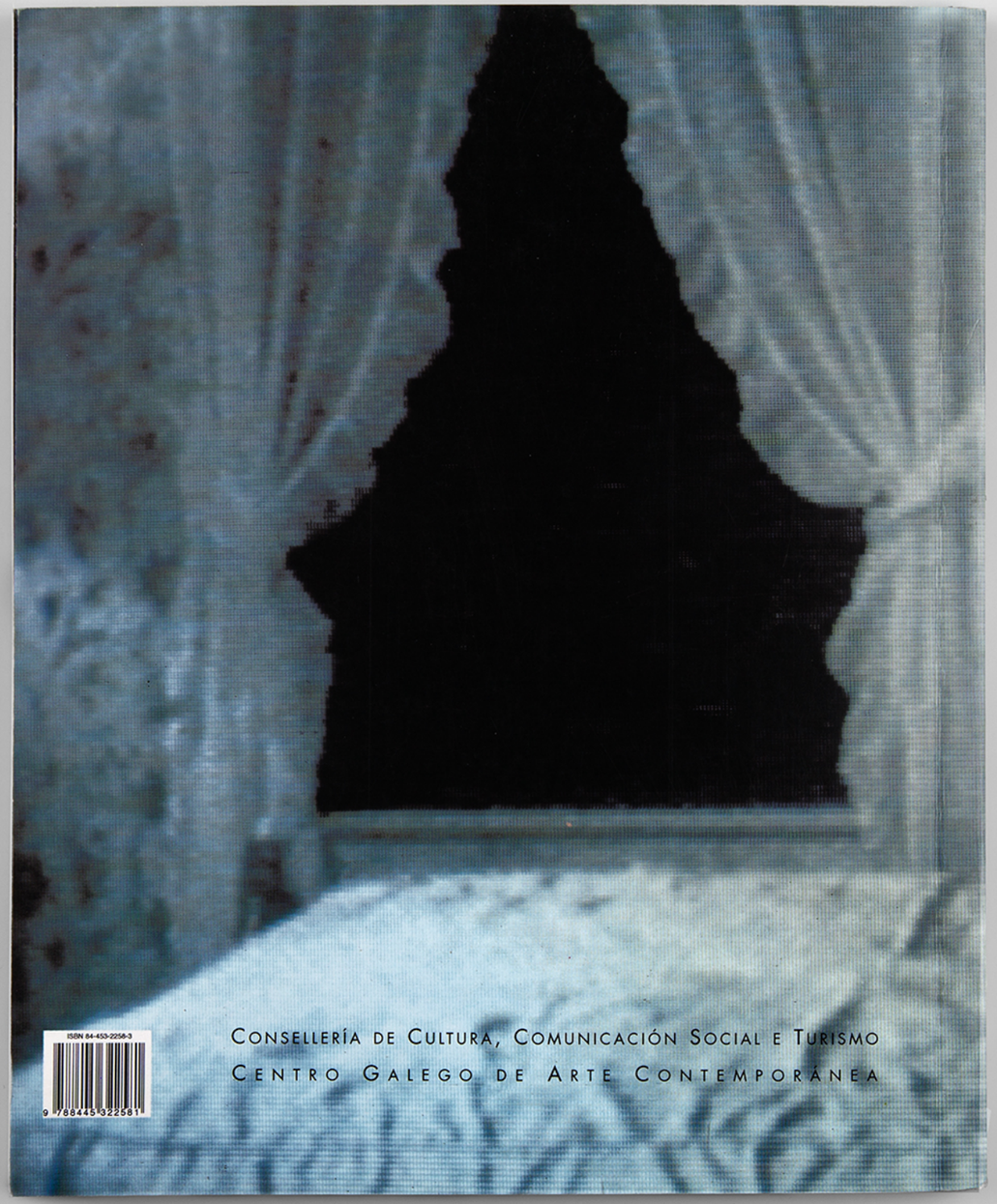
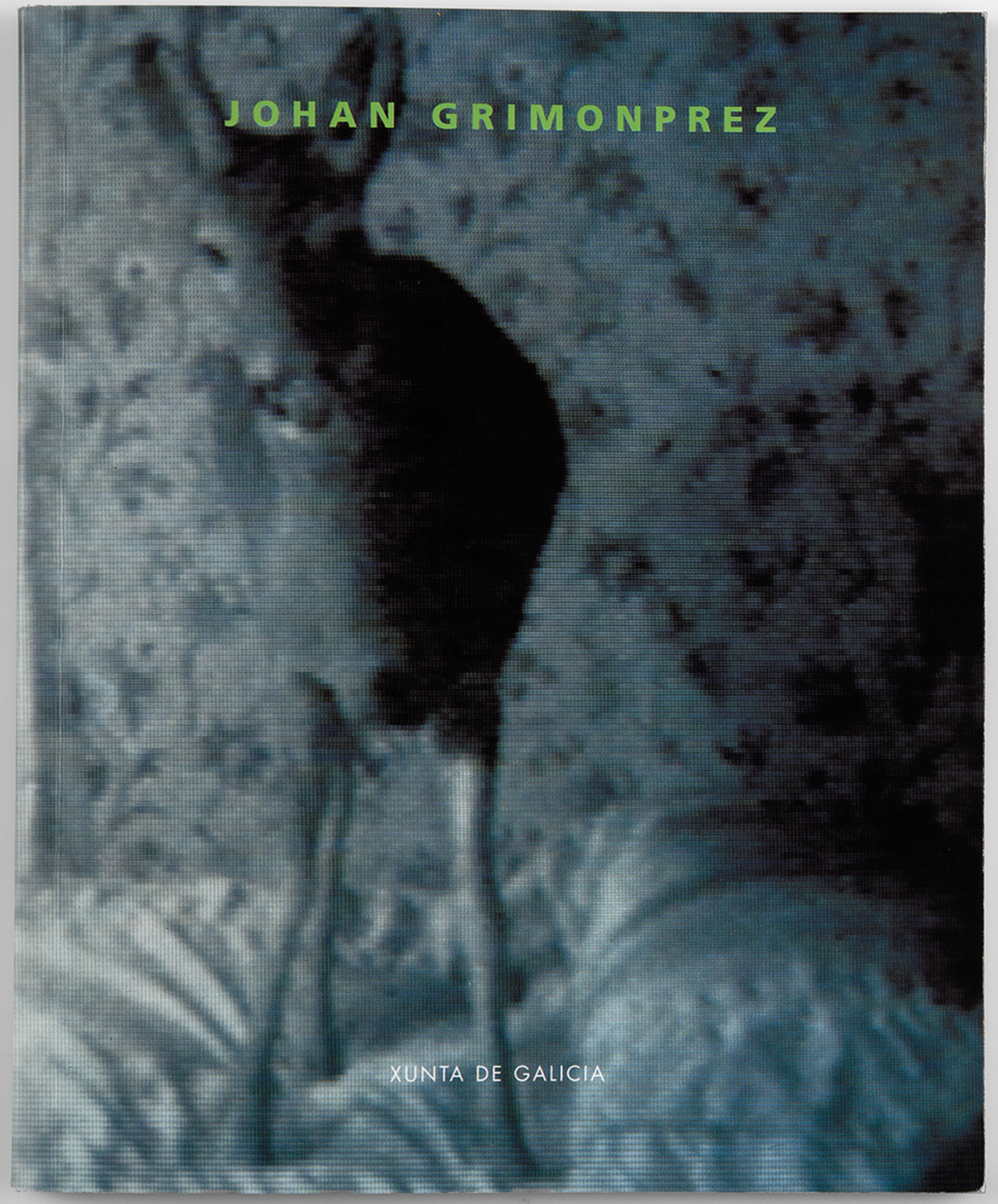


ISBN 84-453-2258-3
9 788445 322581

CONSELLERÍA DE CULTURA, COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO
CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA



JOHAN GRIMONPREZ

XUNTA DE GALICIA

STUDY REVEALS: DOG LOVERS LIVE LONGER THAN CAT LOVERS

DOROTHY DOESN'T LIVE HERE ANYMORE. BÜRO FRIEDRICH, BERLÍN, 1998

¡COIDADO! SE XOGAS A FANTASMAS, ACABAS POR SELO

¡Cuidado! Si juegas a los fantasmas, llegas a serlo

ENTREVISTA DE PIERRE BAL-BLANC E MATHIEU MARGUERIN CON JOHAN GRIMONPREZ

***Prends garde! À jouer au fantôme, on le devient* (¡Coidado! Se xogas a fantasmas, acabas por selo) é unha videoteca móbil formada por películas, documentais, vídeos musicais, publicidade ou series televisivas. ¿En que criterios se basea a programación dos vídeos?**

