

# Orriak

- 1-2 / **ORRIAK (sarrera) / PÁGINAS (Intro)**  
 2 / **PAGES (Intro)**  
 — Ane Rodríguez —
- 
- 2-7 / **6:45 AM. TXIMISTARGIA UR GAINEAN**  
**6:45 AM. RELÁMPAGO SOBRE EL AGUA**  
 8-9 / **06:45 AM. LIGHTNING OVER WATER**  
 — Víctor Iriarte —
- 
- 10-12 / **IKUS-ENTZUNEZKOAREN ALDIRIAK**  
**CONTORNOS DE LO AUDIOVISUAL**  
 13 / **MOVING IMAGE CONTOURS**  
 — Soledad Gutiérrez & Anna Manubens —
- 
- 14-31 / **TESTU BAT ZATEKEEN. TESTU BAT DA**  
**HUBIERA SIDO UN TEXTO. ES UN TEXTO**  
**IT WOULD HAVE BEEN A TEXT. IT IS A TEXT**  
 — Anna Manubens —
- 
- 32-35 / **GLOSARIOA / GLOSARIO**  
 36-37 / **GLOSSARY**  
 — Soledad Gutiérrez —
- 
- 38-39 / **ERANSKINA / ANEXO**  
**APPENDIX**
- 
- 40 / **JARDUERA PROGRAMA / PROGRAMA DE ACTIVIDADES**  
**PUBLIC PROGRAMME**
- 
- 41 / **HEZKUNTZA-PROGRAMA / PROGRAMADE MEDIACIÓN**  
**EDUCATION PROGRAMME**

2015 • IRA • 11 – 2016 • URT • 03

## IKUS- ENTZUNEZKOAREN ALDIRIAK

Ingurua marrazten duten puntuak

11 • SEP • 2015 – 03 • ENE • 2016

## CONTORNOS DE LO AUDIOVISUAL

Puntos para un movimiento que rodea

SEP • 11 • 2015 – ENE • 03 • 2016

## MOVING IMAGE CONTOURS

Points for a Surrounding Movement

### Orriak. (sarrera)

Estreinaldia dugu. Edo estreinaldiak. Eraikina, erakusketa aretoak, erakusketa, eta oharren koaderno berriak ditugu. *Orriak. Páginas. Pages.* Idazteko, esanahia hedatzeko, edukiak areagotzeko, orden zehatzik gabe, baina lau hormen artean adierazitako horri esanahi berri bat emango dioten orriak. Lau horma horiek orainetik abiatzen diren obrak, arte lanak, gogoetak, eta esanahiak hartuko dituzte. Berez, jada hartzen dituzte, gaurtik aurrera, produkzio berri eta zaharreko lanak, bertako eta nazioarteko 26 artisten sorkuntza lanak, euren gogoetak, ikus-entzunezkoaren aldirien eta narrativa horien inguruan geratzen denaren gainean; ikus-entzunezkoaren esanahien inguruan. Hasieratik hasiko gara. Irudiak mugimenduan dituen hasiera batekin. Ideia horrek Tabakalerako kultur proiektuaren hainbat alderdi lotzera garamatza. Zine aretoa erakusketa aretoarekin lotzera,

### Páginas. (Intro)

Estamos de estreno. O estrenos. Estrenamos edificio, sala de exposiciones, exposición y cuaderno de notas. *Orriak. Páginas. Pages.* Páginas donde escribir, expandir el significado, aumentar el contenido, sin un orden, pero como lugar de expresión que ressignifica aquello que hemos expresado entre cuatro paredes. Cuatro paredes que albergarán obras, trabajos artísticos, reflexiones, significados a partir de ahora. Que de hecho, ya albergan, desde hoy, obras de nueva y antigua producción, trabajos de 26 autores nacionales e internacionales, reflexiones sobre los contornos de lo audiovisual y lo que queda alrededor de sus narrativas, significados de lo audiovisual. Comenzamos por el principio. Con un principio de imágenes en movimiento, que nos llevan a enlazar diferentes aspectos del proyecto cultural de Tabakalera. A unir la sala de cine con la sala de exposiciones, como un afuera del cine. La sala de

zinearen kanpoaldea bailitzan. Erakusketa aretoa hezkuntza programarekin lotzera, eta bere esanahiekoizpenarekin. Hezkuntza proiektua sorkuntza liburutegiarekin lotzera, azken hau esanahien hedapenerako gune gisa ulertuta.

