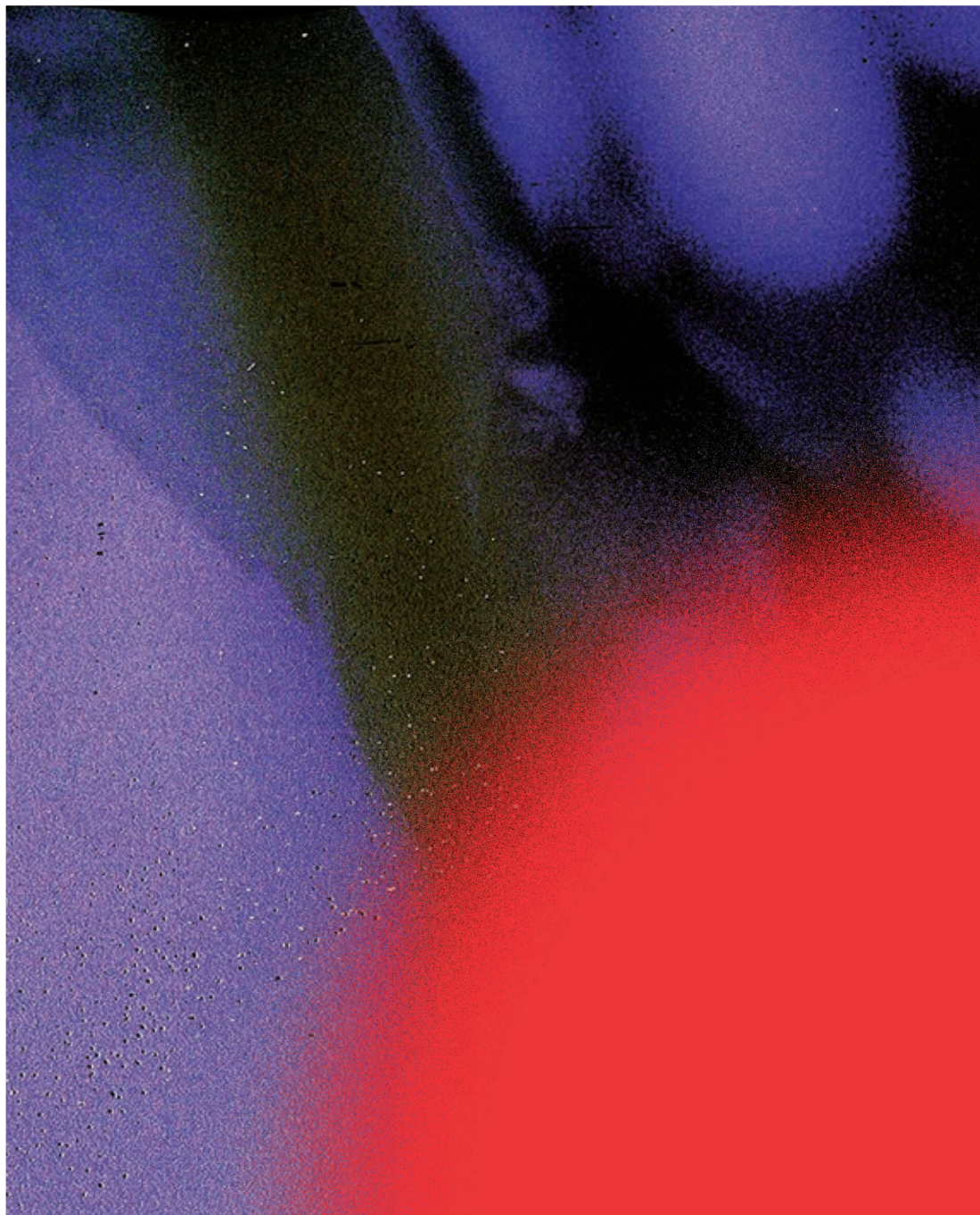


UMBRALES



.01

X SÍNTESIS

UMBRALES X SÍNTESIS .01

UMBRALES 01

Edición bilingüe del 12º Festival Internacional de Cine de la UNAM - FICUNAM 12

Editado por la Coordinación de Difusión Cultural a través del programa Síntesis y la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México

COLABORADORES

Salvador Amores, Ute Aurand, Robert Beavers, Stan Brakhage, Clemente Castor, Maximiliano Cruz, Alexandra Cuesta, James Edmonds, Philipp Fleischmann, Ernie Gehr, Eve Heller, Colectivo Los Ingrávidos, Eduardo Makoszay Mayén, Jeannette Muñoz, Michael Robinson, Margaret Rorison, Karina Solórzano y Bruno Varela, para la Universidad Nacional Autónoma de México ©, 2022

EDICIÓN Y COORDINACIÓN

Salvador Amores y Maximiliano Cruz

DIRECCIÓN DE ARTE & DISEÑO EDITORIAL

Castrejón—Rocha

TRADUCCIONES

Salvador Amores, Maximiliano Cruz, Alejandra García Valerio y Julia Loktev, para la Universidad Nacional Autónoma de México ©, 2022

ASESORÍA

Abril Alzaga, Juan Ayala, Fernanda Becerril, Yunuén Cuenca, Sandra Gómez y Gabriel Martínez

UMBRALES

Concepto e idea original - Maximiliano Cruz
Curaduría - Salvador Amores y Maximiliano Cruz
Programadora invitada - Karina Solórzano
Producción de programación - Laura Alderete

D. R. © 2022, Universidad Nacional Autónoma de México
Coyoacán 04510, Ciudad de México

SÍNTESIS

Juan Ayala - Director
Gabriel Martínez - Director Adjunto
Marcela Retana - Gestión Internacional
María José Velasco - Investigación y contenidos
Maite Ramírez - Web y redes sociales
Miguel Trani - Edición web
Isabel Guerrero - Comunicación
Alan Huerta - Patrocinios
Amada Martínez y André Acevedo - Enlace Administrativo

FICUNAM

Abril Alzaga - Directora Ejecutiva
Marcela Duana Plata - Planeación y Vinculación institucional
Fernanda Gómez - Enlace y Gestión

Maximiliano Cruz - Director Artístico
Laura Alderete, Salvador Amores, Sébastien Blayac, Michel Lipkes, Karina Solórzano y Andrés Suárez - Programación
Laura Alderete - Producción de Programación
Michelle Plascencia - Logística de Programación
Jorge Ramírez - Supervisión técnica
Mariana Juárez - Tráfico de copias

Yunuén Cuenca - Catálogo
Luis Rivera - Investigación
Mariana Gutiérrez Noriega - Comunicación y supervisión editorial
Pablo Rendón - Plataformas digitales

Gabriela Pérez - Producción General
Nadia Olvera y Humberto Rodríguez - Invitados

FICUNAM



culturaUNAM



UMBRALES X SÍNTESIS .01

007 CRUZAR EL UMBRAL

Maximiliano Cruz

MATERIALES

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

- 012 The Analog Filmstrip. Philipp Fleischmann
- 016 *Baltimore*. Margaret Rorison
- 020 Hypnagogically Seeing America. Stan Brakhage
- 022 Letter to Jonas Mekas, Spring 1967. Stan Brakhage
- 026 El cine como campo de concentración. Bruno Varela
- 038 *Singing in Oblivion*. Eve Heller
- 046 Tesis sobre el audiovisual. Colectivo Los Ingrávidos
- 056 *Configurations*. James Edmonds
- 060 *Puchuncaví*. Jeannette Muñoz
- 064 Notas sobre *Lungta*. Alexandra Cuesta
- 066 Cine y cosmoemiosis. Eduardo Makoszay Mayén
- 074 Notas sobre *Atados los años engullen la tierra*. Clemente Castor
- 080 *Polycephaly in D*. Michael Robinson
- 085 An Introduction to *Still*. Ernie Gehr
- 086 Conversation About the Film *RENATE*. Ute Aurand, Robert Beavers

092 UMBRAL 0. SÍNTESIS

Programa de comisionado de cine experimental

Teponaztli, de Colectivo Los Ingrávidos
Lungta, de Alexandra Cuesta
Atados los años engullen la tierra, de Clemente Castor
Puerta a puerta, de Jessica Sarah Rinland y Luis Arnias

098 UMBRAL EXPANDIDO

Desbordando el umbral de la pantalla

Pulsos subterráneos, de Elena Pardo
La Exclusión, de Niño de Elche, Raúl Cantizano y Lois Patiño
Terra Femme, de Courtney Stephens
¿Qué tierra es esta?, de Colectivo Los Ingrávidos
Shadowboxing, de Laura Huertas Millán

104 UMBRAL. LAURA HUERTAS MILLÁN

Enfoque en una de las filmografías más estimulantes de la escena experimental latinoamericana

10 UMBRALES

Programas curados de cine experimental contemporáneo en diálogo con hitos y clásicos del género

- 110 Umbral 1. Vom Gröller + Muñoz
- 112 Umbral 2. Van de Staak + Minter + Peypoch + Dinçel
- 116 Umbral 3. Hamlyn + Tuohy + Barrie + Gehr
- 118 Umbral 4. Makoszay + Pontiggia + Zwirchmayr + Atallah + Colectivo Los Ingrávidos + Saïto
- 122 Umbral 5. Meckfessel + Medhaffar + Varela + Robinson
- 126 Umbral 6. Rorison + Bellenbaum + Freund + Edmonds + Aurand + Fowler
- 130 Umbral 7. Gottheim + Marin + Losana + Cisterna + Mazzolo + Fleischmann
- 134 Umbral 8. Heller + Brakhage
- 136 Umbral 9. Snow + Kano + Caldini + Rousseau + Creton
- 140 Umbral 10. Pelayo + Patiño + Piñeiro

PROEMIO

UMBRALES: componente de FICUNAM dedicado a las expresiones más libres y radicales de la vanguardia cinematográfica. Películas internacionales y mexicanas, de artistas y cineastas reconocidos y emergentes, homenajes y revisiones donde hitos y clásicos del género conviven con lo contemporáneo en permanente interlocución.

UMBRALES conjuga exhibición de cine experimental en fílmico —16mm y 35mm— y digital en salas de cine además de sesiones de cine expandido junto con exhibición online a través de plataformas de streaming. Incluye una serie de películas comisionadas por el festival y presentadas por Síntesis que tendrán su estreno en FICUNAM como una primera entrega de un programa permanente de comisionado de cine experimental —Umbral 0— que busca inyectar energía y recursos a un cine poderoso pero marginal, desatendido por los fondos de producción y las ventanas convencionales de exhibición.

UMBRALES celebra la postura de los creadores ante el medio, sea análogo o digital. Al avant-garde del siglo XX y sus manifestaciones contemporáneas se suman inspiraciones variopintas, géneros híbridos, divergencias formales, disidencias narrativas. UMBRALES aboga por la ruptura de la percepción unidimensional de la realidad que impone el cine mismo en sus acepciones industriales, dialogando con lo clásico sin dejar de mirar al futuro, a nuestros ojos promisorio.

CRUZAR EL UMBRAL

El cine nació experimental. La luz tamizada por el material fílmico delineó senderos primigenios hacia el asombro. Antes del relato —del montaje— fue la imagen proyectada, los divertimentos de la sombra, el conjuro analógico. La epifanía involucró al metabolismo del espectador más que a su intelecto o, si acaso, al cortejo de este por medio de fisuras de la psique o del ejercicio de surcos en los terrenos de la ensoñación. Estas filtraciones y arados, todavía hoy offician el fenómeno de la devoción —¡Dorsky dixit!— que la imagen en movimiento, en connivencia con las propiedades físicas del soporte, operan en el cuerpo para invocar lo oculto, la trastienda del alma. Presentes en la génesis, las urdimbres de un nuevo idioma reventaron la esfera sensorial. Aquellas manifestaciones supusieron el surgimiento de una laguna sin fronteras —la es todo arte— generosa e inconmensurable, donde los cines futuros ya estaban perfilados; sus habitantes, demiurgos o expectantes, aun hoy devienen chamanes, ya por fungir de maquinistas, ya por ser médiums que procuran el imaginario efervescente que nos mantiene a flote.

El planeta cinematográfico nació experimental y su supervivencia dependerá del influjo que conlleve este aliento motor. En tiempos de la imagen constreñida por el guión y el toque de queda, sirva el retrovisor para avizorar la alquimia presente en la fantasía prematura y en los primeros legajos etnográficos, en las lides estructuralistas anti-ilusión y en las autobiografías imaginistas del avant-garde. Los vasos comunicantes con el pasado arden de presente. El tiempo —aquella sustancia maleable en procura aquí del fervor— insufla la llama en la sala oscura donde deambulamos estáticos en compañía de soledades.

Mientras tanto, la trinchera del pixel acoge lo matérico, lo potencia acaso, lo representa ecuánime. Los preludios aquí recopilados pretenden configurar un cúmulo de umbrales, una puesta en abismo por lo demás fractal. Pervive la alquimia en el portal alterado del ahora, ebria ante el reflejo ingrátido del metaverso. Hoy más que nunca, aquel “espejo en llamas” que Teo Hernández tañó una y otra vez con arco altruista, merece nuestra más artera devoción.

Cinema was born experimental. The light, sieved through the filmic material, traced the first paths toward astonishment. Before story—before editing—came the projected image, the play of the shadow, the analog conjuring. The epiphany engaged the spectator's metabolism rather than their intellect or, if anything, the latter's wooing through the fissures of the psyche or exercising furrows in the terrains of reverie. These seeps and plows still officiate the phenomenon of devotion—Dorsky dixit!—that the moving image, in collusion with the physical properties of the material, operate in the body to invoke all that is hidden, the backroom of the soul. Present in the genesis, the warps of a new language exploded the sensorial sphere. Those manifestations marked the emergence of a borderless lagoon—all art is—generous and immeasurable, where future cinemas were already outlined. Its inhabitants, demiurges or expectant, even today become shamans, either by acting as machinists, or by being mediums who procure the effervescent imaginary that keeps us afloat.

The cinematographic planet was born experimental, and its survival depends on the influx that brings this driving breath. In a time where image is constricted by the script and the curfew, let the rear-view mirror be used to glimpse the alchemy present in the early fantasy and in the first ethnographic documents, in the anti-illusion battles of the structuralists and in the imagist autobiographies of the avant-garde. The vessels that communicate with the past burn with the present. Time—that malleable substance that procures fervor—fans the flame in the dark room where we wander in stillness, in the company of solitudes.

Meanwhile, the pixel trench embraces the material, enhances it perhaps, represents it evenly. The preludes gathered here aim to configure an accumulation of thresholds, a mise-en-abîme otherwise fractal. Alchemy survives in the altered beginnings of today, inebriated in front of the weightless reflection of the metaverse. Today more than ever, that “mirror in flames” that Teo Hernández rang once and again with an altruistic bow, deserves our most ardent devotion.

Maximiliano Cruz

MATERIALES

Philipp Fleischmann, Margaret Rorison, Stan Brakhage, Bruno Varela, Eve Heller, Colectivo Los Ingrávidos, James Edmonds, Jeannette Muñoz, Alexandra Cuesta, Eduardo Makoszay Mayén, Clemente Castor, Michael Robinson, Ernie Gehr, Ute Aurand, Robert Beavers



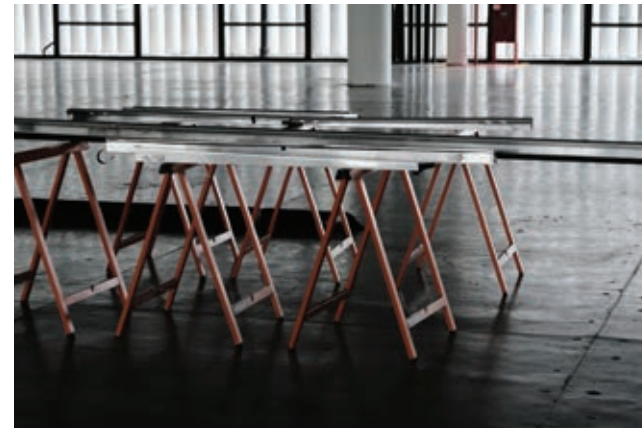
THE ANALOG FILMSTRIP



Philipp Fleischmann

35mm wide. Perforation holes along both edges at 3 millimeter intervals to facilitate mechanical transport. Material base on one side, light sensitive emulsion on the other. Film and photography share one and the same raw material. In fact, in the case of the 35mm filmstrip it is the exact same: If we work with the strip vertically we produce a motion picture film, while if we work with the strip horizontally, we produce a photographic image. Focusing on the format of the 35mm filmstrip not only shows the essentially kindred nature of analog photography and film, it also reveals how one and the same strip of film can be variously considered and utilized.

Industrially produced film cameras bear a variety of premanufactured characteristics which determine how surrounding reality is supposed to be filmically represented. A central aspect is constituted by the division of the filmstrip into 24 frames per second, enabling a presumably neutral and continuous representation of reality upon projection. But what if this intrinsically problematic process does not meet with one's own desire – if it is not of interest to work with the concept of reproduction, but instead intriguing to probe and explore other visual connections and manifestations?



In my opinion it is in this regard that the filmstrip offers a vital opportunity. Before it is exposed to light, analog film is not divided into individual frames. Film is by nature blank. It is an empty strip that can be inscribed by various recording concepts. It is constituted by a physical materiality upon recording that can itself enter actual physical space.

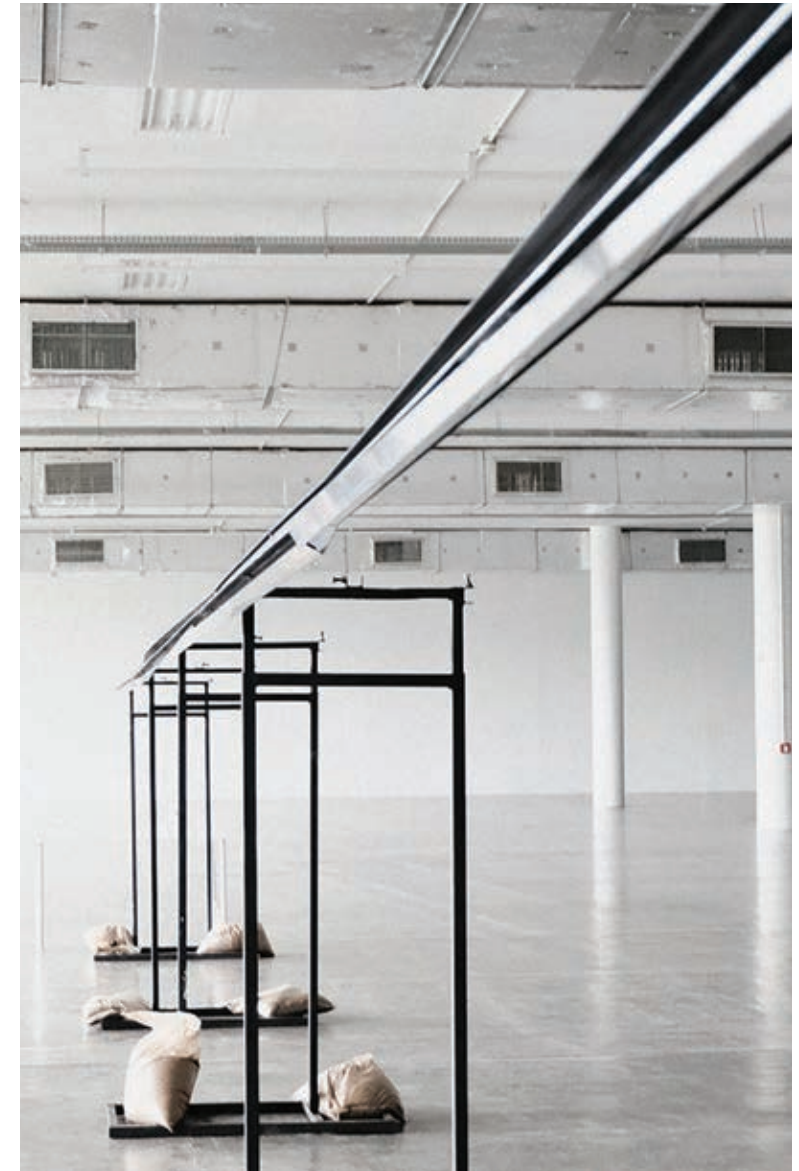
To this end, I create spatial camera forms that rely upon the principle of the camera obscura and that can assume a different shape for each individual project. Thanks to the film strip, these camera sculptures provide a starting point for the cinematic gaze. A gaze detached



from the human eye. A gaze that primarily thinks in terms of spatial relations and not according to compositional qualities circumscribed by a rectangular film gate.

It has become necessary for me to decouple the filmstrip from the traditional camera. In my view, there is a space between the polar opposites conveyed by a relatively exact mechanical reproduction of reality (camera) versus complete visual abstraction (camera-less). A space in which the politics of descriptive representation appear negotiable. Only the medium of analog film opens up this space. A space of negotiation.

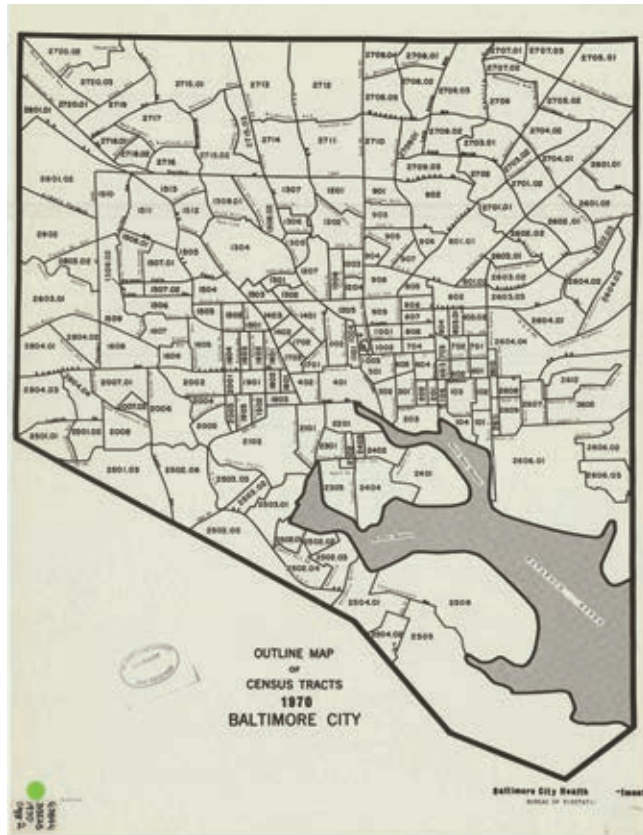
It has become necessary for me to decouple the filmstrip from the traditional camera. In my view, there is a space between the polar opposites conveyed by a relatively exact mechanical reproduction of reality (camera) versus complete visual abstraction (camera-less).



BALTIMORE

Margaret Rorison





A 112 W Conway St, Baltimore, MD 21201
A flowering summer bush in front of the Old Otterbein United Methodist Church where my parents were married on November 20, 1981.

B 2600 Wilkens Ave, Baltimore, MD 21223
This is the longest unbroken block of row houses in Baltimore City, reaching more than 1,800 feet. The row houses were built in 1912 for streetcar conductors and garment industry workers. They were originally sold at \$1,250.00 a piece.

C 1413 Hollins St, Baltimore, MD 21223
I lived on this street the first few years of my life. It was where I learned to walk and where I formed my first sentences. My mother and I would walk a few blocks east to the Enoch Pratt

Free Library Branch No. 2, one of the four original branches of the library system. We would walk to the Hollins Market to buy fish from the vendors, then head to W Lombard to buy fresh fruit from the arabbers who sold produce from their horse drawn carts.

D 2101 E Biddle St, Baltimore, MD 21213
This is the site of the second location of Hoen & Co. Lithograph. Hoen specialized in cartographic, scientific, and pictorial illustrations, producing maps that were influential in the settlement of the west and setting national boundaries. During the Civil War, the company printed money for the Confederate states. Hoen & Co. occupied this second location from 1902 to 1981, when the firm declared bankruptcy.

SEEING

AMERICA

SPELL "Vietnam" backwards and you do get "ManT (ei) V"--and it does seem like that: that "the medium IS" McLuhan's apologetic "message"... that the optic war-of-nerves occurs in anybody's very real living room as a feed-back to/fro the fat Spartans that American-'middles' must take themselves to be. The U.S. airplanes trail cocoons of defoliation and hatch white owls offering suck to mouths which "feel so clean." Stamens of flame leap up in the jungle offering a light to "America's favorite cigarette," bombs blossom smoke--belch which dissolvers in flavored seltzer, et cetera: but this is all Dada's doing, hangover of Surrealism--bad European nightmares dazedreamed by 'aunty' movements which began in Continental newspapers and ended in American museums... the collage of it spilled out of colleges and into Mad. Ave's 'tea-party' (U.S.-style... Bostonians playing 'Indian') and created a conned-tent for television... okay, so far so bad: but the actual technical means each man woman and child is at the mercy of in T.V.-land IS the crystal--square prophecy inherent in the medium itself--that your life is all before you... BOTH senses of 'before' robbing any-every one of presence and/or the pre-sent as a gift. The T.V. viewer becomes the center-of-the-universe 1st time thru medium because the image-carrying-light comes directly at him (or, as McLuhan puts it: "The viewer is the screen") and comes en-meshed, or made-up-of, the television-scanning 'dots' which closely approximate his most private vision--his sense of his own optic nerve-end activity, seen as a grainy field of 'light'-particles when his eyes are closed, particles which seem to cluster into shapes in the act of memory and, thus, make-up the picture being re-remembered as if it were a slide cast from the brain against closed eye-lids, particles which seem to explode into brilliant coloration and, often, geo-/symmetrical patterns when the closed-eyes are rubbed and/or the head struck (or--so they tell me--the brains are treated to that internal crisis L.S.D. is... mind banged inside-out, etc.). Andrew Lang (19th Century fairy-tale author) called it "hypnagogic"--this seeing of your own sight's apparatus in-the-works: and the 19th century began the process of fixing pics. for newsprint via some approximation of it (as the 'impressionists,' culminating in the 'pointillism's of Seurat, inspired them') and thus extended one of the most internal senses of man.

THE 'movies'--working along a line of reflective experience--resisted the 'graininess' of film with all the laboratory techniques at its

disposal... as did the great "still" photographers dedicated to the perfection of the 'original print': but ARTISTS of the film medium began, long before T.V. was widespread, to utilize whatever techniques would augment the emulsion-grain and even painted on film, sprayed it with chemicals, etc., to approximate this 'interior' vision--"Closed-eye Vision" I called it, mid-50's, trying to explain my use of paint on film, etc., and television, of course, exteriorized this sense-ability as a moving phenomenon and made it as hypno-(gogically)-teaching a form as possible... (is it only a technical fault, as a result of being 1st with T.V., that makes U.S. television show its "scan" far more than European television which deliver a MUCH more 'solid' un-dotted picture?)... viz: the T.V. screen scans linearly, thus 'coming-on' with all the authority of a bookpage, wrapping up every reader's habit in its 'take' on Lit. and taking-up, where 19th century landscape painting left off, on the whole Western eye(z) ed sub-conscienceviewing process... the T.V. 'dots', backed by the light-source and the pale blue-ish tone of it (prime color of closed-eye vision in deep memory process, blue tinting the whole grainy field when the eyes have been closed in a dark room for a long time), do pretend the brain of the viewer is IN THE "SET," a tendency that soon makes him feel as if what he's watching had always been stored in his own memory banks, as if he ought to act on instructions from T.V. as surely as he would on his own experiences as remembered. Thus, thru mimicry of memory process and thru prophetic hypnosis, the viewer's life is all before him.

HOW to defeat this phony deja-vu?... sharpen the eyes! I've been primarily making silent films for years now--since I discovered that the eye's sight of anything was automatically dulled when any sound was attended to... especially since the discovery that the inner-eye (hypnagogic vision and all consciousness of visual-memory's superimposition on any external scene being looked-at) was impossible to attend to, WITH THE EYES OPEN, when and ONLY when a sound was being heard consciously. So, turn the sound down on the T.V. set-to and put your inner-eye back in your own head immediately--see, then, how the television, and movie, directors cover up a poverty of visual imagination by lulling the eye to sleep with sounds continuum... see, for instance, how President Johnson approximates with minute facial changes (as befits the medium) Hitler's most exact gestural--(movie) stances (how the rhythm of Johnson's slight head tilts and the shifts of his facial muscles

Mid-Jan. 67

Dear Jonas,

How really great that you are coming here at last! As the students have already written you — the date of your program here is: Feb. 21st, tho' we're hoping you'll arrive some days earlier and/or stay at least a week after.

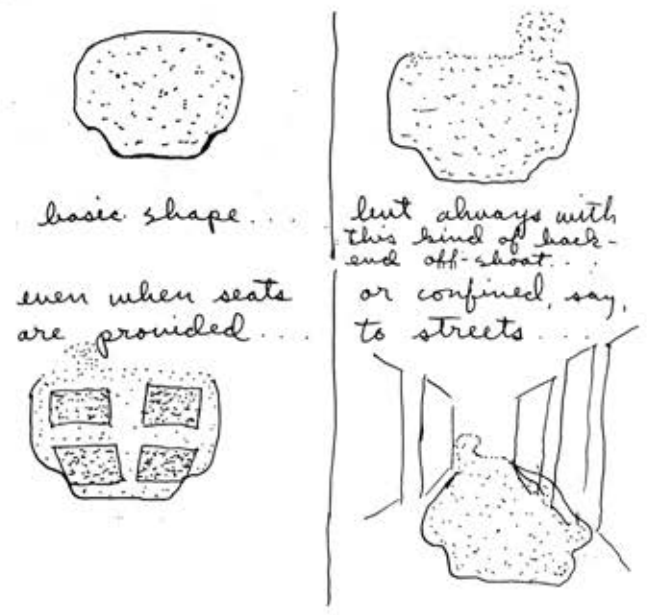
When I got your date specified, I decided the only chance for me to go west myself was at the end of Jan. thru Feb 15th... so, I'm attempting to line that up right now... (which reminds me: there was a guy in Salt Lake also wanted to give me a program there — only I lost his name and address... as it is probably the same man who's contacting you, could you let me know immediately his name and phone, if you have it, as the only possible date I can give him is around end this month — actually, if you could telephone me that information, it would probably be only way to let him — whomever know in time) / (I also asked Leslie for any such possible Salt Lake contacts). If I can Westward

Ho! at this time, that'll leave me free to come east in March/April (whenever the college-scenes can best be managed, etc.) In either case, I can't (alas!) travel west with you from here because I'm due in Saint Cloud, Minn. (sponsored by Paul Sharitz) March 1-3; and I've promised to take Newlyn on that trip.

Okay — so!... all is very exciting.

For instance: I'm mailing the whole 1st part of the "23rd Psalm Branch" (complete in itself) to your good keeping (% Co-Op) today! Any response much appreciated — but, especially, any showings you can give it immediately so that it can be of whatever clarity re: "War": its public life may contain.

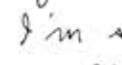
Allen Siphero (who just spent couple days here with Peter, brother, and Maritta Greer) encourages me with respect to the possible public helpfulness this year's private agony may be — now that it's shaped itself into this film — in that we were able to discuss the war-like shapes of mobs which "23rd Psalm Branch" reveals accurately, viz: (perspective view):




as distinct from, say, crowd gatherings which evidence no war-like proclivity, even be they 'sports' events and such-like, by a tendency to undularity, and 'rounded' ends, viz:



So that, Allen can utilize this knowledge in organizing the crowd shapes of the 'peace' demonstrations in S.F., etc. (which will tend, otherwise, to shape ~~themselves~~ in this time, in this country, as surely as a military parade — if my 'reading' of 30's newreels is correct)... or, at least, he can see-for-himself what the mass-shape statement of the 'peace' demonstration really is! It was great having him here — much insight, for me, into him, India, my films, etc. Blessings. Stan

P.S. One must take into the accounting of these crude sketches that they typify tendencies of crowd-formations in countries at, (as about to go to) war as distinct from tendencies of peaceful country gatherings (these latter shapes of mass-people can be infinite, I'm sure — tho' I found a proclivity for ); but my source — newsreel photography — must especially be kept in mind... that these shapes may primarily reflect the perspective of the picture-makers of these times — and certainly do reflect their frontal viewpoint — rather than any unbiased sight of mass-gatherings.

A riot, incidentally, seems to tend to develop along the irregularity of the back-line, viz: ; and to develop along a pattern similar to that shown by photos of cloud movements in hurricanes, tornados, and the like —

Letter from Stan Brakhage to Jonas Mekas, published in Film Culture 44, Spring 1967. Courtesy of Fred Camper, Marilyn Brakhage and the Stan Brakhage Estate.

marshal a specific television attention... how the scanning-dots cluster and scatter with each shift of light and shadow across his T.V. 'hyp' face with all the force of ordered crowds of people toned to his 'benevolent' expression breaking into rioting mobs--particularly at his each questioning look--and then lining-up militarily on cue of frown, etc... an attention that an ungrainy medium, like 'the movie,' could only command thru violent 'stage' gestures backed by actual crowds of people behaving on cue, as in 30's Germany).