A programación que establecemos Herman Asselberghs e mais eu, está baseada ó mesmo tempo nas características locais e nas posibilidades ofrecidas polo contexto da presentación. Por exemplo, no Centre Georges Pompidou a selección de vídeo incluía unha sección titulada "Les Français chez eux" (Os franceses "na casa"). Por outra parte, os fondos de vídeo non son reutilizados sistematicamente. En Berlín, a programación artellábase en torno á metáfora da casa voadora, que tomamos da película *O Mago de Oz*. De aí o título da videoteca: *Dorothy Doesn't Live Here Anymore* (Dorothy xa non vive aquí). Presentamos *Dial H-I-S-T-O-R-Y* poñéndoo en relación co máis recente bombazo de secuestros aéreos, *Air Force One*, outra forma de casa voadora. Ademais incluímos unha sección sobre películas de catástrofes dos anos setenta, como *Aeroporto*, e mesmo anuncios de compañías aéreas. Hai, xa que logo, programacións diferentes e diferentes modelos de videoteca. Mesmo o dispositivo

***Prends garde! A jouer au fantôme, on le devient* (¡Cuidado! Si juegas a los fantasmas, llegas a serlo) es una videoteca móvil constituida por películas, documentales, vídeos musicales, publicidad y series televisivas. ¿En qué criterios se basa la programación de los vídeos?**

La programación, que establecemos Herman Asselberghs y yo, está basada al mismo tiempo en características locales y en las posibilidades ofrecidas por el contexto de la presentación. Por ejemplo, en el Centro Georges Pompidou la selección de vídeo incluía una sección titulada "Les Français chez eux" (Los franceses "en casa"). Por otra parte, los fondos de vídeo no son reutilizados de manera sistemática. En Berlín, la programación se articulaba en torno a la metáfora de la casa voladora, que tomamos de la película *El mago de Oz*. De ahí el título de la videoteca: *Dorothy Doesn´t Live Here Anymore* (Dorothy ya no vive aquí). Presentamos *Dial H-I-S-T-O-R-Y* poniéndolo en relación con el más reciente bombazo de secuestros aéreos, *Air Force One*, otra forma de casa voladora. Además incluimos una sección sobre películas de catástrofes de los años setenta, como *Aeropuerto*, e incluso anuncios de compañías aéreas. Hay, por lo tanto, programaciones diferentes y diferentes modelos de videoteca. Incluso el dispositivo escénico es evolutivo. En Ginebra,

escénico é evolutivo. En Xenebra, a videoteca presentouse nun hotel; en Berlín, o escenario era unha casa situada na antiga fronteira Leste-Oeste. Por outra banda, alí puxen a disposición do público unha parte da miña biblioteca persoal. Polo xeral, gústanme os lugares que amplían o contexto da práctica artística. En setembro, a videoteca vaise mostrar nun cárcere alemá estatal, en Alemaña.

A páxina web da *Documenta* proporcionaba outra apreciación da organización dos vídeos, da súa circulación no interior do sistema que vostede ideou, xa que o hipertexto permitía desprazarse das referencias e os comentarios, ás propias películas.

Sí, as dúas son complementarias. A videoteca admite as mesmas posibilidades de asociación e superposición que a rede, pero nunha versión de baixa tecnoloxía. O VHS é un soporte doméstico e nostálxico, de fácil acceso, ¡e que se acompaña moi ben cunha taza de café! A diferencia entre o contorno creado na nosa videoteca e Internet radica precisamente aí: na súa facilidade de utilización e no seu relasxamento. Cando escolle ver un ou outro vídeo, o espectador convèrtese en comisario.

¿Pode vostede aclarárno-lo significado do título *Prends garde! À jouer au fantôme, on le devient?*

Se interpretamos "fantasma" como "medios de comunicación", dedúcese que cada un de nós constrúe o seu propio "medio" desde o momento en que comeza a coleccionar vídeos, pois establece lazos intertextuais entre as películas. O salón da nosa casa pode converterse nun lugar de resistencia, de distanciamento crítico fronte ós máis influentes medios de información, revelando deste xeito que o espectador nunca é un consumidor pasivo. No caso de *Prends garde!*, esta resistencia nace do interior do que en si mesmo é un "medio", e que ademais é móbil e evolutivo. Creo que é entón cando xorde a posibilidade de ofrecer unha conciencia crítica: cando se actúa desde dentro.

O vídeo *Dial H-I-S-T-O-R-Y* xorde da súa experiencia coa videoteca. ¿Pretende ser unha demostración dunha forma de articular e facer propias outras fontes, sobre a base dun asunto arbitrario –os secues-

la videoteca se presentó en un hotel; en Berlín, el escenario era una casa situada en la antigua frontera Este–Oeste. Allí puse, por otra parte, una parte de mi bibliotea personal a disposición del público. En general, me gustan los lugares que amplían el contexto de la práctica artística. En septiembre, la videoteca será presentada en una prisión estatal, en Alemania.

La página web de la *Documenta* ofrecía otra apreciación de la organización de los vídeos, de su circulación en el interior del sistema que usted ha ideado, ya que el hipertexto permitía desplazarse de las referencias y los comentarios, a las propias películas.

Sí, se complementan mutuamente. La videoteca conlleva las mismas posibilidades de asociación y superposición que la red, pero en una versión de baja tecnología. El VHS es un soporte doméstico y nostálgico, de fácil acceso, ¡y que se acompaña muy bien con una taza de café! La diferencia entre el entorno creado en nuestra videoteca con Internet reside precisamente ahí: en su facilidad de utilización y su relajamiento. Al elegir ver uno u otro vídeo, el espectador se convierte en comisario.

¿Puede usted aclararnos el significado del título *Prends garde! A jouer au fantôme, on le devient?*

Si se interpreta "fantasma" como "medios de comunicación", se deduce que cada uno de nosotros construye su propio "medio" desde el momento en que comienza a coleccionar vídeos, pues establece lazos intertextuales entre las películas. El salón de nuestra casa puede convertirse en un lugar de resistencia, de distanciamiento crítico frente a los más influyentes medios de información, demostrando que el espectador nunca es un consumidor pasivo. En el caso de *Prends garde!*, esta resistencia nace en el seno de lo que es un "medio" en sí mismo, y que además es móvil y evolutivo. Creo que es entonces cuando surge la posibilidad de ofrecer una conciencia crítica: cuando se actúa desde dentro.

El vídeo *Dial H-I-S-T-O-R-Y* surge de su experiencia con la videoteca. ¿Pretende ser una demostración de una forma de articular y hacer propias otras fuentes, sobre la base de un asunto arbitrario –los secuestros de avio-

JOHAN GRIMONPREZ: *DIAL H-I-S-T-O-R-Y*, 1998

tros de avións-, ou foi un tema escollido previamente o que despois determinou a forma?

En realidade, hai varias lecturas posibles do proxecto. O tema dos secuestros de avións pode interpretarse como unha metáfora do rapto das imaxes fóra do seu contexto, como fixemos na videoteca. É tanto un pracer iconoclasta, accesible ó espectador, coma unha estratexia estética que serve de apoio á película. Por un lado, encóntranse as imaxes que rapto para suscitar un debate, e polo outro, os acontecementos que sitúo no seu contexto histórico, precisando lugares ou datas, pero dun xeito semellante ó que se ve na CNN por exemplo, que efectúa xa unha recontextualización, ó transforma-lo relato nunha telenovela ou ó intercalar publicidade entre as noticias.

Tamén presenta a relación cómplice entre a historia e a televisión nunha liña cronolóxica específica: a evolución na forma de informar sobre os secuestros de avións en televisión. Por iso fixen que a película comece coa primeira retransmisión televisiva, en directo, dun secuestro. Hai, logo, dous niveis de comentario sobre as imaxes: unha narración ficticia baseada en fragmentos das novelas de *Mao II* e *Bruits de Fonds* (Ruídos de fondo) de Don DeLillo, onde se produce unha discusión entre un terrorista e un escritor, e por suposto, un comentario persoal máis crítico.

¿Existe un nexo entre a estructura da videoteca e o estilo específico da película, na montaxe e no uso de arquivos ou de fontes exteriores?

Non só hai arquivos, aínda que constitúen a maior parte da película. Filmei algunhas secuencias coa miña videocámara, escenas íntimas: cuartos onde vivín, as miñas experiencias en viaxes; en fin, unha implicación autobiográfica real. O punto de partida foi, efectivamente, unha historia persoal, a idea da despedida, que confrontei cunha visión política máis ampla. O tema do secuestro é só unha metáfora para falar doutro asunto, e *Dial H-I-S-T-O-R-Y* artéllase, en realidade, en torno a varios eixes, igual que a videoteca.

É unha análise dos secuestros aéreos e do terrorismo, pero atópase tamén o tema da casa, da pertenza a un

nes-, o fue el tema, previamente escogido, el que, más tarde, determinó la forma?

En realidad, hay varias lecturas posibles del proyecto. El tema de los secuestros de aviones puede interpretarse como una metáfora del rapto de las imágenes fuera de su contexto, como hicimos en la videoteca. Es tanto un placer iconoclasta, accesible al espectador, como un estrategia estética sobre la que se apoya la película. Por un lado, están las imágenes que rapto para suscitar un debate, por otro, los acontecimientos que sitúo en su contexto histórico, precisando lugares o fechas, pero de forma similar a lo que se ve en la CNN, por ejemplo, que realiza ya una recontextualización, al transformar el relato en culebrón o al intercalar publicidad entre las noticias.

