas / He's directed the films *Montoneros, una historia* (1995), *Macedonio Fernández* (1995), *Prohibido* (1997), *La televisión y yo* (2002), *Fotografías* (2007), *El país del diablo* (2008), *Hachazos* (2011) y *¡Volveremos a las montañas!* (2012).

Katrin Eissing trabaja como artista, fotógrafa, directora de películas documentales en Berlín / She works as an artist, photographer, documentaries, director in Berlin. Películas (selección)/ Films (selection): *Kairos und Kung-fu* (1997), *Hannah und Theresa – Was ist Arbeit* (2000), *Träume der jungen Männer, die sie beim Aufwachen vergessen haben* (2000), *Auf dem selben Planeten* (2002), *Die Sterne und wir im Wasser* (2005), *Rosi* (2007), *1:0 für Nadja und Joanne* (2007), *Franks International Schnitt* (2007), *Feuer-Wasser-Sturm* (2009).

El Pampero Cine. Grupo de realizadores conformado por/ group of filmmakers integrated by Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Laura Citarella y Agustín Mendilaharsu. Películas (selección) / Films (selection): *Balnearios* (Llinás, 2002), *El amor- primera parte* (2005), *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008), *Ostende* (Citarella, 2012), *Castro* (Moguillansky, 2009).

Paz Encina (Asunción, Paraguay, 1971). Realizó video instalaciones y cortometrajes en cine y video / She's made video installations and short films. Largos / Feature films: *Hama-ca paraguaya* (2006) y / and *Ejercicios de memoria* en la que está trabajando / on process.

Alejandro Fadel (Mendoza, Argentina, 1981). Guionista, director y uno de los socios de la productora / Scriptwriter, director and one of the members of the production company La unión de los ríos. Dirigió / He's directed *El amor- primera parte* (junto a/ together with Martín Mauregui, Santiago Mitre y / and Juan Schnittman, 2005) y / and *Los salvajes* (2012).

Gustavo Fontán (Banfield, Buenos Aires, 1960). Es guionista y director de / He is the scriptwriter and director of *El paisaje invisible* (2002), *Donde cae el sol* (2003), *El árbol* (2006), *La orilla que se abisma* (2008), *La madre* (2009), *Elegía de abril* (2010), *La casa* (2012).

Gob Squad fue fundado en / was founded in Nottingham, Reino Unido / United Kingdom, 1994. Es un colectivo de artistas alemanes y británicos con base en Berlín / is a collective of German and British artists based in Berlin. Performances, videos y proyectos de teatro / and theater projects. Miembros fijos / Permanent members: Johanna Freiburg, Sean Patten, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost y / and Simon Will. Selección / Selection: *House* (1994), *Calling Laika* (1998), *To@ster* (1999), *You know you want it* (2000), *The finalists* (2001), *King Kong Club* (2005), *Me the monster* (2006), *Live long and prosper* (2009), *Revolution Now!* (2010), *Before your very eyes* (2011), *We are Gob Squad and so are you* (2011).

Christoph Hochhäusler (Munich, 1972). Guionista, director / Scriptwriter, director. Películas (selección) / Films (selection): *Milchwald* (2003), *Falscher Bekenner* (2005), *Unter Dir die Stadt* (2010), *Eine Minute Dunkel* (Una parte de la trilogía "Dreileben" junto a / one parte of the trilogy "Dreileben" made together with Christian Petzold y Dominik Graf, 2011).

Azazel Jacobs (Nueva York, 1972). Guionista y director / scriptwriter and director. Películas (selección) / Films (selection): *Nobody needs to know* (2003), *The good times kid* (2005), *Momma's man* (2008), *Terri* (2011).

Romuald Karmakar (Wiesbaden, Alemania, 1965). Guio-

nista, director y productor / Scriptwriter, director and producer. Películas (selección) / Films (selection): *Eine Freundschaft in Deutschland* (1985), *Warheads* (1989-92), *Der Totmacher* (1995), *Das Frankfurter Kreuz* (1997), *Manila* (1999), *Das Himmler-Projekt* (2000), *Die Nacht singt ihre Lieder* (2003), *Land der Vernichtung* (2003), *Between the Devil and the Wide Blue Sea* (2005), *Hamburger Lektionen* (2006), *Villalobos* (2009), *Angriff auf die Demokratie – Eine Intervention* (2012).