Horrela, Tabakalerak bere biderei ekiten dio, gogoetarako eta ezagutza ekoizteko leku bezala, diziplina arteko zubiak eraikitzen dituen gune gisa, ikaskuntzarako, produkziarako eta erakusketarako, praktika artistikoetarako eta ikus-entzunezkoetarako, azken hauek praktika artistikotzat hartuta. Eta hasierara itzuliz, *Orriak*-en estreinua ere bada, ohar eta irudi koaderno bat, lau horma hauen artean abiatzen den bidaiaren lekuko.

Ane Rodríguez. Tabakalerako kultura zuzendaria

exposiciones con el programa de mediación y su producción de significados. El programa de mediación con la biblioteca de creación, como lugar de expansión de significados.

De este modo, Tabakalera nace como un lugar para la reflexión y la producción de conocimiento, para los puentes interdisciplinares, para la formación, la producción y la exhibición, para las prácticas artísticas y las audiovisuales, como parte de esas prácticas artísticas. Y, volviendo al comienzo, así estrenamos *Orriak*, como un cuaderno de notas y de imágenes de este viaje que comenzamos entre estas cuatro paredes.

Ane Rodríguez. Directora cultural de Tabakalera

## Pages. (Intro)

We are making our debut, or debuts. We are opening a building, an exhibition hall, an exhibition and a notebook. *Orriak*. Páginas. Pages: these are pages to be written on, to expand meaning, to increase content, in no particular order, but as a place for expression that gives new meaning to what we have expressed between four walls. Four walls that will be providing space for pieces of work, artistic production, reflections, and meanings from this moment on. Four walls that in actual fact already house, from today, new and old pieces of work by 26 national and international authors, that reflect on the contours of audiovisual art and what surrounds its narratives, and meanings for audiovisual art.

We will start from the beginning. With a beginning of moving images, that lead us to link different aspects of the cultural project at Tabakalera: to link the cinema with the exhibition hall, as a contour of cinema; the exhibition hall with the education programme and its production of meaning; and the education programme with the creation library, as a place for the expression of meanings.

In this way, Tabakalera opens as a place for reflection and the production of knowledge, for building interdisciplinary bridges, for training, production and exhibitions, for artistic and audiovisual practices, as part of these artistic practices. And, to go back to the beginning, this is how we are commencing *Orriak*, as a note book with images of the journey that we are starting out on between these four walls.

Ane Rodríguez. Cultural Director of Tabakalera

---

Víctor Iriarte

# 6:45 AM. TXIMISTARGIA UR GAINEAN

Zinema baten barruan gaude, eraikitzen ari diren zinema baten barruan, Tabakalerako obretan, udako gau euritsu batean, ekaitz-gau batean, 2015eko abuztuaren 7tik 8rako egunsentian, gau bat pantaila aurrean, oharrak idazteko koaderno bat, eta hona hemen gau horretan gertatu zena, zortzi zinema-ordu dena idazteko, «gau batean zortzi ordu eman nituen eraikitzen ari ziren zinema baten barruan» esan eta idatzi ahal izateko, gau hortaz ari baikara hemen, ikusi, idatzi eta entzundakoaz, bi film ordenagailuko pantailan ikusiak, bi telefono-dei ordu txikietan, elkarrizketak ilunpean, logura, argia, proiektziopantaila, paseoa, beldurra, logura berriz, hona hemen *Ikus-entzunezkoaren aldiriak: Ingurua marrazten duten puntuak* erakusketa laguntzeko testua, hona hemen muga, muga batera iritsi arteko aldiriak, hona hemen zinema bat oraindik zinema ez denean, oraindik gertatu ez denean, oraindik izendatu ezin denean, hau da, zerbait gertatzeko zain gaudenean, zerbaiti ekiteko zain, filma hasteko zain, hauxe gertatu zen, hauxe gertatu zen, hauxe gertatu zen.