También presenta la relación cómplice entre la historia y la televisión en una línea cronológica específica: la evolución en la forma de informar sobre los secuestros de aviones en televisión. Por eso hice que la película comience con la primera retransmisión televisiva, en directo, de un secuestro. Hay, luego, dos niveles de comentario sobre las imágenes: una narración de ficción basada en fragmentos de las novelas *Mao II* y *Bruits de Fonds* (Ruidos de fondo) de Don DeLillo, donde se produce una discusión entre un terrorista y un escritor, y, por supuesto, un comentario personal más crítico.

¿Existe un nexo entre la estructura de la videoteca y el estilo específico de la película, en el montaje y en el uso de archivos o de fuentes exteriores?

No sólo hay archivos, aunque constituyen la mayor parte de la película. Filmé algunas secuencias con mi videocámara, escenas íntimas: habitaciones donde viví, mis experiencias de viajes; en fin, una implicación autobiográfica real. El punto de partida fue, de hecho, una historia personal, la idea de la despedida, que confronté a una visión política más amplia. El tema del secuestro es sólo una metáfora para hablar de otra cosa y *Dial H-I-S-T-O-R-Y* se articula, ciertamente, en torno a varios ejes, como la videoteca.

Es un análisis de los secuestros aéreos y del terrorismo, pero también subyace el tema de la casa, de la pertenencia a un

lugar. Cando Leila Khaled rebautizou o avión que secuestrara como Estado Independente de Palestina, estaba reclamando de xeito simbólico un fogar para todo un pobo. É tamén a imaxe recorrente de *O Mago de Oz*, onde unha tempestade transporta a casa de Dorothy sobre o arco da vella, que desenvolvín dun xeito diferente como argumento na videoteca de Büro Friedrich en Berlín. Os dous traballos ilustran a transgresión violenta dunha fronteira para alcanza-la terra da utopía. A casa, o lugar de reunión da familia, está totalmente absorbida –mesmo poderiamos dicir secuestrada– polo televisor, que se converteu nun membro permanente da familia. ¡A cultura da catástrofe levou a casa sobre o arco da vella! O que desexo investigar é esta estreita relación que pode manterse coa televisión. No meu caso, asimilei estas imaxes e perténcenme coma se as filmara eu mesmo. Esta forma de esquizofrenia afecta a calquera espectador. Só a mirada crítica nos permite escapar dela, e isto foi o que quixen demostrar coa videoteca. Sempre se está dentro e mais fóra; polo tanto, non existe distancia na mirada que diriximos cara ás imaxes. Así funciona a memoria.

É certo que algunhas imaxes de *Dial H-I-S-T-O-R-Y* están entre as máis espectaculares que se emitiron por televisión. O accidente aéreo do Airbus nun voo de demostración forma parte do noso repertorio visual. Na súa película, vostede lémbranos que existen miradas múltiples que rodean os feitos: circunstancias políticas e sociais.

De feito, cando estas noticias da política internacional invaden o noso fogar, na experiencia individual que temos deles non mantemos unha distancia. Esas imaxes son abordadas desde unha perspectiva compartida, pero perténcennos tamén de maneira individual. Nesta relación entre o individuo e a imaxe hai que considerar, igualmente, a evolución da televisión en termos visuais: a aceleración do fluxo de imaxes, o paso da película ó vídeo nos anos oitenta, e a chegada da información permanente con, por exemplo, a CNN. Como consecuencia disto, cambiou a nosa relación coa historia e coa

lugar. Cuando Leila Khaled rebautizó el avión que había secuestrado como Estado Independiente de Palestina, estaba reclamando de forma simbólica un hogar para todo un pueblo. Es también la imagen recurrente en *El Mago de Oz*, en la que la tempestad transporta la casa de Dorothy sobre el arcoiris, que desarrollé de una manera diferente como argumento en la videoteca del Büro Friedrich en Berlín. Los dos trabajos ilustran la transgresión violenta de una frontera para alcanzar la tierra de la utopía. La casa, lugar de reunión de la familia, está totalmente absorbida –podríamos incluso decir secuestrada– por el televisor, que se ha convertido en un miembro permanente de la familia. ¡La cultura de la catástrofe ha llevado la casa sobre el arcoiris! Lo que deseo investigar es esta estrecha relación que puede mantenerse con la televisión. En lo que a mí concierne, he asimilado esas imágenes y me pertenecen como si yo mismo las hubiera filmado. Esta forma de esquizofrenia afecta a cualquier espectador. Sólo la mirada crítica nos permite escapar de ella, y es eso lo que quise demostrar con la videoteca. Siempre se está dentro y fuera; no existe, por lo tanto, distancia en la mirada que dirigimos a las imágenes. Así es cómo funciona la memoria.

Es cierto que algunas imágenes de *Dial H-I-S-T-O-R-Y* están entre las más espectaculares que se han visto en la televisión. El accidente aéreo del Airbus durante un vuelo de demostración forma parte de nuestro repertorio visual. En su película, usted nos recuerda que existen miradas múltiples que rodean los hechos: circunstancias políticas y sociales.

De hecho, cuando estas noticias de la política internacional invaden nuestro hogar, en la experiencia individual que tenemos de ellos no mantenemos una distancia. Esas imágenes son abordadas desde una perspectiva compartida, pero nos pertenecen también de manera individual. En esta relación entre el individuo y la imagen hay que tener en cuenta, igualmente, la evolución de la televisión en términos visuales: la aceleración del flujo de imágenes, el paso de la película al vídeo en los años ochenta, y la llegada de la información permanente con, por ejemplo, la CNN. Como consecuencia de ello, nuestra relación con la historia, y con la rea-

realidade, principalmente por esa actualidade permanente. A nosa relación coa morte e coa súa representación cambiou tamén. Para aludir de xeito irónico á desaparición da distancia entre o individuo e a televisión, incluín na película as declaracións dun superviventе da catástrofe do Boeing da Panam en Lockerbie, que di: "Estaba a ver *This is your life*, cando o avión atravesou o teito da miña casa e lanzoume de cabeza contra a pantalla do televisor".

Todo o que se podería identificar como imaxe absurda, obscena, divertida ou dramática queda distanciada, tanto a través do traballo de montaxe como da superposición da música, contrastando co exceso de dramatización ó que nos acostumou a televisión.

Horrorízame a idea de ser didáctico. Xa se comparou a miña película con *La société du spectacle* (A sociedade do espectáculo) de Guy Debord, que nivela tamén as imaxes recorrendo a unha voz en *off*, pero bastante inexpresiva. Con *Dial H-I-S-T-O-R-Y* era importante, precisamente, investiga-los fenómenos de identificación e de pracer; induci-lo espectador a situarse nunha distacia crítica, aínda que implicándoo e integrando o seu propio *voyeurisme*. Como a muller xaponesa que busca ó seu home no aeroporto, e que a cámara segue durante moito tempo. É unha especie de *voyeurisme du voyeurisme*. Quero dicir que o corpo íntimo, no sentido no que utiliza Foucault este concepto, está completamente controlado. A publicidade espiuno e fixoo transparente, amósao nos seus máis pequenos detalles e séguеo de forma permanente con dispositivos de vixilancia omnipresentes, desde a cámara ós raios X; e nós sometémonos a esa vixilancia inquisidora.

O desexo que temos das catástrofes finais é un aspecto da nosa relación coa morte. Nesta relación, os "medios de comunicación" convertéronse cada vez máis na clave, exacerbando o espectáculo terrorista. A secuencia final da película pon de manifesto a complicidade da televisión coa morte por medio do reporteiro que co micrófono