I ALSO suggest tilting your head while watching T.V.--an act which turns 'linear' to some verticality and, for some mysterious reason, makes the dots much less visible. But, these are finally only 'tricks' played on the machine itself and, as such, a too-simple patch-work against ultimate disaster. One must become aware of one's own inner-eye workings and thus, come to know television for what IT is, defeat ITS hyp-goggles at source in self. ONE of the most useful meditations, in this respect, is the conscious act of remembering a T.V. image--a careful and deliberate attention to the process of memory itself in calling forth a television scene... a seeing of it taking shape on the grainy-field of your own closed eyes, the pulse with which it comes back at you, the coloring it takes onto itself, et cetera... this, at least, restores the T.V. 'original' to your own physiological consciousness. I discovered the effectiveness of this process while making "23rd Psalm Branch," a feature-length war film; and I found it to be the only way I could experience the newsreels of my childhood AND that 'staged' slaughter in Vietnam which T.V. brings daily into my home, in a creative way--that is as an existent reality. Otherwise, it's just the old pea-and-the-nut trick: I somehow KNEW the pea was up the politician's sleeve; but I didn't know how it got there; and the politicians' hand is faster than the preconditioned eye, but NOT faster than

the inner eye's ability, thru memory, to play the whole trick back in extreme slow motion, with personally creative interpretation (in the mind's edit of the parts of the image re-membered, the order of objects called-forth having a meaningful continuity, or personal message, akin to any wordless comic strip or silent movie sequence) and 'colored' to suit, or express, your own deepest emotional response (the closed eyes flashing banks of color rhythmically in the act of memory thus, express the feelings of the person as surely as rhythmically-structured 'tones' of music express a composer's feelings). TELEVISION dumped the implication of monstrous war guilt into my living room; and every conceivable hypnotic means of that medium seemed to imply its filthy (striptease/top-peek) pictures originated in ME and that its, thus, prophetic imperialism was/will-be an absolute necessity of my continued living. I was, thus, 'bugged' in the fullest sense of the word and had to go back, memory-wise to the source of that trick in my life: the somewhat similar nose-reels of my World War II years under child's hood--1938 thru 1945...: and the "23rd Psalm Branch," the film I created OUT of these struggles, does illuminate the whole process of pictured war sufficiently to enable me to say, with Michael McClure (from "Poisoned Wheat") "I AM NOT GUILTY. I AM A MEAT CREATURE": and to watch my T.V. set from where I AM.

Los Angeles Free Press, February 3, 1967.

Originally published in *Brakhage Scrapbook: Collected Writings*. by Stan Brakhage, edited by Robert A. Haller (New Paltz, New York, 1982).



23rd Psalm Branch, Stan Brakhage, 1967

Courtesy of the Estate of Stan Brakhage and Fred Camper.

EL CINE COMO CAMPO DE CONCENTRACIÓN



Bruno Varela

Un cine menor, gnóstico, es decir que guarda un conjunto de conocimientos secretos y abiertos. Un cine consiente, que se observa a sí mismo como fenómeno técnico; que intenta (re)conocerse, intuirse, mutando hacia la desintegración. Cine de investigación, desde sus límites, hacia sus límites.

Combustible de imagines, consumible de imagines, sonoras siempre.
ya no podemos oír sin ver ni ver sin oír. Pertenecen a un mismo conjunto de estímulos, aun cuando cesa alguna de las fuentes el cerebro hace la función de recomposición y complemento.
Con las nuevas generaciones parece más acentuado este fenómeno.

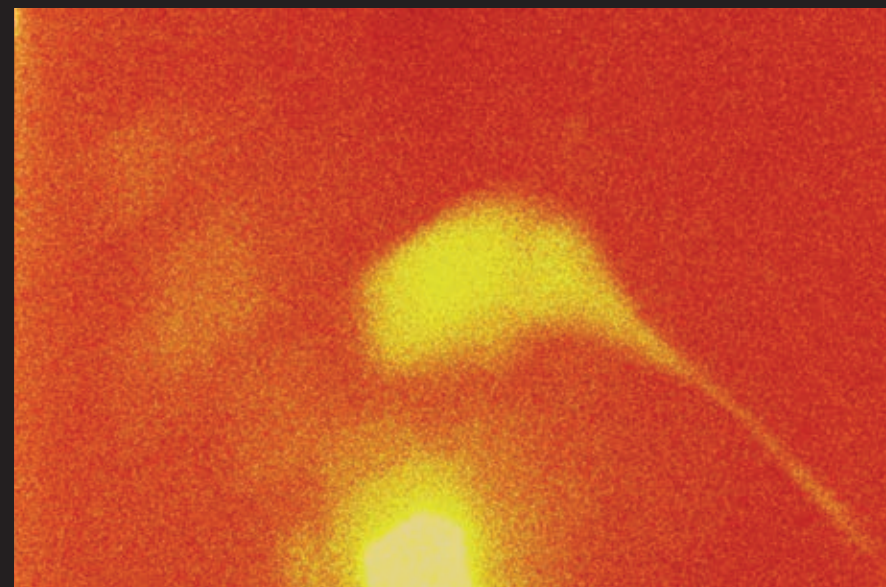
De lo que se ve a primera vista, solo una región.
Un acto de volver a ver se requiere para la revelación;
como un rayo, conjunto de signos encadenados al tiempo y sus porosidades.

Viralidad, combustión, infiltración, formas de inteligencia, cúmulos de imagines formando otras imagines, visibles solo por los dioses, los insectos o los simuladores de mirada, los detectores de piel, algoritmos anticipatorios del deseo y el reflejo.

Un movimiento por cines que demanden otras formas de ingresar a la membrana iteraciones, anticipaciones, fulgores, desviaciones.

Imagen técnica imagen psíquica. modalidades e intensidades de presencia.

(el prototipo)



hilvanada por un montaje esporádico
tótems y amuletos disueltos
la película se presenta
insubordinada
dotada de voluntad
resbaladiza
húmeda
frágil
tiempo filmado
tiempo de filmar
tiempos de proyección
tiempos de percepción
no hay unidad mínima posible
lo que no cabe en ella también está presente

estamos apenas ingresando
hace un vacío frío
propiciatorio para el movimiento
intentar traducir el mundo al régimen de la película
hay lugares donde se está bien y lugares donde no
dibujos de tiempo

la película es territorio y mapa
propone una situación en algún punto, al interior de la
película o afuera.
Turbulencias
ideogramas.

El cine como campo de concentración
el cine como una plantación
el cine como una reserva india
el cine como una mina a cielo abierto
el cine como una carretera que no va a ninguna parte
el cine como una máquina de tiempo muerto (enfermo)
el cine como una sierra eléctrica
el cine como un incendio fuera de control
el cine como una maquiladora
el cine como una franquicia

Soñar con otras imágenes, otras sombras, habitadas por
otras fuerzas tectónicas, partículas abiertas. Fosfeno,
luminiscencia resplandores, baratijas y saldos, esquilas,
tepalcates, piezas ancestrales producidas en serie. Pre-
imágenes, potenciales.

Espectros electromagnéticos

El movimiento es un simulacro.
El medio es autodestructivo, cada que se reproducen
la imagen comienza su tránsito hacia la desaparición.
El propio aparato que las hace visibles, contribuye
a la aniquilación del material. El cine fotoquímico,
electromagnético o el digital caminan hacia su propia
borradura siempre. ¿Habrá un estado primordial de la
imagen en movimiento. Como una primera impresión?.

Materiales audiovisuales vaporosos, desechables,
ensamblajes a partir de trozos de información low res.
Se presenta un mundo comprimido, nebuloso; disuelto en
el artefacto de visibilidad que lo contiene. Vistas y gestos
que repiten comportamientos de cine arcaico. archivos
miniatura diseñados para flotar entre conexiones
inalámbricas y mensajes celulares. Casi-imágenes-
móviles que reverberan en narrowband monoaural al
borde de la desintegración, para inmediatamente volver
compulsivamente al movimiento. Hiper-alta in-definición.

Formas sin contorno destinadas a ser spam. Ruido,
despojadas de todo valor, financiero o autoral para devenir
en imagen-fantasma viajando por el espacio sideral.

Mucha de esta “obra” circula sin autor, colectiva,
reinterpretada y recargada por cada usuario. Infinita
y fugaz contenida en memes, spam, Gif animados,

ejercicios de desprogramación de las comunidades glitch,
contagios virales y otras metástasis radiales en la era de
la postproducción colectiva.
Que significa desplazar el texto (o la imagen)

La memoria es una forma de escritura (o de reescritura)

Material nativo de la red que circula en este ambiente
sobrecargado de signos.

Cuanto más se representa el mundo en imágenes queda
menos de él en la “realidad”.

Una película que esta invadida por otra película, por los
subtítulos y otras presencias.
Un código de tiempo discontinuo que abre una línea
fracturada y zigzagueante
Una película que es una entidad electromagnética,
adherida a una cinta VHS que genera imágenes de
manera autónoma, sin una mirada humana de por medio.
Una película que es un caleidoscopio
Una película que es un telescopio
Una película que es un microscopio
Una película que contiene el código de tiempo del casete
original.
Una película que es onda y partícula a la vez
Una película que es un fractal, fragmento y totalidad.
Un película que es un campo de siembra
Una libro que es un pararrayos
Una película que se auto organiza como una comunidad
de hongos.
Una película que opera como un incendio y una
inundación a la vez
Una película que es meteorito e impacto al mismo tiempo
Una película que permite observar las sombras de las
dimensiones inasibles.

huichilobos
puede que el aire avive las llamas y se extienda el
incendio o será el síndrome de emboscada
el germen de fuego extiende su dominio Viscoso
¿Quién fue el que azuzó a Huichilobos?
no queda nada más que bailar-peleando
el lector de los destinos
el que se sangra sobre la gente
el que ve fijamente las cosas
el que toca las cosas
el que pinta las paredes de las casas
el que prepara fuego para la gente
el que come el corazón de la gente el que come las
pantorrillas de la gente
el que aoja, fascina, encanta o embruja con la mirada
la que se arranca las piernas o “la que se da golpe en las
piernas
el sahumador
el poseedor de conjuros o el que oprime el corazón de la
gente
el que danza con la palma de la mano
el que acomete en la noche.

Filtraciones offshore costa afuera offshore a cierta distancia offshore a lo largo offshore terral offshore que sopla de tierra offshore

a poca distancia de la costa

¿y si la medusa soñara con
aves?

Rudimentos del futuro
Siempre aparece un orden
cuando se disponen los
materiales

Una determinada fuerza
telúrica
Las formas ya estaban aquí
Lo importante es aprender a
leerlas

Dar nombres para poder
olvidarlos

Todo es provisional

Una traducción de la
realidad, incompleta

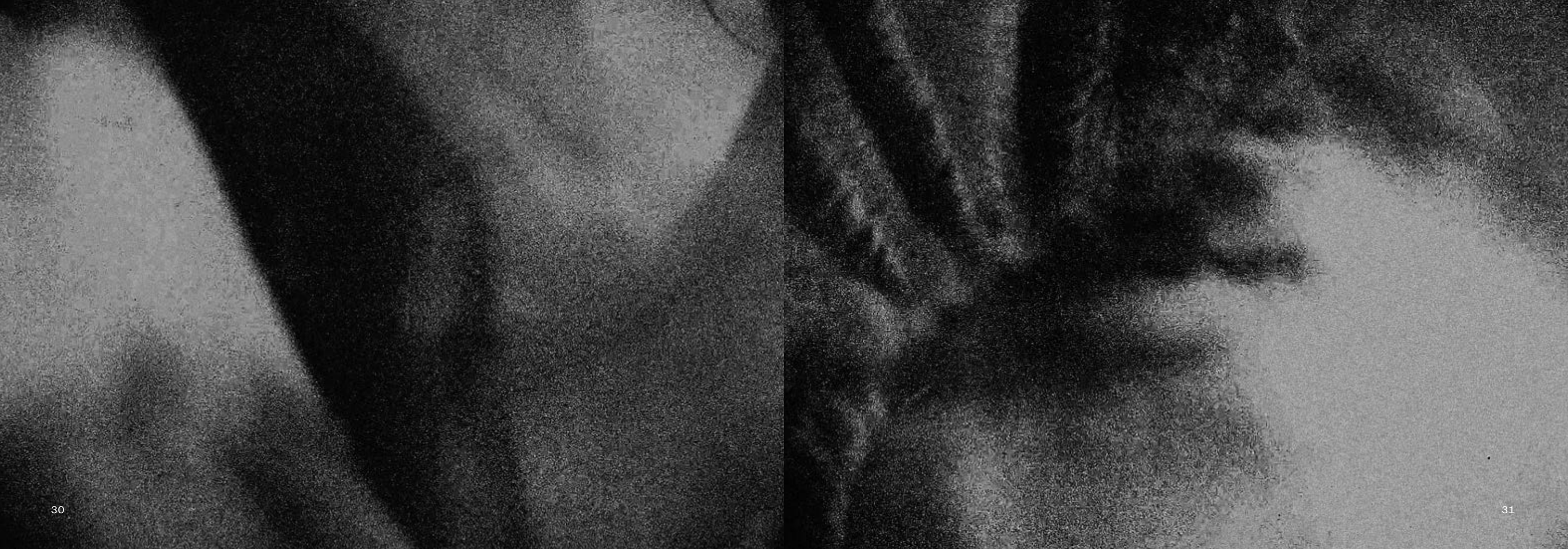
Puedes pasar por delante de
las puertas y no verlas.
mediante el movimiento
podemos leer la historia del
lugar

Hacer manifiestas cosas que
antes no se veían

Lo que es suave es mucho
más profundo.

Desde donde se puede
politizar la labor audiovisual
cuando esta cruzada en todo
momento por el programa
o por una jerarquía de
programas
Toda actividad esta cruzada
por la investigación militar y
las formas del corporativo
suave, el control de salida y el
algoritmo premonitor-

Regresar a las imágenes que
se descubren en miradas
lentas, reiteradas, obsesivas.











SINGING IN OBLIVION

Eve Heller

Singing in Oblivion began as a work-in-progress in 2010 known as *Out of Sight* – as in, “out of sight, out of mind”. I’d proposed using a traditionally spectacular widescreen format to quietly contemplate a largely forgotten and tragically neglected Jewish graveyard in the middle of Vienna. The Jewish Währinger cemetery opened in 1784, during an era of tolerance and prosperity. It grew to be one of the two largest Jewish cemeteries in Austria. By the late 1880s bodies were no longer interred at the site, but it stayed open to visitors. During the Nazi era, this historical jewel of a Biedermeier cemetery was closed to the public, ravaged and desecrated. Over the course of time it became a wilderness, passersby noting it sounded as if a paradise of birds was locked behind its high stone walls. Today the graveyard bears further scars of political and inertial neglect, despite the efforts of a few people to restore and save it from complete ruin. Without the care of generations displaced or killed during the Nazi era, the graves have been decimated by the falling branches and uncontrolled growth of ancient trees while words and symbols on tombstones disappear into dust. We were required to make an appointment to enter the premises, and to sign a waiver agreeing to proceed at our own risk. We didn’t have much time: I chose 11 camera set-ups for my friend and fellow-filmmaker Peter Miller to shoot with his 35mm anamorphically endowed Arriflex camera. We filmed with a high-contrast, low ASA stock at a very slow frame rate to maximize the amount of light we had to work with. Thanks to Miller’s skill, the film came back from the lab perfectly exposed. Its beauty left me with a riddle.

I’m not a documentary filmmaker and I don’t use voice-overs to convey my thoughts and feelings. I’m concerned with film as a particular art form that communicates through its unique material nature and potential. So how in the world would I bring the cemetery footage to express what I was trying to get at deep down? My impulse to make the film had grown out of a reality with which I’ve lived ever since relocating from the US to the very city my father had loved and was violently forced to flee in 1938. To me Vienna is haunted by missing threads, people and worlds, histories, cultures, places and times. I wanted to cinematically commune with an elusive imagination of presence, not simply concentrate on historical tragedy and the void of absence presented by the decimated graveyard. Tombstones tell of particular lives one can interiorly reflect upon, as well as touching on lives that weave into the constellation of those who come before and after. I began to consider how photography and film can serve purposes along similar contemplative lines. And so I searched high and low for evocative photographic and filmic material I might meaningfully thread into my cemetery footage – including from the dawn of photography, when the Währinger Cemetery served its purpose in peace. I gathered and logged numerous 16mm educational films, combed through troves of my own Super 8 reels, and collected glass negatives I found online. I also continually returned to the cemetery to shoot black and white photos with the Leica I’d inherited from my mother, meditating on details, qualities of light and shadow I might enlarge on.



On December 7, 2021, my husband let me take over his darkroom where I worked in perfect peace day and night – over ten years after first conceiving *OUT OF SIGHT*. I'd long since abandoned the idea of using Super 8 and 16mm film which clearly couldn't hold a candle to the powerful 35 mm widescreen cemetery footage I'd shot with Miller. I used a high-contrast Kodak stock (2302) to contact-print a number of photos I'd taken at the cemetery, and I developed first methods of isolating and printing details off a handful of glass negatives I'd found on Ebay. It was very challenging to reproduce a glass-negative detail one frame at a time on a 35mm strip of raw stock in the near dark. It sometimes took all day to get 3 seconds of usable footage. I decided to add a new process to the mix. One of the first so-called photographic images had been created in the late 18th century by laying a leaf directly on photosensitive material, aka contact-printing. With this in mind, each day I'd take a break from laborious darkroom procedures and head into the garden to harvest dried grasses, stems, and flowers, searching for the likes of feathers and moth wings as I considered the timelessly cyclical nature of which we're a part and that interweaves all generations of life. Later I also contact-printed needles, lace, perfume bottles, spectacles, necklaces, bracelets, rings, watches, fountain pens, scarves, and other objects relevant to the film's time-frame – stirred by objects that are all I have left of loved ones who long since stepped out of the picture.

It was in the Summer that *Singing in Oblivion* finally found its title. A CD of local bird calls and songs was playing as I gently rocked a 35mm film strip in the developer and watched a woman's face begin to appear in the red glow of the darkroom, as if out of nowhere. I'd been intrigued by her abstract image when I first studied it on a lightbox. I'd applied white paper tape and rulers in order to properly align her on the glass negative – emulsion face-down – with the perforations of a one meter long strip of film in the relative dark. I laid a few other objects on the film as well, before I exposed it to the white light of an enlarger. Within less than a minute the chemistry worked its magic on my latent filmic photogram and I began to see the figure of the woman emerge in positive, as a very particular person. She struck a chord beyond the usual sense of wonder intrinsic to darkroom work. She reminded me of the grandmother I'd never met, from a time and a world I'd long imagined and could now glimpse in detail. As I rocked the cradle of the developer I began to see her and the glass negative itself as an orphaned shade, singing in oblivion – just like the tombstones locked away from sight in a paradise of birds. I'd found this glass negative among a host of others, minimally labeled and neatly placed in boxes packed away in a very old but perfectly intact little black suitcase I'd bought in January from a man in a parking lot on the outskirts of Vienna – in the neighborhood where my grandfather happened to have grown up. Working this batch of glass negatives over the course of 7 months provided me with the material heart and soul of *Singing in Oblivion*.







TESIS SOBRE EL AUDIOVI- SUAL

Tesis 1: En el cine político de agitación hay una yuxtaposición de lo antiguo y lo nuevo que implica una práctica audiovisual bajo la forma de la aberración, en este cine la agitación ya no emana de una toma de conciencia ni convoca a una movilización de masas, sino que consiste en poner todo en trance, incluida a la cámara misma, relacionando las violencias entre sí, de modo que por el trance, la crisis o la aberración se determine una constructividad que, intervenida desde lo real, produzca audiovisiones colectivas del *pueblo que falta*.

Tesis 2: Un cine político de agitación que tenga como condición de posibilidad los estragos del capitalismo neoliberal conduce, en lo audiovisual, a la doble forma de la aberración: lo siniestro y el extrañamiento.

Tesis 3: La exacerbación de lo siniestro conduce a lo intolerable. La visión, presencia e insistencia de lo intolerable despeja un horizonte que posibilita la emergencia y autonomía del pueblo que falta.

Tesis 4: En el cine político de agitación existen tres formas del pueblo: El Pueblo supuesto, el Pueblo que falta y la Población¹.

Tesis 5: El cine político de agitación conduce a una autonomía de las imágenes. La autonomía no es separatismo, ni la toma o la ocupación del Estado, tampoco la productividad totalitaria de imágenes, sino la creación y apropiación de estructuras sensoriales, perceptivas, poéticas y especulativas paralelas dentro de las estructuras existentes.

Colectivo Los Ingrávidos

¹ El espacio de representación mediática que los gobiernos corporativos han construido a su alrededor excluye al Pueblo. Lo que los gobiernos corporativos suponen como correlato de su propia imagen impopular es una población, una masa a la que puedan administrar, cuantificar, gestionar. La consistencia de ese espacio de representación es completamente homogénea, sobredeterminada, cuantificada y no antagonica. La dimensión determinante del discurso oficial pretende modelar una imagen total, coherente, que termine de una vez por todas de sustituir o transformar al pueblo que falta y al pueblo supuesto en población. Lo que el emporio de imágenes de los gobiernos corporativos suponen es un espectador-población o una población-expectante, masa de alucinados que responda desde el unísono de una pasiva civilidad a la pregunta ¿qué hay detrás de las imágenes y de las producciones audiovisuales gubernamentales o corporativas? O bien ¿A qué totalidad expectante están referidas las monstruosas puestas en escena como las que continuamente emprenden los gobiernos corporativos mundiales y sus aliados tele-informáticos contra toda posible construcción y articulación de pueblos faltantes? La masa cuantificada, sojuzgada e intimada por esas preguntas responde sin voz y desde la tribuna de su atomización, responde pues como población. Detrás de las imágenes-sonidos que los cines-corporativos y cine-gobiernos difunden, detrás de la habilitación hegemónica de los maniquís-soberanos-empresariales existe un ideal de espectador: una población reglamentada sin un territorio político claro, en un desolador ambiente de inseguridad así como en un vertiginoso desarraigo estético-político.

Tesis 6: Una de las formas del cine político de agitación es el cine de apropiación, el cual implica una práctica sensorial aberrante. La dimensión litúrgica de esta aberración es el entierro (trance funerario).

Tesis 7: El entierro de las imágenes y los sonidos es el trance cinético del documento audiovisual apropiado.

Tesis 8: Toda apropiación moviliza y reivindica la opacidad del documento.

Tesis 9: La opacidad del documento es una cualidad sensorial que activa la dialéctica Entierro-Exhumación.

Tesis 10: La dialéctica Entierro-Exhumación es la contradicción iconoclasta y materialista del cine de apropiación.

Tesis 11: El entierro y la exhumación implican la dimensión testimonial de la apropiación.

Tesis 12: El arrebato siniestro de la apropiación es la posesión, conversión y vinculación chamánica.²

Tesis 13: La *posesión* chamánica es el arrebato sensorial del cine político de agitación.

Tesis 14: La *conversión* chamánica constituye la estasis hipercinética del cine de agitación.

Tesis 15: La *vinculación* chamánica implica la reivindicación de lo irracional del testimonio así como su deriva sobrenatural.

Tesis 16: La percepción de un testimonio como sobrenatural, onírico, mesianico, excesivo, irracional y desvariado posibilita una apropiación y vinculación sensorial del documento.

Tesis 17: La apropiación sensorial del documento audiovisual supone una Estética del Trance como condición.

Tesis 18: En la Estética del Trance los datos inmediatos de la sensación inducen una agitación en la percepción de los documentos.

Tesis 19: Los estados mediatos de la percepción movilizan una apropiación de los documentos.

Tesis 20: La agitación, la apropiación y la superstición son las prácticas impuras de la Estética del Trance.³

Tesis 21: La Estética del Trance posibilita la colisión e internalidad semiótica del materialismo y el chamanismo.

Tesis 22: El Materialismo es la dimensión empírica, contingente, circunstancial, sensorial y concreta de los objetos, los documentos, los archivos, los restos, los elementos⁴.



lismo y la barbarie europea para ser retomada, entre otros, por el escritor Juan Rulfo quien la recuperó del abandono en el páramo y las tierras arrasadas que dejaron cinco siglos de excesos civilizatorios. Ahora podemos recuperar la pregunta, no únicamente desde la perplejidad y el páramo sino desde el trance y el arrebato cinematográfico. Así, desde una tierra intermitente y rutilante, disponemos también el trance a modo de cuadros de relación. Recordemos que las cartas de relación eran la forma fundamental que tenía Hernán Cortés de informar a la corona sobre los “avances” de su ominosa conquista. Recuperemos pues la forma de “relación” como informe, pero como lo in-forme en múltiples cuadros de relación. Por tanto, a través del audiovisual buscamos pensar, articular, integrar y vincular la no reconciliación histórica que implicó la llegada de los europeos a la tierra conocida posteriormente como América así como la destrucción de Tenochtitlan en 1521. A cinco siglos de dichos acontecimientos reivindicamos la Estética del trance y el Materialismo chamánico como formas de resistencia multinaturalista que nos movilizan a re-apropiar, transferir y transformar el ominoso proceso corrosivo que indujo aquel desencuentro histórico y asimétrico entre cosmovisiones radicalmente diferentes y cuyos efectos implicaron el nacimiento y desarrollo de los modernos estados nacionales en América con sus consecuentes violencias y problemáticas no-reconciliadas hasta la actualidad.

⁶ La *circunstancia* es el punto de vinculación radical entre contingencia y facticidad a partir del cual emerge la razón. Es este sentido situacional de la circunstancia en el que la razón adquiere una determinabilidad posible al mismo tiempo que adviene como dimensión larvaria que acompaña toda entidad, proceso y devenir (hay que señalar también que el sentido situacional de la circunstancia determina *lugar, posición y perspectiva*). Esta perspectiva de anidación e infestación de la razón supone la nihilización de algo dado. La razón, por tanto, es, en principio, falta de ser con respecto a un ser dado y no surgimiento de un ser pleno, esta dimensión parasitaria de la razón constituye su infraser expansivo, esa nada de ser, nada de la Historia en que se vinculan la contingencia y la facticidad.

⁷ La *multinaturalidad* es un campo de intersección chamánica entre una epistemología constante y ontologías variables.

Tesis 23: El chamanismo reivindica la sugestión, el presagio, los estados de trance, el sortilegio y la superstición desde los objetos y los testimonios.

Tesis 24: EL Materialismo Chamánico procede por fragmentos, rupturas, loops, clústeres, módulos, derivas, ascensos, descensos, series, espirales, vórtices, pulsos, ritmos, entropía, neguentropía, hipóstasis, colisiones, vinculaciones, aberraciones, pliegues, entierros, desentierros, todo lo cual trasluce constelaciones intermitentes de cuyo magma emergen figuras, agitaciones, formas, estructuras, procesos, relaciones, percepciones, especulaciones y sensaciones. El Materialismo Chamánico es un sortilegio mesoamericano desencadenado⁵.

Tesis 25: El Materialismo Chamánico permite percibir simultáneamente según dos perspectivas incompatibles, paradójicas e irreconciliables.

Tesis 26: Las perspectivas incompatibles son, esencialmente, perspectivas no-reconciliadas.

Tesis 27: El a-priori histórico del Materialismo Chamánico es la no-reconciliación.

Tesis 28: El Materialismo Chamánico reivindica un perspectivismo acontecimental de la Historia.

Tesis 29: La no-reconciliación es el núcleo transhistórico de la Historia.

Tesis 30: La Historia es una tumba para el ojo. Una sobredeterminación para el oído.

Tesis 31: El ojo y el oído son atractores de contingencias.

Tesis 32: El Materialismo implica una prodigiosa acumulación de contingencias.

Tesis 33: Toda contingencia puede ser apropiada, organizada y reformulada como circunstancia⁶ multinaturalista.

Tesis 34: Toda circunstancia multinaturalista es una multiplicidad inmediatamente relacional.

Tesis 35: Lo que existe en la multinaturalidad⁷ no son entidades autoidénticas diferentemente percibidas, sino multiplicidades inmediatamente relacionales.

² La determinación de estos tres procedimientos chamánicos implica tres especificaciones: la posesión *perspectivista*, la conversión *transformativa* y la vinculación especulativa.

³ Uno de los correlatos no impuros y absolutivos de la Estética del Trance consiste en la liturgia funeraria.

⁴ La parte materialista del materialismo chamánico nos fuerza a situar todos los materiales audiovisuales en un horizonte de contingencia radical como campo de indiscernibilidad común a todos los contenidos colectivos de la imagen, esto nos moviliza a suponer un principio autofágico de relacionalidad entre imágenes y sonidos absolutamente contingentes que nos permita desatar un arrebato rítmico dependiente, por un lado, de una no conmutatividad radical en el orden de una temporalidad fracturada por módulos iterativos, y por otro, una tensión constante entre la aparente imposibilidad de conmutación continua y la realidad de una recursividad expansiva como horizonte de determinabilidad formal de los contenidos colectivos de la imagen. Esto nos lleva a la parte chamánica del materialismo chamánico a través de la cual podemos intervenir, inducir y vincular un trance como arrebato rítmico y corporal sobre la determinabilidad del material audiovisual según una diferencialidad eidética, arcaica, ancestral y mítica.

⁵ Este desencadenamiento despliega una intermitente y destellante interrogación que franquea centurias a través del tiempo, alcanzándonos en un instante de peligro y perplejidad extraordinariamente actuales, el mencionado sortilegio mesoamericano nos fuerza a preguntar ¿Qué tierra es esta? El origen de la pregunta yace en el asombro que el mercenario y posterior cronista Bernal Díaz del Castillo expresó al acceder al interior de una tierra “incógnita”; en pleno corazón de una América “desconocida” e “innombrada”, el europeo Díaz del Castillo hizo patente la crisis de su sonambulismo colonial fundiendo su maravillada percepción con la intermitente fulguración de una realidad no europea, aquí lo que el europeo realmente descubría era la perplejidad de su ignorancia. Su extasiada pregunta atravesó los siglos destructivos del colonia-

Tesis 36: La posesión chamánica es el estallido sensorial del cine político de agitación en un entorno de multiplicidades inmediatamente relacionales.

Tesis 37: El cine-trance implica la capacidad de ver simultáneamente según perspectivas incompatibles, paradójicas e irreconciliables.

Tesis 38: El cine-trance de agitación induce una superposición de estados heterogéneos así como la explosión en los seres de la multiplicidad cualitativa propia del mito.

Tesis 39: El mito consiste en un registro del movimiento de actualización del presente estado de cosas a partir de una condición precosmológica, prehistórica y ancestral.

Tesis 40: Toda metamorfosis mítica implica un trance acontecimental de las contingencias.

Tesis 41: El mito es una hiperimagen multinaturalista en movimiento.

Tesis 42: La determinación y organización dialéctica de los contenidos colectivos de las imágenes contingentes constituye y despliega una hiperimagen.

Tesis 43: Toda hiperimagen expresa una época de la imagen del mundo así como un sistema de imágenes relacionales actuales.

Tesis 44: El cine es una hiperimagen dialéctica del movimiento⁸.

Tesis 45: La TV es una hiperimagen mediaticamente relacional de la cultura.

Tesis 46: El internet es una hiperimagen relacional de los dispositivos de control.

Tesis 47: La pandemia es una sobredeterminación metabólica de los sistemas de imágenes.

Tesis 48: Toda sobredeterminación metabólica implica un fracking cognitivo como práctica de la razón digital.

Tesis 49: El fracking⁹ cognitivo¹⁰ es una sobredeterminación productivista que integra y posibilita la hiperimagen relacional de los dispositivos de control.

Tesis 50: La publicidad, la interacción digital y el procesamiento algorítmico de datos instrumentalizan la productividad de la razón contingente.

Tesis 51: Toda razón contingente posibilita y apuntala el vector factual, productivista y digital de la razón.

Tesis 52: La Razón productivista implica un automatismo energético autofágico.

Tesis 53: La razón es el núcleo productivista y autofágico de los sistemas de imágenes.

Tesis 54: La razón es la afirmación radical y progresiva de la evidencia de su realidad.