Alejandro Landes (Brasil, 1980). Dirigió / He's directed *Cocacolero* (documental/ documentary, 2007), *Porfirio* (2011).

Klaus Lemke (Landsberg/ Warthe, Alemania, 1940). Guionista, director, productor/ scriptwriter, director and producer. Películas (selección)/ films (selection): *Kleine Front* (1965), *Henker Tom* (1966), *Negresco. Eine tödliche Affaire* (1967), *48 Stunden bis Acapulco* (1967), *Teenager-Liebe* (1975), *Idole* (1976), *Moto-Cross* (1977), *Sweethearts* (1977), *Amore* (1978), *Flitterwochen* (1980), *Die Ratte* (1993), *3 Minuten Heroes* (2005), *Finale* (2007), *Schmutziger Süden* (TV, 2010), *3 Kreuze für einen Bestseller* (TV, 2011), *Berlin für Helden* (2012).

Lucrecia Martel (Salta, Argentina, 1966). Directora y guionista / Director and scriptwriter. Películas / Films: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008).

Nina Menkes (Estados Unidos / United States, 1963). Directora, guionista, productora, artista/ Director, scriptwriter, producer, artist. Películas (selección)/ Films (selection): *The Great Sadness of Zohara* (1983), *Magdalena Viraga* (1987), *Queen of diamonds* (1991), *The bloody child* (1996), *Massaker* (2005), *Phantom love* (2007), *Hitparkut* (2010), *Dissolution*

(2010), *Exquisite corpse* (2011).

Mario Mentrup (Emden, Alemania, 1965). Actor, músico y cineasta/ Actor, musician and filmmaker. Películas como director y guionista (junto a Volker Sattel) / Films as director and scriptwriter (together with Volker Sattel): *Stadt des Lichts* (2006), *Sie kommen Nachts* (2006), *Ich begehre* (2007), *Der Adler ist fort* (2010).

Matías Meyer (Perpignan, Francia / France, 1979). Dirigió los cortos/ He's directed the short films *El pasajero* (2004) y/ and *Verde* (2006) y los largos/ and the feature films *Wadley* (2008), *El calambre* (2009), *Los últimos cristeros* (2011).

Santiago Mitre (Buenos Aires, 1980). Guionista, director y socio en la productora/ Scriptwriter, director and member of the production company La unión de los ríos. Es uno de los directores de/ He's one of the directors of *El amor- primera parte* (2005) y dirigió los largos / and he's directed the feature films *El estudiante* (2011) y/ and *Los posibles* (2013, en posproducción/ in pos production).

Rodrigo Moreno (Buenos Aires, 1972). Director, guionista, profesor de dirección, tutor de proyectos y fundador de la plataforma para películas de bajísimo presupuesto / Director, scriptwriter, direction professor, project mentor and creator of the platform for films of very small budget Amateur. Películas (selección) / Film (selection): *Mala época* (1998), *El descanso* (2002), *El custodio* (2006), *Un mundo misterioso* (2011).

Franz Müller (Mosbach, Alemania/ Germany, 1965). Director y guionista / Director and scriptwriter. Películas (se-

lección)/ Films (selection): *Freitagnacht* (episodio / episode "Vater und Sohn", 2001), *Science Fiction* (2003), *Die Liebe der Kinder* (2009), *24 h Marrakech* (episodio/ episode "Matelots d'eau douce", 2010). Trabajando en/ Working on *Männer im Sommer*, *Happy Hour*, *Du bist nicht genug Leute!*.

T. Newhard es el seudónimo de / pseudonym of Zach Weintraub. (California, 1987). Guionista y director / scriptwriter and director. Películas / Films: *The international sign for choking* (2012), *Bummer summer* (2010).