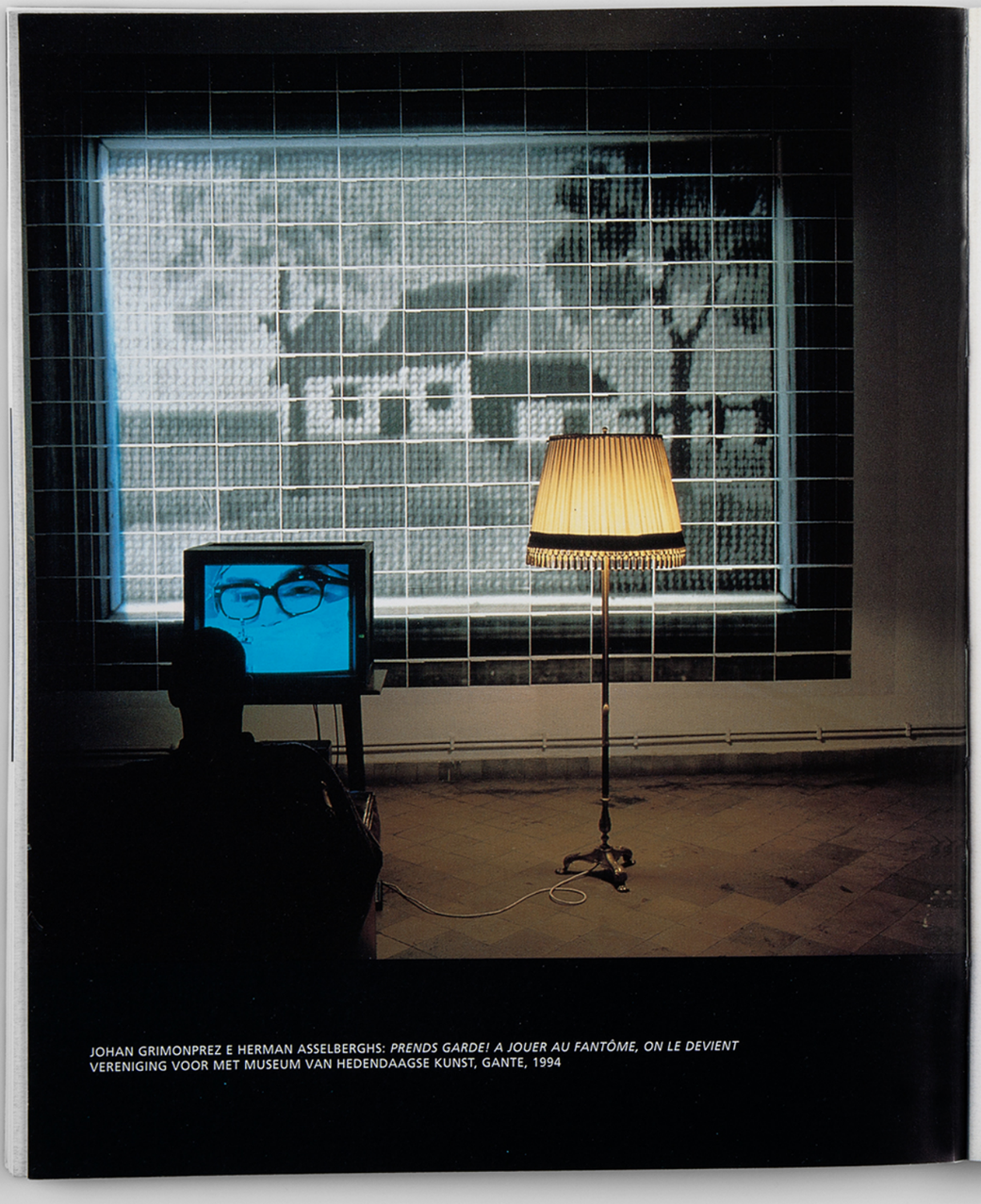
lidad, ha cambiado, principalmente por esa actualidad permanente. Nuestra relación con la muerte y su representación ha cambiado también. Para aludir de forma irónica a la desaparición de la distancia entre el individuo y la televisión, incluí en la película las declaraciones de un superviviente de la catástrofe del Boeing de la Panam en Lockerbie, que dice: "Estaba viendo *This is your life* cuando el avión atravesó el techo de mi casa y me proyectó de cabeza contra la pantalla del televisor".

Todo lo que se podría identificar como imagen absurda, obscena, divertida o dramática queda distanciada, tanto a través del trabajo de montaje como de la superposición de la música, contrastando con el exceso de dramatización al que nos ha acostumbrado la televisión.

Me horroriza la idea de ser didáctico. Ya se ha comparado mi película con *La société du spectacle* (La sociedad del espectáculo) de Guy Debord, que nivela también las imágenes recurriendo a un voz en *off*, pero bastantante inexpresiva. Con *Dial H-I-S-T-O-R-Y* era importante, precisamente, explorar los fenómenos de identificación y de placer; inducir al espectador a situarse a una distancia crítica, aunque implicándolo e integrando su propio *voyeurisme*. Como la mujer japonesa que busca a su marido en el aeropuerto y que es seguida durante un buen espacio de tiempo por la cámara. Es una especie de *voyeurisme du voyeurisme*. Quiero decir que el cuerpo íntimo, en el sentido en que Foucault utiliza el concepto, está completamente controlado. La publicidad lo ha desnudado y lo ha hecho transparente, lo muestra en sus detalles más pequeños, lo sigue de forma permanente con omnipresentes dispositivos de vigilancia, de la cámara a los rayos X, y nosotros nos sometemos a esa vigilancia inquisidora.

El deseo que tenemos de las catástrofes finales es un aspecto de nuestra relación con la muerte. En esta relación, los "medios de comunicación" se han convertido cada vez más en la clave, exacerbando el espectáculo terrorista. La secuencia final de la película pone de manifiesto la complicidad de la televisión con la muerte por medio del reportero que ato-

DOROTHY DOESN'T LIVE HERE ANYMORE. BÜRO FRIEDRICH, BERLÍN, 1998



JOHAN GRIMONPREZ E HERMAN ASSELBERGHS: *PRENDS GARDE! A JOUER AU FANTÔME, ON LE DEVIENT*
VERENIGING VOOR MET MUSEUM VAN HEDENDAAGSE KUNST, GANTE, 1994

abafa ó secuestrador de Leningrado, ó que lle meteron unha bala no ventre ata que morre en escena. Xa non pode responder á pregunta sobre os motivos que o induciron a rete-los seus reféns. É unha declaración final sobre o terrorismo: o silencio; non se pode engadir máis nada. A imaxe causou unha grande impresión, pero a fin desta secuencia mostra cómo os "medios" se atopan sós fronte a si mesmos. Resulta "post-cínico".

O secuestro das imaxes permite enlazalas nunha reescritura que é practicamente unha novela, cos seus protagonistas, desde Castro a Clinton, ou os seus heroes, como Leila Khaled. A realidade convértese en ficción xa na súa utilización por parte dos medios, e tamén na maneira en como vostede a manexa.

Realmente, os informativos recuperaron os códigos da industria cinematográfica da ficción, do mesmo xeito que Hollywood finxiu os saltos de imaxe e as sacudidas de cámara para mostrar un terremoto ou unha escena bélica, co fin de producir un efecto realista. A televisión e o cine intercambian as súas estratexias estéticas. A CNN e as outras cadeas tamén adoptaron a música para dramatiza-los seus temas. A montaxe das noticias televisadas obedece a esta forma de novelar. Pola contra, os dramas que se viven no plano real perden credibilidade, porque non hai violíns nin ángulo dramático que veña a realza-lo suceso, e en breve, ¡só Hollywood nos arrincará algunha bágoa!

O título *Dial H-I-S-T-O-R-Y* ilustra esta invitación a reescribi-la historia, a reinterpretala.

Si, e coa posibilidade de facelo en directo marcando un número de teléfono, facendo burla de todos eses servicios telefónicos dispoñibles na actualidade. Hoxe en día estamos implicados no xogo do espectáculo da historia en tempo real. ¡Quizais un día se poida encargar algún dos seus capítulos e escoller un final diferente! O exemplo de *Wag the Dog* (Homes de influencia) presenta unha situación contraria á habitual: a ficción anticípase ós feitos reais; nesta ocasión, un presidente que inventa unha guerra para desvia-la atención dos medios de comunicación da súa vida

siga con el micrófono al secuestrador de Leningrado al que han metido una bala en el vientre, hasta que expira en escena. Ya no puede siquiera responder a la pregunta sobre los motivos que le llevaron a retener a sus rehenes. Es una declaración final sobre el terrorismo: el silencio; no cabe añadir nada más. La imagen causó una gran impresión, pero el final de la secuencia muestra cómo los "medios" se encuentran solos frente a sí mismos. Resulta "post-cínico".

El secuestro de las imágenes permite enlazarlas en una reescritura, que es prácticamente una novela, con sus protagonistas, de Castro a Clinton, o sus héroes, como Leila Khaled. La realidad se convierte en ficción ya en su utilización por parte de los medios, y también en la manera en que usted la maneja.

En realidad, los informativos han recuperado los códigos de la industria cinematográfica de ficción, de la misma manera que Hollywood fingió los saltos de imagen y las sacudidas de cámara para mostrar un terremoto o una escena bélica, con el fin de producir un efecto realista. La televisión y el cine intercambian sus estrategias estéticas. LA CNN y las otras cadenas han adoptado también la música para dramatizar sus temas. El montaje de las noticias televisadas obedece a esta forma de novelar. A la inversa, los dramas que se viven en el plano real pierden credibilidad, porque que no hay violín ni ángulo dramático que venga a realzar el suceso, y, en breve, ¡sólo Hollywood nos arrancará alguna lágrima!

El título *Dial H-I-S-T-O-R-Y* ilustra esta invitación a reescribir la historia, a reinterpretarla.

Sí, y con la posibilidad de hacerlo en directo marcando un número de teléfono, haciendo mofa de todos esos servicios telefónicos disponibles en la actualidad. Hoy en día estamos implicados en el juego del espectáculo de la historia en tiempo real. ¡Quizá un día se pueda encargar alguno de sus capítulos y elegir un final diferente! El ejemplo de *Wag the Dog* (Hombres de influencia) muestra el opuesto de lo que ocurre habitualmente: la ficción se anticipa a los hechos reales; en esta ocasión, un presidente que inventa una guerra para desviar la atención de los medios de comunicación sobre su

privada. ¡Hollywood foi máis rápido cá realidade! A outra cara da moeda é que Saddam Hussein fixo difundir *Wag the Dog* pola televisión nacional iraquí. O que leva aínda máis lonxe o xogo da apropiación dos medios e a conversión dos acontecementos en espectáculo.