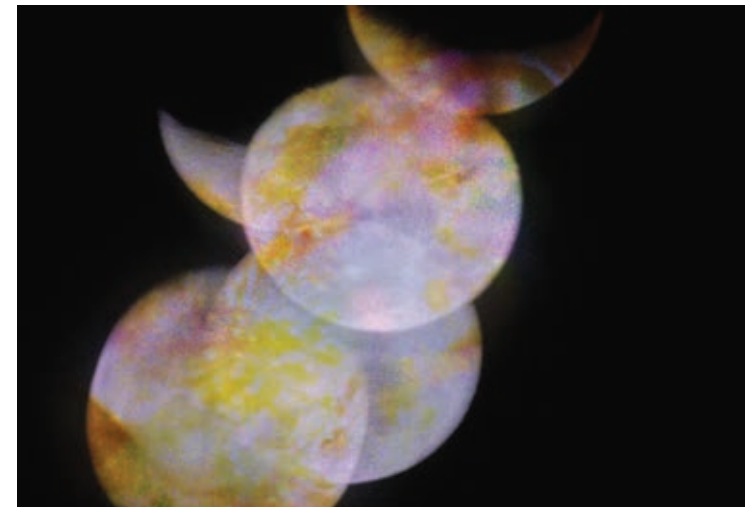
Tesis 55: La razón antropocénica desarrolla y afirma una hiperimagen energética del mundo¹¹.

Tesis 56: La razón sólo tiene un medio de explicar lo que no viene de ella, y es reducirlo a la nada.

Tesis 57: La reducción a la nada, como práctica de la razón, implica una contracción y dispersión eidética de los seres.

Tesis 58: Toda reducción eidética abre caminos de extinción.

Tesis 59: La instrumentalización de la reducción eidética produce una precariedad como condición existencial en la época de la razón antropocénica.



¹² La precariedad implica una retracción cualitativa y eidética de los objetos, la cual posibilita una constructividad intermedia y vinculatoria entre cualidades relacionales que los objetos emiten-absorben y que nos permite experimentar el constructivismo chamánico del proceso audiovisual desde un punto de vista sintético como facetados aditivos y sustractivos de incrustaciones cualitativas y objetuales, despejando todo un campo de entidades audiovisuales y apropiaciones cinéticas (des)orientadas a objetos.

¹³ Esta perspectiva objetivante también supone y considera al trabajo como invariante antropológica en tanto principio práctico de transformación y producción efectiva del mundo. El trabajo como una invariante antropológica, ¿no supondría, a su vez y como correlato de su aparente invarianza, una invariante especulativa (quizá más metafísica que especulativa) como horizonte de determinación telética presente en múltiples capas de la historia humana y posthumana? ¿No sería precisamente la Razón, como facultad de lo incondicionado, la retroactividad aberrante de una afirmación radical que determina las condiciones de experiencia real? No es casual que, en el modelo antiecológico de la modernidad, la pirámide sea la figura que determina la representación de la cadena trófica, estableciendo sintomáticamente una condición faraónica de ilusión trascendente para la actual desvinculación civil del capitaloceno, produciendo así no únicamente máquinas de resurrección faraónicas (pirámides corporativas) sino los ensamblajes objetivantes de la siniestra máquina de precarización, devastación y aniquilación capitalista.

Tesis 60: La precariedad de las imágenes es una condición de posibilidad de la apropiación audiovisual.¹²

Tesis 61: La extinción, extenuación, entropía, el desgaste, la fatiga y la destrucción conforman un correlato ecológico posible de las imágenes directivas de la razón contingente.

Tesis 62: Las imágenes directivas de la razón contingente implican tres sistemas y procesos relacionales de internalidad organizativa: *el mundo* que produce la razón antropocénica, *los límites* que postula la razón crítica y *la naturaleza* que vincula la razón especulativa.

Tesis 63: *El mundo, los límites y la naturaleza* constituyen las imágenes directrices de la razón contingente.

Tesis 64: La diferencialidad constructivista de la razón contingente según su vinculación con cada una de estas imágenes directrices genera: 1) una razón productivista y objetivante en relación al mundo (Realismo capitalista); 2) una razón crítica y reflexiva en relación a los límites (Realismo ecológico); 3) una razón especulativa en relación a la naturaleza (Realismo especulativo).

Tesis 65: El primer proceso relacional de internalidad organizativa (razón objetivante) implica una producción determinista, cientificista, objetual, realista, cognitiva, epistémica, así como la reivindicación de la unilateralidad ontológica del mundo.

Tesis 66: La perspectiva objetivante de la razón antropocénica, en su relación productivista con el mundo, supone una estructura preexistente e inherente a la naturaleza que posibilite la objetividad del mundo.¹³

Tesis 67: A contrapelo de la razón objetivante, el proceso relacional de la razón crítica (Realismo ecológico) supone la exterioridad y objetividad radical e irreductible de la naturaleza a partir de la cual se determinarán los límites necesarios para la actividad destructiva de la razón antropocénica.

Tesis 68: La perspectiva reflexiva de la razón crítica, en su relación ecológica con el mundo, implica el establecimiento de límites para el productivismo de la razón antropocénica.

⁸ Actualmente el cine yace entre el fetichismo zombie del filmico, el turismo instrumental de la finitud museográfica, la tiranía de la alta definición digital de la industria, la simulación e inmersión forence de la realidad y el reino viral de la baja definición. Al no tomar en cuenta el quiasma eidético que produjo la llegada de la Televisión para el Cine, del Internet para la Televisión y de la Pandemia para el Internet, el Cine naufraga entre una deriva ideológica unilateral y una desvinculación Neoliberal.

⁹ A contrapelo del *fracking* cognitivo como actividad productivista de control corporativo nos gustaría señalar y reivindicar una serie de estrategias audiovisuales (que continuamente corren el peligro de ser instrumentalizadas por el propio fracking neoliberal) que provienen de tres (in)formas filmicas del cine industrial: 1) *Mancha voraz* (The Blob, 1988): absorción, asimilación y expansión. 2) *Alien* (Alien, 1979): acumulación, anidación e infestación. 3) *Depredador* (Predator, 1987): estrategia, camuflaje y ritual.

¹⁰ La catástrofe cognitiva y ontológica que supone e implementa el capitalismo neoliberal sustrae a la naturaleza de la experiencia revelando así el vacío objetivante del ser, en lo audiovisual esta sustracción conduce a la doble forma de la aberración: lo Siniestro y el extrañamiento.

¹¹ La afirmación retroactiva de los efectos geológicos y atmosféricos planetarios como causas manifiestas de la efectividad corrosiva del Antropoceno-Capitalocénico determina el alcance expansivo de la actividad vinculatoria y relacional de la Razón como actividad objetivante, como facultad de lo incondicionado, como ampliación, generación y vinculación de campos categoriales en dirección a la conformación de incrustaciones objetuales, retracciones eidéticas, permutaciones intencionales, así como catástrofes cognitivas y extinciones ecológicas. Todo ello articulado por la Razón en medio de una patente y progresiva contracción hidrocarbúrica y energética cada vez más radical.

Tesis 69: Finalmente, el proceso relacional de la razón especulativa vincula el mundo como hiperimagen perspectivista en movimiento a partir de la cual se concibe a la naturaleza como circunstancia multinaturalista desde su multiplicidad inmediatamente relacional.

Tesis 70: El perspectivismo de la razón especulativa, en su vinculación multinaturalista con el mundo, posibilita la capacidad de percibir simultáneamente según perspectivas incompatibles, paradójicas e irreconciliables.

Tesis 71: La razón especulativa es la perspectiva relacional, antropofágica y autofágica del Materialismo Chamánico.

Tesis 72: El Materialismo Chamánico vincula la ancestralidad, la extinción y el trance como perspectivas especulativas y multinaturalistas de la hiperimagen dialéctica del movimiento.

Tesis 73: Las perspectivas incompatibles, paradójicas e irreconciliables constituyen el correlato relacional de la hiperimagen dialéctica del movimiento.

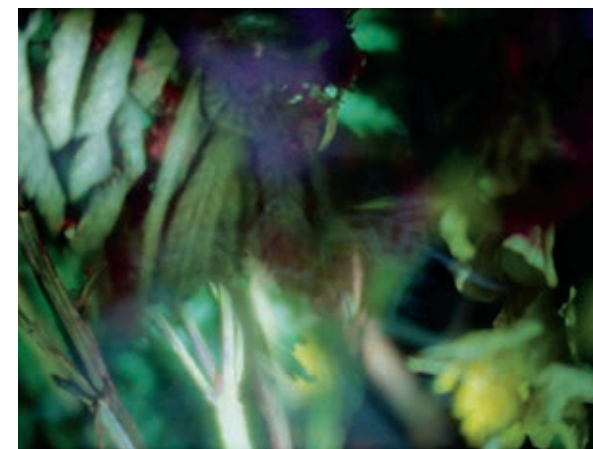
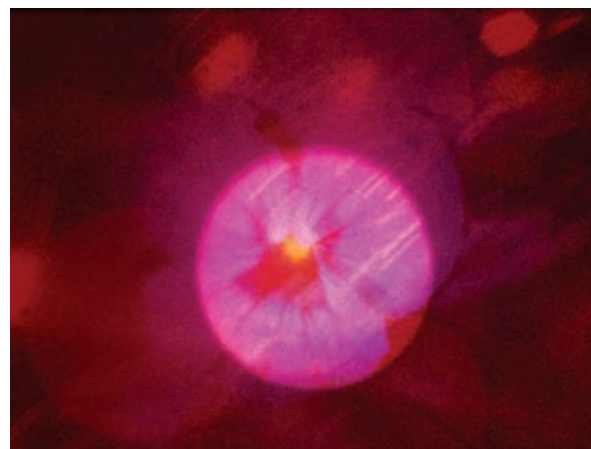
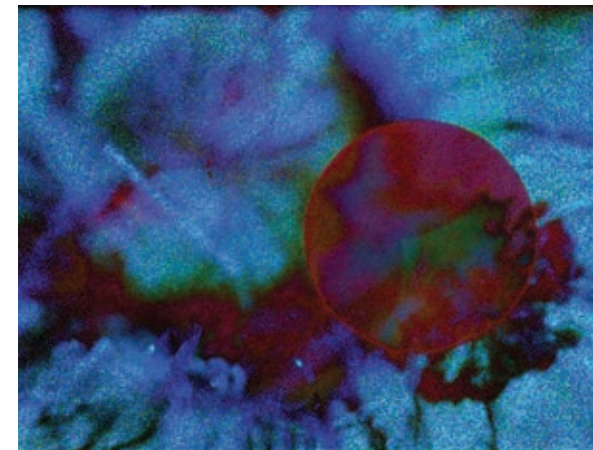
Tesis 74: Lo que existe en la multinaturalidad implica un turbulento flujo mítico que continúa pulsando y extinguiendo, es la potente vida volcánica de los seres y las cosas, una vida que, a través del proceso filmico y audiovisual, las expresa no como entidades autoidénticas diferentemente percibidas sino como multiplicidades inmediatamente relacionales.

Tesis 75: La radicalidad de la contingencia reivindicada por el materialismo implica recuperar la idea de que la destrucción y la aniquilación pueden existir sin ninguna contrapartida, sin ninguna compensación, se trata de reconocer que existen pérdidas absolutas que nunca serán recobradas, acontecimientos sin ninguna consecuencia, civilizaciones y pueblos enteros aniquilados y perdidos en la nada de la Historia sin dejar en ella ningún rastro, como esos grandes ríos que desaparecen en las arenas de un desierto planetario. La idea de que en el mundo existe una cantidad de cosas, objetos, sujetos, acontecimientos, flujos, vidas y devenires que serán absolutamente aniquilados y no recuperados, lo real de esa idea, decimos, hace patente lo abrasivo de la ingente maquinaria de aniquilación que habita el desierto de lo real.

Tesis 76: El perspectivismo, la conversión y la vinculación mítica de la hiperimagen dialéctica abren un campo acontecimental en la Historia.

Tesis 77: El materialismo chamánico como proceso filmico y audiovisual conduce e implica un cine-trance político de agitación en el cual la agitación ya no emanaría de una toma de conciencia ni convocaría a una movilización de masas, sino que consistiría en poner

las contingencias y circunstancias en trance, incluida, en primer lugar, a la Razón misma, relacionando las violencias y contingencias entre sí, de modo que por el trance, la violencia, el mito, la ancestralidad, la precariedad y la extinción se constituya una nueva percepción cosmológica y cosmopolítica del pueblo que falta.



1 La serie es el germen o célula de producción, organización y composición de un movimiento audiovisual. 2 La serie inicial de 24 fotogramas por segundo estableció la posibilidad de percibir el movimiento como dato inmediato de la imagen. 3 La determinación de una distancia interválica de 24 fotogramas por segundo permite ocupar y alterar dinámicamente el corte e intervalo móvil de la duración. 4 Los componentes del dato inmediato audiovisual son: Frecuencia – Duración – Intensidad – Textura. 5 La frecuencia de aparición de un dato audiovisual (in)determina la tendencia, el motivo o tema del material audiovisual. 6 La duración (in)determina un campo direccional, inteligible, dispersivo y rítmico para la distribución y ocupación de los datos audiovisuales. 7 La intensidad integra una dialéctica generativa entre opacidad, luminosidad y contraste. 8 La textura constituye la acumulación, yuxtaposición, superposición, simultaneidad y volumen de los datos heterogéneos del material audiovisual. 9 El desarrollo, la modulación, la integración, la composición y la extinción de las tendencias, motivos y temas del material audiovisual nos permite organizar series (es decir, conjuntos de imágenes o datos audiovisuales) en módulos (es decir, conjuntos de series), integrar módulos en grupos (es decir, conjuntos de módulos) e interrelacionar grupos en estructuras (grupos entrelazados). 10 La relación global y el entrelazado local de estructuras audiovisuales hacen legible un diagrama audiovisual. 11 La densidad material del diagrama audiovisual dispersa núcleos de indeterminación en la serialización de los componentes del dato audiovisual. 12 Las series de frecuencias, duraciones, intensidades y texturas generan una dialéctica de determinación e indeterminación recíproca.

El imperio televisivo resuelve ideológicamente sus contradicciones a través de una ingente maquinaria propagandística. La estetización “neutra” de la inmediatez es el procedimiento generalizado por Televisa para formular y promover una imagen “autoconsistente”, “totalitaria” y “tradicional”. ¿De qué medios disponemos para desenmascarar la transferencia y el encubrimiento de los conflictos y las contradicciones que la inmediatez “neutralizada” implica?

Convocamos pues a la ostensible degradación de la comunicación televisiva. Hacer inoperante cualquier mensaje “original” y “tradicional” a través de la inducción de distintas semiologías. Destituir el sentido de su ecolalia. Hacer ilegible el contenido preferente que su perorata habría de comunicar.

Una estética generalizada por desquiciarse:

Hay que destruir la pseudo-poesía, toda ella fallida, que el imperio televisivo reivindica.

Hay que destruir la horrible nitidez de sus cámaras millonarias. Ha que sincopar y desfasar.

Hay que sobreponer el ojo enfermo que soporta su colorimetría.

Hay que convertir en ruido su millonaria propaganda.

Hay que someter a continua destrucción la gramática audiovisual de Televisa Tradiciones.

Hay que demoler la inmediatez neutralizada que el frívolo romanticismo de su imágenes sucita.

Hay que plantear la des(re)conexión sistemática de las imágenes y los sonidos.

“Cuando los gobiernos nos invaden con su enorme maquinaria de burocracia, guerra y medios de comunicación de masas, sentimos que la única manera de preservarnos es animando nuestro sentido de rebelión y desobediencia, incluso si debemos pagar el precio de la mera anarquía y el nihilismo. Todas las ideologías públicas, valores y modos de vida deben ser puestos en duda, atacados.” Jonas Mekas

CONFIGURATIONS

James Edmonds

30/11/2019 / 20/11/2019 / 21/11/2019 / 22/11/2019 / 23/11/2019 / 24/11/2019 / 25/11/2019

A 2 5 9 11 12 13 15 17(1) 17(2) 18 22 23 27(1) 27(2) 24 25(1) 25(2)

B 2 4 6 7 8 10 14(1) 14(2) 15 16(1) 16(2) 17 18 19(1)

C 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14(1) 14(2) 15 16

D 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14(1) 14(2) 15 16

E 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

F 1 2 3(i) 3(ii) 4 5 6(i) 6(ii) 7 8 9 10(i) 10(ii) 10(iii)

(BLK)

divide →

A 29 (i) water [cup]

A 29 (ii) water (only water)

A 29 (iii) water (supra water)

A 29 (iv) water (out at end)

(30 30nd)

21 good 2nd)

The outside is grey about blue-silver in the window + on the floor. The interior its quiet - warm pink-orange glow with clouded-in shadows.

Through woodland and open spaces of the fields, the change in light being again defined by a selection and selection forming [matrix] of darkness. [arena]

Light particles - quantitative reality
Light releases electrons from solid objects.
(Einstein)
wave-particle duality - of light but also of objects / all matter.

Oct 19 2019
* Every sound is a different room in your house.

Oct 19 2019
light and sound being both physical phenomena - waves? or sound lines particles?

My constant choice - written upon waking from half-sleep.
- now seems to correspond to body - frequencies / electrons?
being a bit again.

places being defined by either sound or light?
sound being closer to an embodied perception?

Different light patterns at specific moments - or points in the day.
Related to architecture - noting the time when sunlight enters spaces at particular points - the bottom of the stairs at sunset, or the late afternoon sun reaching finally into my studio in almost forced angles.

position in buildings - moments of light particular energies being shaped physically.
Light is also embodied. It changes us directly through its wave/particle effect and indirectly through our perception of it / of this process.

Note - from the article has light released electrons can never be measured + it distorts produce the predicted results when observed.

Light hitting film - one objects filmed releasing electrons that collide with the surface of the cathode?

The observed light - iridescent, invisible vs - the camera captured light - tangible, remaining physical - not metaphysical - like the mind.
In the projection of the structure created by that light - a new light is a new architecture (frame) is created - comes into existence. This is cinema.



Sound should delineate:

- opening section
- view of benches section - 1.40 - sea
- foot section - 2.45 electrons
- filling section - 4.05 - crowds
- mass order section - 5.03 - start with the
- dancers section - 6.38 (over)

That feeling of pouring the last tea from the pot and yet can sense from the weight + force of the pour that it is the last cup. That there is only enough left to fill this one cup - that's how a film should end.

Figure 1 - various scenes (random)

Figure 2 - various scenes (random)

Figure 3 - various scenes (random)

Figure 4 - various scenes (random)

Figure 5 - various scenes (random)

Figure 6 - various scenes (random)

Figure 7 - various scenes (random)

Figure 8 - various scenes (random)

Figure 9 - various scenes (random)

Figure 10 - various scenes (random)

Figure 11 - various scenes (random)

Figure 12 - various scenes (random)

Figure 13 - various scenes (random)

Figure 14 - various scenes (random)

Figure 15 - various scenes (random)

Figure 16 - various scenes (random)

Figure 17 - various scenes (random)

Figure 18 - various scenes (random)

Figure 19 - various scenes (random)

Figure 20 - various scenes (random)

Figure 21 - various scenes (random)

Figure 22 - various scenes (random)

Figure 23 - various scenes (random)

Figure 24 - various scenes (random)

Figure 25 - various scenes (random)

Figure 26 - various scenes (random)

Figure 27 - various scenes (random)

Figure 28 - various scenes (random)

Figure 29 - various scenes (random)

Figure 30 - various scenes (random)

Figure 31 - various scenes (random)

Figure 32 - various scenes (random)

Figure 33 - various scenes (random)

Figure 34 - various scenes (random)

Figure 35 - various scenes (random)

Figure 36 - various scenes (random)

Figure 37 - various scenes (random)

Figure 38 - various scenes (random)

Figure 39 - various scenes (random)

Figure 40 - various scenes (random)

Figure 41 - various scenes (random)

Figure 42 - various scenes (random)

Figure 43 - various scenes (random)

Figure 44 - various scenes (random)

Figure 45 - various scenes (random)

Figure 46 - various scenes (random)

Figure 47 - various scenes (random)

Figure 48 - various scenes (random)

Figure 49 - various scenes (random)

Figure 50 - various scenes (random)

Figure 51 - various scenes (random)

Figure 52 - various scenes (random)

Figure 53 - various scenes (random)

Figure 54 - various scenes (random)

Figure 55 - various scenes (random)

Figure 56 - various scenes (random)

Figure 57 - various scenes (random)

Figure 58 - various scenes (random)

Figure 59 - various scenes (random)

Figure 60 - various scenes (random)

Figure 61 - various scenes (random)

Figure 62 - various scenes (random)

Figure 63 - various scenes (random)

Figure 64 - various scenes (random)

Figure 65 - various scenes (random)

Figure 66 - various scenes (random)

Figure 67 - various scenes (random)

Figure 68 - various scenes (random)

Figure 69 - various scenes (random)

Figure 70 - various scenes (random)

Figure 71 - various scenes (random)

Figure 72 - various scenes (random)

Figure 73 - various scenes (random)

Figure 74 - various scenes (random)

Figure 75 - various scenes (random)

Figure 76 - various scenes (random)

Figure 77 - various scenes (random)

Figure 78 - various scenes (random)

Figure 79 - various scenes (random)

Figure 80 - various scenes (random)

Figure 81 - various scenes (random)

Figure 82 - various scenes (random)

Figure 83 - various scenes (random)

Figure 84 - various scenes (random)

Figure 85 - various scenes (random)

Figure 86 - various scenes (random)

Figure 87 - various scenes (random)

Figure 88 - various scenes (random)

Figure 89 - various scenes (random)

Figure 90 - various scenes (random)

Figure 91 - various scenes (random)

Figure 92 - various scenes (random)

Figure 93 - various scenes (random)

Figure 94 - various scenes (random)

Figure 95 - various scenes (random)

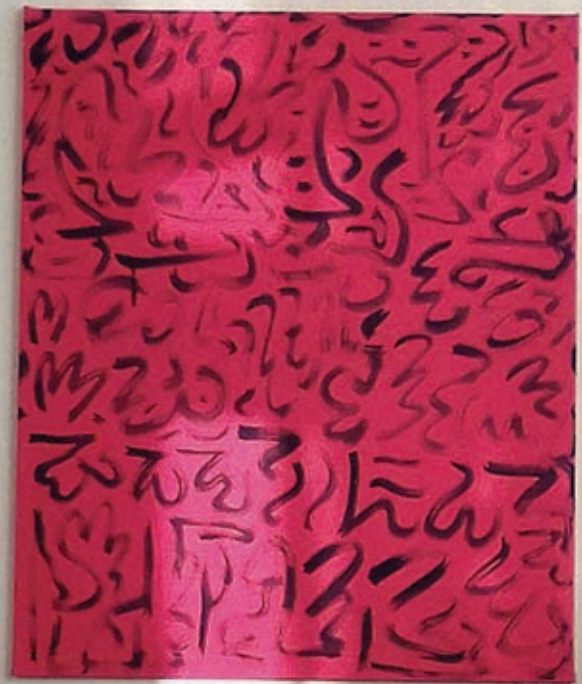
Figure 96 - various scenes (random)

Figure 97 - various scenes (random)

Figure 98 - various scenes (random)

Figure 99 - various scenes (random)

Figure 100 - various scenes (random)



PUCHUNCAVÍ (2014-ONGOING)

(FRAGMENTS) 30 MINUTES

- Double exposure of shots taken in Huasco in the region of Atacama Chile and images of the social outbreak in Santiago de Chile.
- Popular beach resort “Las Ventanas” in Puchuncavi in the 5th region of Chile.
- Itinerant watchman of shellfish farming
- Guard controlling shellfish farmers on the beaches of Puchuncaví.
- Coal fired power station.
- A bridge to my life in Switzerland : An art commission in Kilchberg, Switzerland.

Since 2014 I have been filming an industrial zone located in the commune of Puchuncaví in the region of Valparaíso. Environmental events intersect with my memories of beaches, sand and smog. Families on vacation are seen between pipelines and port. The noise of the powerplant blends in with the crashing waves. Different worlds collide.

Guard are imperative here. One of them asks me what I am filming. The chimneys, I tell him. He is suspicious and orders me to move on. I continue filming from the beach.

Another watchman, wandering along the beaches, guards the shellfish farms. Who hires you? I ask him, the same people who pollute, he explains.

I film waves, boats, vacationers with picnics and beach chairs. Vendors and surfers. I film dogs and pelicans. I film landscapes. The place speaks softly.

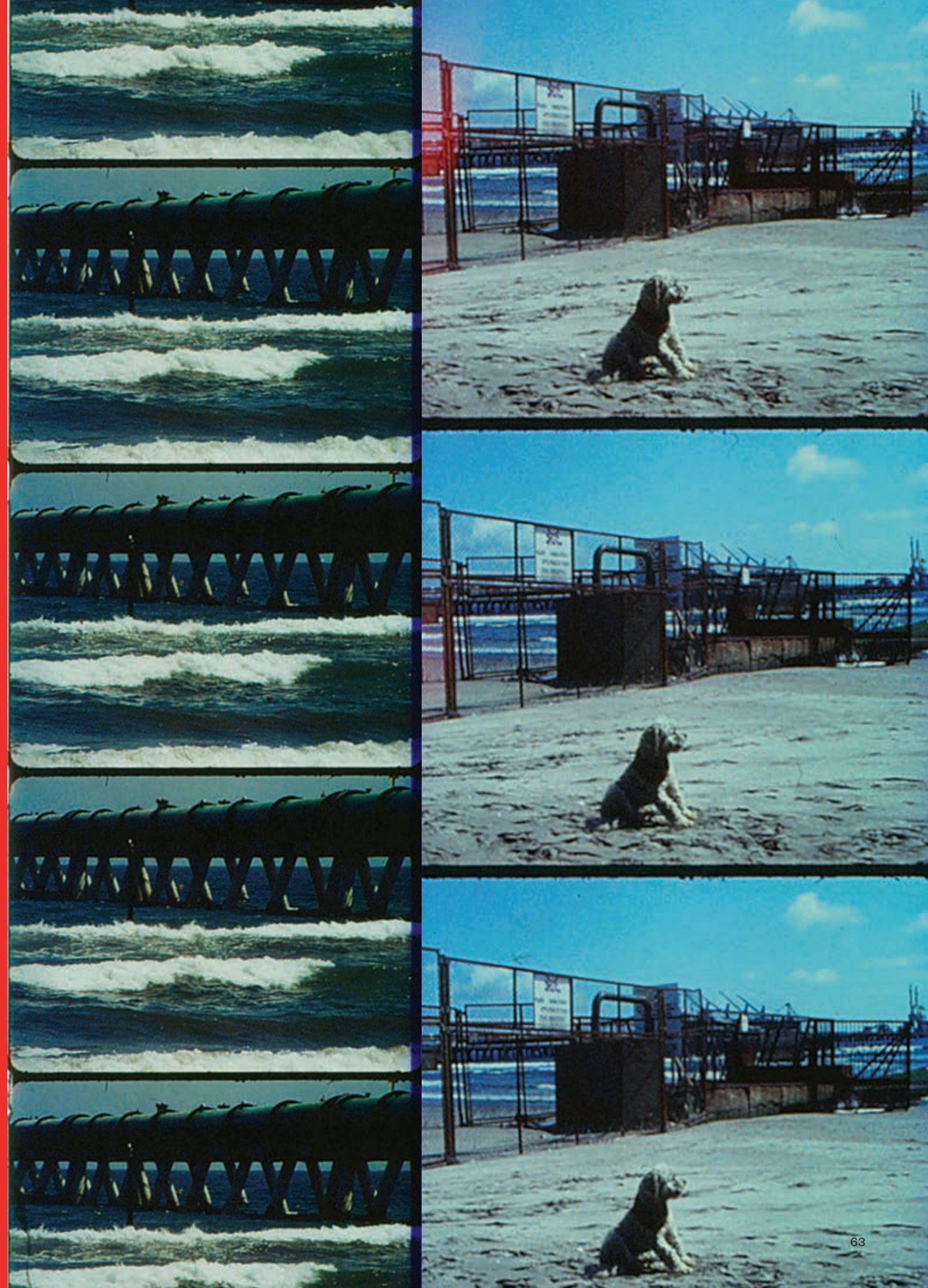
I return to Europe and remember the waters of the sea. Freighters of raw materials set sail in unknown directions. An artist creates a work for luxury apartments. It seems to me that nothing is random.

I miss the water and find lakes. Ducks works tirelessly building and rebuilding their nest. Their freshly laid eggs lie at the bottom of the water. The boat that produces the waves does not figure in their world.

In the distance I see the lights of Puchuncaví.

Jeannette Muñoz





NOTAS SOBRE *LUNGTA*

Alexandra Cuesta

Lungta es un cortometraje experimental que medita sobre la ilusión del movimiento en el cine. A manera de una composición de imagen y de sonido, como una partitura de tiempo, la estructura se divide en tres partes: figuración del movimiento, aparición de la imagen, y repetición. La película juega a resolver la paradoja entre la relación del tiempo "real y la manipulación del mismo". Durante aproximadamente 9-10 minutos, la película utiliza y reinterpreta una sola toma de 25 segundos de duración, filmada con una cámara Bolex defectuosa, en la que aparece un caballo mirando al lente. La toma la filmé hace muchos años y al momento de revelar y proyectar el rollo, me encontré con una imagen anómala

-las imágenes eran continuas, rebotaban, y no se podían distinguir-. La placa de la cámara que mantiene a la película estable al momento de hacer la exposición fotográfica en cada cuadro, dejó de funcionar. En ese momento vi al material como un intento fracasado y lo dejé de lado. Ahora, mientras revisaba material filmico para esta obra, me encontré nuevamente con este rollo y el paso del tiempo ha resignificado mi percepción al daño del material. Veo a la imagen como una aparición, algo que me apodera —un ser que respira y que mira desde un ojo interno—.

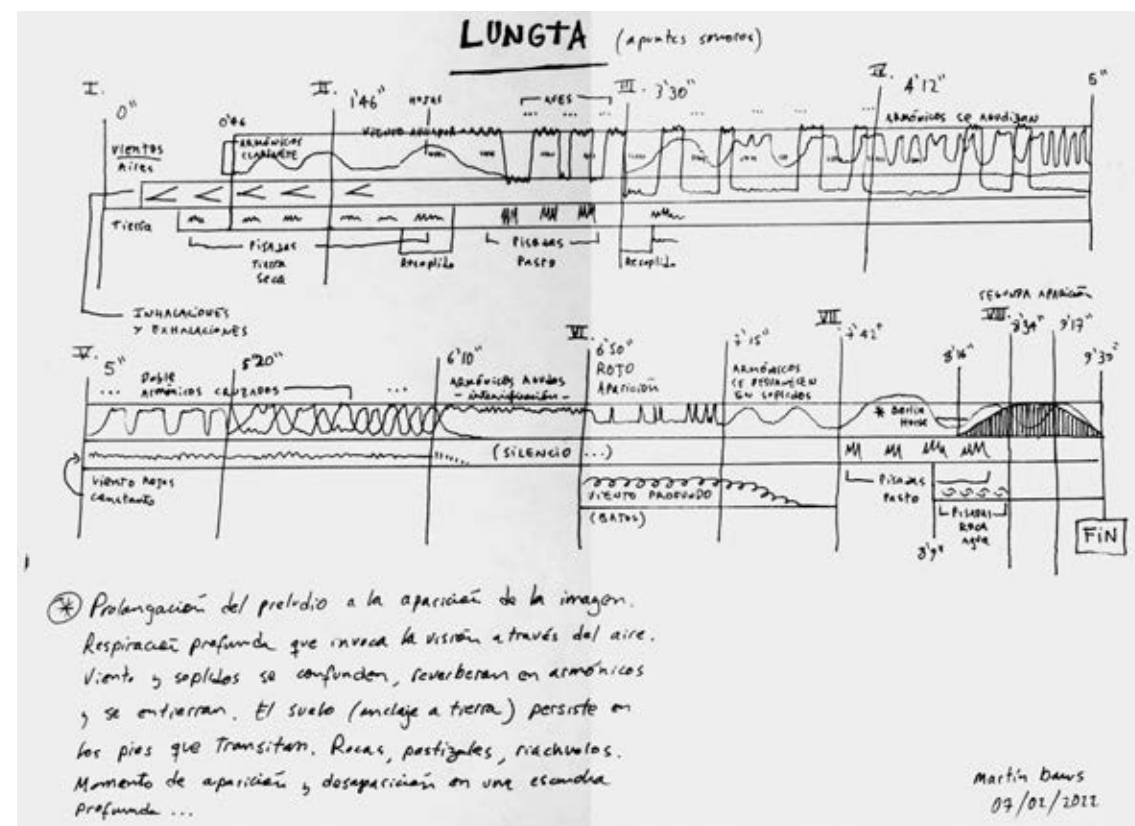
Lungta, o caballo de viento, es, según tradiciones budistas, el nombre del arquetipo del caballo y se refiere a una alegoría del alma humana que simboliza lo espiritual y lo metafísico. *Lungta* evoca el aire interno, lo salvaje y lo efímero.