# 06:45 AM. RELAMPAGO SOBRE EL AGUA

Esto es una noche en el interior de un cine, en el interior de un cine en construcción, en las obras de Tabakalera, esto es una noche lluviosa de verano, una noche de tormenta, del viernes 7 de agosto del 2015 al amanecer del 8 de agosto, esto es una noche frente a una pantalla, esto es un cuaderno de notas, esto es lo que sucedió esa noche, 8 horas en un cine para anotarlo todo, para poder decir y escribir “una noche pasé 8 horas en el interior de un cine en construcción”, esto es esa noche, lo observado, lo anotado, lo escuchado, las dos películas vistas en la pantalla del ordenador, las dos llamadas de teléfono casi ya de madrugada, la conversación a oscuras, el sueño, la luz, la cabina de proyección, el paseo, el miedo, el sueño otra vez, esto es un texto para acompañar la exposición *Contornos de lo audiovisual: Puntos para un movimiento que rodea*, esto es un límite, el contorno hasta llegar a un límite, esto es un cine cuando aún no es un cine, cuando aún *no ha sucedido*, cuando aún no se puede nombrar, esto es esperar a que suceda algo, esto es dar inicio, esto es una película, esto ocurrió, esto ocurrió, esto ocurrió.

Estudioetako zuzendariak atexka aizun bat ireki zuen set-eko eraikineko horman, eta Rosemary jarraitu zitzation, bat-bateko etxekotasun-sentsazio pozkor batez, ia ilunpean zegoen barrualderantz. Hemen eta han, silueta batzuk nabarmentzen ziren erdi itzal baten pean, haien begitarte hauskarak hara itzulita, hildako bat igarotzen ikusi duten purgatorioko arimen antzera. Xuxurlak eta ahots motelak entzuten ziren eta, itxuraz urrutiago, organotxo baten dar-dar ezitia. Hainbat hegalez osatutako kale-kantoiak jiratzean, plato bateko distira txinpartariaren erdian aurkitu ziren, aktore frantses —arrosa distiratsuz tindatutako paparreko parpaila, lepo eta eskumuturrez apaindutako— bat eta aktorea amerikar bat aurrez aurre zeudela, mugitu ere egin gabe. Setatsu begiratzen zioten elkarri, jarrera berean orduak baleramatzate bezala; eta tarte luze batez ez zen ezer gertatu, ez zen inor mugitu.

*Gaua samurra da*, F. Scott Fitzgerald

1 —

—Epa, lagun.

Segurtasun-zaindariak izenez agurtu nau, eta hegoaldeko fatxadatik obrara ematen duen hesi metalikoa ireki dit. Gaueko hamarrak eta hogeia dira. Bi egun lehenago mezu elektronikoa bat bidali diot segurtasun-taldeari, nire izen-abizen eta NANarekin, iritsi eta alde egiteko orduekin, eta bisitaren zergatiarekin: «22:00ak. Lanaldia zinemako obren esparruan. Amaitzeko aurreikusitako ordua, goizeko 06:00ak».

—Badakizu iristen? —galdetu dit Víctorrek.

—Bai —erantzun diot.

Barrualderantz jo dut, erdi ilunpean. Esparrua obra-foku batzuekin argizatuta dago zenbait lekutan, eta kaskoari gehitu diodan kopeta-argiak laguntzen dit bidean aurrera egiten. Bai, kaskoa daramat. Baita txaleko islatzailea, etzateko esterila, lo-zakua, bi botilatxo ur, hur batzuk, galletapakete bat, bi liburu, ordenagailu eramangarria, bi DVD, bozgorailu txiki bat, audio-grabagailu bat eta fotokopiez betetako karpeta bat ere.

Ekintza hau prestatzen aritu naiz bi astez. Ekintza bat baita hau. Testu bat eskatu zidaten Tabakalerako lehen erakusketako argitalpenerako, eta obretan dagoen zinema gau bat ematea proposatu nuen. Dagokion baimena eskuratu ondoren, hementxe nago, gauean, 37.000 metro koadroko eraikin barruan tipi-tapa. Bulegotik ere idatz nezakeen, zerbait lasaia, egun-argiz, Tabakalerako ikus-entzunezko programazioa ikus-entzunezkoen lehen erakusketa honekin lotzen duen zerbait. Eta muga eta ingeradez jardun nezake, zinemaz eta ikus-entzunezkoaz, eta hura inguratzen duen guztiaz: aldiriko gauzez, prozesuaz obraren beraren osagarri gisa, arte-diziplinen arteko gurutzaketaz, eta abar. Baina beste zerbait da hau: oraindik eraikitzen bukatu gabeko zinemara jaistea da hau, pantaila martxan jartzen denean hemen gerta litezkeen gauzez galdetzea da hau, oraindik gertatu ez diren ahots eta irudiak irudikatzea da hau. Eta hau erritual bat da, halaber.