A metáfora do secuestro comenta a escritura, a desprogramación das imaxes para recontextualiza-lo seu sentido. Resulta bastante autorreflexivo con respecto á montaxe.

Si, a película reflicte esta estratexia. Reflicte tamén a ideoloxía do *zapping*, que pode ser unha forma extrema de poesía, máis aló da colaxe. A Guerra do Golfo foi para min unha enorme fonte de inspiración: un verdadeiro espectáculo, imaxes da morte servidas con *ketchup*. Só faltaban os aplausos e as risas pregravadas. ¿Como se poden mestura-las imaxes da morte con anuncios? A CNN fixo da información un producto comercial. Na miña película aparece a imaxe dun home que é empurrado desde un avión de Iranair sobre a pista de Larnaca, en Chipre, e despois aparece unha pantalla en negro na que se pode ler: "INSERT COMMERCIAL HERE" (Inserir anuncio aquí). Reproducín esta secuencia tal cal. Unha ruptura de sentido ó xeito de Brecht. Coido que traduce a combinación de dúas tradicións: por unha banda, a novelización e a dramatización da historia que atopamos en Eisenstein e, pola outra, a presencia da cámara na imaxe, como fai Dziga Vertov ó revela-la ideoloxía do medio.

¿Existe algún nexo entre a figura do terrorista e a do artista? O terrorista representa unha forma de compromiso extremo na defensa dunha idea, e un comentario na película di que "o que gana o terrorista, pérdeo o escritor".

Non quero deixar de lado o significado do terrorismo en termos políticos. Cito a Don DeLillo, que compara o lugar que ocupa o terrorista na vida pública co do escritor, que xa non é o mesmo que ocupaba no século pasado. DeLillo insinúa que o primeiro reemprazou o papel do segundo na sociedade, cousa que é certa, tanto máis canto que o terrorista sabe emprega-los medios de comunicación. Pero

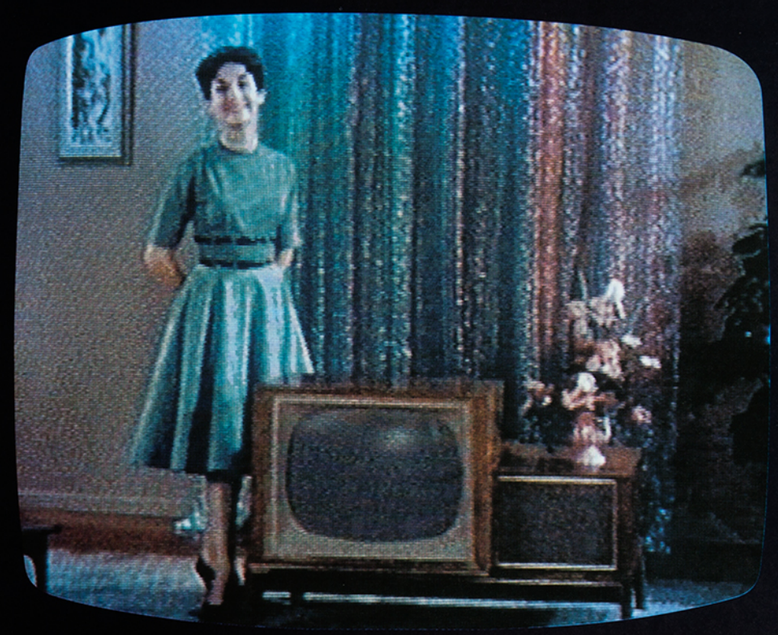
vida privada. ¡Hollywood ha sido más rápido que la realidad! La otra cara de la moneda es que Saddam Hussein hizo difundir *Wag the Dog* en la cadena nacional iraquí. Lo que lleva aún más lejos el juego de la apropiación de los medios y la conversión de los acontecimientos en espectáculo.

La metáfora del secuestro comenta la escritura, la desprogramación de las imágenes para recontextualizar su sentido. Es bastante autorreflexivo con relación al montaje.

Sí, la película refleja esta estrategia. Refleja también la ideología del *zapping*, que puede ser una forma extrema de poesía, mucho más allá del *collage*. La Guerra del Golfo fue una fuente de inspiración enorme para mí: un verdadero espectáculo, imágenes de la muerte servidas con *ketchup*. Sólo faltaban los aplausos y las risas pregrabadas. ¿Cómo se pueden salpicar las imágenes de la muerte con anuncios? La CNN ha hecho de la información un producto comercial. En mi película aparece la imagen de un hombre que es empujado desde un avión de Iranair sobre la pista de Larnaca en Chipre, y después hay un fundido en negro donde se leen las palabras "INSERT COMMERCIAL HERE" (Insertar anuncio aquí). Es una secuencia que he tomado tal cual. Una ruptura de sentido a la manera de Brecht. En mi opinión, traduce la combinación de dos tradiciones: de un lado, la novelización y la dramatización de la historia que encontramos en Eisenstein, y, de otro, la presencia de la cámara en la imagen, como en Dziga Vertov, que revela la ideología del medio.

¿Hay algún nexo entre la figura del terrorista y la del artista? El terrorista representa una forma de compromiso extremo en la defensa de una idea, y un comentario en la película dice que "lo que el terrorista gana, el escritor lo pierde".

No deseo pasar por alto el significado del terrorismo en términos políticos. Cito a Don DeLillo, que compara el lugar que ocupa el terrorista en la vida pública al del escritor, que ya no es el mismo que ocupaba en el siglo pasado. DeLillo insinúa que el primero ha reemplazado el papel del segundo en la sociedad, lo que es cierto, tanto más cuanto que el terrorista sabe utilizar los medios de comunicación. Pero hay



JOHAN GRIMONPREZ: *DIAL H-I-S-T-O-R-Y*, 1998

hai outra conversa sobre os cambios ideolóxicos que se produciron nos anos sesenta e setenta, e sobre a herdanza dos proxectos utópicos e revolucionarios que xurdiu con forza nos oitenta. A frase que vostede cita é tamén unha forma de provocación, pero eu quixen facelo sempre dentro dun contexto, relacionándoo con imaxes históricas, e non en abstracto.

Sen embargo, nalgúns momentos, adoptou unha postura, na montaxe e nos comentarios, sobre as diferencias políticas, desde logo, pero tamén as sociais ou culturais que fan que Occidente choque de cheo coas minorías doutros lugares.

É certo, pero a palabra "terrorista" foi baleirada de sentido na súa relación cos medios de comunicación. A súa acepción pasou a formar parte dos xogos de poder implicados nunha función de máscaras no ámbito mundial. Reagan utilizounos no seu proveito. Un xogo que tivo derivacións obscenas na exhaustiva información facilitada sobre a morte dun americano nun voo da TWA en 1987, en Beirut, fronte ó silencio sobre a política administrativa en América Central, onde morreron 10.000 persoas. Esta transformación dos acontecementos políticos en espectáculo serve para disfrazar esas hipocrisías e toda a merda subxacente. O poder político reconquistou a grande escala o espectáculo do terrorismo. Cada vez máis frecuentemente, os grandes grupos terroristas como o de Abu Nidal sufriron infiltracións, neste caso por parte do Mossad israelí, para que este xogo obsceno se continúe no seu nome.

É un xogo de dobre sentido, posto que os terroristas empregan este método de acción, especialmente, para poder capta-la atención mediática e facerse visibles.

Ó principio sí, porque o terrorismo tiña nomes e caras: Ulrike Meinhof, Leila Khaled, Kozo Okamoto ou Mouna Abdel Majid... todos eles foron estrelas nos medios de comunicación. Pero despois, pasamos dos secuestradores do aire ás bombas anónimas nas maletas, sen ningún tipo de reivindicación. Daquela é cando os grandes pode-

otra conversación acerca de los cambios ideológicos que se produjeron en los años sesenta y setenta y, sobre la herencia de los proyectos utópicos y revolucionarios que surgió con fuerza en los ochenta. La frase que usted cita es, también, una forma de provocación, pero yo quise hacerlo siempre dentro de un contexto, relacionándolo con imágenes históricas, y no en abstracto.

Sin embargo, en algunos momentos, adoptó una postura, en el montaje y en los comentarios, sobre las diferencias políticas, desde luego, pero también las sociales o culturales que hacen que Occidente choque frontalmente con las minorías de otros lugares.