Luis Ortega (Buenos Aires, 1980). Dirigió / He's directed *Caja negra* (2001), *Monobloc* (2004), *Las santos sucios* (2009), *Verano maldito* (2011), *Dromómanos* (2012).

Santiago Palavecino (Chacabuco, Buenos Aires, 1974). Director y guionista / Director and scriptwriter. Películas / Films: *Otra vuelta* (2004), *La vida nueva* (2011).

Hermes Paralluelo Fernández nació en Barcelona en 1981 y vive en Argentina desde 2006 / was born in Barcelona in 1981 and lives in Argentina since 2006. Dirigió / He's directed *Yatasto* (2011) y los cortos/ and the short films *Vera* (2004), *Burgasé* (2006), *Lo obvio y lo obtuso* (2006), *Pan de azúcar* (2008).

Nicolás Pereda (México). Dirigió seis largometrajes / He's directed six feature films: *¿Dónde están sus historias?* (2007), *Together* (2008), *Perpetuum Mobile* (2009), *Todo, en fin, el silencio lo ocupaba* (2010), *Verano de Goliath* (2010), *Los mejores temas* (2012).

Raúl Perrone (Ituzaingó, Buenos Aires, 1952). Selección /

Selection: *Subterráneos* (corto / short film, 1989), *Suave como el terciopelo* (1992), *Labios de churrasco* (1994), *La felicidad, un día de campo* (2002), *Los actos cotidianos* (2010), *Las Pibas* (2012), *P3nd3jos* (2013) en pos producción / in pos production.

Matías Piñeiro (Buenos Aires, 1982). Películas / Films: *El Hombre Robado* (2007), *Todos Mienten* (2009), *Rosalinda* (2010), *Viola* (2012).

Ana Poliak (Buenos Aires, 1962). Directora, productora, guionista y montajista / Director, producer, scriptwriter and editor. Dirigió / She's directed *Zuco* (1986), *iQue vivan los crotoles!* (1990), *La fe del volcán* (2001), *Parapalos* (2004).

Nicolás Prividera (Buenos Aires, 1970). Películas / Films: *M* (2007), *Tierra de los padres* (2011).

Martín Rejtman (Buenos Aires, 1961). Dirigió / He's directed *Doli vuelve a casa* (corto / short film, 1986), *Sistema español* (1988), *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1999), *Los guantes mágicos* (2003), *Copacabana* (2006), *Entrenamiento elemental para actores* (2009).

Carlos Reygadas (Ciudad de México, 1971). Dirigió / He's directed *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007) y / and *Post tenebras lux* (2012).

Ira Sachs (Memphis, Tennessee, 1965). Director y guionista / Director and scriptwriter. Películas (selección) / Films (selection): *Boy-Girl* (1996), *The Delta* (1996), *Underground Zero* (2002), *Forty Shades of Blue* (2005), *Married Life* (2007), *Last Address* (2010), *Keep the Lights On* (2012).

Volker Sattel (Speyer, Alemania, 1970). Guionista, director y camarógrafo / Scriptwriter, director and cameraman. Películas junto a / Films together with Mario Mentrup: *Stadt des Lichts* (2006), *Sie kommen Nachts* (2006), *Ich begehre* (2007), *Der Adler ist fort* (2010). Documentales propios / own documentaries alone: *040* (1999); *Unternehmen Paradies* (2003); *Unter Kontrolle* (2011).

Gastón Solnicki (Buenos Aires, 1978). Dirigió / He's directed *Süden* (2008), *Papirosen* (2012).

Marie Vermillard (Tulle, Francia, 1954). Directora, guionista / Director, scriptwriter. Selección / Selection: *Eau Douce* (1996), *Lila Lili* (1998), *Libre à tout prix* (2000), *Imago* (2001), *Petites Révélations* (2006), *Suite Parlée*, (junto a / together with Joël Brisse, 2008).