Lungta es también un homenaje a *Berlin Horse* de Malcom Le Grice (1970), una obra icónica del cine de vanguardia, específicamente en cuanto a la relación entre la imagen y la sonoridad y establece, como propone Le Grice, una analogía formal entre los dos elementos.

En *Lungta*, la composición sonora esta creada por Martín Baus.



Berline Horse, Malcom Le Grice 1970



Martín Baus. Apuntes sonoros de *Lungta*.

De la decosmización recursiva a la constitución de mitos de elucidación

Para el sujeto urbanita-occidentalizado, el acceso hacia la experiencia directa del cosmos ha sido delimitado, o incluso clausurado, por las axiomáticas de la sociogenia moderna. Con sociogenia nos referimos al “principio organizativo del criterio de ser/no-ser característico de cada cultura,”¹¹ que opera neuroquímicamente en la conciencia del ser humano, deviniendo en diversas ontologías que no pueden ser reducidas a meros procesos físicos. Para el homínido que se volvió humano, los procesos psicológicos que suceden dentro de una sociogenia reemplazan “a la filogenia como el determinante de sus mecanismos cognitivos y aparatos ratiomórficos.”² La diversificación fenotípica de los seres humanos se “fundamentó en la diversificación biológica agrícola y paisajística,”³ como un proceso simbiótico a partir del aprovechamiento de “las particularidades y singularidades” de cada locación geográfica, y en función de “las necesidades materiales y espirituales” de cada grupo humano. Sin embargo, el proceso global de modernización continuamente exporta técnicas y tecnologías “homogéneas incrustadas dentro de una muy estrecha y predefinida epistemología”⁴ que condicionan la ontología y los modelos de relacionalidad psicosocial de los humanos que no pertenecen a tal epistemología. Esto ocasiona una reducción de la diversidad de los grupos humanos al incorporarlos a los centros civilizatorios donde se configuran la historia, la moral, y las políticas. La modernización está intrínsecamente relacionada con la colonización, y ha desembocado en la *decosmización*⁵ del ser humano, es decir: la pérdida de los puntos de referencia que nos co-constituyeron en términos onto-epistémicos pero también anatómicos. Para nosotros, la palabra *cosmos*, es un cuasi-sinónimo de “naturaleza,” la que yace tanto en la tierra como en el espacio exterior. Y por lo tanto, la decosmización es el proceso de ocultamiento del acceso a “lo abierto”⁶ de la naturaleza; una “desensibilización” o “embotamiento” inherente a la vida urbana y suburbana contemporánea que funciona como un apéndice de la máquina económica global, la cual está impulsada a una velocidad cada vez mayor por los desarrollos de la tecnociencia monocultural.⁷

Durante el siglo pasado, el cine fue instrumentalizado por los regímenes políticos y económicos como un dispositivo de magnitud sin precedentes para el condicionamiento de ontologías (y por lo tanto de comportamientos y patrones de consumo). En el siglo XXI, para el humano-vuelto-en-consumidor, la comunicación audiovisual se torna en la interfaz de un vasto sistema cibernético que opera en una escala masiva; transforma al “lenguaje en un intercambio de noticias”, y a las artes en “instrumentos de información manipulados y manipuladores,”⁸ que brindan una imagen del mundo en la cual cada ser puede ser analizado de forma generalizada.⁹ La cibernética intenta disolver la diferencia entre las máquinas automáticas y los seres vivos: si los seres vivos no eran máquinas *ontológicamente*, deberían serlo al menos *análogamente* para ser objetos de ciencia.¹⁰ ¿Pero qué

es y dónde surge la cibernética? La cibernética nace “de la matematización de los dispositivos automáticos de regulación” y “hace intervenir la recurrencia de información...como esquema de base, permitiendo una adaptación activa a un fin dotado de espontaneidad.”¹¹

En el verano de 1947, Norbert Wiener desarrolló un sistema de defensa militar para el zar estadounidense de la guerra, Vannevar Bush. Esto dio inicio a la cibernética (a partir del griego *kyber* que significa timón) como una “nueva ciencia de los mecanismos de control en la que el intercambio de información jugaría un papel central.”¹² De acuerdo a Wiener “los únicos métodos fructíferos para el estudio del comportamiento humano y animal son los métodos aplicables al comportamiento de los objetos mecánicos,” y por lo tanto “como objetos de investigación científica, los humanos no se diferencian de las máquinas.”¹³ Al considerar a los animales *como* máquinas, Wiener se convenció de que “los humanos que actúan bajo estrés tienden a actuar de manera repetitiva y, por lo tanto, predecible.”¹⁴ La cibernética se instaló como modelo para la continua re-fundamentación y homogeneización de un cúmulo de sociedades que habían sido violentamente desarraigadas de los respectivos medios bioculturales con los que se habían desarrollado. Curiosamente el concepto de “gobierno,” también viene del griego *kybernao*.¹⁵ Como podemos ver en el documental *El siglo del individualismo* (2002) de Adam Curtis, a través de la publicidad se informaron y condicionaron los patrones de comportamiento humano para hacerlos encajar con los modelos de producción y de consumo del capitalismo. Se inventó una cultura a través de la producción de propaganda que reemplazó al “cine,” cuando este apenas comenzaba a emerger. El “cine” se tornó en un aparato de decosmización recursiva, al volverse un medio para ejecutar una disociación masiva entre los humanos y su experiencia directa en términos ecológicos, sociales y culturales. Creando aspiraciones materiales y emocionales que tomaron las axiomáticas de la sociogenia monocultural, como fondo recursivamente decosmizante.

Sin embargo, sería ingenuo pensar que las intenciones detrás de la producción cinematográfica han sido homogéneas. Nos queda claro que diferentes regímenes económicos y políticos han utilizado al cine con fines distintos (p.ej. el cine de propaganda estadounidense difiere estructural y funcionalmente del cine de propaganda nazi). Daston y Galison utilizan la metáfora del atlas para entretejer una historia de la objetividad, argumentando que para decidir si una imagen es una representación precisa de la naturaleza, el creador del atlas primero debe decidir qué es la naturaleza: “el atlas tiene como objetivo hacer que la naturaleza sea segura para la ciencia; reemplazar la experiencia bruta, la experiencia accidental y contingente de objetos individuales específicos—con experiencia digerida.”¹⁶ Si con el “atlas” se torna a la naturaleza como “segura para la ciencia,” podríamos argumentar que el cine masivo (así como la comunicación audiovisual que sucede a través de

los dispositivos de telecomunicación) tornan a la vida como “segura” para el sujeto humano moderno. ¿De qué manera un cineasta decide “qué es la naturaleza”? Es decir: ¿cuáles son las axiomáticas que fundamentan su cine? La sociogenia monocultural tomada *como* fondo, —“el fondo es aquello que se oculta de los dinamismos; es aquello que hace existir el sistema de formas;”¹⁷— afecta una película en la medida en que la cineasta delimita su creatividad consciente o inconscientemente a partir de los cánones estéticos y narrativos que asume *como* “realistas,” “correctos,” “clásicos,” etc., pero también cuando estructura su producción a partir de los modelos industriales. El cine que no cuestiona las axiomáticas que lo fundamentan, se torna automáticamente en una herramienta recursiva para la verificación recíproca del comportamiento colectivo de la sociogenia moderna. Heidegger relaciona al auge del paradigma tecno-científico con el oscurecimiento del mundo a través del *cálculo*, de la *velocidad* y de la *exigencia de lo masivo*, que a su vez habilitan “*la época de la entera incuestionabilidad de todas las cosas y de todas las maquinaciones.*”¹⁸ Cuando la verdad es modulada a través de maquinaciones informativas que recursivamente definen los axiomas sobre los cuales se erige el funcionamiento de la sociedad humana, entramos en “la era de la incuestionabilidad,” que irónicamente podría entenderse como una suerte de encantamiento colectivizado, que se representa a sí mismo como portador de “objetividad.”

El hechizo de la técnica y sus progresos, que permanentemente se aventajan entre sí, son sólo un signo de este encantamiento, que en consecuencia impele todo a cálculo, utilización, cultivo, manejabilidad y regulación.¹⁹

Para entender este “encantamiento” decosmizante, tenemos que entender los grandes avances científicos y tecnológicos que nos definen ontológicamente en un nivel simbólico. Lo cual necesariamente nos dirige hacia el rol que juega la publicidad en la adopción masiva de la tecnología. Sin embargo, nuestro entendimiento de publicidad, excede los contenidos específicamente publicitarios para in-formar a las masas a través de objetos culturales como el cine, la música y el contenido digital indiferenciado de las redes sociales:

La publicidad vuelve significativa la tecnología bajo la forma de productos especiales con atributos muy especiales. Interpreta estos productos creando para su audiencia una vida que los incluye. Y lo hace objetivando los productos y sus cualidades por medio de impulsos, situaciones, gustos y antipatías personales.²⁰

Nos atrevemos a preguntar: ¿es el progreso tecnocientífico moderno algo más que el mito fundacional de la cultura del capitalismo? Edouard Glissant propone distinguir “los mitos fundacionales y los mitos de elucidación;” los primeros cumplen la función esencial de “consagrar la presencia de una comunidad en un territorio,”²¹ constituyendo una Génesis, o acto de creación de mundo, que legitima su pertenencia. Con *mitos de elucidación*, se refiere a aquellos mitos de “explicaciones soterradas, determinantes de relación y tal vez de desarticulación de los diferentes elementos de la estructura social, en una cultura dada.”²² Por lo tanto, si los mitos que producen el encantamiento de la sociogenia moderna son aquellos que naturalizan las estructuras sociales (p.ej. el neo-darwinismo) a través de la publicidad operando en la diseminación científica hegemónica (p.ej. la educación elemental y la cultura de masas), nos preguntamos: ¿cómo crear (y recrear) mitos de elucidación que nos permitan desarticular este encantamiento que se erige como universal y totalizante? Para Glissant, en las sociedades desprovistas de mitos fundacionales (sociedades compuestas o criollas) “la noción de identidad se verifica en torno a la urdimbre de la Relación” a través del *relato*:

El relato elude la inclinación a aferrarse a una Génesis, a la inflexibilidad de la filiación, a la sospecha sobre las legitimidades fundacionales. Y cuando la oralidad del relato se vea continuada por la fijación de la escritura...la misma perseverará en esta elusión, dando pie a una configuración distinta de la escritura, de la que el absoluto ontológico será expulsado.²³

Metáfora y metonimia en el proceso de cosmoemiosis

Si nos encontramos sometidos a un encantamiento sociogénico que se genera a partir de la naturalización de las estructuras sociales a través de la secularización tecnocientífica instaurada por los medios publicitarios, se vuelve evidente que los métodos lineales de contraponerse no sólo son poco eficaces, sino que también son rápidamente re-absorbidos por el funcionamiento cibernético de este encantamiento sociogénico que recursivamente nos aleja de experimentar y constituir nuestros entornos de forma directa. Glissant propone “conciliar la escritura del mito y la escritura del relato” para recordar “la presciencia de la Relación.”²⁴ Al elaborar mitos y relatos, encontramos (o inventamos) significados del cosmos (nuestro medio ambiente amplio), y constituimos nuestros nichos o entornos en el proceso mismo de habitación. En la medida en que los mitos y relatos son herramientas para

“hacer mundo,” también son técnicas de *cosmoemiosis*. El plano cosmoemiótico no está restringido por los cúmulos culturales, sin embargo la dimensión cultural funciona como mediadora de su expresión particular en términos lingüísticos. Esta expresión particular se vuelve un punto de acceso al *cosmos*, que no es ni universal ni eterna, ya que funciona para un grupo sociocultural específico en un momento espacio-temporal específico. Esta fugacidad de los puntos de acceso se puede entender análogamente al modo en que los elementos de un mito se transforman cada vez que éste se relata oralmente. Pareciera que al crear mitos y relatos a través del cine, la fugacidad podría cesar, pero la manera en que los elementos de una película se relacionan polisémicamente en el proceso de aprehensión permite que durante una película se construyan significados que varían dependiendo de la posición y el bagaje de los espectadores.

Si durante la observación de una película se conduce un proceso de cosmoemiosis, ¿podríamos considerar que la proyección de una película es *como* un ritual? Según Daniele Dehouvé el acto ritual transforma la realidad por medios ceremoniales, a través de la construcción de macro-metáforas que construyen un mundo imaginario. Dehouvé argumenta que “el sistema conceptual humano está estructurado y definido de manera metafórica”, y por lo tanto los humanos no podemos “pensar una cosa más que en los términos de otra cosa”.²⁵ La macro-metáfora es la construcción metafórica estructurante de un ritual y su plegaría, es el *como si* que permite aprehender un evento o situación.

El ritual es un acto performativo. Por definición, parte de una situación dada al principio para transformarla y lograr, al final, la nueva configuración anhelada. En consecuencia, todo ritual se presenta como un proceso.²⁶

El acto de observar una película se puede entender en términos ritualísticos en la medida que un grupo de personas, que en muchos casos son extrañas entre sí, se reúne en la oscuridad para iluminarse por la pantalla de cine. Consideramos que las proyecciones cinematográficas inherentemente presentan una ritualización de la experiencia como modo de creación de comunidad; y aunque en muchos casos tal comunidad es fugaz, dentro de la duración del evento sucede un proceso de transubjetivación, con la capacidad de transformar a sus integrantes en términos onto-epistémicos, pero también bioculturales. Esta concepción de la proyección cinematográfica como acto ritual no es exclusiva al “cine de elucidación.” Si entendemos la proyección de cualquier película *como* acto ritual, podemos vislumbrar una vez más que la sociogenia de la modernidad funciona *como* un encantamiento en la constitución de sus sujetos.

Al interior de las macro-metáforas operan construcciones de analogía y contigüidad de forma

simultánea y co-constituyente: “a la contigüidad pertenecen la metonimia y el hecho de colocar palabras y frases en posición contigua; a la analogía pertenece la metáfora, plasmada en palabras, objetos y acciones.”²⁷ Las construcciones analógicas, es decir las metáforas, son oraciones nominales (p.ej. X es un Y) compuestas de dos partes: un *objetivo*, que es el tema del enunciado, y una *base*, que provee información sobre el objetivo. Las metáforas permiten que se aplique el conocimiento de la *base*, que es típicamente más concreto y familiar, para informar el entendimiento del *objetivo* que suele ser menos familiar,²⁸ creando analogías entre rasgos que pertenecen a conjuntos distintos, para “transportar” el sentido entre la base y el objetivo. Frezza y Gagliasso argumentan que “la metáfora informa la realidad y la impulsa en lugar de simplemente describirla – e incluso revela patrones completamente nuevos de la realidad que antes eran opacos,”²⁹ las autoras definen el acto de hacer metáforas como producto de la actividad léxica (metáfora lingüística) y como un proceso de la actividad cognitiva (procesamiento a través de la producción de metáforas) que sucede en un contexto comunicativo. Según Lenkersdorf las metáforas son expresiones que pueden considerarse “giros lingüísticos de sentido figurado y no de sentido recto.”³⁰

En la ciencia existen muchos términos fundamentales que fueron acuñados como metáforas, pero cuya construcción metafórica fue eventualmente invisibilizada. Tal es el caso de “herencia,” concepto que originalmente nació en el campo de las leyes para referirse a los bienes materiales que se transferían de generación en generación. Fue hasta 1830 que “la metáfora de la herencia se transfirió del derecho a la biología afirmando la noción de herencia biológica.”³¹ Otro ejemplo es el de “organismo,” que tiene su origen metafórico en la antigua Grecia. “Organum” y “organa” fueron concebidas en analogía a los instrumentos mecánicos y musicales. Curiosamente el concepto de “organismo” se cristalizó en la biología y la filosofía como un “influyente concepto anti-mecanicista,” a partir de una brecha filológica y una inversión de su significado original.³² Susan Oyama nos recuerda que la “adopción de términos correctos no garantiza el uso coherente de ideas, aunque asegura un acuerdo superficial y por lo tanto la ilusión de dominio conceptual.”³³

Las construcciones de contigüidad, es decir las metonímicas, se definen como una figura retórica en la que el nombre de una entidad X se utiliza para referirse a otra entidad Y, que es contigua a X. Según Taylor “la esencia de la metonimia reside en la posibilidad de establecer conexiones entre entidades que co-ocurren dentro de una estructura conceptual dada”³⁴ y permiten una extensión del significado. Para Dehouvé las series metonímicas podrían ser consideradas como el “ladrillo de la plegaría” en el proceso ritual por su cualidad para definir a través de esta extensión del significado. Las series metonímicas enumeran las características observables de una cosa o acción en la búsqueda de construir el mundo ideal deseado y describirlo como una totalidad:

Las series metonímicas construyen conjuntos de seres (las potencias, las autoridades del pueblo, las ánimas de los vecinos difuntos...) enumerando todos sus integrantes; dibujan las situaciones especificando su contenido (los animales, vestidos y adornos personales deseados por los hombres...); consideran todas las posibilidades, incluyendo lo malo (para rechazarlo) y lo bueno (para conseguirlo).³⁵

El modo en que estas construcciones lingüísticas son usadas por los pueblos “indígenas,” para expresar sus “mundos espirituales” puede resultar irónico para los urbanitas-occidentalizados. Pedro Pitarch menciona que los tzeltales tienen sus almas alojadas en el interior de una montaña, y curiosamente mucho de la vida de las almas resulta arquetípicamente moderno-occidental:

Se dice que el interior del cerro es como una moderna ciudad mexicana: calles con automóviles y semáforos, residencias unifamiliares, bancos, gasolineras, jardines infantiles en los parques, zoológicos, restaurantes, cantinas...Sin embargo, uno de sus aspectos más característicos de la montaña es la abundancia de mercancías... Teléfonos celulares, grabadoras de música, televisores, cámaras fotográficas, máquinas de escribir, computadoras, refrigeradores, máquinas lavadoras, aire acondicionado.³⁶

Hacia una fragmentación cosmoemiótica

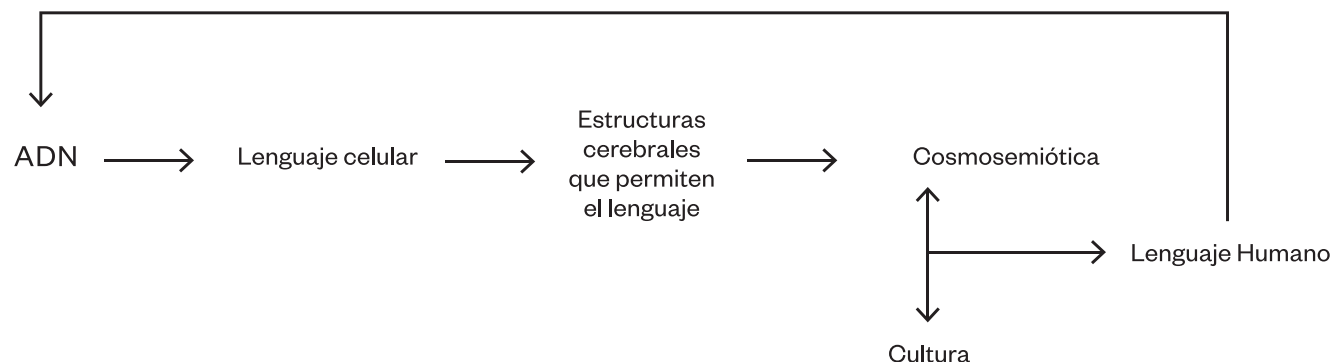
Asimilando el uso común de la analogía y la contigüidad en la percepción y constitución de diversas imágenes-mundo, nos preguntamos si a través de estas estrategias lingüísticas podríamos fragmentar semánticamente la monocultura tecnocientífica. Consideramos que si “el humano sólo puede pensar lo desconocido a partir de lo que ya le es conocido,” en nuestros mitos de elucidación deben operar conceptos cuyo uso metafórico y metonímico tenga una mayor cercanía al mundo que nos interesa vivir: constituyendo fluctuaciones que diverjan de la imagen-mundo del paradigma tecnocientífico moderno. Sylvia Wynter argumenta que “debemos reconocer la relación compleja entre el lenguaje y los procesos biológicos prelingüísticos,” basándose en que “la liga de continuidad/discontinuidad es el movimiento desde los sistemas genéticos a los sistemas retórico-figurativos.”³⁷ Estos últimos llevan las cargas afectivas de

los primeros, así como los programas hereditarios que determinan la cognición y los comportamientos que a través de la cosmoemiosis, mediada por las axiomáticas culturales, se transfieren a los sistemas de figuración como las religiones o los paradigmas científicos. Nos preguntamos, por ejemplo, sobre las repercusiones onto-epistémicas y bioculturales de reemplazar la idea de *ser-como-máquina* con la de *ser-como-ecosistema*. El cuerpo como figura dinámica tiene la capacidad de afectar su mundo, entendido como fondo; transformándolo y transformándose a través de la correspondencia entre microcosmos (cuerpo humano) y macrocosmos (el mundo).³⁸ Pero el cuerpo humano es también el "fondo" de otras "figuras," entender al ser humano como un ecosistema simplemente implica tomar en consideración a la comunidad de microorganismos (comensales, simbióticos y patógenos) que constituyen nuestro cuerpo.³⁹

"Los científicos han fracasado en gran medida en producir evidencia que apoye las grandes teorías sobre el determinismo genético,"⁴⁰ por lo que Oyama menciona que es mejor considerar a los genes como hipótesis que se ponen a prueba en relación con los factores medioambientales de un organismo: "la información genética, al estar en forma simbólica, no puede interactuar con el mundo sin ser traducida al "lenguaje" de las proteínas."⁴¹ Y según Sungchul Ji, la conformación de proteínas es uno de los mecanismos del lenguaje de las células. Ji encontró un isomorfismo entre el lenguaje humano y el lenguaje de las células, es decir, que existen conceptos y principios similares operando en ambos. Este isomorfismo aparece en la estructura global de ambos lenguajes, y en sus características de diseño. La estructura del lenguaje humano se puede caracterizar en términos de dos planos (1. Expresión o Forma, y 2. Contenido o Significado) y dos niveles en el plano de la expresión (a. Sonidos y b. Palabras).⁴² Por otro lado, identifica también dos planos en el lenguaje de las células "uno indicando estructura y el otro función (p.ej. procesos celulares dirigidos por genes), "las estructuras biológicas se dividen en estructuras temporales que son utilizadas para transmitir información en el espacio y estructuras espaciales que median la transmisión de información en el tiempo."⁴³

El lenguaje de las células usa moléculas como medio de expresión y las estructuras moleculares están correlacionadas con sus funciones (es decir procesos celulares dirigidos por los genes), así como las expresiones humanas están correlacionadas con su contenido o significado. Desde el nivel 1, la Expresión o la Estructura se transmite como información en el espacio y como información en el tiempo hacia el nivel 2 para expresarse como Contenido o Función.⁴⁴ En el lenguaje celular la "información que se transmite espacialmente" se refiere a procesos como secuenciación de ADN, o conexiones neuronales, mientras que la "información que se transmite temporalmente" se refiere a procesos como las ondas conformacionales en el ADN, las ondas de calcio o los disparos neuronales. Por otro lado, la Función en el lenguaje celular se refiere a procesos como proliferación celular, quimiotaxis o diferenciación celular. El autor argumenta que "el lenguaje humano se fundamenta en última instancia en el lenguaje celular y que el lenguaje humano puede verse como una transformación del lenguaje celular."⁴⁵

Ji describe una recursión que permite la interacción entre ambos lenguajes al mencionar que "los componentes naturales del lenguaje humano están codificados en el ADN en forma de genes estructurales en las regiones codificantes del ADN y un conjunto relacionado de "genes temporales" en las regiones no codificantes."⁴⁶ La expresión del primer conjunto de genes bajo el control del segundo conjunto subyace a la ontogenia de las estructuras cerebrales que permiten el lenguaje, así como la adquisición de lenguaje y el uso de la fonación, la audición y la visión. Las estructuras cerebrales que permiten el lenguaje de un individuo, también permiten que éste enactúe procesos de cosmoemiosis. Como mencionamos anteriormente, el proceso de cosmoemiosis encuentra su expresión particular a través de la mediación cultural que permite su traducción hacia el lenguaje humano, haciendo uso de tropos lingüísticos como la metáfora y la metonimia. En esta interacción entre cosmoemiosis y cultura, localizamos tanto la apertura como la clausura de los puntos de acceso al cosmos, es decir: los procesos de recosmización y decosmización.



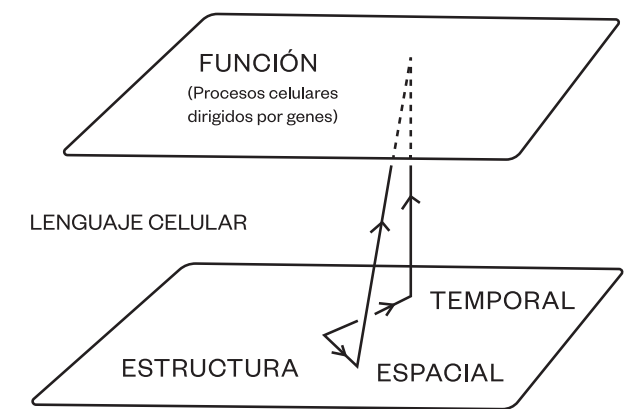
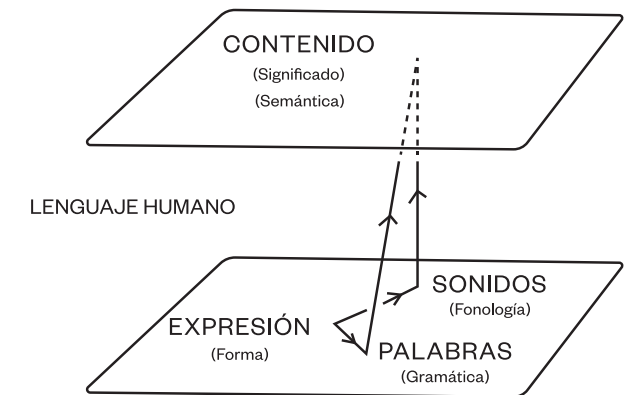
Considerando que en la actualidad la cosmoemiosis está dirigida jerárquicamente hacia la decosmización recursiva alimentada por la sociogenia tecnocientífica moderna, es decir la "cultura de masas," ¿podríamos a través de los mitos, relatos y películas de elucidación fragmentar ésta estructura totalizante? Wagner menciona que...

...cuando un símbolo se usa de un modo no convencional, como sucede con la invención de la metáfora o algún otro tipo de tropo, la nueva simbolización introduce a la vez un nuevo referente. Dado que ni el significante ni el significado pertenecen al orden establecido de las cosas, el acto de simbolización solo puede referirse a un evento: el acto de invención en el cual la forma y la inspiración se conciben mutuamente.⁴⁷

La invención de metáforas y metonimias puede desencadenar elucidaciones y diversificaciones bioculturales, afectando al organismo-como-ecosistema y al ecosistema que tal organismo habita. La dimensión cultural de este proceso inventivo implica una colectividad inherente, ya que por lo menos en el caso de los humanos, la socialización intra-especie es un requisito de supervivencia. Consideramos que la invención cosmoemiotica es un paso importante hacia "desaprender la ontología única de la política" para "abrir la posibilidad de prácticas políticas pluriversales."⁴⁸ Oyama se refiere a la "radiación ontogenética" como el proceso de "aparición de una diversidad creciente pero integrada en células con el mismo genoma" es decir: "el desarrollo de fenotipos diferentes a partir del mismo genotipo."⁴⁹ Idealmente la constitución de elucidaciones genera bifurcaciones fenotípicas. Para Prigogine y Stengers una bifurcación es un "punto crítico a partir del cual se hace posible un nuevo estado," un punto de inestabilidad alrededor del cual "una perturbación infinitesimal es suficiente para determinar el régimen de funcionamiento macroscópico de un sistema"⁵⁰

Las bifurcaciones son fluctuaciones elusivas que pueden amplificarse hasta el punto de trastornar o perturbar paradigmas físicos, sociales y económicos. Prigogine y Stengers argumentan que "cerca del equilibrio, las leyes de las fluctuaciones son universales, mientras que lejos del equilibrio, en sistemas en los que tienen lugar reacciones con cinética no-lineal, el valor relativo de la dispersión ya no obedece a la fórmula general."⁵¹ Las velocidades en que estas fluctuaciones ocurren se correlacionan, a pesar de que sucedan en regiones separadas por distancias macroscópicas, lo que permite que acontecimientos locales tengan repercusiones a través de todo el sistema, abriendo lugar a "un caos que puede potencialmente ser el seno de diferentes estructuras."⁵² La posible amplificación de una fluctuación inicia con su establecimiento en una región

limitada; y dependiendo de las constantes cinéticas y los coeficientes de difusión que le sean asequibles, esta se amortigua o se expande. Como menciona Josep Rafanell i Orra, "fragmentar el mundo no es otra cosa que encontrar las formas de vida por las que estar en el mundo es lo mismo que fabricarlo," o invirtiendo la fórmula: "encontrar formas de vida es fragmentar el mundo de la totalidad que niega esa posibilidad mediante su forma universal de mundo-mercancía."⁵³ Por lo tanto, la intención que subyace a nuestro cine de elucidación es la de luchar contra la homogeneización de nuestros trayectos y contra las abstracciones que permiten medir su valor; en la búsqueda de devenir incalculables y generar encuentros incalculables con los demás seres, dentro y fuera de nuestra especie.



1 Sylvia Wynter, "En torno al principio sociogénico: Fanón, la identidad y el rompecabezas de la experiencia consciente y cómo es ser "negro," *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Akal, 2009), 359.

2 Sylvia Wynter, "The Ceremony Must be Found: After Humanism," *boundary 2*, Vol. 12/13, no. 1 (Durham: Duke University Press, 1984), 24.

3 Victor M. Toledo y Narciso Barrera-Bassols, *La memoria biocultural: La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales* (Barcelona: Icaria, 2008), 25.

4 Yuk Hui "On Cosmotronics: For a Renewed Relation between Technology and Nature. In the Anthropocene," *Techne: Research in Philosophy and Technology 21, no. 2* (2017), 17.

5 Augustin Berque, *Glossaire de mésologie*, <https://mesoglo.blogspot.com/> (2017).

6 Rainer Maria Rilke, *Las elegías de Duino*, (Ciudad de México: Editorial Centauro, 1945), 65: "TODA en sus ojos, mira la criatura «lo abierto». Sólo nuestros ojos están como invertidos y a manera de cepos alrededor de su mirada libre. Todo lo que está fuera de nosotros lo conocemos sólo por la fisonomía del animal; porque, aún muy tierno, al niño lo desviamos y obligamos a contemplar retrospectivamente el mundo de las formas, no «lo abierto»".

7 Kaisa Puhakka, "Intimacy, otherness, and alienation: The intertwining of nature and consciousness," en D. A. Vakoch y F. Castrillón (eds.), *Ecopsychology, Phenomenology, and the Environment* (Nueva York: Springer, 2004), 15.

8 Martin Heidegger, "El final de la filosofía y la tarea del pensar," en *Tiempo y ser*, (Madrid: Tecnos, 1999), 79.

9 Yuk Hui, *Art and Cosmotronics*, (Minnesota: e-flux, 2020), 84.

10 Gilbert Simondon, "La mentalidad técnica," *Demarcaciones no. 4*, (2016), 28.

11 Ibid. 28.

12 Peter Galison, "The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision," *Critical Inquiry*, Vol. 21, No. 1 (1994), 232.

13 Rosenblueth y Wiener, "Purposeful and Non-purposeful Behavior," citado en Galison, "The Ontology of the Enemy: Norbert Wiener and the Cybernetic Vision," 251.

14 Ibid. 236.

15 Carlos Lenkersdorf, "Categorías, metáforas y metamorfosis a partir del tojolabal, lengua maya de Chiapas," en Mercedes Montes de Oca Vega (ed.) *La metáfora en Mesoamérica*, (CDMX: UNAM, 2004), 83.

16 Lorraine Daston y Peter Galison, "The Image of Objectivity," *Representations, No. 40* (1992), 85.

17 Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, (Buenos Aires: Prometeo, 2008), 79.

18 Martin Heidegger, *Aportes a la filosofía: acerca del evento*, (Buenos Aires: Biblos, 2003), 111.

19 Ibid. 111.

20 Roy Wagner, *La invención de la cultura*, (Madrid: Nola, 2019), 166.

21 Edouard Glissant, *Introducción a la poética de lo diverso*, (Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002), 61.