Es cierto, pero la palabra "terrorista" se ha vaciado de sentido en su relación con los medios de comunicación. Su acepción ha pasado a formar parte de los juegos de poder implicados en una función de máscaras a nivel mundial. Reagan los utilizó en su provecho. Un juego que tuvo derivaciones obscenas en la exhaustiva información facilitada sobre la muerte de un americano en un vuelo de la TWA, en 1987, en Beirut, frente al silencio sobre la política administrativa en América Central, donde murieron 10.000 personas. Esta transformación en espectáculo de los acontecimientos políticos sirve para disfrazar esas hipocresías y toda la mierda subyacente. El poder político ha reconquistado a gran escala el espectáculo del terrorismo. Cada vez con más frecuencia los grandes grupos terroristas como el de Abu Nidal han sufrido infiltraciones, en este caso por parte del Mossad israelí, para que este juego obsceno se continúe en su nombre.

Es un juego de doble sentido, puesto que los terroristas utilizan este método de acción, especialmente, para poder captar la atención mediática y hacerse visibles.

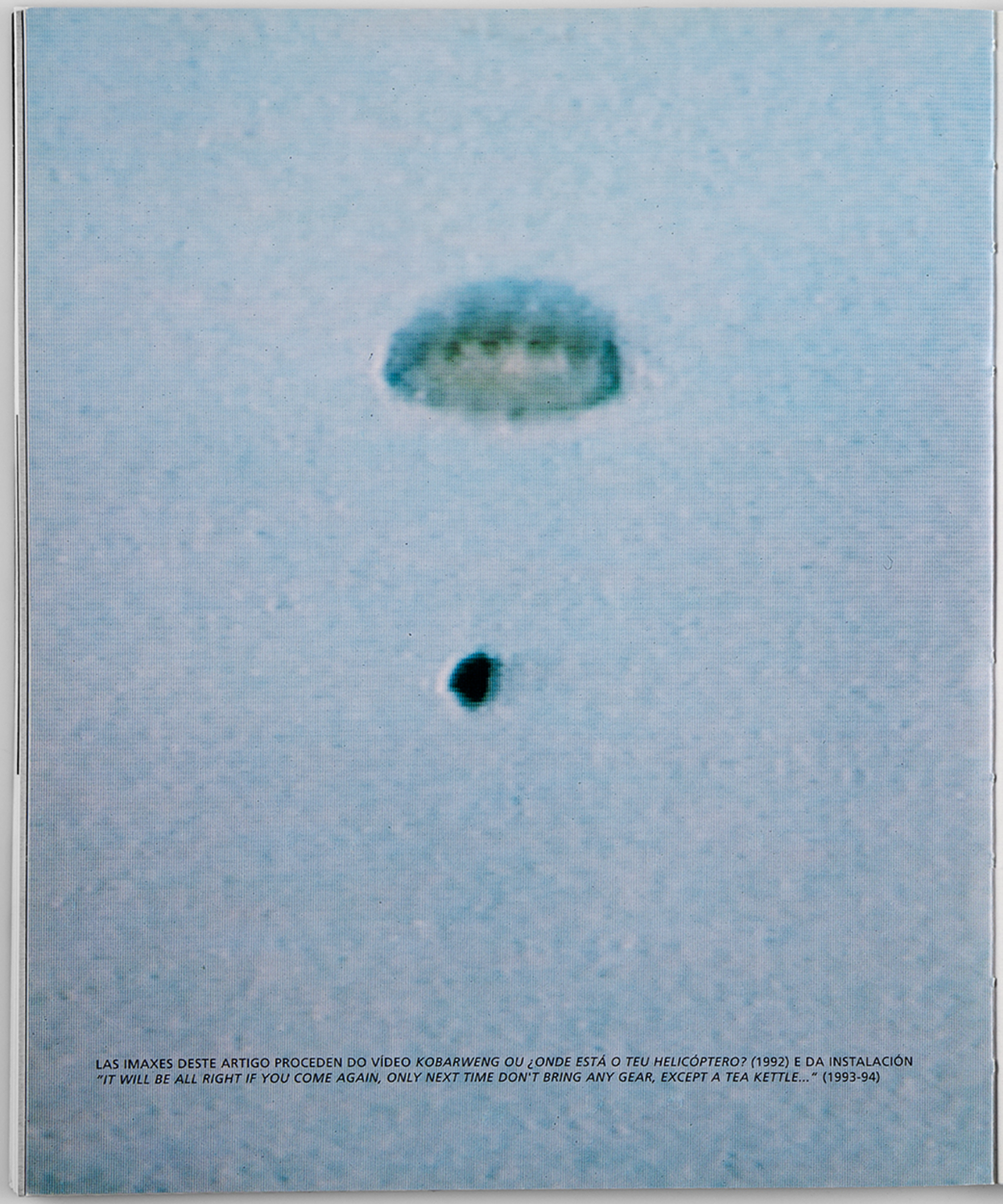
Al principio sí, porque el terrorismo tenía nombres y caras: Ulrike Meinhof, Leila Khaled, Kozo Okamoto o Mouna Abdel Majid... todos ellos fueron estrellas en los medios de comunicación. Pero, después, hemos pasado de los secuestradores del aire a las bombas anónimas en las maletas, sin ningún tipo de reivindicación. Es entonces cuando los grandes pode-

res políticos se apropian destes ataques para defenderen as súas causas. Polo tanto, isto convértese cada vez máis nun xogo mediático, no que calquera podería estar implicado. A imaxe do terrorista é substituída por un fluxo de xentío. Sucede como na obra de Don DeLillo, onde o escritor desaparece como suxeito en relación cos medios de comunicación. Pregúntase sobre a necesidade da escritura e sobre o destino do "individuo" nuns momentos nos que a historia foi engulida pola cultura da catástrofe. Tomemos como exemplo a esa parella en lúa de mel nas Comores, que filmaron por casualidade un avión secuestrado que caía ó mar. Invitáronos de seguida a conta-la súa historia na CNN. Hoxe en día, coa recente revolución das viedeocámaras domésticas, os espectadores poden envia-los seus "pequenos desastres" e integrarse nos medios. Os heroes xa non son os terroristas, senón os propios espectadores, ou mesmo a imaxe en si. A relación coa historia anúlase en beneficio da imaxe. Virilio escribiu que cada nova tecnoloxía inventa as súas catástrofes: o invento do avión trouxo consigo o invento da caída do avión. Coa aparición da televisión, xurdiu unha nova aproximación á catástrofe e mais á morte. Respecto disto, no caso da Guerra do Golfo, a distancia entre os feitos e as cámaras, situadas sobre os mísiles, semellaba moi próxima –tan próxima como pode estalo a morte– mentres que, por outro lado, o espectáculo anulou a distancia crítica, velando o feito de que a guerra se declarou para vende-la tecnoloxía da guerra cirúrxica e para facer que subise o dólar americano. Máis aló da pretensión cómplice de realismo que a televisión pon hoxe en xogo, ¡é a historia en si mesma o que están a vender os medios de comunicación!

Esta entrevista foi publicada en *Blocnotes,* nº 15, París, verán de 1998.

res políticos se apropian de estos ataques para defender sus causas. Por lo tanto, esto se convierte cada vez más en un juego mediático, en el cual cualquiera podría estar implicado. La imagen del terrorista es sustituida por un flujo de multitudes. Sucede como en la obra de Don DeLillo, donde el escritor desaparece como sujeto con relación a los medios de comunicación. Se pregunta sobre la necesidad de la escritura y el destino del "individuo", en unos momentos en los que la historia ha sido engullida por la cultura de la catástrofe. Tomemos, como ejemplo, a esa pareja en viaje de novios en las Comores que filmaron, por casualidad, un avión secuestrado estrellándose en el mar. Fueron invitados inmediatamente a comparecer en la CNN. Hoy en día, con la reciente revolución de las videocámaras domésticas, los espectadores pueden enviar sus "pequeños desastres" e integrarse en los medios. Los héroes ya no son los terroristas sino los propios espectadores, incluso la imagen en sí misma. La relación con la historia se anula en beneficio de la imagen. Virilio ha escrito que cada nueva tecnología inventa sus catástrofes: la invención del avión llevó a la invención de la caída del avión. Con la aparición de la televisión, surgió una nueva aproximación a la catástrofe y a la muerte. A este respecto, en el caso de la Guerra del Golfo la distancia entre los hechos y las cámaras, situadas sobre los misiles, parecía muy próxima –tan próxima como puede estarlo la muerte– mientras que, por otro lado, el espectáculo anuló la distancia crítica, velando el hecho de que la guerra se declaró para vender la tecnología de la guerra quirúrgica y con el fin de hacer subir el dolar americano. Más allá de la pretensión cómplice de realismo que la televisión pone hoy en juego, ¡es la historia en sí misma lo que los medios de comunicación están vendiendo!

Esta entrevista fue publicada en *Blocnotes,* nº 15, París, verano de 1998.



LAS IMAXES DESTE ARTIGO PROCEDEN DO VÍDEO *KOBARWENG OU ¿ONDE ESTÁ O TEU HELICÓPTERO?* (1992) E DA INSTALACIÓN *"IT WILL BE ALL RIGHT IF YOU COME AGAIN, ONLY NEXT TIME DON'T BRING ANY GEAR, EXCEPT A TEA KETTLE..."* (1993-94)

KOBARWENG OU ¿ONDE ESTÁ O TEU HELICÓPTERO?