Apichatpong Weerasethakul (Bangkok, 1970). Director, guionista, fundador y copropietario de la productora independiente / Director, scriptwriter, founder and co-owner of the independent production company Kick the Machine de / from Bangkok. Películas (selección) / Films (selection): *The Mysterious Object at Noon* (2000), *Blissfully Yours* (2002), *Tropical Malady* (2004), *Syndromes and a Century* (Sang sattuaw, 2006), *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010).

n

o

t

a

n o t e s

s

Los manifiestos de Apichatpong Weerasethakul, Marie Vermillard, Romuald Karmakar, Nina Menkes, Claire Denis, Katrin Eissing, T. Newhard, Christoph Hochhäusler, Ira Sachs, Gob Squad, Franz Müller, Mario Mentrup y Volker Sattel, Azazel Jacobs, Andrew Bujalski y Klaus Lemke aparecieron por primera vez publicados en *Revolver 26* (Verlag der Autoren, marzo 2012). Los demás son textos inéditos producidos para *las naves* en su primera edición. Todos los textos fueron cedidos de manera gratuita para *las naves* con el consentimiento de los autores.

Las traducciones al inglés fueron realizadas por Malena Higashi, salvo la de Albertina Carri por Daniela Demarziani y la de Rodrigo Moreno por Julieta Mortati. Las traducciones de Alejandro Landes, Gastón Solnicki y Delfina Castagnino fueron hechas por ellos mismos.

Las traducciones al castellano fueron hechas por Julieta Mortati.

Las traducciones al castellano de los textos de Claire Denis y Marie Vermillard fueron corregidas por Eugenia Pérez Alzueta.

Las traducciones al inglés de los textos de Romuald Karmakar, Katrin Eissing, Christoph Hochhäusler, Gob Squad, Franz Müller, Mario Mentrup y Volker Sattel y Klaus Lemke fueron hechas por John Middleton para *Revolver 26* (Verlag der Autoren, marzo / March 2012) y cedidas para su publicación en *las naves*.

The manifestos of Apichatpong Weerasethakul, Marie Vermillard, Romuald Karmakar, Nina Menkes, Claire Denis, Katrin Eissing, T. Newhard, Christoph Hochhäusler, Ira Sachs, Gob Squad, Franz Müller, Mario Mentrup and Volker Sattel, Azazel Jacobs, Andrew Bujalski and Klaus Lemke were first published in *Revolver 26* (Verlag der Autoren, marzo 2012). The others are unpublished texts written for *las naves* in its first edition. All of the texts were transferred for free to *las naves* with the consent of the authors.

Translations into English were made by Malena Higashi, except the one of Albertina Carri by Daniela Demarziani and the one of Rodrigo Moreno by Julieta Mortati. Translations of Alejandro Landes, Gastón Solnicki and Delfina Castagnino were made by themselves.

Translations into Spanish were made by Julieta Mortati.

Translations into Spanish of the texts written by Claire Denis and Marie Vermillard were corrected by Eugenia Pérez Alzueta.

The translation into English of the texts written by Romuald Karmakar, Katrin Eissing, Christoph Hochhäusler, Gob Squad, Franz Müller, Mario Mentrup and Volker Sattel and Klaus Lemke were made by John Middleton for *Revolver 26* (Verlag der Autoren, marzo/ March 2012) and transferred for its publication to *las naves*.

gracias a

thanks to

Christoph Hochhäusler

Franz Müller

Marcus Seibert

Nicolas Wackerbarth

y a todo el equipo de *Revolver*
por cedernos los derechos
para la publicación del contenido de su revista
/ and the complet team of *Revolver*
to transfer us the rights to publish
the content of their magazine;

Marcelo Panozzo

director del / director of Bafici 15;

Inge Stache

curadora de Programación Cultural y Cinemateca del Goethe-
Institut Buenos Aires / curator of the Cultural Programme and
Film archive of Goethe-Institut Buenos Aires;

y a los cineastas / and the filmmakers.