22 Ibid. 62.

23 Edouard Glissant, *Introducción a la poética de lo diverso*, 63.

24 Ibid. 64.

25 Danièle Dehouvé, "Metáforas y metonimias conceptuales en las representaciones antropomórficas del maíz," en Catharine Good y Dominique Raby (eds.), *Múltiples formas de ser nahuas. Miradas antropológicas hacia representaciones, conceptos y prácticas*, (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015), 42.

26 Danièle Dehouvé, "Analogía y contigüidad en la plegaria indígena mesoamericana," *Itinerarios no.14* (2011), 159.

27 Ibid. 172.

28 Anja Jamrozik, Marguerite McQuire, Eileen R. Cardillo, y Anjan Chatterjee, "Metaphor: bridging embodiment to abstraction," *Psychon Bull Rev.* (2016), 2.

29 Giulia Frezza y Elena Gagliasso, "Building metaphors: Constitutive narratives in science," en Francesca Ervas, Elisabetta Gola y Maria Grazia Rossi (eds.) *Metaphor in Communication*, Science and Education (La Haya: De Gruyter Mouton, 2017), 203.

30 Carlos Lenkersdorf, "Carlos Lenkersdorf, "Categorías, metáforas y metamorfosis a partir del tojolabal, lengua maya de Chiapas," 82.

31 Giulia Frezza y Elena Gagliasso, "Building metaphors: Constitutive narratives in science," 206.

32 Ibid. 208.

33 Susan Oyama, *The Ontogeny of Information*, (Carolina del Norte: Duke, 2000), 52.

34 John R. Taylor, *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, (Oxford: Clarendon 1995), 123-124.

35 Danièle Dehouvé, "Analogía y contigüidad en la plegaria indígena mesoamericana," 160, 172.

36 Pedro Pitarch, "La ciudad de los espíritus europeos. Notas sobre la modernidad de los mundos virtuales indígenas," en Pedro Pitarch y Gemma Orobitg (eds.) *Modernidades indígenas*, (Madrid: Vervuert, 2012), 64.

37 Sylvia Wynter, "The Ceremony Must be Found: After Humanism," 24.

38 Augustin Berque, "Can we overcome Modernity's acosmia?" *Alienocene* (2018), 12-13.

39 Elena Gagliasso, "Individuals as ecosystems: an essential tension" *Paradigm: rivista di critica filosofica: XXXIII, 2*, (2015), 92.

40 Eben Kirksey, *The Mutant Project: Inside the Global Race to Genetically Modify Humans*, (Australia: La Trobe, 2020), 42.

41 Susan Oyama, *The Ontogeny of Information*, 57.

42 Sungchul Ji, "Isomorphism between cell and human languages: molecular biological, bioinformatic and linguistic implications," *BioSystems 44* (1997), 22.

43 Ibid. 23.

44 Ibid. 23.

45 Sungchul Ji, "Isomorphism between cell and human languages: molecular biological, bioinformatic and linguistic implications," 36.

46 Ibid. 35.

47 Roy Wagner, *La invención de la cultura*, 134.

48 Marisol De la Cadena, "Cosmopolítica indígena en los Andes: Reflexiones conceptuales más allá de la "política". *Tabula rasa* (2020), 304.

49 Susan Oyama, *The Ontogeny of Information*, 42-44.

50 Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, La nueva alianza. *Metamorfosis de la ciencia* (Madrid: Alianza, 2004), 92.

51 Ibid. 202.

52 Ibid. 202.

53 Josep Rafanell i Orra, *Fragmentar el mundo*, (España: melusina, 2015), 18, 28.

NOTAS SOBRE ATADOS LOS AÑOS ENGULLEN LA TIERRA

“Habían transcurrido ya dos años desde su reencuentro con Europa y Atl no había conseguido que su proyecto despegara. Una vez más, se sentía inclinado a llevar la urbe a las estribaciones del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, pero la altura y el frío lo desanimaron. Finalmente, a mediados de 1954, el pintor puso los ojos en un paisaje que desde siempre lo había fascinado: la sierra de Santa Catarina a dieciséis kilómetros al sureste de la capital de México. Hoy día, para el horror colectivo, la sierra de Santa Catarina apenas se distingue de la masa de urbanizaciones irregulares que surgieron de la explosión demográfica de la Ciudad de México a finales del siglo XX. A mediados del siglo pasado, seguía siendo un territorio virgen en medio del Valle de México, que constantemente había aparecido en las pinturas de Atl. Como el pintor mismo señalaba “en los domos de los conos volcánicos se concentran los panoramas más bellos de todo el valle”. Esta vez, la oferta de ocupar ese sitio no provenía de una autoridad, sino de los amigos del artista en el pueblo de Santa María Aztahuacan:

toda la gente del pueblo, que es mi conocida desde hace muchos años, está cooperando para allanar dificultades y alcanzar mi objetivo. El pueblo es insignificante, se llama Aztahuacan, que quiere decir “lugar de los que crían garzas”. No hay en él ruinas arqueológicas ni obras de ningún interés, pero la naturaleza le ha proporcionado la belleza de sus volcanes.”

Clemente Castor



Por las noches el volcán se convertía en un jersey de chispas. (Las fotografías en color, con rarisimas excepciones, tomadas de este espectáculo nocturno, son completamente falsas, no sólo por sus entonaciones demasiado cromáticas, sino porque nos presentan el chisporroteo de las erupciones como parábolas luminosas, lo que desvirtúa por completo el carácter de la erupción). (Óleo, 59 x 44 cms.).

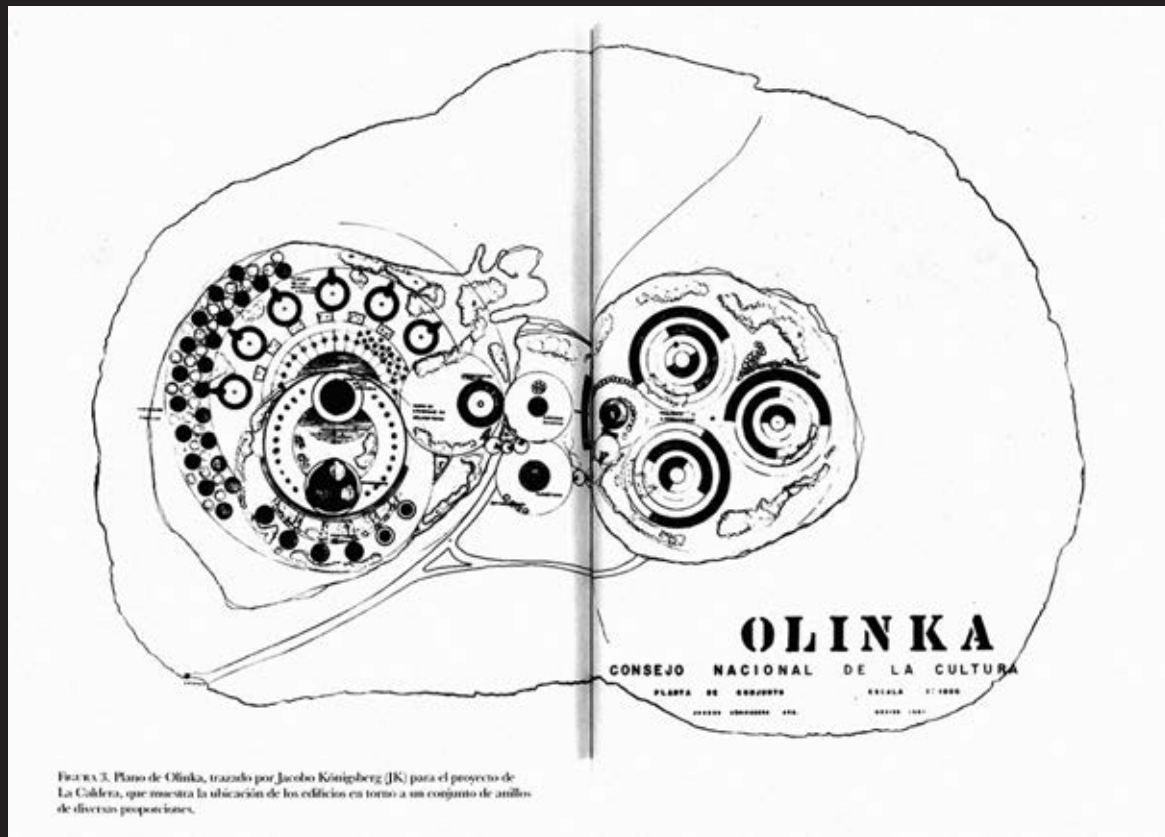
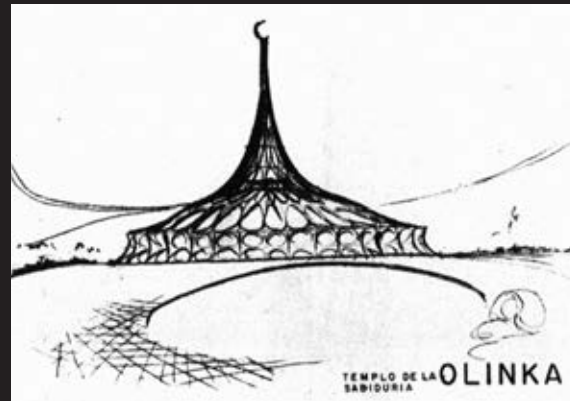


Figura 3. Plano de Olinka, trazado por Jacobo Königberg (JK) para el proyecto de La Caldera, que muestra la ubicación de los edificios en torno a un conjunto de anillos de diversas proporciones.



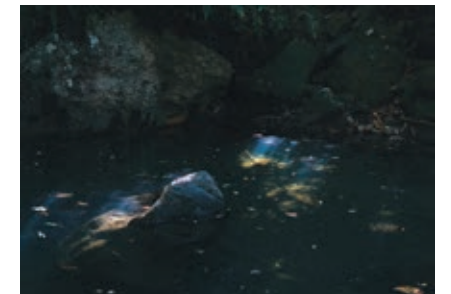
Antes del domingo 12 del mes de septiembre no me había sido dable observar las bocas del cráter, pero ese domingo, desde la cima del CANINJUATA pude ver, a intervalos, el cráter del volcán, gracias a un poderoso viento del N. E., que lo limpió de una erupción gaseosa. La poca profundidad del embudo me sorprendió apenas llegaría a 30 metros en su parte más honda. En esa profundidad vi dos bocas, una hacia el N. W. y otra hacia el N. E., la primera productora de erupciones piroclásticas y la segunda de erupciones gaseosas. (Dibujo.)



Rodaje *Atados los años engullen la tierra*,
Volcán Xaltepec, 2021



Rodaje *Atados los años engullen la tierra*,
Volcán La Caldera, 2021



Rodaje *Atados los años engullen la tierra*,
Amatlán, 2021



Retrato de David Gamaliel, 2021



Retrato de Romina Ramírez, 2021

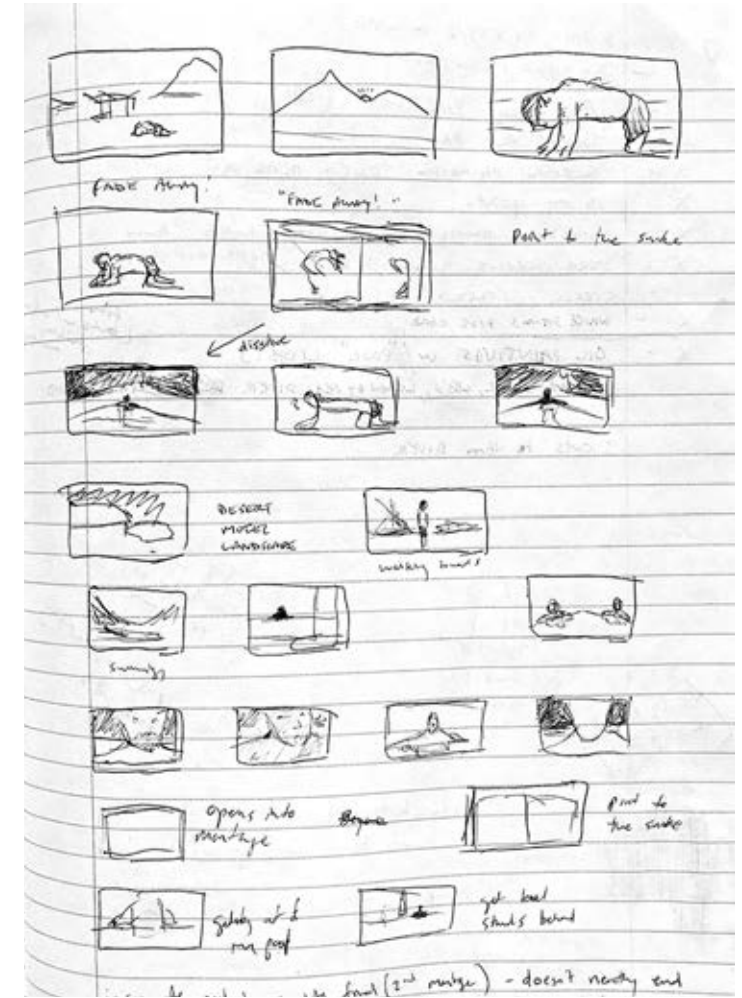
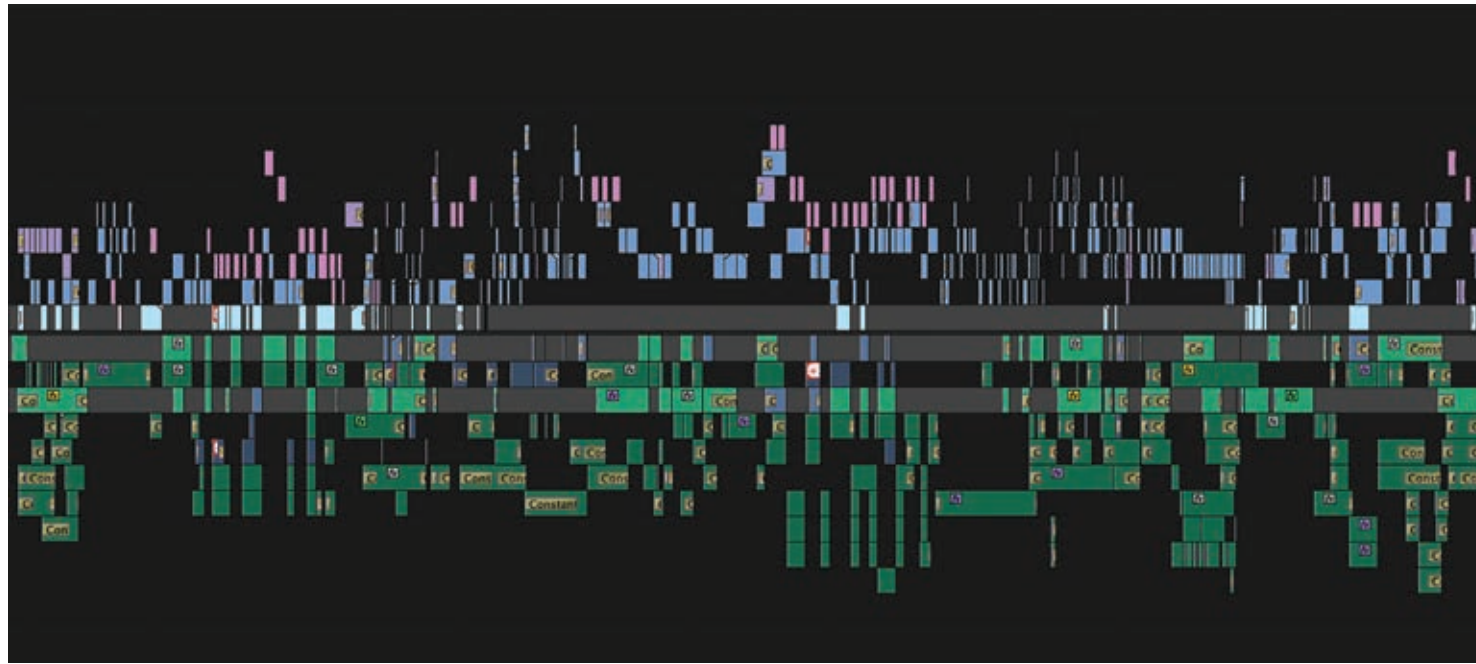
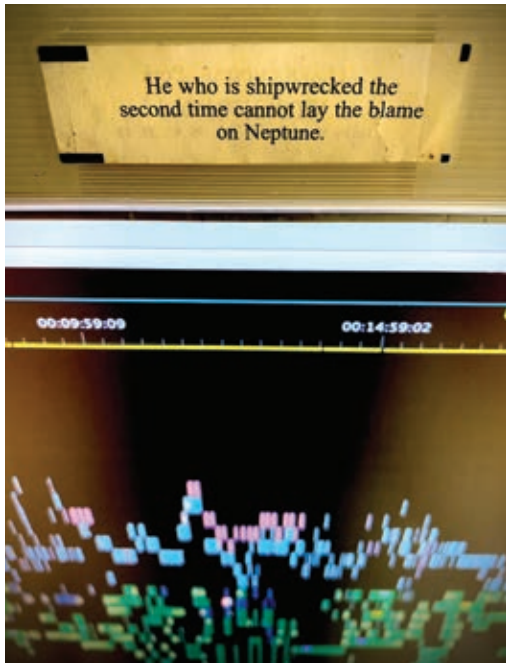
FUENTES

Medina, C. (2018). "En pos del lugar ideal (1953-1955)". En *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl* (107-108). México: Colegio de México.

Medina, C. (2018). "Testimonios, documentos e iconografía seleccionada de Olinka". En *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl* (234-236). México: Colegio de México.

Murillo, G. Dr. Atl (2017). Ilustraciones primera parte. En *Cómo nace y crece un volcán. El Parícutin*. México: Colegio de México.

Ortega, J., Sodi, D., Lopez, A., Valero, J., López, D., Gurria, J., Orozco, B., & Blanquel, E.. (1964). "La fiesta del fuego nuevo según el Códice Florentino". En *Anuario de Historia. Historia de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



POLYCEPHALY IN D

Michael Robinson

BUSHES ON EFFIE IN WIND
 DOG FIELD 16 ON PANE
 MASTODON PUZZLE (collage pieces many a ty)
 THANK YU BAG
 GORON ANIMATION, CUTS HEAD OFF
 16 ON PRINCE?
 HANDLERS TOWELS "and reflection walls then"
 red ladder garden shots - "TARA, PARKING NOTICE"
 CIRCLE LEFTS?
 OIL PAINTINGS w/ "POOL" LIGHTS (VULCAN, STARS, SEA, MOUNTAIN, RIVER, PALMS, FORD)
 cuts to Tom DIVER

2 hand
 SAKES
 layered
 w/ "mushy" "many uses"
 "mushy" "many uses"
 "mushy" "many uses"

beach market
 James text goes up w/ BOOM! audio noise
 1 remember it clearly - "mushy" "many uses"

2014 ACROBATIC WEEDS M3
 FOREVER IN BLUE JEANS (when it
 LEGS, CO. → Robinhood arrow
 → rain on no knives
 → ray → Argy
 KATRIS repeat note

Beethoven 2 full film cliff
 KING RONG FALLS x 3
 BEYONCE CHAIR TILT
 SESAME ST. OKLAHOMA COWS
 ANIME GIRLS from DREW'S 16
 VANESSA "DAD!" COSBY DANCE
 SNOKE DEATH
 AETA DAGGER
 "CHUCK ON IT" CATCH → O AMMO?
 RANDY WAKING UP
 CARPENTER'S "HURTING... CARPENTER"
 ELIO crying by fire
 MELANIA MAS TREES
 NATE MURRAY AT PIANO
 BEASLY POTTER
 NOTE DAM BURNING
 DANA STACKING ROCKS
 MUPPET MONIE RAINBOW
 YUTUBE 1 OF SWORDS FLIP
 JAPANESE FIGURE SKATER
 SPACE X CAR CRASH
 TRISHA PETRAS RUBS FACE AT WEAR'S
 OBAMA PORTRAIT REVEAL x 2
 WINTER WOODS AT MOUNTAIN
 NERE DEATH LANDSIDE ETC x 3
 GETTY IMAGES PERSIUS STATUES + MELANIA
 GLACIER KAYAK CRASH
 STREET VIEW SEARCHING
 RAINHOOD ARROW, REC, CONUNE

KATRIS repeat note
 O ROOM AMO
 O SHOTS + CLIP
 O LOTS OF POT
 X Polycaply
 O LANCIA MONKEYS
 O CRUISE
 O BIRD

To fix 8/9
 ○ dubbin last party man shot (stairs)
 ○ everything louder in intro
 X ○ ruder cuts in people jumpers!
 + melina
 ○ ladder rubble + wind for jones
 +
 ○ ladder pool everything
 X ○ schmate yoder but
 X ○ "present tense" → open comes in scene
 X ○ AND AND NEW ... KNOCK PAK
 X ADD RUMBLE TO BEYONCE +
 + d
 TANK CUT ... WEIRD SAND
 ○ replace splash swim + dive? + robin hood why but
 X ○ be's cut ladder
 X ○ "shutter star" + be before cut of scene
 X long my head - all same desert

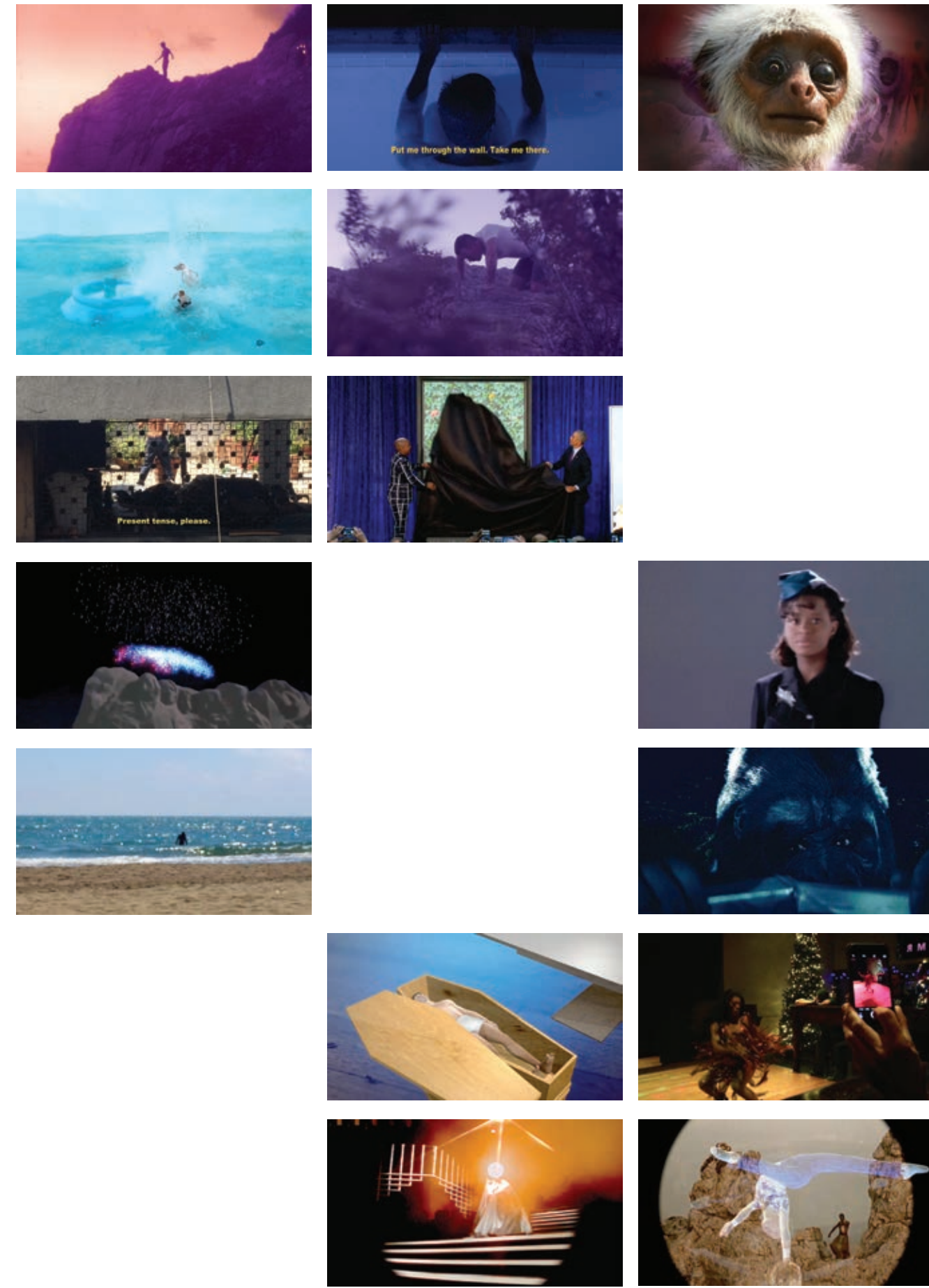
○ replace long long shot
 + KATRIS
 ○ more legs during green dunes 2
 ○ VOLCANO SANDS
 X ○ too quiet during knives
 X ○ blacker calculator man
 X ○ ladder making full full
 X ○ ladder making embrace
 X ○ replace sack drop Cluh
 ↓
 X ○ cut to "slate", gorgon feeds in - out
 X ○ ADD VOLCANO SANDS
 X ○ fix monkey POT cuts + extend left dunes
 X ○ put pose in before cuts
 X ○ louder low end music + end

○ replace splash swim + dive? + robin hood why but

○ be's cut ladder

○ "shutter star" + be before cut of scene

○ long my head - all same desert



AN INTRODUCTION TO *STILL*

Ernie Gehr



2/4/2022

CONVERSATION ABOUT THE FILM *RENATE* BY UTE AURAND Robert Beavers and Ute Aurand



Robert Beavers: Can you describe the beginning and end of your new film *RENATE*?

Ute Aurand: My latest portrait *RENATE* with my filmmaker friend Renate Sami is a kind of collaboration. I accompanied her in some of her daily activities - like a walk in the Lietzensee Park in Berlin, where she goes almost every day. It was spring, when we started filming, and we sat on her favorite bench. Here I shot the first image and it became the first image in the final film. The same with the last filmed image in Autumn also in the Lietzensee Park, it became the last image in the final film. Both are out of focus - yes, actually the film begins and ends out of focus! I just realized it while talking with you - it surprises me!

R: In *RENATE*, we have the rhythm of the film as your voice, and we also have Renate speaking and reading a Friederike Mayroecker text - the place of her voice makes it quite different from your earlier portraits...

U: To have her voice in the film was not intended - it came out of being with her in her apart-

ment and I often record sound while filming. But yes, I vaguely had the idea that she might read a text because Renate is an avid reader and the Mayroecker text she reads is very meaningful to her. And we were talking while filming and I use some of this en passant talk.

R: The whole film has the feeling of being filmed in the present not like some of your earlier portraits where you collected footage over several years.

U: I hadn't filmed Renate earlier and I wanted to make this film with her now and she agreed. Everything was filmed for this film, even daily things like her unrapping flowers in the kitchen, sewing or bicycling.

R: Is *RENATE* more biographical than your earlier portraits?

U: I opened more windows onto her personality - Renate has reached the age of 86 which means one doesn't reach out so much and memories are getting stronger, things refer back to childhood, to youth, to the lived life.

R: ...like her mentioning her early experiences of going to the movies?

U: Yes, she speaks about the cinema of her childhood and teenage years long before she became a filmmaker herself... Renate and I first met in 1990, when Maria Lang and I showed her first film "Es stirbt allerdings ein jeder, die Frage ist nur wie und wie du gelebt hast. Holger Meins" (We all die, the main thing however is how and how we live. Holger Meins) from 1975. Over the years we became close friends and from 1997-2007 we organized the monthly FILM-SAMSTAG in a group of 7 filmmaker-friends, curating rarely seen films in the cinema Babylon-Mitte in Berlin, but I almost never filmed her.

R: When you film an older person, does it automatically have more to do with memory?

U: I think so - but also the now, the present moment becomes very strong, like sitting on a bench, just being here, looking out into the present world, observing others...time changes its character...

R: What place does color have in your film?

U: It is not intentional, it is not arranged and I don't make decisions because of color. Color is inspiring, so when I am filming and colors appear, they can be important ingredients, like the yellow dandelion at the beginning or the blue shirt Renate wears while sewing and the blue&white striped dress she shows us...

R: As much as color the quality of light is eloquent - like the moment when Renate is walking in silhouette through the passage way at the Lietzensee and we see the diamonds of light on the water sparkling...

U: If you work with the visual and you want to speak through the visual, color and light are important elements in creating atmosphere and emotions...

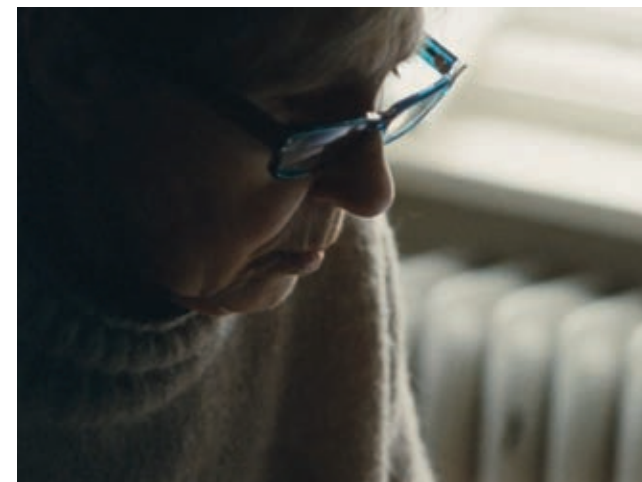
R: ...and rhythm...

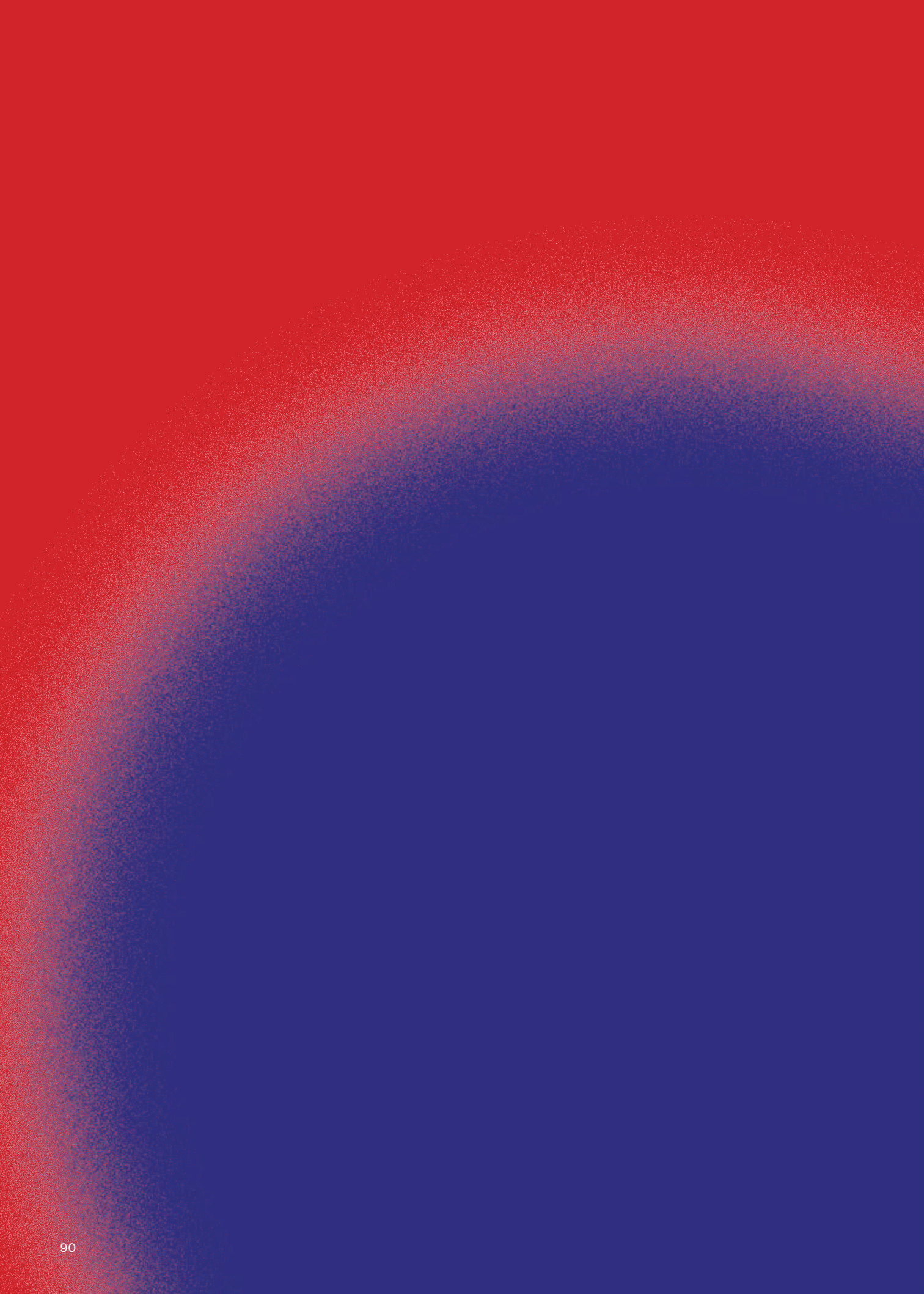
U: Yes, rhythm is mainly created in the moment of filming by editing in camera. The present is a continuous "it is". While filming I take things apart and put them together in a new order and time. When Renate sits at her desk I am filming short clusters of images while moving around her, towards her, away from her - I create small units in a kaleidoscopic way. These images of different lengths create the rhythm. Then at the editing table, I make the final decisions in the montage - which situation follows another - and I edit within the clusters which were created while filming. The final film becomes itself a kind of kaleidoscope of Renate - it allows tiny insights into her life, her personality, but leaves gaps and space for the spectator's own feelings and thoughts.