KOBARWENG O ¿DÓNDE ESTÁ TU HELICÓPTERO?

JOHAN GRIMONPREZ

"Desde o punto de vista da antropoloxía, non se pode presupoñer ou deixar implícito ese nosoutros, *protagonista da historia. Tampouco debemos permitir que a antropoloxía se utilice simplemente como a provedora dun outro adecuado ó nós".*

Johannes Fabian, Time and the Other

"Nunca o contamos todo, sempre deixamos algo para o próximo antropólogo".

Informante a Margaret Mead

O punto de partida de *Kobarweng* foi unha pregunta de Kaiang Tapior: "¿Onde está o teu helicóptero?", que deixoume abraiado o día 6 de xullo de 1987, cando me atopaba no pobo de Pepera. Polo que parece, en xuño de 1959, un equipo de científicos, entre eles algúns antropólogos, baixou do ceo en helicópteros, para terrible sorpresa dos habitantes do lugar, que observaban aterrorizados aqueles cacharros que viñan das alturas, e que non se parecían a nada que antes viran[1]. "As mulleres mexaban por si co medo, mentres o helicóptero daba voltas polo ceo", recorda Kaiang Tapior, quen aínda evoca con nitidez o primeiro encontro con estes forasteiros cando el era neno.

O proxecto de vídeo *Kobarweng* afonda nese momento histórico no que se produciu a colisión entre dúas culturas diferentes: a vida dun remoto pobo nas montañas da illa de Nova Guinea, moi vagamente consciente da existencia

"Desde el punto de vista de la antropología, no se puede presuponer o dejar implícito ese nosotros, *protagonista de la historia. Tampoco debemos permitir que la antropología se utilice simplemente como proveedora de un otro adecuado al* nosotros".

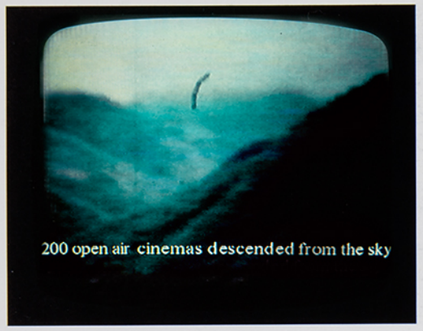
Johannes Fabian, Time and the Other

"Nunca lo contamos todo, siempre dejamos algo para el próximo antropólogo".

Informante a Margaret Mead

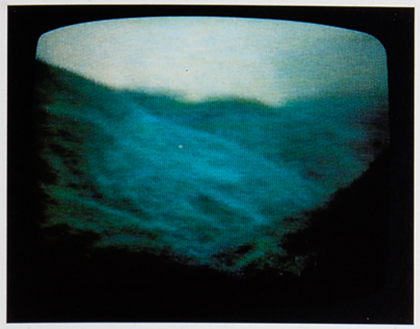
El punto de partida de *Kobarweng* fue una pregunta de Kaiang Tapior: "¿Dónde está tu helicóptero?", que me dejó perplejo el día 6 de julio de 1987, cuando me hallaba en el poblado de Pepera. Al parecer, en junio de 1959, un equipo de científicos, entre ellos algunos antropólogos, había bajado del cielo en helicópteros, para terrible sorpresa de los habitantes del lugar, que observaban aterrorizados esos cacharros que venían de las alturas, y que no se parecían a nada que hubieran visto antes[1]. "Las mujeres se meaban de miedo mientras el helicóptero daba vueltas por el cielo", recuerda Kaiang Tapior, quien todavía rememora con nitidez el primer encuentro con esos forasteros cuando era aún un niño.

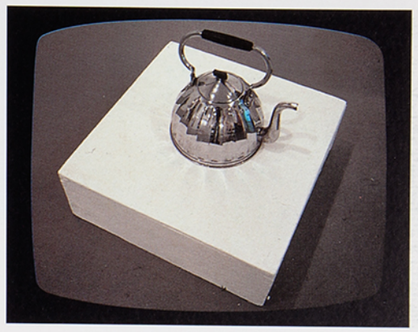
El proyecto de vídeo *Kobarweng* profundiza en ese momento histórico en que se produjo la colisión entre dos culturas diferentes: la vida de un remoto pueblo



do resto do mundo, pertúrbase de modo radical a causa do encontro co mundo exterior: un grupo de científicos occidentais que exploran territorios descoñecidos a onde só se podía chegar por aire.
Os primeiros avións provocaron unha enorme conmoción. Veuse abaixo a visión do mundo dos habitantes de Nova Guinea, e víronse obrigados a redefini-la súa propia existencia de acordo coa clasificación científica que o mundo exterior facía deles. Este choque aínda se pode percibir hoxe en día: ó fillo maior de Baman Uropmabin, que naceu durante a construcción da pista de aterraxe de Atmisibil, púxoselle o nome de Kobarweng, "o son do avión". O seu nome deulle título ó proxecto. Traducido literalmente, significa linguaxe ("weng") do avión ("kobar"), ou no idioma sibil: "o son do avión[2]".
Isto remítenos a unha diferencia fundamental entre a nosa maneira de identificar, representar e experimenta-la realidade por parte da poboación Sibil. A selva tropical é unha experiencia do oído, aínda máis que da vista. Cando o antropólogo Steven Feld recompilaba os nomes dos paxaros coñecidos pola poboación Kaluli de Nova Guinea, eles acostumaban describilos dicindo: "soa como...", en vez de "parécese a...". Fronte á gravadora de Feld, os Kaluli imitaron máis de cen sons distintos de paxaros, sen aportar unha descrición visual. Mentres que a taxonomía ornitolóxica occidental se organiza con principios morfolóxicos baseados na vista, os kaluli utilizan uns criterios dife-

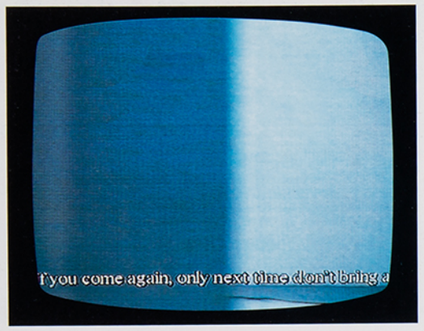
de las montañas de la isla de Nueva Guinea, muy vagamente consciente de la existencia del resto del mundo, se ve perturbada radicalmente por el encuentro con el mundo exterior: un grupo de científicos occidentales que exploraban territorios desconocidos a donde sólo se podía llegar por aire.
Los primeros aviones provocaron una enorme conmoción. La visión del mundo de los habitantes de Nueva Guinea se vino abajo, y se vieron obligados a redefinir su propia existencia de acuerdo con la clasificación científica que el mundo exterior hacía de ellos. Este choque se puede percibir todavía en muchos lugares: al hijo mayor de Baman Uropmabin, que nació durante la construcción de la pista de aterrizaje de Atmisibil, le pusieron de nombre Kobarweng, "el sonido del avión". Su nombre dio título al proyecto. Traducido literalmente, significa lenguaje ("weng") del avión ("kobar"), o en el idioma sibil: "el sonido del avión[2]".
Todo esto nos remite a una diferencia fundamental en la manera de identificar, representar y experimentar la realidad por parte de la población Sibil. La selva tropical constituye ante todo una experiencia auditiva, más aún que visual. Cuando el antropólogo Steven Feld recopilaba los nombres de los pájaros conocidos por los kaluli de Nueva Guinea, ellos solían describirlos diciendo: "suena como..." en vez de "se parece a..." Frente a la grabadora de Feld, los kaluli imitaron más de cien sonidos distintos de pájaros, sin aportar una descripción visual. Mientras que la taxonomía ornitológica occidental se organiza a partir de principios morfológicos basados en la vista, los kaluli utilizan unos criterios diferentes y más amplios. Las familias de pájaros se clasifican según los sonidos que emiten, para crear una metafórica sociedad humana: los que dicen sus nombres, los que lloran, los que hablan en lengua bosavi, los que silban, los que hacen mucho ruido, los que cantan la canción de Gisalo, y los que sólamente hacen sonidos[3].
Por lo tanto, parecía razonable que el mundo exterior surgiera del sonido: el zumbido de aquellos primitivos helicópteros explorando la zona, el vuelo rasante de los escuadrones durante la Segunda Guerra Mundial de camino a las bases japonesas en el