las naves 1

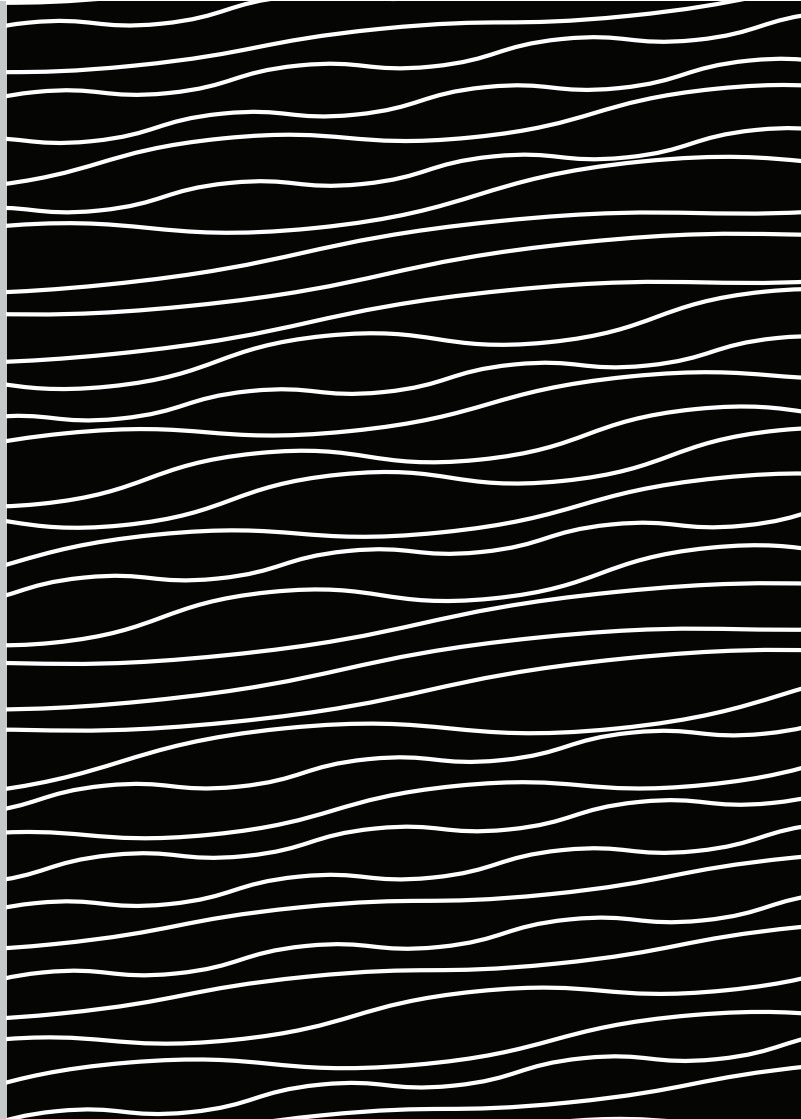
fue impresa y encuadrada en
/
was printed and binded in

Gráfica SU IMPRES de Stella Maris Navarro
(Tucumán 1480, CABA, Argentina.
www.suimpres.com.ar).

Buenos Aires

abril
/
April

2013



Claire Denis
Lucrecia Martel
Ira Sachs
Nicolás Pereda
Matías Piñeiro
T. Newhard
Gustavo Fontán
Matías Meyer
Santiago Palavecino
Nicolás Prividera
Marie Vermillard
Franz Müller
Hermes Parralluelo Fernández
Rodrigo Moreno
El Pampero Cine
Andrew Bujalski
Klaus Lemke
Martín Rejtman
James Benning
Gob Squad
Gastón Solnicki
Luis Ortega
Alejandro Fadel
Delfina Castagnino
Ana Poliak
Santiago Mitre
Raúl Perrone
Romuald Karmakar
Azazel Jacobs
Andres Di Tella
Apichatpong Weerasethakul
Alejandro Landes
Albertina Carri
Nina Menkes
Carlos Reygadas
Christoph Hochhäusler
Mario Mentrup y Volker Sattel
Paz Encina
Katrin Eissing

TENEMOS LAS MÁQUINAS