R: I see you in 'the family of spontaneity', leaving a space for spontaneous choices - and that's connected to your rhythm...

U: My rhythm is connected to moving the camera in the moment of filming - an improvisation also created by the movements of my body - I film with a handheld camera. I am moving physically around what I am filming - it's a spontaneous process, without plans in advance. Even when I decide where to film, the moment and the movements and the rhythm is decided while filming.

Berlin 21.12.2021





UM BRA LES



Teponaztli

Colectivo Los Ingrávidos

México / 2022

10' / Formato de filmación: 16mm /

Formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Filmado con cámaras Bolex de 16mm, nuestro *Teponaztli* implica una anarquía en movimiento, anarquía coronada del color, la luz, las formas, los ritmos, las cadencias, los encadenamientos, las superposiciones: siluetas, contornos, texturas, intermitencias, destellos, ráfagas, opacidades, oscuridades, danzas, volúmenes, entrañas, pulpas, fluidos, superficies, facetas y síncoas, todo ello a velocidades vertiginosas. Aquí conviven y coexisten múltiples entidades, objetos, pulsos, formas, colores, figuras, todo ello cohabitando según un orden y ritmo completamente alterado, todo ello según el ritmo percusivo del teponaztli audiovisual y cinético. Nuestro *Teponaztli* implica una modificación perceptiva singularizada. Cuerpos danzantes en deriva corporal agitada: meta-stasis y preludio al trance, consagración de las intermitencias. Aquí nuestro punto de vista destella bajo el embrujo y trance de las cosas reunidas, caídas, cedentes, pluviales, lluvia mesoamericana, maderas llovidas (nos llueve sobre mojado), lluvia lumínica, lluvia de palos. Maderas percusivas. Aquí el diagrama audiovisual que nos guía, el soplo cinético que nos inspira, el venablo serpenteante que nos

arrebata, el perro agitado que nos aúlla es el Teponaztli, instrumento percusivo mesoamericano: palos, troncos, ramas y maderas serpenteantes, danzantes, rebotantes. Serialismo cinético y audiovisual desde las brasas de la Tierra.

Shot with 16mm Bolex cameras, our *Teponaztli* implies a moving anarchy, crowned anarchy of color, light, forms, rhythms, cadences, chains, superimpositions: silhouettes, contours, textures, intermittences, flashes, sparkles, opacities, darkness, dances, volumes, entrails, pulps, fluids, surfaces, faces and syncope, all of it to dizzying velocities. Here multiple entities, objects, pulses, forms, colors and figures all co-habit and co-exist according to an altered rhythm and order, the percussive rhythm of an audiovisual and cinetic teponaztli. Our *Teponaztli* implies a singular perceptive transformation. Dancing bodies in an agitated bodily drift: metastasis and prelude to the trance, consecration of intermittences. Here our point of view explodes under the spell and the trance of collected things, falls, Mesoamerican rain, wet wood, luminous rain, rain of sticks. Percussive woods. Here the audiovisual diagram that guides us, the cinetic wind that inspires us, the serpentine spear that overtakes us, the agitated dog that howls at us is the very Teponaztli, Mesoamerican drum: sticks, trunks, branches and wood serpentine, dancing, bouncing. Cinematic and audiovisual serialism from the scorches of the Earth.

COLECTIVO LOS INGRAVIDOS

Colectivo Los Ingrávidos (Tehuacán) es un colectivo audiovisual mexicano fundado en el 2012 que surge de la necesidad de desarticular la gramática audiovisual del corporativismo estético-televisivo-cinematográfico. El colectivo se funda en la inspiración de las vanguardias históricas, y en la defensa de un cine independiente y experimental más arriesgado liado a un compromiso de forma y contenido en contra de realidades alienantes. Sus métodos combinan material digital y analógico, found footage, mitologías, protestas sociales y poesía documental. Sus experimentaciones radicales con diversos dispositivos permite demarcar el territorio en que una imagen, ya sea visual o sonora, deviene en condición de posibilidad para un arte político. Su trabajo ha sido presentado en diversos festivales de cine incluidos International Film Festival Rotterdam, RIDM Montreal International Documentary Festival, Images Festival; Punto de Vista, The Florida Experimental Film/Video Festival, CROSSROADS, BFI London Film Festival, Jihlava International Documentary Film Festival, Media City Film Festival, Experimental film festival Process, Ambulante Cine Documental, International Short Film Festival Oberhausen, Ann Arbor Film Festival, y el Festival Internacional de Cine FILMADRID.

Igualmente ha participado de la 2019 Whitney Biennial, y la Bienal de la Imagen Movimiento en Buenos Aires (BIM). Fueron parte de 2018 Flaherty NYC Winter-Spring Series Common Visions. Ganaron premios del Jurado en Media City Film Festival, el Youth Award de Punto de Vista, el Marian McMahon Akimbo Award en el 2018 Images Film Festival, y el premio Norberto Griffa to Latin-American Audiovisual Creation en las BIM de 2014 y 2016.

Colectivo Los Ingrávidos (Tehuacán) is a Mexican film collective founded in 2012 to dismantle the commercial and corporate audiovisual grammar and its embedded ideology. The collective is inspired by the historical avant-gardes, and their commitment to using both form and content against alienating realities. Their methods combine digital and analog mediums, interventions on archival materials, agitprop, mythology, social protests, and documentary poetry. Their radical experimentations on documentary and cinematographic devices produce images, both visual and auditory that are political possibilities in their own right. Their work has played at various film festivals including International Film Festival Rotterdam, RIDM Montreal International Documentary Festival, Images Festival; Punto de Vista, The Florida Experimental Film/Video Festival, CROSSROADS, BFI London Film Festival, Jihlava International Documentary Film Festival, Media City Film Festival, Experimental film festival Process, Ambulante Cine Documental, International Short Film Festival Oberhausen, Ann Arbor Film Festival, and Festival Internacional de Cine FILMADRID.

Their work was a part of the 2019 Whitney Biennial, and the Bienal de la Imagen Movimiento in Buenos Aires (BIM). They were part of the 2018 Flaherty NYC Winter-Spring Series Common Visions. They were awarded jury prizes at Media City Film Festival, the Youth Award at Punto de Vista, the Marian McMahon Akimbo Award at the 2018 Images Film Festival, and the Norberto Griffa award to Latin-American Audiovisual Creation at the 2014 and 2016 BIM. Their recent collection of poetry SOLARES was published by Evidence Press at the Centre for Expanded Poetics (Montréal) and Thesis on the Audiovisual will be published (London-Paris).



Atados los años engullen la tierra

Clemente Castor

México / 2022

40' / formato de filmación: S16mm /

formato de exhibición: DCP / color

fotografía: Andrea C. Nieto, Emilianna Vázquez edición: Clemente Castor sonido: Laura Carrillo dirección de arte: Sofía Cravioto reparto: Romina Ramírez, David Gamaliel Castro, Beatriz Hernández

SINOPSIS

En la sierra de Santa Catarina ubicado al oriente del valle de México un volcán estalla. Se escucha el crujido de la tierra en medio de la noche. Todo reverbera y el cielo comienza a teñirse de rojo. Dos adolescentes emergen del interior del volcán. Siglos después despiertan. Es el último día del tiempo, cuando todo el fuego muere, el día de la ofrenda cuando todo comienza como un espiral por otro siglo más. Irene trata de regresar al lugar de donde proviene, camina por la ciudad y entre volcanes. Cruza el volcán Xaltepec hasta llegar a La Caldera. Gamma deambula curioso entre la selva, descubre parte del paisaje hasta perderse. Recuerdos de la explosión del volcán atraviesan su memoria.

In the Sierra of Santa Catarina, east of the Valley of Mexico, a volcano erupts. The crack of the earth is heard in the middle of the night. All things reverberate and the sky becomes red. Two teenagers emerge from within the volcano. Centuries later they wake up. It is the last day of time, when all the fire dies, the day of the offering when it all begins as a spiral for yet another century. Irene tries to go back to the place where she comes from, wandering the city and the volcanos. She crosses the Xaltepec volcano until she arrives at La Caldera. Gamma wanders the jungle, exploring the landscape until he is lost. Memories of the volcano's explosion cross his mind.

CLEMENTE CASTOR

Clemente Castor Reyes (Ciudad de México, 1994) Estudió literatura latinoamericana y recibió apoyo del FONCA para estudiar en la Sarajevo Film Academy. Formó parte del programa educativo para artistas contemporáneos en SOMA México (2018-2020). Es cofundador de la compañía de distribución y producción Salón de Belleza. Su largometraje *Príncipe de Paz* recibió el premio a la mejor película mexicana en FICUNAM 2019 y tuvo su estreno internacional en FIDMarseille, donde obtuvo la mención especial de la competencia internacional y la mención especial del Centro Nacional de Artes Plásticas (CNAP). También presentada en el Lincoln Center en NY parte del programa Neighboring Scenes 2020. De igual forma fue competencia oficial en festivales como Viennale, Festival Internacional de Cine Mar del Plata, Márgenes, Transcinema, etc. Ha dirigido varios cortometrajes, que han participado en varios festivales de cine nacionales e internacionales. Además, ha presentado instalaciones en algunos espacios independientes y en museos de arte como Biquini Wax EPS, Museo de la ciudad de Queretaro, Museo de Arte de Zapopan, Baxter St. NY, Queens L.A., Soma entre otros.

Clemente Castor (Mexico City, 1994). He read Latinamerican literature and received support from the FONCA to study at the Sarajevo Film Academy. He participated in the educative programme for contemporary artists SOMA in Mexico (2018-2020). He is a co-founder of the distribution and production company Salón de Belleza. His feature film *Prince of Peace* was awarded the prize for Best Mexican Film at FICUNAM 2019 and had its international premiere in FIDMarseille, where it won a Special Mention in the International Competition and a Special Mention from the Centre National des Arts Plastiques (CNAP). It was later shown at Lincoln Center in New York City during its programme Neighboring Scenes 2020 and at film festivals such as Viennale, Mar del Plata International Film Festival, Márgenes, Transcinema, among others. He has directed several short films that have been shown at festivals in Mexico and abroad and he has done installation work for independent spaces and art museums such as Biquini Wax EPS, Museo de la ciudad de Querétaro, Museo de Arte de Zapopan, Baxter St. NY, Queens L.A., Soma, among others.



Lungta

Alexandra Cuesta

México-Ecuador / 2022

10' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

: Composición análoga de imagen y sonido.
:: Ilusión del movimiento. Aparición. Desvanecimiento.
::: Lungta (caballo de viento, aire interno).

: Analogue composition of image and sound
:: Illusion of movement. Apparition. Vanishing.
::: Lungta (wind horse, internal air).

ALEXANDRA CUESTA

Alexandra Cuesta es una cineasta ecuatoriana cuyas películas combinan tradiciones del cine experimental con prácticas documentales, e investigan la reciprocidad de la mirada en la representación temporal. Sus imágenes a menudo parten de la esfera pública y resaltan la poética de la experiencia común. Su trabajo ha sido presentada en varios festivales, museos, galerías e instituciones culturales tales como el New York Film Festival, Cinema Du Réel, FIDMarseille, BFI London, Oberhausen, Courtisane, FICValdivia, Viennale, Anthology Film Archives, Image Forum Tokyo, Solomon R. Guggenheim Museum, Museum of Contemporary Art Los Angeles, Palacio de Bellas Artes, Bienal de Arte Contemporáneo de Cuenca, Fronteira Festival Internacional Do Filme Documental E Experimental in Goiania- Brazil, Punto de vista, Festival de Nouveu Cinema, Art of the Real at the Lincoln Center, entre otros. Recibió un MFA en Film and Video del California Institute of the Arts y un BFA en Fotografía del Savannah College of Art and Design. En 2018 fue acreedora a una beca Guggenheim.

Palacio de Bellas Artes, Bienal de Arte Contemporáneo de Cuenca, Fronteira Festival Internacional Do Filme Documental E Experimental in Goiania- Brazil, Punto de vista, Festival de Nouveu Cinema, Art of the Real at the Lincoln Center, entre otros. Recibió un MFA en Film and Video del California Institute of the Arts y un BFA en Fotografía del Savannah College of Art and Design. En 2018 fue acreedora a una beca Guggenheim.

Alexandra Cuesta is an Ecuadorean filmmaker whose films combine experimental film traditions along with documentary practices, and investigate the reciprocity of the gaze in time based representation. Her images often depart from the public sphere, and highlight the poetics of the common experience. Her work has been presented in a number of festivals, museums, galleries, and cultural institutions, such as the New York Film Festival, Cinema Du Réel, FIDMarseille, BFI London, Oberhausen, Courtisane, FICValdivia, Viennale, Anthology Film Archives, Image Forum Tokyo, Solomon R. Guggenheim Museum, Museum of Contemporary Art Los Angeles, Palacio de Bellas Artes, Bienal de Arte Contemporáneo de Cuenca, Fronteira Festival Internacional Do Filme Documental E Experimental in Goiania- Brazil, Punto de vista, Festival de Nouveu Cinema, Art of the Real at the Lincoln Center, among others. She received her MFA in Film and Video from the California Institute of the Arts and a BFA in Photography from Savannah College of Art and Design. In 2018, she was awarded a Guggenheim Fellowship.

Puerta a puerta

Jessica Sarah Rinland y Luis Arnías

México-Estados Unidos-Venezuela / 2022

10' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Una caja se llena con aspirina, melocotones en lata, cereal, frijoles y ropa. El Sr. Mario de Venus Service Express la retira por una puerta en Boston, EEUU. La caja se acomoda entre otras como un tetris postal, que luego de un largo recorrido, llegará a Falcón, Venezuela, a la puerta de la tía Maya

A box is filled with aspirins, canned peaches, cereal, beans and clothes. Mr. Mario from Venus Service Express picks it up from a door in Boston, USA. The box is then placed with others as if it were a postal Tetris – after a long way it shall arrive to Falcón, Venezuela, to the doorstep of aunt Maya.

JESSICA SARAH RINLAND

El trabajo de la cineasta argentino-británica, JESSICA SARAH RINLAND ha sido proyectado y exhibido internacionalmente en el Festival de Cine de Toronto, Festival de Cine de Nueva York, BFI London Film Festival, Rotterdam, Oberhausen, Cinema du Reel, Somerset House (2016) y Bloomberg New Contemporaries (2011). Ha obtenido premios como Mención Especial en el Festival de Cine de Locarno y Mejor Película en DocumentaMadrid por su primer largometraje (*Those That, at a Distance,*

Resemble Another, 2019), Primer Premio en la Bienale de Imagen en Movimiento (*Black Pond*, 2018), Premio Arts + Science en el Festival de Cine de Ann Arbor (2014), Mejor Película Experimental ICA en LSFF (2013) y Premio Schnitzer del MIT a la excelencia en las artes (2017). Las residencias incluyen el Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Harvard, Somerset House Studios, Flaherty Seminar Fellow, MacDowell e Ikusmira Berriak. Tiene una licenciatura (con honores) en Bellas Artes de Central Saint Martins, Universidad de las Artes de Londres y una maestría en Artes, Cultura y Tecnología del Instituto de Tecnología de Massachusetts.

Argentine-British artist, JESSICA SARAH RINLAND's work has been screened and exhibited internationally at Toronto Film Festival, Viennale, New York Film Festival, BFI London Film Festival, Rotterdam, Oberhausen, Cinema du Réel, MUBI (2021), Taipei Biennial (2020), National Gallery Singapore (2021), Somerset House (2016) and Bloomberg New Contemporaries (2011). She has won awards including Special Mention at Locarno Film Festival and Best Film at DocumentaMadrid for her first Feature Film (*Those That, at a Distance, Resemble Another*, 2019), Primer Premio at Bienale de Imagen en Movimiento (*Black Pond*, 2018), Arts + Science Award at Ann Arbor Film Festival (2014), ICA's Best Experimental Film at LSFF (2013), and M.I.T.'s Schnitzer prize for excellence in the arts (2017). Residencies include Film Studies Center at Harvard University, Somerset House Studios, Flaherty Seminar Fellow, MacDowell and Ikusmira Berriak. She holds a BA (Honors) in Fine Art from Central Saint Martins, University of the Arts London and a MSc in Arts, Culture and Technology from Massachusetts Institute of Technology.



Pulsos subterráneos

Elena Pardo
Cine expandido

16mm x 3
Sonorización en vivo por Misha Marks
y Juan Sebastián Lach Lau

México / 2022
35'

SINOPSIS

Pulsos Subterráneos es una invitación a la observación y escucha de los territorios visibles y subterráneos / físicos e intangibles en dos regiones del país que experimentan o se resisten a la actividad minera: Zacatecas y Oaxaca. Las imágenes fueron filmadas en Ixtlán de Juárez, Capulálpam de Méndez y Guelatao en la Sierra Juárez de Oaxaca; en Vetagrande, Mazapil, Concepción del Oro y Salaverna en Zacatecas. Para guiarnos en esta exploración escuchamos y registramos las historias que nos compartieron algunos miembros de esas comunidades. Las entrevistas y materiales de investigación se pueden consultar en: <https://pulsossubterranos.com>

Pulsos Subterráneos is an invitation to observe and listen to the visible and subterranean / physical and intangible territories of two regions of Mexico that experience or resist the mining industry: Zacatecas and Oaxaca. The images were shot in Ixtlán de Juárez, Capulálpam de Méndez and Guelatao in the Sierra Juárez of Oaxaca; in Vetagrande, Mazapil, Concepción del Oro and Salaverna in Zacatecas. To guide ourselves during this exploration we listened to and recorded the stories shared by some of the people in these communities. The interviews and research materials can be found in: <http://pulsossubterranos.com>

Han colaborado en la realización de *Pulsos Subterráneos*:
Registro Sonoro: Nahú Rodríguez.
Producción : Antonia Alarcón, Isabel Rojas, Marco Casillas, Luna Maran, Damián López, Karina Lozano, Alberto Ordaz



EXPANDIDO



La exclusión

Niño de Elche y Raúl Cantizano
Con imágenes de Lois Patiño
Concierto/performance

España / 2022
60'

SINOPSIS

En *La exclusión*, Niño de Elche parte de la colaboración con el escritor y filósofo Ramón Andrés y su libro 'Pensar y no caer' para reflexionar, entre otros aspectos, sobre la alteridad con lo animal, su humanidad y la domesticación del hombre. También sobre la idea del excluido con Europa como contexto, los cuerpos problemáticos, el dolor, así como la concepción de la muerte y la nada.

Junto al músico y compositor Raúl Cantizano, las imágenes que acompañarán la propuesta de Niño de Elche pertenecen a la colaboración que ha desarrollado para dicho proyecto con el cineasta Lois Patiño. El proyecto está grabado en ADEBO – Asociación para la Defensa del Borrico- fundada en 1989 por Pascual Rovira en la Sierra de Rute (Córdoba). Este admirable proyecto, además de dar cobijo a más de 100 asnos, trata de concienciar sobre la situación dramática de estos animales en España, para evitar que desaparezcan algunas de las razas autóctonas. Una simbología de los males de nuestro tiempo.

In *La exclusión*, Niño de Elche takes his collaboration with writer and philosopher Ramón Andrés and his book *Pensar y no caer* as a point of departure to reflect on otherness in relation to animals, humanity and the domestication of man, as well as the idea of the excluded one with Europe as a context, problematic bodies, pain, the notion of death and nothingness.

Along with the musician and composer Raúl Cantizano, the images that accompany Niño de Elche's project stem from the collaboration that he has worked on with the filmmaker Lois Patiño. The project was shot in ADEBO – the Association for the Defense of the Donkey, founded in 1989 by Pascual Rovira at the Rute mountain range in Córdoba. This institution, aside from protecting over a hundred donkeys, strives to stop the extinction of some of the local breeds. A symbology of the evils of our time.



Terra Femme

Courtney Stephens
Conferencia/performance
Proyección digital con narración en vivo

Estados Unidos / 2021
60'

SINOPSIS

Terra Femme es un ensayo fílmico conformado por películas caseras de viaje filmadas por mujeres entre los años veinte y cincuenta. Acompañado de música compuesta por Sarah Davachi, la película teje el ensayo geográfico, el cuestionamiento personal y la especulación histórica, examinando las cintas como documentos privados al tiempo que etnografías accidentales. Las cintas presentan un nuevo tipo de viajante: ya no un hombre buscador de conquistas, podría ser una divorciada en una gira por jardines bílicos, o una viuda en un crucero al Polo Norte. Representando el mundo a través de los ojos de las mujeres, las cintas levantan preguntas sobre la representación femenina en el archivo, el papel del amateurismo en el cine de temprana tradición documental, y lo político en la mirada occidental. Un

filme sobre la añoranza por mundos pasados a través de la excavación cinematográfica, cuya fuerza fluye en ambas direcciones, cuando las mujeres del presente se conjuran a sí mismas a través del acto de mirar.

Terra Femme is an essay film comprised of amateur travelogues filmed by women in the 1920s-1950s. With a score by Sarah Davachi, the film weaves between geographical essay, personal inquiry, and historical speculation, examining these films as both private documents and accidental ethnographies. The films present a new type of traveler: no longer a male seeker of conquests, she might be a divorcee on a tour of biblical gardens, or a widow on a cruise to the North Pole. Representing the world through women's eyes, the films raise questions about female representation in the archive, the role of amateurism in early non-fiction filmmaking, and the politics of the Western gaze. At once a film about longing for past worlds through cinematic excavation, this force flows in both directions: as women from the present conjure themselves through the act of looking.



Shadowboxing

Laura Huertas Millán

Cine expandido

Proyección digital con narración en vivo

Francia-Colombia / 2021

30'

SINOPSIS

Inspirada en las luchas políticas históricamente presentes en los rings de boxeo contra la violencia racial y de género, la artista plantea la pregunta "¿Cuál es tu combate?" a varios boxeadores. Practicando ella misma del boxeo, su propio cuerpo se ha convertido en un lugar de transformación, de experimentación y autonomía. Esta investigación cinematográfica de largo aliento es presentada bajo la forma de una conferencia-performance, donde se presentan varias búsquedas de emancipación vividas individual y colectivamente a través del boxeo.

Con el apoyo de la direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France - ministère de la Culture y de Mécènes du Sud.

Inspired by the political struggles that have been historically present in the boxing rings against racial and gender violence, the artist poses the question: "What is your fight?" to several boxers. Herself an amateur boxer, her own body has become a place of transformation, experimentation and autonomy. This developing cinematic research is presented here as a lecture performance, displaying several struggles for emancipation lived individually and collectively through boxing.

With the support of the Direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France - ministère de la Culture and Mécènes du Sud.

¿Qué tierra es esta?

Colectivo Los Ingrávidos

Videoinstalación multicanal

México / 2022

500'

SINOPSIS

A través de esta videoinstalación multicanal buscamos pensar, articular, integrar y vincular la no reconciliación histórica que implicó la llegada de los europeos a la tierra conocida posteriormente como América así como la destrucción de Tenochtitlan en 1521. A cinco siglos de dichos acontecimientos reivindicamos la Estética del trance y el Materialismo chamánico como formas de resistencia multinaturalista que nos movilicen a re-apropiar, transferir y transformar el ominoso proceso corrosivo que indujo aquel desencuentro histórico y asimétrico entre cosmovisiones radicalmente diferentes y cuyos efectos implicaron el nacimiento y desarrollo de los modernos estados nacionales en América con sus consecuentes violencias y problemáticas no-reconciliadas hasta la actualidad.

Through this multi-channel videoinstallation we aim to think, articulate, integrate and link the historical non-reconciliation implied by the arrival of European people to the land afterwards known as America and the destruction of Tenochtitlan in 1521. Five centuries after said events we vindicate the Aesthetics of Trance and the Shamanic Materialism as forms of multinaturalist resistance that drive us to reappropriate, transfer and transform the ominous, corrosive process caused by that historical and asymmetrical (dis)encounter between radically different cosmovisions and whose effects implied the birth and development of modern national states in America with their consequent violences and non-reconciled problematics up to now.



U M B R A L

Laura Huertas Millan es una cineasta y artista visual franco-colombiana cuya práctica se posiciona en el cruce entre cine, arte contemporáneo e investigación. Mezclando etnografía experimental, pensamiento ecológico y colonial, investigaciones históricas a largo plazo y ficción su trabajo en cine se involucra con estrategias de resistencia y supervivencia. Sensuales e inmersivas, sus películas proponen experiencias encarnadas, emocionales y reflexivas, espacios que se imaginan como estados alterados de sanación.

Seleccionadas en festivales como Berlinale, Toronto International film Festival (TIFF), International Film Festival Rotterdam, New York film Festival y Cinéma du Réel, sus películas han sido galardonadas en certámenes como Locarno Film Festival, FIDMarseille, Doclisboa y Videobrasil, entre otros. Más de veinte retrospectivas y focos de su trabajo han sido realizados en todo el mundo, en cinematecas como TIFF Lightbox, Harvard Film Archive y la Cinemateca de Bogotá, y en festivales como Mar del Plata y Rencontres du Documentaire de Montreal.

En el campo del arte, sus exhibiciones más recientes han tenido lugar en el MASP São Paulo, Maison des Arts de Malakoff y el Museo de Arte Moderno de Medellín. Sus películas también han sido exhibidas en instituciones artísticas (Centre Pompidou Paris, Jeu de Paume, Museo Guggenheim en Nueva York, Times Art Berlin) y bienales (Liverpool, FRONT Triennial, Videobrasil, Videonale). Forman parte de colecciones públicas y privadas (Kadist, CNAP, Banco de la República de Colombia, CIFO, FRAC Lorraine, entre otras).

Huertas Millán tiene un doctorado práctico en “Ficciones etnográficas” desarrollado entre la PSL University (programa SACRe) y el Sensory Ethnography Lab (Universidad de Harvard). Trabaja como educadora en espacios académicos y alternativos. Huertas Millán es parte del colectivo artístico, curatorial y de investigación Counter-Encounters (con Onyeka Igwe y Rachael Rakes) en torno a la antropología crítico y la estética y política del encuentro.

Laura Huertas Millan is a French-Colombian artist and filmmaker, whose work stands at the intersection between cinema, contemporary art and research. Entwining experimental ethnography, ecological and decolonial thinking, historical long-term enquiries, and fiction, her moving image work engages with strategies of resistance and survival. Sensuous and immersive, her films propose embodied, emotional and reflexive experiences, third spaces imagined as healing altered states.

Huertas Millan's films have been screened in cinema festivals such as the Berlinale, Toronto International Film Festival (TIFF), Rotterdam International Film Festival, New York Film Festival and Cinéma du Réel, prizes at the Locarno Film Festival, FIDMarseille, Doclisboa, MIDBO and Videobrasil, among others. Various retrospectives of her work have been organised internationally, in cinemathèques (TIFF Lightbox, Harvard Film Archive, Cinemateca de Bogotá), museums (Les Abattoirs - FRAC Occitanie, CA2M, Tabakalera), film festivals (Mar del Plata, RIDM, Aricadoc) and non-fiction seminars (The Flaherty Film Seminar, Doc's Kingdom).

In the contemporary art field, her latest solo exhibitions were held at the MASP Sao Paulo, Maison des Arts de Malakoff and Medellín's Modern Art Museum. Her films have also been exhibited and screened in art institutions (Centre Pompidou Paris, Jeu de Paume, Guggenheim Museum NY, Times Art Berlin) and biennials (Liverpool, FRONT Triennial, Videobrasil, Videonale). They are part of private and public collections (Kadist, CNAP, Banco de la República de Colombia, CIFO, FRAC Lorraine, and others).

Huertas Millan holds a practise-based PhD on “Ethnographic Fictions” developed between PSL University (SACRe program) and the Sensory Ethnography Lab (Harvard University). She works as an educator in academic and alternative spaces, and is part of a curatorial and research initiative with Rachael Rakes and Onyeka Igwe on alter and anti ethnographies.

LAURA HUERTAS MILLÁN

Journey to a Land Otherwise Unknown

Colombia-Francia / 2011
23' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

dirección: Laura Huertas Millán fotografía: Pukyo Ruiz de Socomurcio edición: Laura Huertas Millán. sonido: Nicolas Verhaeghe, Simone Lebel, Laura Huertas Millán reparto: Dominique Thomas, Audrey Collin, Julie Coulon, Sandy Lesauvage producción: Le Fresnoy. Studio national des arts contemporains, Laura Huertas Millán

SINOPSIS

Journey to a Land Otherwise Unknown se basa en relatos de viajes coloniales europeos, alrededor del mito del «descubrimiento» de América. Empezando como la sátira de una película de «primer contacto», el film formaliza una etnografía surrealista del mal llamado «Nuevo Mundo»

Journey to a Land Otherwise Unknown is based upon stories of colonial journeys surrounding the myth of the “discovery” of America. Beginning as a satire of a film about the “first contact”, the film formalizes a surrealist ethnography of the wrongly named “New World”.

Aequador

Colombia-Francia / 2012
19' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

dirección: Laura Huertas Millán fotografía: Alexandra Sabathé edición: Gustavo Vasco, Laura Huertas Millán sonido: Geoffray Durcak, Laura Huertas Millán, Edwin van der Heide, François Bianco, Christian Cartier reparto: Cristobal Gómez, Comunidad de San Sebastián de los Lagos producción: Laura Huertas Millán

SINOPSIS

Aequador es una historia alternativa construida como diario de viaje sin palabras: una distopía ecuatorial que evoca los excesos del sueño progresista y modernista de Latinoamérica durante el siglo XX. Imaginamos una era desaparecida en la que una ideología extremista intentaría conquistar el territorio del Amazonas. La película describe en una manera fragmentada este presente paralelo, donde ruinas falsas y reliquias de arquitectura utópica en 3D coexisten con las construcciones seculares y la vida cotidiana de los seres humanos.

Aequador is an alternative history built as a travel account without words: an equatorial dystopia evoking the excesses of a progressist and modernist dream in Latin America during the twentieth century. We imagined a bygone era where an extremist ideology would tried to conquer the Amazon territory. The film describes in a composite and voluntarily fragmented way this parallel present, where fake ruins and relics of utopian architecture in 3D coexists with vernacular constructions and daily lifes of human beings.

Sol negro

Colombia-Francia / 2016
43' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

dirección: Laura Huertas Millán. fotografía: Jordane Chouzenoux, Laura Huertas Millán. edición: Isabelle Manquillet, Hernán Barón, Laura Huertas Millán. sonido: Juan Felipe Rayo, Jocelyn Robert Samuel Aïchoun reparto: Nohemí Millán, Martha Millán, Laura Huertas Millán, Juan Pablo Barragán, José Ignacio Uribe. producción: Franco Lolli, Capucine Mahé, Christophe Barral, Toufik Ayadi

SINOPSIS

Antonia es una cantante lírica cuya belleza es poco común, abundante y sombría. Mientras se recupera de un intento de suicidio en una clínica de rehabilitación, todos sus lazos familiares están rotos irremediabilmente. Su hermana, sin embargo, permanece profundamente afectada por lo sucedido.

Antonia is a lyrical singer whose beauty is uncommon, lush and somber. Recovering from a suicide attempt in a rehabilitation institution, all her family ties are irreparably broken. But her sister remains deeply affected by what happened.