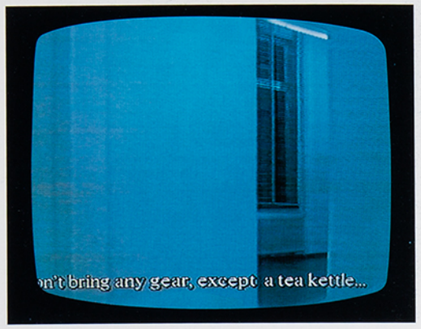




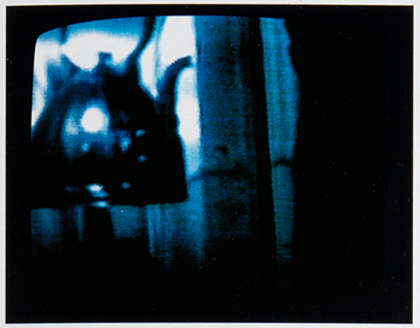
rentes e máis amplos. As familias de paxaros clasifícanse segundo o seu son, para crear unha sociedade humana metafórica: aqueles que din os seus nomes, aqueles que choran, os que falan en lingua bosavi, os que asubían, os que fan moito ruído, os que cantan a canción de Gisalo, e aqueles que só fan sons[3].
Polo tanto, parecía razoable que o mundo exterior xurdira do son: o zunido daqueles primitivos helicópteros explorando a zona, o voo rasante dos escuadróns durante a Segunda Guerra Mundial, de camiño ás bases xaponesas no Pacífico Sur, ou ocasionalmente un distante B-17 esnaquizándose na selva. Os kaluli percibían estes primeiros signos de que existía unha realidade diferente máis aló dos límites do seu mundo coñecido, a partir da mesma perspectiva autitiva que aplicaban ó seu contorno cotián. Comezaron explicando o son dos avións, tan pouco familiar para eles, nos termos da cosmoloxía indíxena: "Quizá só foi o son dun casuario... Pero o ruído continuaba..."[4] "Algúns dixeron que era un cálao (sau) que voaba polo ceo, mentres que outros creron que se trataba da ra ruru, que saía do fondo da selva"[5]. "Pensaba que oíra a voz dun deses marsupiais que gruñen cando pasan (kui koklon), e perseguímo-lo ruído pola maleza; seguía a moverse diante de nós e non podiamos atrapalo"[6]. "(...) ¡Crimos que eran os espíritos Mokei que volvían! Comezamos a cavar (...) ¡Cavamos por todas partes! Non nos dabamos conta de que o son viña de arriba"[7]. Mesturábanse os ancestros e o

Pacífico Sur o, ocasionalmente, un lejano B-17 estrellándose en la selva. Los kaluli percibían estos primeros signos de que existía una realidad diferente más allá de los límites de su mundo conocido a partir de la misma perspectiva auditiva que aplicaban a su entorno cotidiano.
Comenzaron explicando el sonido de los aviones, tan poco familiar para ellos, en términos de la cosmología indígena: "Quizá solo fue el canto de un casuario... Pero el ruido continuaba..."[4] "Algunos dijeron que era un cálao (sau) que volaba por el cielo, mientras que otros creyeron que se trataba de la rana ruru, que salía del fondo de la selva"[5]. "Pensaba que había oído la voz de uno de esos marsupiales que gruñen cuando cuando pasan (kui koklon), y perseguimos el ruido por la maleza; seguía moviéndose ante nosotros y no podíamos atraparlo"[6]. "(...) ¡Creímos que eran nuestros espíritus Mokei que volvían! Comenzamos a cavar (...) ¡Cavamos por todas partes! No nos dábamos cuenta de que el sonido venía de arriba"[7]. Se entremezclaban los ancestros y el enigmático contexto político. La gente pensaba que sus difuntos ancestros retornaban con su carga[8].
El choque cultural de dos percepciones diferentes nos proporciona una ocasión inigualable de entender de forma palpable que el *otro* se construye dentro de un contexto social, cultural e histórico. El discurso antro-





enigmático contexto político. A xente pensaba que os seus ancestros mortos retornaban coa súa carga[8].
O choque cultural de dúas percepcións diferentes proporciónanos unha ocasión inigualable de ver de xeito palpable que o *outro* se constrúe dentro dun contexto social, cultural e histórico. O discurso antropóloxico de descubrir e obxectivar ó *outro*, a miúdo acala a voz local diverxente, unha voz reclamada pola maneira occidental de escribi-la historia. *Kobarweng* volve a poñer en escena criticamente a historia dese primeiro encontro, contándoo principalmente a través da narrativa indíxena que recupera a memoria do seu pasado colonial. Intercambia-los papeis de observador e observado, é o desexo que subxace antropolóxica e especificamente na representación antropolóxica, que acaba por converterse nun obxecto exótico que hai que investigar e explorar. O observador observado. Esta inversión pon de manifesto os curtocircuítos e fendas que existen no diálogo entre o descubridor e o descuberto, así como as estructuras de poder que teñen lugar no intercambio. "¡Nunca o contamos todo, sempre deixamos algo para o próximo antropólogo!"
Reunindo metraxe documental de hai trinta anos con relatos da poboación indíxena, *Kobarweng* investiga criticamente sobre o mito da obxectividade, a pretensión dunha imparcialidade epistemolóxica e científica, á que aspiran non só os antropólogos, senón todo o discurso da ciencia occidental, na que o observador se ve atrapado nunha pólogico de descubrimiento y objetivación del *otro* acalla a menudo la voz local divergente, una voz reclamada por la escritura occidental de la historia. *Kobarweng* vuelve a poner en escena con intención crítica la historia de ese primer encuentro, contándolo principalmente a través de la narrativa indígena que recupera la memoria de su pasado colonial. El intercambio de los papeles de observador y observado es el deseo que subyace antropológica y específicamente en la representación antropológica, que acaba convirtiéndose en un objecto exótico que hay que investigar y explorar. El observador observado. Esta inversión pone de manifiesto los cortocircuitos y las brechas que existen en el diálogo entre el descubridor y el descubierto, así como las estructuras de poder que se ponen de manifiesto en el intercambio. "¡Nunca lo contamos todo, siempre dejamos algo para el próximo antropólogo!"
Reuniendo metraje documental de hace treinta años con relatos de la población indígena, *Kobarweng* investiga críticamente sobre el mito de la objetividad, la pretensión de una imparcialidad epistemológica y científica, a la que aspiran no sólo los antropólogos, sino todo el discurso de la ciencia occidental, en el cual el observador se encuentra atrapado en una alienada posición de transcendencia con respecto a su objeto de estudio. Un fotograma concreto del mate-



alienada posición de transcendencia con respecto ó seu obxecto de estudio. Un fotograma do material documental mostra un fervedoiro de auga, un artefacto doméstico occidental que ten unha función cotiá para os membros da expedición, pero que para os habitantes de Nova Guinea personifica unha presencia rechamante e misteriosa, un obxecto de fantástica investidura. Preséntase como unha metáfora da inconmensurable distancia entre dous modos de enfoca-la realidade: os límites entre a representación e a realidade, entre a ficción e a narración documental. Despois, volve aparecer na gravación a imaxe do fervedoiro, esta vez nun contorno ficticio que pretende sela miña propia casa de Nova York. Así, a través da reconstrucción e posta en escena de esta imaxe de arquivo nun contorno persoal e contemporáneo, convértese nunha reflexión sobre a miña propia condición de observador e a miña complicidade coa narración da historia.

NOTAS

1 Brongersma, L. e Venema, G.F.: *Hacia las montañas de la Luna.*
2 Hykema, S.: *Mannen in het Draagnet*
3 Feld, S.: *Sound & Sentiment*
4 Berndt, R.M.: "A Cargo Movement in the Eastern Highlands of New Guinea", *Oceania,* 23
5 Josephides, L. e Schiltz, M.: "Through Kewa Country", en Schieffelin, E.L. e Crittenden, R.
6 Ongka: *A Self-account by a New Guinea Big Men*
7 Kubal Nori: en Connolly, B. e Anderson, R.
8 Schieffelin, E. L. e Crittenden, R.: *Like People You see in a Dream.* Connolly, B. e Anderson, R.: *First Contact*

rial documental muestra un hervidor de agua, un artefacto doméstico occidental que tiene una función cotidiana para los miembros de la expedición, pero que para los habitantes de Nueva Guinea personifica una presencia atractiva y misteriosa, un objeto de fantástica investidura. Se presenta como una metáfora de la inconmensurable distancia entre dos modos de enfocar la realidad: los límites entre la representación y la realidad, entre la ficción y la narración documental. Después, vuelve a aparecer en la grabación la imagen del hervidor, esta vez en un entorno ficticio que pretende ser mi propia casa de Nueva York. Así, a través de la reconstrucción y la puesta en escena de esta imagen de archivo en un entorno personal y contemporáneo, se convierte en una reflexión sobre mi propia condición de observador y mi complicidad con la narración de la historia.

NOTAS

1 Brongersma, L. y Venema, G.F.: *Hacia las montañas de la Luna*
2 Hykema, S.: *Mannen in het Draagnet*
3 Feld, S.: *Sound & Sentiment*
4 Berndt, R.M.: "A Cargo Movement in the Eastern Highlands of New Guinea", *Oceania,* 23
5 Josephides, L. y Schiltz, M.: "Through Kewa Country", en Schieffelin, E.L. y Crittenden, R.
6 Ongka: *A Self-account by a New Guinea Big Men*
7 Kubal Nori: en Connolly, B. e Anderson, R.
8 Schieffelin, E. L. y Crittenden, R.: *Like People You see in a Dream.* Connolly, B. y Anderson, R.: *First Contact*