La libertad

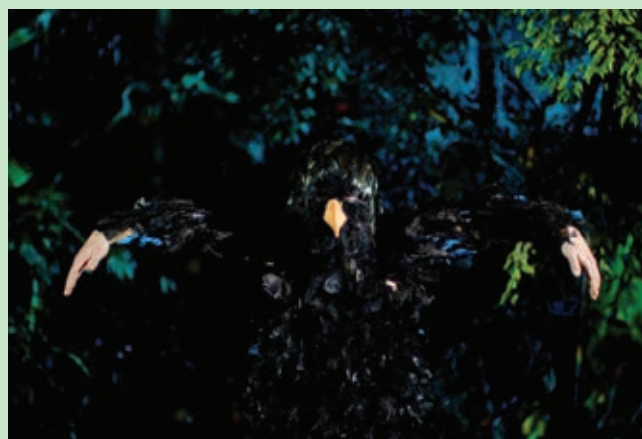
Colombia-Francia / 2017
29' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

dirección: Laura Huertas Millán fotografía: Laura Huertas Millán edición: Laura Huertas Millán sonido: Laura Huertas Millán, Sebastián Alzate reparto: Crispina Navarro, Gerardo Navarro, Inés Navarro, Margarita Navarro, Mariana de Navarro producción: Laura Huertas Millán

SINOPSIS

Las matriarcas se han reunido alrededor del telar donde se tejen sus correas para la espalda, una técnica prehispánica tejida preservada durante siglos por las mujeres indígenas en Mesoamérica. La Libertad se despliega como un tejido de figuras y gestos que constituyen esta labor, circulando entre un espacio doméstico, un museo de arqueología y una cooperativa.

Matriarchs have assembled around a backstrap loom, a pre-Hispanic technique preserved by indigenous women of Mesoamerica. Unfolding like a weaving of figures and the gestures making up this labor, the film circulates between a domestic space, an archaeological museum, and a weavers' cooperative.





jeny303

Colombia-Francia / 2018
6' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

dirección: Laura Huertas Millán fotografía: Laura Huertas Millán edición: Laura Huertas Millán sonido: Laura Huertas Millán, Guillaume Couturier, Pierre-Yves Gauthier producción: Laura Huertas Millán

SINOPSIS

Por casualidad, la cineasta superpuso accidentalmente, en el mismo material filmico de 16 mm, el retrato arquitectónico de una universidad en Bogotá—un monumento de ladrillo en el estilo del Bauhaus—y el retrato de Jenny, una milenial transgénero que habla sobre su adicción a la heroína.

By chance, the filmmaker accidently superimposed on the same 16mm film stock the architectural portrait of a university in Bogota – a modernist Bauhaus – style brick monument and the portrait of Jenny, a transgender millennial talking about her heroin addiction.



El laberinto

Colombia-Francia / 2018
21' / formato de filmación: 16mm, HD /
formato de exhibición: DCP / color

dirección: Laura Huertas Millán. fotografía: Laura Huertas Millán. edición: Laura Huertas Millán. sonido: Laura Huertas Millán, Guillaume Couturier. reparto: Cristóbal Gómez producción: Laura Huertas Millán

SINOPSIS

Un viaje dentro de los laberínticos recuerdos de un hombre involucrado en el ascenso y la caída de los líderes de los carteles de la Amazona colombiana. Vagando por el bosque y una mansión en ruinas (una réplica de la villa del programa de televisión Dynasty), este hombre pronto se convertirá en el protagonista de su propio recuento halucinado.

A journey into the labyrinthine memories of a man involved in the spectacular rise and fall of drug Lords in the Colombian Amazon. Wandering through the forest and a mansion in ruins (a replica of the villa from the television show Dynasty), this man will soon become the protagonist of his own hallucinatory account.



JIBIE

Colombia-Francia / 2019
24 / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

dirección: Laura Huertas Millán fotografía: Laura Huertas Millán edición: Laura Huertas Millán sonido: Jocelyn Robert reparto: Cristóbal Gómez Abel, Pedro Armando Sopín Morales, Harold Jeferson Gómez Florez, Gilber Olmedo Morales producción: Laura Huertas Millán

SINOPSIS

El ritual de fabricación del polvo de coca verde (llamado mambe o jíbie) revela un mito ancestral sobre el parentesco. En la comunidad amazónica Muina-Murui, la planta de coca no es un producto, sino un interlocutor sagrado, el corazón palpitante de un cuerpo colectivo.

The fabrication ritual of the green coca powder (called mambe or “Jíbie”) unveils an ancestral myth of kinship. In the Muina-Murui community, the coca plant is not a product, but a sacred interlocutor, the beating heart of a collective body.

UMBRALES 1

Vom Gröller + Muñoz

David Seidner: *Where do you see your work going?*

Richard Serra: (laughter) *Up and down and sideways. And in between.*

— “Richard Serra by David Seidner”,
Bomb Magazine, 1993

Las dos películas que conforman este programa rara vez se presentan dos veces en el mismo estado: son obras en construcción permanente. Como un organismo que crece o se retrae, se bifurca o alinea, avanza o se detiene según sea expuesto a distintas configuraciones ambientales y anímicas, para Friedl vom Gröller y Jeannette Muñoz el cine posee la posibilidad intrínseca de existir en una condición vital de transformación perpetua, de incompletud deliberada y constante expansión. Tal aspiración por una película sin clausura –que se actualiza conforme pasan los años en la vida del retratado (*Max Turnheim*) o según las condiciones en las que la misma obra será exhibida (*Puchuncaví*)– poco tiene que ver con un afán por la novedad o el tan devaluado aura de lo irrepensible: estamos en realidad frente a una tentativa modesta de pugnar por un método sensible a la mutabilidad; que se resiste a la fijación; impredecible y espontáneo como la materia a la que con senda paciencia y rigor se vuelca por completo. El cine como un proceso. Abierto, vivo y en plena receptividad.

Salvador Amores



Max Turnheim

Friedl vom Gröller

Austria-Francia / 2002-2021
44' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / ByN

SINOPSIS

Una reflexión alegórica sobre la existencia fisiosocial en el mundo. Este retrato de Max Turnheim a largo plazo, que hoy consta de trece partes, lleva la abundancia de la mirada de Friedl vom Gröller a su completa realización. La película concibe su retrato a través de la compresión de una fase completa de la vida, que incluye, por ejemplo, la separación de la casa paterna, la búsqueda por un camino individual, y una añoranza revitalizada por las instituciones de la clase media. El punto de partida para todo ello es un rostro observado a lo largo de los años. (Alejandro Bachmann)

An allegorical reflection upon physiosocial existence in the world. This to date 13-part, long-term portrait of Max Turnheim brings the abundance of Friedl vom Gröller's gaze to complete fruition. The film conceives its portrait through the compression of an entire phase of life, including separation from the parental home, the finding of an individual path, and a renewed longing for middle class institutions. The point of departure for all this content is a face seen over the course of time. (Alejandro Bachmann)



Puchuncaví

Jeanette Muñoz

Chile-Suiza / 2014-2021
30' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / color

SINOPSIS

Un estudio del paisaje como historia personal, y como marcador del paso del tiempo, *Puchuncaví* es un proyecto en mutación constante, puesto que la directora Jeanette Muñoz usa película de 16mm para capturar el mismo pueblo de la costa de Chile cada vez que viaja allí, haciendo diversos cortes y revisiones en el camino. El lugar ha sido parte del sistema de caminos Inca, un centro de sanación, un sitio de basureros y contaminación, y un puerto pesquero. (Film at Lincoln Center)

A study of landscape as personal history, and a marker of time's passage, *Puchuncaví* is a project in ongoing mutation, as director Jeanette Muñoz uses 16mm film to capture the same Chilean coastal town every time she travels there, making several cuts and revisions along the way. The storied place has been part of the Inca road system, a center for healing, a site of dumping and pollution, and a fishing port. (Film at Lincoln Center)

UMBRAAL 2

Van de Staak + Minter
+ Peypoch + Dincel

*There is a willow grows aslant a brook
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
There with fantastic garlands did she come
Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do "dead men's fingers" call them.*

— William Shakespeare, *Hamlet*

*Oops, I did it again
I played with your heart, got lost in the game
Oh baby, baby
Oops, you think I'm in love
That I'm sent from above
I'm not that innocent*

— Britney Spears, *Baby One More Time*

Hojas de hierba, rosas, orquídeas, margaritas; una mano y un dedo tocan con sensualidad una flor y una hoja en *Solitary Acts #6*. Las películas que conforman este programa podrían considerarse actos solitarios, como el erotismo presente en *Adagio* que acentúa los movimientos del cuerpo y suscita la fantasía sexual. En *Sepio* vemos a una mujer en su hogar, dedicándose a su jardín, los poemas de Hubert Kzn Poot leídos en *off* acompañan sus acciones, es un cuerpo ocupando un espacio. Un verso de *Hamlet* da nombre a la película de Sofía Peypoch y el pop de Britney Spears y Lady Gaga introduce la serie de Nazlı Dincel, si hay símbolos del universo de lo femenino estos están presentes para ser subvertidos o literalmente rayados. Actos solitarios que desafían.

Karina Solórzano



Sepio

Frans van de Staak

Países Bajos / 1996
31' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Sólo hay una protagonista en *Sepio*. Una mujer se mueve por un paisaje de verano. Ella sufre a su amado en todo lo que la rodea. (Eye Filmmuseum)

There is just one protagonist in *Sepio*. A woman moves through a summer landscape. She suffers her loved one in everything that emerges from her surroundings. (Eye Filmmuseum)



Adagio

Sarah Minter

México / 1980
10' / formato de filmación: super 8 /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Un sueño desencadena las pulsiones eróticas de una mujer joven, llevándola a un encuentro consigo misma.

A dream awakes a young woman's erotic pulsations, leading her to an encounter with herself.



there with fantastic garlands did she come
Sofía Peypoch

México / 2022
24' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

La mirada es testigo de los espacios que se construyen en los contornos de la sombra. De la noche se desprenden espectros que transfiguran la memoria. Un recuerdo de cerrados párpados.

The eye is a witness to the spaces that are built upon the contours of the shadow. Specters that transfigure memory irradiate from the night. A remembrance of closed eyelids.

Solitary Acts #4
Nazli Dinçel

Turquía-Estados Unidos / 2015
8' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Wittnerchrome. Cuchillo Exacto. Máquina de escribir. La cineasta se filma a sí misma masturbarse, el objeto de debate. Escucha a otros reclamar su cuerpo, sus hábitos: aquellos de su entorno conservador cuando niña. El espectador la reclama también, al mirarla en este acto privado. Tiene nueve años, y después doce. Observa íconos populares, descalificando la agencia de su cuerpo, después rechaza al otro, a los objetos fuera de su cuerpo: con algo de angustia adolescente, niega el clímax a todos salvo a sí misma.

Wittnerchrome, Exacto Knife, Typewriter. The filmmaker films herself masturbate the object of debate. She hears others claim her body, her habits: those in her conservative surroundings as a child. The viewer claims her as well, by watching her in this private act. She is nine years old, then twelve. She observes popular icons, dismissing the agency of their body, she then rejects the other, objects outside of her body: with some teenage angst, denies climax to everyone else but herself.

Solitary Acts #5
Nazli Dinçel

Turquía-Estados Unidos / 2015
5' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Wittnerchrome, Cuchillo Exacto, Hilo de pesca, Máquina de coser. La cineasta se filma a sí misma practicando besos con un espejo. Alude a recuerdos adolescentes de consumo en exceso, confundiendo fijaciones orales que son tanto sexuales (besar) como corporales (comer). Termina comiendo la zanahoria con la que se masturba, y siente una especie de canibalismo.

Wittnerchrome, Exacto Knife, Fishing Line, Sewing Machine. The filmmaker films herself practice kissing with a mirror. She recalls teenage memories of overconsumption, confusing oral fixations that are both sexual (kissing) and bodily (eating). She ends up eating the carrot she is masturbating with, and she feels a sense of cannibalism.

Solitary Acts #6
Nazli Dinçel

Turquía-Estados Unidos / 2015
11' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Wittnerchrome, Cuchillo Exacto, Sellador de cartas de 1.5mm, Martillo, Sellador de cuero. Una crítica feminista al complejo de Edipo. La cineasta narra un aborto que tuvo en 2009. El infante abortado sobrevive y se convierte en su amante. Su sujeto es filmado en un acto privado, complicando lo que podría ser el acto de un solitario.

Wittnerchrome, Exacto Knife, 1.5mm Letter Punches, Hammer, Leather Puncher. This is a feminist critique of the Oedipal complex. The filmmaker recounts an abortion she had in 2009. The aborted child survives and becomes her lover. Her subject is filmed in a private act, complicating what could be an act of the solitary.

UMBRALES 3

Hamlyn + Tuohy + Barrie + Gehr

*Position is where you
put it, where it is,
did you, for example, that*

*large tank there, silvered,
with the white church along-
side, lift*

*all that, to what
purpose? How
heavy the slow*

*world is with
everything put
in place. Some*

*man walks by, a
car beside him on
the dropped*

*road, a leaf of
yellow color is
going to*

*fall. It
all drops into
place. My*

*face is heavy
with the sight. I can
feel my eye breaking.*

— Robert Creeley, *The Window*

Alguna vez André Bazin, un crítico poco afín a la vanguardia, definió al cine como “una ventana abierta al mundo”. Lúdico ejercicio metafórico, el francés poco habría imaginado que toda una tradición del cine experimental más célebre por su rigor, llámesele estructural, materialista, anti-ilusionista o como fuere, haría de esta sentencia un punto de partida literal para analizar, sistematizar y expandir las posibilidades de su medio. ¿Qué puede una ventana, pues, al abrirse al mundo? Primero: deseos de exhaustividad, agotar las perspectivas posibles de una solo emplazamiento, así como sus configuraciones cromáticas y lumínicas (*Passaporta*); difuminar los porosos límites entre espacios exterior e interior: lo interior afuera, lo exterior adentro. Y tras la exaltada e hipnótica abolición del *aquí* y del *allá* (*In and Out A Window*), aterrizar en la noción de lo concreto: una vista que a través de la contemplación cobra su plena materialidad: figuras que pasan, sombras que cambian; pero también, o quizás sobre todo, emulsión fotoquímica que se expone a la luz en una operación mecánica simple que sin embargo no osaríamos en adjetivar sino como compleja, orgánica, vital (*Still*).

Salvador Amores



In and Out a Window
Richard Tuohy, Dianna Barrie

Australia / 2021
12' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / ByN

SINOPSIS

Our front window, from inside and out. Made as part of a covid lockdown response. (Richard Tuohy & Dianna Barrie)

Nuestra ventana frontal, desde dentro y fuera. Realizada como una respuesta a la cuarentena por la pandemia. (Richard Tuohy y Dianna Barrie)



Passaporta
Nicky Hamlyn

Reino Unido / 2021
14' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Un estudio cronológico de la vista de una sola ventana hacia la claraboya de Passaporta, una librería en Bruselas. Filmada durante dieciocho meses haciendo uso extensivo de la fotografía en time-lapse. Este trabajo está apuntalado por la afirmación de Siegfried Kracauer según la cual nunca podemos agotar el campo de visión.

A chronological study of the view from a single window onto the skylight of Passaporta, a bookshop in Brussels. Shot over eighteen months and making extensive use of time-lapse filming. The work is underpinned by Siegfried Kracauer's assertion that we can never exhaust the field of view.



Still
Ernie Gehr

Estados Unidos / 1971
55' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / color
Preserved by Anthology Film Archives

SINOPSIS

“STILL es, para mí, la primera película verdaderamente proustiana, en la que veo que el tono y la atmósfera se cristalizan poco a poco en objetos particulares – como si toda la escena encuadrada y su tono se coagulasen lentamente en – por ejemplo – los vaivenes misteriosos del vasto follaje del árbol al otro lado de la calle al que la brisa mece plácidamente.” – Richard Foreman, *Film Culture* #63-64

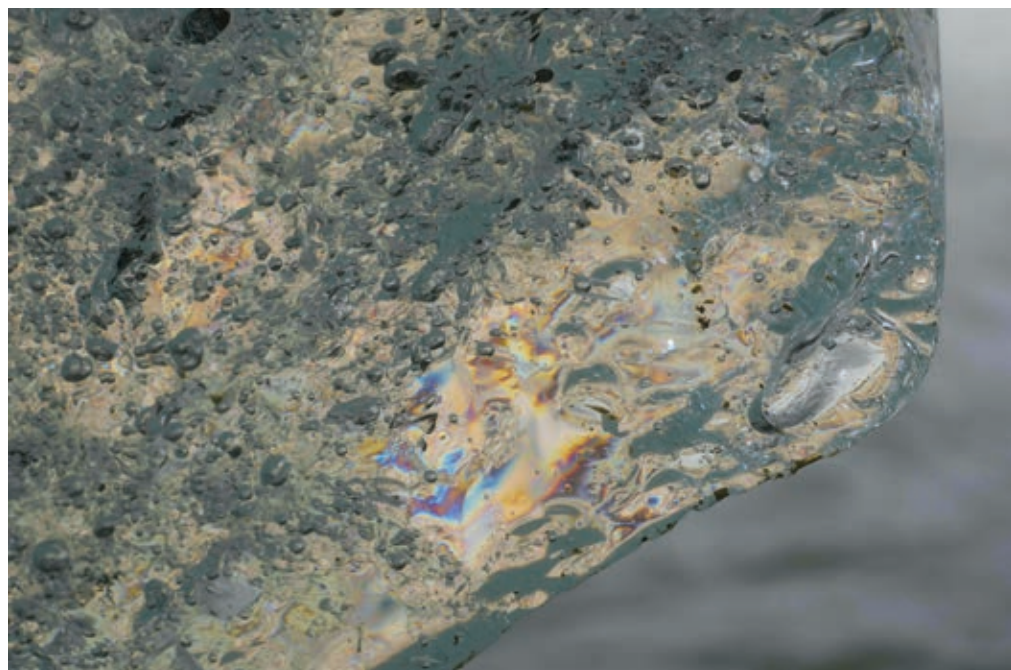
“STILL is, for me, the first truly Proustian film in which I see mood and atmosphere seem to become slowly crystallized on particular objects – as if the whole framed scene and its mood slowly coagulates into – for instance – the mysterious recesses of the lush foliage of the tree across the street which the breeze slowly stirs.” – Richard Foreman, *Film Culture* #63-64

UMBRAI 4

Makoszay + Pontiggia
+ Zwirchmayr + Atallah
+ Colectivo Los Ingrávidos + Saïto

Raúl Ruiz pensó una manera de filmar situada “a mil leguas del cine narrativo actual”. Dicha forma sería el cine *chamánico*, un campo minado, un proceso que nos hiciera pasar el reino animal y vegetal antes de volver a lo humano. Algo de chamánico está presente en las películas que conforman esta selección, la curvatura de la luz sobre las montañas, soles danzantes, el cuerpo ante un espacio volcánico. Somos testigos de la fulguración de una imagen.

Karina Solórzano



dandarandan, Eduardo Makoszay, Alice Pontiggia



Oceano Mare, Antoinette Zwirchmayr

dandarandan

Eduardo Makoszay, Alice Pontiggia

México-Italia / 2022
6' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

El recuerdo de una recurrencia resuena en los alpes, lxs humanxs que ahí habitan lo vislumbran en sueños. Con la cámara tratamos de perseguir su melodía hasta el centro de la montaña que nos erupió hasta el glaciar como si fuéramos oro. Imaginamos retejer los latidos con la narración incrustada en la tierra alpina.

The remembrance of a recurrence resonates in the alps, the humans that live there glance at it in dreams. With the camera we tried to pursue its melody up to the center of the mountain which erupted us into the glaciar as if we were goldflakes. We imagined re-weaving our heartbeats with the narrative inscribed unto the alpine land.

Oceano Mare

Antoinette Zwirchmayr

Austria / 2020
7' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

En apariencia perdida y fascinada como una sonámbula: una figura femenina en medio de una rocosa y seca rivera. Inmóvil, expuesta y sin embargo vuelta hacia dentro. Ora enredada en las ramas de la escasa vegetación, ora recostada en las delicadas fisuras del fragmentado suelo, de estas convergencias y del juego entre las imágenes brota una suerte de aproximación, o analogía.

Seemingly stranded and enthralled like a somnambulist: a female figure amid a rocky, dried-up riverbed. Motionless, exposed, and yet turned inward. Now entwined in the branches of the sparse vegetation, now lying on the delicate fissures of the parched ground, from these convergences and from the interplay of images arises a sort of approximation, or analogy.

Entierro. Luz subterránea

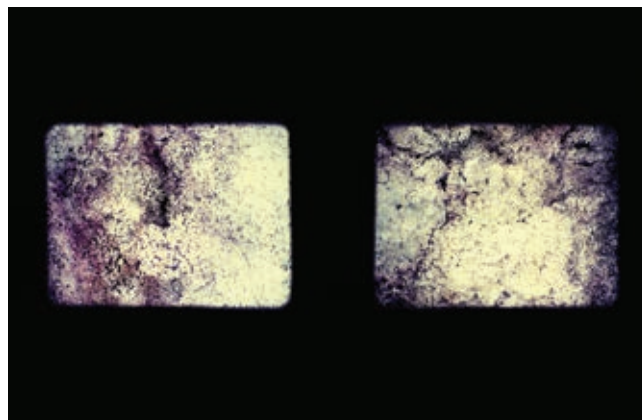
Niles Atallah

Chile / 2022
15' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Varias latas de película son enterradas en un bosque en el sur de Chile. Diez años después las cintas son desenterradas y proyectadas. Fantasmas han aparecido en la superficie del celuloide en descomposición, son los protagonistas de las anteriores películas de Niles Atallah, Lucía y Rey. Los personajes de ficción han regresado a acechar las imágenes, asomando a través de capas de tierra, como si se interesaran en nosotros, los espectadores que los vemos. ¿Quién mira a quién? ¿Por qué estos personajes han vuelto? ¿Qué es lo que quieren? La película es un código secreto escrito por la tierra misma.

Several reels of film are buried in a forest in southern Chile. Ten years later the films are unearthed from the soil and projected. Ghosts have appeared on the surface of the decaying celluloid, they are the protagonists of Niles Atallah's earlier feature films "Lucia" and "Rey". The fictional characters have returned to haunt the images, peering through the layers of earth, as if interested in us, the spectators who watch them. Who is looking at who? Why have these characters returned? What do they want? The film is a secret code written by the earth itself.



Tonalli

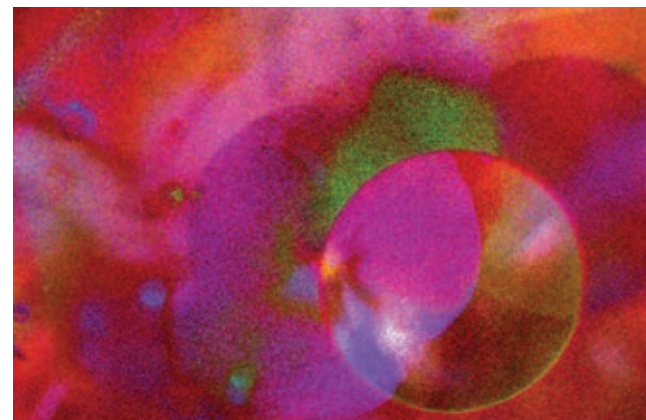
Colectivo Los Ingrávidos

México / 2021
16' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Basándose en el antiguo concepto náhuatl del alma animadora o fuerza vital, Tonalli involucra los poderes rituales del cine, convocando fuego, flores y muchas lunas en un frenético y fascinante collage en cámara. Aquí, entre imágenes densamente arremolinadas y abstracciones texturizadas, los dioses de la creación y la fertilidad se manifiestan, disolviéndose en colores iridiscentes y ritmos densos y corpóreos.

Drawing on the ancient Nahuatl concept of the animating soul or life force, Tonalli engages the ritualistic powers of the cinema, summoning fire, flowers, and many moons into a frenetic and mesmerizing in-camera collage. Here, amid thickly swirling images and textured abstractions, the gods of creation and fertility manifest, dissolving into iridescent colors and dense, corporeal rhythms.



earthearthearth

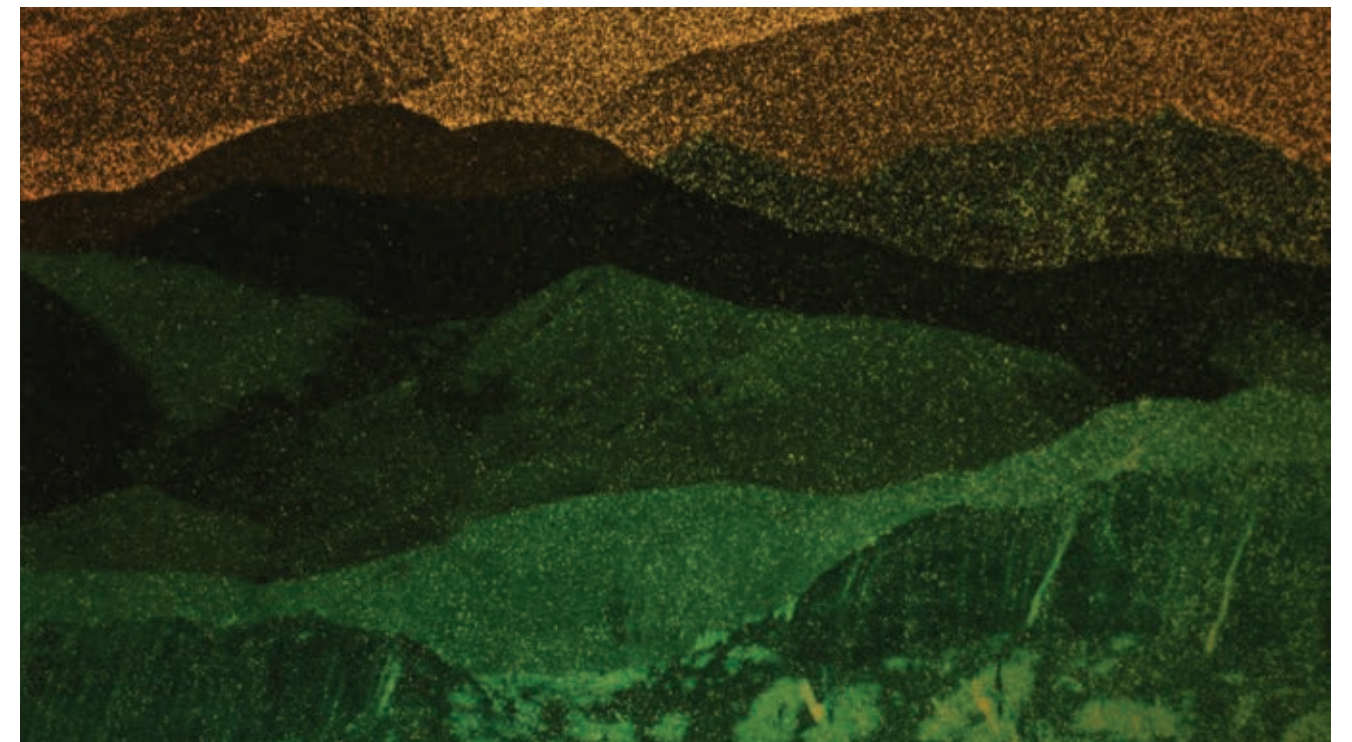
Daichi Saïto

Canadá / 2021
30' / formato de filmación: 35mm /
formato de exhibición: 35mm / color

SINOPSIS

Llega el amanecer donde la tierra es carne
Y los huesos ecos;
Has vivido extinciones –
Estrellas, cielos, arena y mares;
El futuro nos está alcanzando finalmente,
Y todos los muertos están delante de nosotros.

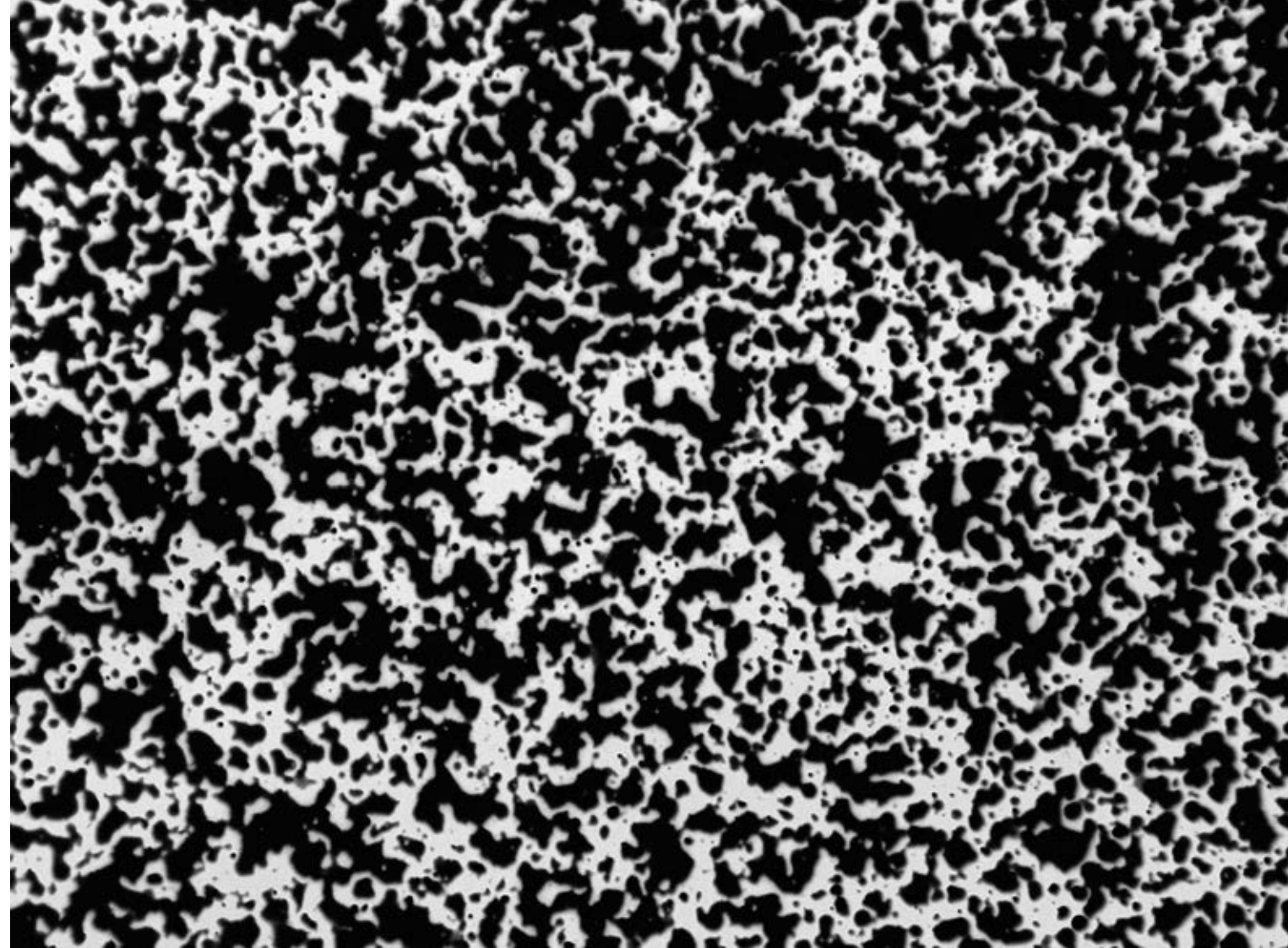
Dawn breaks where land is flesh
And bones' echoes;
You've lived through extinctions –
Stars, skies, sand and seas;
Future is catching us up at last,
And all the dead are ahead of us.



UMBRALES 5

Meckfessel + Medhaffar
+ Varela + Robinson

¿Cuál es la diferencia entre capturar una imagen y dejarla recorrer los espacios, los jardines o las avenidas para que entre sí generen diferentes significados? El trabajo con el material de archivo, por lo general, permite ese libre deambular de las imágenes. Construir una imagen, no capturar una imagen. Las películas de esta selección extienden las posibilidades del metraje encontrado ya sea a través de la superposición que permite asociar figuras e ideas a partir de la voz *off* o de un collage de sonido, imagen y texto. Liberar la imagen.



Zero Length Spring, Ross Meckfessel

Zero Length Spring

Ross Meckfessel

Estados Unidos / 2021

16' / formato de filmación: 16mm /

formato de exhibición: 16mm / ByN

SINOPSIS

Un recorrido por pasillos y habitaciones culmina en una sesión familiar de Reiki – lo que yace dentro y debajo. Zero Length Spring es una película apotropaica, marcada por rituales y símbolos, que abraza rupturas del cuerpo y de la tierra. Pistas sonoras de cepillos y lenguaje de la terapia de autoayuda, abrasiones de la superficie filmica y fotos supuestamente paranormales, todo contribuye a dar forma a varias fuerzas invisibles. Tú lo vales, mereces amor, puedes crecer.

A walk through corridors and rooms culminates in a familiar Reiki session - what's underneath and within. Zero Length Spring is an apotropaic film, imprinted by rituals and symbols, basking in ruptures of the body and the earth. ASMR brush tracks and the language of self-help therapy, film surface abrasions and alleged paranormal photos, all help give shape to various unseeable forces. You're worth it, you deserve love, you can grow.



Festina lente, Baya Medhaffar

Festina lente

Baya Medhaffar

Túnez-Francia / 2021

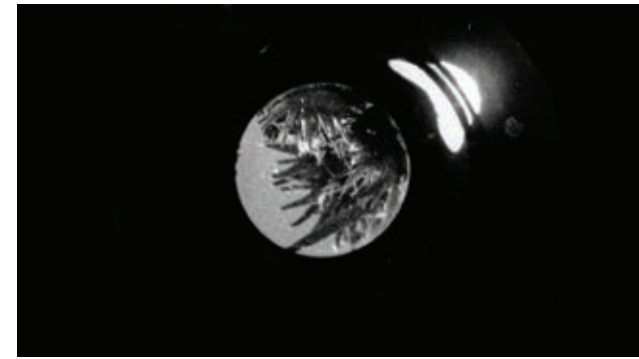
21' / formato de filmación: HD /

formato de exhibición: 16mm / color, ByN

SINOPSIS

Sin que la oración ayude a su deriva, el viajante y su sombra llegan al entrecruce entre imágenes y voces que se encontraron en el camino y que se forman y deforman según avanza. Tantas apariciones que son cada una una oportunidad para detenerse por un momento, mirar o escuchar antes de continuar el camino. Tales monumentos, tales recuerdos ancestrales ahora parecen venir de otro tiempo, de la infancia, de nuestra infancia.

Prayer doing nothing to their perdition, the traveler and his shadow make their way at the crossroads of images and voices encountered on the road that form and deform as they advance. So many apparitions that are each an opportunity to stop for a while, to take a look or to listen before resuming their walk. With as only landmarks, such ancient memories that they now seem to come from another time, that of childhood, of our childhood.



Esporas neón

de Bruno Varela

México / 2021

28' / formato de filmación: super 8, 16mm /

formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Esporas neón es una película nahual, tótem y piedra, espejo roto, semilla, inscripción. Túneles subterráneos comunicando tiempos y espacios ancestrales. Entre mesetas y recuerdos de otros mares y otras lunas: elementos de ficción especulativa, arqueologías imaginarias y recolección minuciosa de tepalcates y otras materias incrustadas. Cine excavación, cine removedor del terreno para encontrar invariablemente muertos e historias incompletas.

Neon spores is a nahual film, totem and stone, broken mirror, seed, inscription. Underground tunnels communicating ancient times and spaces. Between plateaus and memories of other seas and other moons: elements of speculative fiction, imaginary archaeologies and meticulous collection of sherds and other embedded materials. Excavation cinema, earth-moving cinema to invariably find the dead and incomplete stories.

Polycephaly in D

Michael Robinson

Estados Unidos / 2021

21' / formato de filmación: HD /

formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Polycephaly in D es una exploración densamente poblada sobre la deriva existencial, el trauma colectivo y la caída libre psicológica del momento actual. Saltar, caer y conocer a tu nuevo ser en un terremoto; perdemos una cabeza para que crezca otra.

Polycephaly in D is a densely collaged exploration of the existential drift, collective trauma, and psychological free-fall of the contemporary moment. Leaping, falling, and meeting your new self in an earthquake; we lose one head so as to grow another.



UMBRALES 6

Rorison + Freund + Bellenbaum
+ Edmonds + Aurand + Fowler

Primero el cineasta fue al encuentro de su entorno inmediato: se pensó en la ciudad y la inventarió con su objetivo. El cruce entre su cuerpo y el asfalto, los muros, ventanas y tejados revelaron patrones: afinidades y repulsiones, asociaciones y colisiones entre texturas, colores, formas. Una vez reconocidas tales configuraciones, se retrajo para encontrarles una correspondencia con su vida cotidiana. Sensualidad y melancolía vital en las estructuras. Sublimado su aislamiento, salió finalmente a encontrarse con los otros, amigos y parientes, volcándose enteramente en ellos, confiando en que ahora serían las esencias ajenas las que dictasen su desenvolvimiento, ávido de aprehender la fascinación propia y el misterio otro. Este programa propone un itinerario que acaso refleje, en miniatura, el de una historia del cine posible...

*Siento el ritmo espiral y estoy naciendo
para desarrollar las energías
que no tuvieron forma.*

*Siento el lugar,
mi lugar en el espacio.*

*Es la materia que entra en materia,
materia errante sin color de dueño.*

*Estoy dejando mi presencia
en el ritmo espiral,
viviendo para todo,
viviendo para nada,
sin saber lo demás.*

- Carlos Pellicer, *Sin saber lo demás*

Salvador Amores

Baltimore

Margaret Rorison

Estados Unidos / 2021

22' / formato de filmación: 16mm /

formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Baltimore cataloga los paisajes y la arquitectura del pueblo natal de la cineasta, Baltimore City, Estados Unidos. Personal y observacional, esta película en 16mm, filmada entre 2016 y 2018, explora espacios exteriores, fragmentos psíquicos y materiales de edificios históricos, muchos de ellos demolidos o remodelados desde la finalización de la película.

Baltimore catalogs the landscapes and architecture of the filmmaker's hometown of Baltimore City, USA. Personal and observational, this 16mm film, shot from 2016 to 2018, explores exterior spaces, material and psychic fragments of historic buildings, many of which have been demolished or renovated since the completion of the film.





Färblein

Bärbel Freund, Rainer Bellenbaum

Alemania / 1992
21' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Färblein es un poema visual, hecho tras la reunificación de Alemania, dedicado a la paleta de color y los estilos arquitectónicos específicos de los apartamentos, gasolineras y estaciones de la antigua República Democrática Alemana. (Susan Oxtoby)

Färblein is a visual poem, made just after the reunification of Germany, dedicated to the specific colour palette and architectural styles of apartment buildings, petrol stations, and tramways of the former German Democratic Republic. (Susan Oxtoby)



Configurations

James Edmonds

Alemania-Reino Unido / 1992
8' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / color

SINOPSIS

Los pequeños mitos y estructuras personales que construimos para ayudar a la supervivencia de la psique en tiempos de baja cosecha. Encontrando puntos de referencia sutiles en la materia y el movimiento de la cámara, en el paisaje, sus detalles y las tradiciones estacionales, intento conectar el exterior con la cámara encarnada y el gesto interior de un brochazo.

The little personal myths and structures we set up to aid the survival of the psyche in times of low harvest. Finding subtle points of reference in subject and camera movement, in the landscape, its details and the traditions of the season, I attempt to connect the outside with the embodied camera and the inward gesture of the brushmark.



RENATE

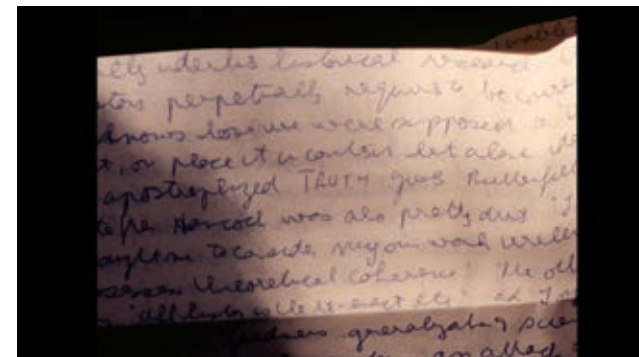
Ute Aurand

Alemania-Reino Unido / 1992
8' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / color

SINOPSIS

Un retrato de mi amiga cineasta Renate Sami. Filmado en la primavera y el otoño en el Lietzensee-Park de Berlín y en casa cosiendo y leyendo algunos versos que le gustan mucho de "Stilleben" (Naturaleza muerta) de la escritora austriaca Friederike Mayröcker.

A portrait of my filmmaker-friend Renate Sami. Filmed in spring and autumn at the Lietzensee-Park in Berlin and at home sewing and reading some lines she like so much from "Stilleben" (Still Life) by Austrian writer Friederike Mayröcker.



For Dan

Luke Fowler

Reino Unido / 2021
12' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / color

SINOPSIS

Una pieza que acompaña a *Mum's Cards*, *For Dan* explora un periodo intenso de correspondencia entre el fallecido padre del artista y su amigo más íntimo, el profesor universitario militante Dan O'Neill. Filmado en una eco-comuna en Queensland, la película documenta de manera impresionista la amistad entre estos dos hombres al tiempo que bosqueja parcialmente una historia política de Australia a inicios de los años sesenta.

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

UMBRALES 7

Gottheim + Marin + Losana
+ Cisterna + Mazzolo
+ Fleischmann

Seguridad de lo cambiante. Columnas de polvo sostienen el cielo de la tarde. Desaparecen como un pensamiento demasiado intenso para durar. Eternidad circular, evasiva. Ahora más lejos, al poniente, fuego destinado a morir tiñe todo lo visible, lo vivo. También lo inerte, pero con menos esplendor. La noche confirmará este recuerdo.

— Blanca Varela, *El libro de barro*

Una vista que descubrimos de a poco, según la pauta que dicta una densa niebla al disiparse: tal es la imagen que abre esta travesía. Un portal de acceso, pero también un comentario anticipado, una clave de lectura: como las gotas de agua que permanecen suspendidas sobre el horizonte para luego levantar o precipitarse, la hazaña de estos cineastas frente al paisaje no es otra que una transfiguración, tal como aquella que a veces, frente a su objetivo, acontece en los estados de la materia. Este programa está compuesto por un panorama de transmutaciones particulares a su vez reflejadas en otra más amplia, integral, aunque de naturaleza esquiva – del follaje al concreto, de la sombra a la luz, del tiempo al espacio... En última instancia, una sola certeza: una materialidad (el paisaje) que deviene en otra (la película, el video) sin ceder un ápice de su singularidad.

Salvador Amores

Fog Line

Larry Gottheim

Estados Unidos / 1970
11' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Uno mira, uno mira y la neblina comienza a levantarse, la imagen exquisita se revela. Los tres árboles, las líneas del paisaje, los cables de tensión, los animales fantasma que se mueven, los remolinos de la emulsión: todos se imprimen en la consciencia, SON la consciencia. Líneas rígidas e inmóviles intentan contener la elusiva y amorfa neblina en movimiento. La naturaleza-línea compite con la naturaleza neblina, pero todo es armonía, bañada en hermosa palidez.

One stares, one stares, and the fog begins to lift, the exquisite image reveals itself. The three patchy trees, the landscape lines, the tension lines, the moving ghost animals, the moving emulsion swirls, all impress themselves on consciousness, ARE consciousness. Still, rigid lines attempt to contain the amorphous elusive moving fog. Line-nature competes with fog nature, but all is harmony, bathed in gorgeous paleness.



Trampa de luz

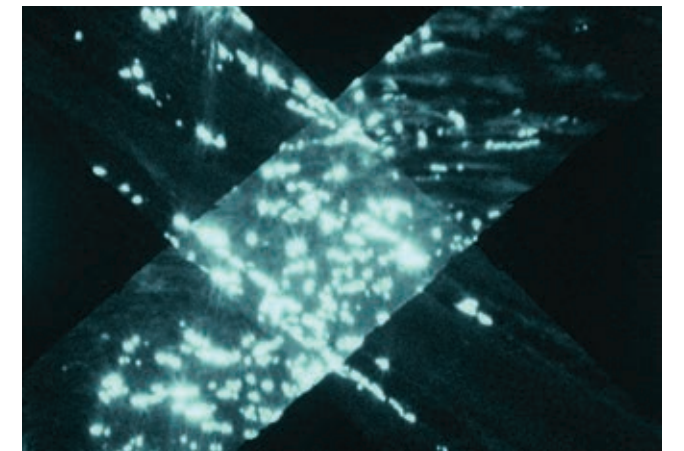
Pablo Marín

Argentina / 2021
8' / formato de filmación: super 8 /
formato de exhibición: DCP / color, ByN

SINOPSIS

“Cerrado y sagrado, lleno de un fuego sin materia, un fragmento de mundo ofrecido a la luz”. — Paul Valéry, *El cementerio marino* (1920).

“Fire insubstantial, sacred and enclosed, earthly fragment to the light exposed.” — Paul Valéry, *The Graveyard by the Sea* (1920).



Tigre del carbón

Azucena Losana

México-Argentina / 2022

5' / formato de filmación: super 8 /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Tigre del Carbón es un lugar imaginario en el mapa de los afectos, donde conviven los tejocotes, los naranjos y los ciruelos. Una isla y un valle al que se asciende por escalinatas de todas las épocas.

Tigre del Carbón is an imaginary place on the map of affects, where tejocote, orange and plum trees co-exist. An island and a valley to which one ascends through the stairs of every epoch.



Agua del arroyo que tiembla

Javiera Cisterna

Chile / 2021

12' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Un vista sobre el río Diguillín a través del ojo mecánico de una antigua cámara digital. El recorrido de la luz se presenta fortuitamente sobre el reflejo del sol en el agua dibujando un sin fin de hebras de información lumínica concreta.

A glimpse over the Diguillín River through the mechanical eye of an old digital camera. Light's trail presents itself fortuitously over the reflection of the sun on the water, tracing infinite threads of concrete luminous information.



Fotooxidación

Pablo Mazzolo

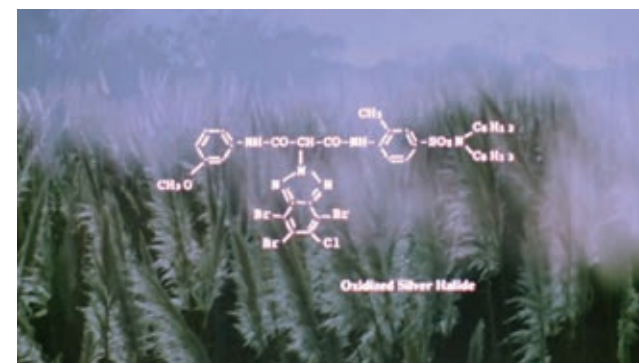
Argentina / 2013

13' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Deselectronización de una entidad molecular, como resultado de una foto-excitación. La luz incrementa el estado de oxidación, a la vez que libera electrones radicales libres. La luz recorre el trabajo humano como una fotodegradación natural. Se transforma dentro de sus propios límites, desde la irradiación solar hasta su imposible percepción en la retina.

De-electronation of a molecular entity as a result of photoexcitation. Light increases its oxidation state, at the same time it releases free radical electrons. Light goes through human work as a natural photodegradation. It mutates within its own limits, from a solar irradiation to its impossible perception in an absent retina.



Untitled (34bsp)

Philipp Fleischmann

Austria / 2022

5' / formato de filmación: 35mm /
formato de exhibición: 35mm / color

SINOPSIS

Untitled (34bsp) es una película en 35mm que fue filmada in-situ en el pabellón Ciccillo Matarazzo, un edificio icónico diseñado por el arquitecto Oscar Niemeyer que ha albergado la Bienal de Sao Paulo desde 1957. En este nuevo trabajo, co-producido por Phileas, Fleischmann reflexiona sobre el impacto cultural del monumental pabellón de 30,000 metros cuadrados e interactúa con su espacio físico a través del medio del cine, usando una serie de cámaras de gran escala, construidas específicamente para el sitio, que se convierten en formas escultóricas que viajan a través del edificio desde el suelo hasta el techo.

Untitled (34bsp) is a 35mm film that was shot on-site at the Ciccillo Matarazzo Pavilion, an iconic building designed by architect Oscar Niemeyer which has been the home of the Bienal de São Paulo since 1957. In this new work, which was co-produced by Phileas, Fleischmann reflects on the cultural impact of the monumental 30.000 square meter pavilion and interacts with its physical space through the medium of film, using a series of large, site-specific cameras that become sculptural forms traveling through the building from floor to ceiling.



UMBRAI 8

Heller + Brakhage



Singing in Oblivion, Eve Heller

¿Qué puede el cine frente a la historia? Ciertamente más que presentarla como un escenario de pasiones histriónicas; más que reclamar para sí el pasivo rol de ilustrarla didácticamente en un vano gesto de traducción ilusoria. El afán olvidado del historiador radica lejos de cualquier vocación narrativa: hacer de la historia una experiencia. Superadas las amarras de la lógica del lenguaje y la linealidad prosística, el cine permite a la historia estallar en canto y fijarse en un soporte concreto que por su naturaleza material responde con mayor fidelidad sensible a la esencia paratáctica y múltiple de la experiencia histórica. Los dos filmes de Umbral 8 avanzan un acercamiento analítico a dos tragedias mayores de la civilización occidental del siglo XX marcadas por la muerte y la violencia. Abolida la representación, estas pesquisas históricas hacen del trauma una presencia. Dos filmes que, en más de un sentido, “cantan sobre la eterna guerra entre la luz y el lodo” (Pound).

Salvador Amores

Singing in Oblivion

Eve Heller

Austria / 2021
13' / formato de filmación: 35mm /
formato de exhibición: DCP / ByN

SINOPSIS

El cementerio judío Währinger de Viena abrió al público en 1784, durante una época de tolerancia y prosperidad que coincidió con el nacimiento de la fotografía. Con el ascenso del nazismo, esta joya histórica de un cementerio Biedermeier fue profanada y se convirtió en un baldío, aunque los transeúntes notaban que detrás de sus altos muros de piedra sonaba como si hubiera oculto un paraíso de pájaros. El cementerio actualmente porta aún más cicatrices de negligencia política e inercial. Sin el cuidado de generaciones desplazadas o asesinadas durante el régimen nazi, las tumbas han sido decimadas por las ramas caídas y el crecimiento descontrolado de árboles ancestrales mientras que las palabras y símbolos de las tumbas desaparecen en el polvo. *Singing in Oblivion* mezcla material filmado en locación con imágenes laboriosamente extraídas de antiguos negativos de vidrio e impresas, un fotograma a la vez, sobre material fílmico de 35mm.

Vienna's Jewish Währinger cemetery opened to the public in 1784, during an era of tolerance and prosperity that eventually coincided with the dawn of photography. With the rise of Nazism, this historical jewel of a Biedermeier cemetery was variously desecrated and became an overgrown wilderness, though passersby noted it sounded as if a paradise of birds was locked behind its high stone walls. The graveyard today bears further scars of political and inertial neglect. Without the care of generations displaced or killed during the Nazi era, graves have been decimated by the falling branches and uncontrolled growth of ancient trees while the words and symbols on tombstones disappear into dust. *Singing in Oblivion* interweaves footage shot on location with images painstakingly lifted from antique glass negatives and printed one frame at a time in a darkroom onto 35mm film strips.

23rd Psalm Branch

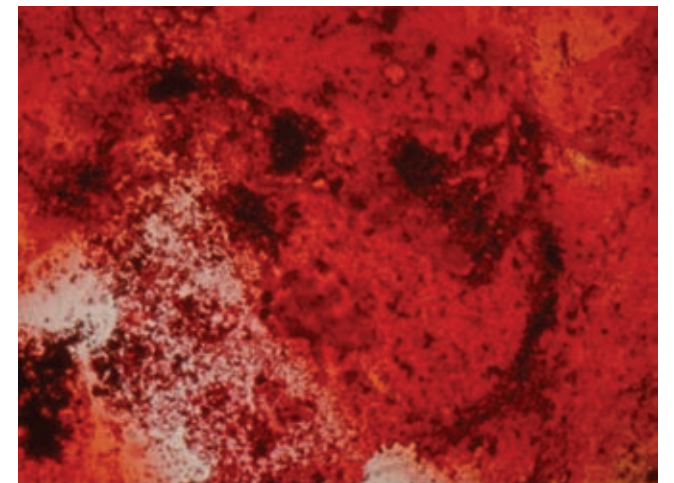
Stan Brakhage

Austria / 1967
69' / formato de filmación: 8mm /
formato de exhibición: 16mm / color

SINOPSIS

23rd Psalm Branch fue realizada en 1966 en respuesta a la Guerra de Vietnam. Creada bajo la influencia de Tácito y Edward Gibbon, lleva la película de 8mm a sus límites y permanece hasta hoy como una de las películas más potentes de Brakhage, un “apocalipsis abstracto de la imaginación” y un riguroso análisis de fuentes y motivos.

23rd Psalm Branch was made in 1966 in response to the Vietnam War. Created under the influence of Tacitus and Edward Gibbon, it pushes 8mm film to its furthest limits and remains one of Brakhage's most compelling works, an abstract 'apocalypse of the imagination' and a rigorous analysis of sources and motivations.



UMBRAI 9

Snow + Kano + Caldini
+ Sherwin + Rousseau + Creton

*Quatre murs pleins de grâce et gravés à l'aiguille
Ouvrant leurs yeux visionnaires
Sous le front du plafond*

— Paul Éluard, *Les excellents moments*

Seis cineastas que insisten en filmar sus aposentos. En el acto de ser retratado, su dominio íntimo se convierte en *atelier*, espacio de trabajo. Sería suficiente para decir que pertenecen a la larga tradición que abarca desde Vermeer hasta Courbet: artistas pictóricos que produjeron imágenes de sus talleres. Pero igual que sucede en aquéllos, se trata menos de una maniobra representacional autobiográfica que de un vehículo compositivo para rozar territorios insospechados, por encima y fuera de los muros y las ventanas circundantes, “en esto ver aquello”, aunque sin rastro de metáfora: no hay aspiración conceptual, apenas descripción de líneas y superficies que, en el acto de la visión, son atravesadas, eliminando la perspectiva, superándola en un acto de suspensión sensible que finalmente aterriza en clara emoción. Si alguna vez un poeta sentenció que en su habitación el mundo estaba más allá de su entendimiento, los filmes que componen este programa apuntan hacia una posibilidad distinta. Dicho de otra manera: “realismo espiritual en una imagen mínima” (Farber).

Salvador Amores



Standard Time
de Michael Snow

Canadá / 1967
8' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / color

SINOPSIS

“En *Standard Time*, de Snow, una cámara a la altura de la cintura va y viene, sube y baja, capturando pequeños efectos cuadrados, elegantemente iluminados, en un comedor cual si fuera su dueño: ordenado mas no remilgoso. Una puequeña película jocosamente espiritual, contiene tanto su singular estoicismo como la semilla germinal de otras películas, cada una como una tesis, proponiedo una relación particular entre imagen, tiempo y espacio.” – Manny Farber, *Artforum*

“In Snow's *Standard Time* a waist-high camera shuttles back and forth, goes up and down, picking up small, elegantly-lighted square effects around a living room very much like its owner: ordered but not prissy. A joyously spiritual little film, it contains both his singular stoicism and the germinal ideas of his other films, each one like a thesis, proposing a particular relationship between image, time and space.” - Manny Farber, *Artforum*

Rocking Chair
Shiho Kano

Japón / 2000
13' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: 16mm / color

SINOPSIS

El ojo humano ajusta el brillo de la luz automáticamente, pero el ojo Cámara puede controlar la luz libremente. El ojo cámara puede ver la oscuridad en la luz del día, y puede convertir al anochecer en un amanecer. Cuando la habitación blanca se torna oscura y clara, es seguro que atestigüas una forma sublimada.

Human eye adjusts the brightness of the light automatically, but Camera eye can control the brightness freely. Camera eye can see the darkness in the light of day, and can turn the dusk into the morning sunshine. When the white room is getting darker and lighter, you surely witness that form is sublimated.





Ventana

Claudio Caldini

Argentina / 1975
5' / formato de filmación: super 8 /
formato de exhibición: DCP / color, ByN

SINOPSIS

Un crescendo de capas acumuladas de sobreimpresiones, filmadas directamente en cámara (con la película rebobinada y re-expuesta hasta 8 veces). Líneas de luz siguen el movimiento de la cámara; el cine como coreografía, una polifonía visual. La película es más concreta que abstracta.

A crescendo of accumulating layers of superimposition, shot directly in camera (with the film being rewind and re-exposed up to 8 times). Lines of light follow the movement of the camera; film as choreography, a visual polyphony. The film is more concrete than abstract.



Views from Home

Guy Sherwin

Reino Unido / 2005
10' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Views from Home fue filmada en el apartamento en el que vivía en Clarence Road, East London. Tenía habitaciones al frente y en la parte de atrás de la casa y registré, durante el transcurso del día, la luz del sol pasando por ellos y a través de los edificios de enfrente por la ventana, durante el transcurso del día. A veces dejaba la cámara corriendo en time-lapse y me iba al trabajo, dejando que registrara la luz solar de los cuartos vacíos. Otra habitación del departamento fue usada para practicar por el saxofonista Alan Wilkinson. La pista sonora viene de las grabaciones que hice caminando por las habitaciones mientras él tocaba. Se mezcla con una variedad de música que proviene de la calle, reflejando la multi-etnicidad del barrio – música griega, reggae, country y western.

Views from Home was filmed in the flat in which I lived on Clarence Road, East London. I had rooms at the front and back of the house and I recorded sunlight passing through them in the course of the day, as well as across the buildings seen from the windows. Sometimes I would set the time-lapse camera running and go off to work, leaving it to record the sunlight in the empty rooms. Another room in the flat was used for rehearsal by the saxophone player Alan Wilkinson. The soundtrack comes from recordings I made while walking from room to room as he was playing. This is mixed with a variety of music from the street, reflecting the multi-ethnicity of the location – Greek music, reggae, country & western.

La tombeau de Kafka

Jean-Claude Rousseau

Francia / 2022
12' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

“No necesitas salir de tu habitación. Quédate sentado en tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, simplemente espera. Ni siquiera esperes, mantente callado, quieto y solitario. El mundo se ofrecerá libremente a ti para que lo desenmascaras; no tiene elección; rodará en éxtasis a tus pies”. (Franz Kafka)

“You do not need to leave your room. Remain sitting at your table and listen. Do not even listen, simply wait. Do not even wait, be quiet still and solitary. The world will freely offer itself to you to be unmasked, it has no choice, it will roll in ecstasy at your feet.” (Franz Kafka)



House of Love

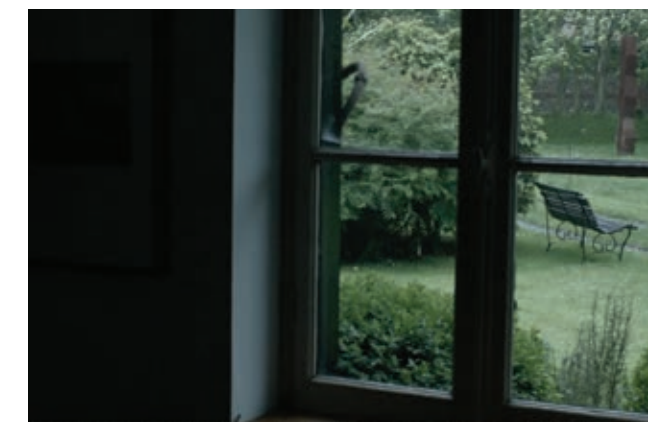
Pierre Creton

Francia / 2021
21' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Un día, no sé ya por qué razón, volví a pensar en Bertrand, estudiante de cine. Había filmado largos planos fijos en la casa donde dormimos juntos. Treinta y cinco años más tarde vuelvo a poner en el tocadiscos de mi amigo Jean Lambert (el único objeto que me queda de él) “Variation pour une porte et un soupir”, que Bertrand había asociado a esos planos. Entonces, de la casa en Vattetot-sur-mer, me apareció *House of Love* (el título se impuso como el nombre de una playlist): lenta visión circular inscrita en el centro de tres lugares, reunidos en una geometría amorosa en el tiempo y el espacio. Linterna mágica embriagadora como un enigma, con vistas y objetos que regresan; que aguardamos y que sin embargo cambian sin cesar bajo la luz, según los ruidos (el viento), la vida furtiva de los animales. Allí, aquellos que están ausentes se reencuentran.

One day, I don't know the reason anymore, I thought about Bertrand, a film student. He had shot long fixed shots at the house where we slept together. Thirty-five years later I put on my friend's Jean Lambert record player (the only object I still have of him) “Variations pour une porte et un soupir”, which Bertrand had associated to those shots. Then, from the house in Vattetot-sur-mer, *House of Love* appeared (the title imposed itself like the name of a playlist): slow circular vision inscribed in the center of three places, reunited in a geometry of love in time and space. Intoxicating magic lantern as an enigma, with views and objects that return; that we wait for and yet they keep on changing under the light, along the noises (the wind), the furtive life of animals. There, those absent meet again.



UMBRALES 10

Pelayo + Patiño + Piñeiro

Un cine fragmentario. Un cine compuesto por citas e imágenes de otros, a modo de constelaciones. Un cine caótico compuesto por ecos. Tal podría ser, por ejemplo, una aproximación a *Histoire(s) du cinéma* de Jean Luc-Godard, el proyecto que pareció cumplir el sueño de Walter Benjamin en *Los Paisajes*: un pensamiento construido a partir de pedazos. En las películas de este programa escuchamos y leemos relatos, *haikus* y palabras de otros, de otro tiempo. El fragmento se resignifica; el fragmento también puede hacer un monumento.

Karina Solórzano



Sycorax
Matías Piñeiro, Lois Patiño

España-Argentina / 2021
20' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

¿Quién es Sycorax? El primer personaje en pisar la isla de "La Tempestad" de William Shakespeare. Pero el problema en la obra es que Sycorax no tiene voz. Es apenas mencionada por Próspero como una bruja mala, vieja y encorvada, que encerró vilmente a Ariel, el espíritu del aire, en un árbol. Pero, ¿Por qué encerraría a Ariel en un árbol? Aquí, nosotros, no le creeríamos tanto a Próspero.

Who is Sycorax? The first of all characters in William Shakespeare's "The Tempest" to set foot on the island of the play. The problem is that Sycorax has no voice. She is barely mentioned by Prospero as a crooked, old, wicked witch who vilely locked Ariel, the spirit of the air, in a tree. But why would she lock Ariel in a tree? Here, we wouldn't believe Prospero so much.



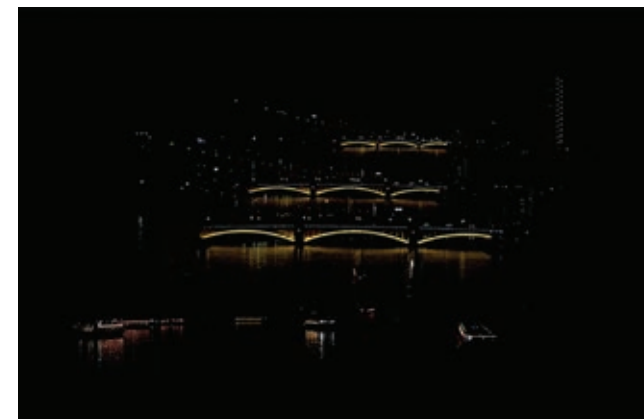
Trazos de silencio
Valentina Pelayo Atilano

México / 2022
28' / formato de filmación: 16mm /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Trazos de silencio articula dos líneas narrativas con profundidad sensorial: la primera es la narración del trayecto de la realizadora en un taxi por la Ciudad de México; la segunda es el relato de Bernal Díaz del Castillo sobre la conquista de México en la Verdadera Historia de la Conquista de Nueva España. Estas dos líneas narrativas entrelazadas ponen de manifiesto no sólo la historia del colonialismo en México sino también su densidad sensible explorando la atemporalidad y la memoria del paisaje.

Trazos de silencio articulates two narrative lines with sensory profundity: the first is the narration of a trip the director took in a taxi in Mexico City; the second one is the story of Bernal Díaz del Castillo about the conquest of Mexico, from his book Verdadera Historia de la Conquista de Nueva España. These two interweaved lines put forth not only the history of colonialism in Mexico but also its sensible density, exploring atemporality and the memory of a landscape.



El sembrador de estrellas
Lois Patiño

Japón-España / 2022
24' / formato de filmación: HD /
formato de exhibición: DCP / color

SINOPSIS

Luces lejanas dibujan la ciudad. Llegan barcos luminosos con gente dormida y la noche se vuelve líquida. El sembrador de estrellas les despierta y atraviesan la ciudad hablando de esto y de aquello, mientras se despiden de todo.

Distant lights draw the city. Shining ships arrive with sleeping people and the night turns liquid. The sower of stars wakes them up and they travel through the city, talking about this and that, while saying goodbye to everything.

UMBRALES 0.1

Cine experimental y vanguardias cinematográficas

MATERIALES

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

UMBRAL 0. SÍNTESIS

Programa de comisionado de cine experimental.

UMBRAL EXPANDIDO

Desbordando el umbral de la pantalla: cine expandido, conferencias performáticas, espectáculos, video-instalaciones.

UMBRAL. LAURA HUERTAS MILLÁN

Enfoque en una de las filmografías más estimulantes de la escena experimental latinoamericana.

10 UMBRALES

Programas curados de cine experimental contemporáneo en diálogo con hitos y clásicos del género.

FICUNAM




culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de la Nación