2 —

Kalkulu azkar bat egin dut: 36 egun —eta 36 gau— galditzen dira Tabakalerako zinema berriko lehen emanaldi publikorako.

El director de los estudios abrió una pequeña puerta falsa en la pared del edificio del set y Rosemary le siguió, con súbita y jovial sensación de familiaridad, hacia el interior casi a oscuras. Aquí y allá, algunas siluetas destacaban en la penumbra, volviendo hacia ella sus caras cenicientas, como almas del purgatorio que vieran pasar a un mortal. Se oían susurros y voces quedas y, aparentemente desde más lejos, el suave trémolo de un pequeño órgano. Al doblar la esquina formada por varios bastidores, se encontraron en medio del crepitante resplandor blanco de un plató en el que un actor francés -la pechera, el cuello y los puños teñidos de un rosa brillante- y una actriz americana permanecían uno frente al otro sin moverse. Se miraban con obstinación, como si llevaran horas en la misma posición; y durante un largo espacio no sucedió nada, nadie se movió.

*Suave es la noche*, F. Scott Fitzgerald

1 —

—Hola, tocayo.

El guarda de seguridad me saluda por mi nombre y me abre la valla metálica que da acceso a la obra por la fachada sur. Son las diez y veinte de la noche. Dos días antes he pasado al equipo de seguridad de la obra un correo electrónico con mi nombre completo, DNI, la indicación de llegada y salida y el motivo de mi estancia: “22:00 horas. Jornada de trabajo en el espacio en obras del cine. Hora estimada de fin, 06:00 de la mañana”.

—¿Sabes llegar?, me pregunta Víctor.

—Sí, respondo.

Avanzo ahora hacia el interior, casi a oscuras. El espacio está iluminado en algunos puntos por focos de obra y utilizo también como guía una linterna frontal que he añadido al casco. Sí, llevo casco. También llevo un chaleco reflectante, una esterilla, un saco de dormir, dos botellines de agua, unas almendras, un paquete de galletas, dos libros, el ordenador portátil, dos películas en DVD, un pequeño altavoz, una grabadora de audio y una carpeta con fotocopias.

He estado preparando esta acción desde hace dos semanas. Porque esto es una acción, sí. Me pidieron un texto para acompañar la publicación de la primera exposición de Tabakalera y yo propuse pasar una noche en el cine en obras. Obtuve el correspondiente permiso y aquí estoy, caminando de noche por el interior de un edificio de 37.000 metros cuadrados. Hubiera podido escribir algo desde la oficina, algo tranquilo, algo diurno, algo que relacionara la programación audiovisual de Tabakalera con esta primera exposición audiovisual. Y hablar de límites y de contornos, hablar del cine y del audiovisual y de todo lo que le rodea: lo periférico, el proceso como parte de la obra, los cruces de disciplinas artísticas, etcétera. Pero esto es otra cosa: esto es bajar al cine cuando aún no se ha construido, esto es preguntarse sobre las cosas que podrían suceder aquí cuando la pantalla se inaugure, esto es imaginar las voces y las imágenes que aún no han acontecido. Esto, también, es un ritual.

2 —

Hago un cálculo rápido: hoy quedan 36 días -y 36 noches- para la primera proyección pública de este nuevo cine de Tabakalera.

3 —

«B serieko izenburuak, gangsterren filmak, zenbat eta merkeago orduan eta hobeto, lapur, lapurreta, ihesaldi, maitale, zombi eta banpiroen filmak... Zinema, gaua, iluntasuna, ametsa eta heriotza berez daude lotuta, Sontag-ek aipatzen zuen fantasmagoria bezala».

Horrela hasten da eraikitzen dagoen zinema batera eraman beharko nituzkeen filmei buruz aholku eske Javier Rebollo zinegile eta adiskideari idatzi diodan emaila. Javierrek gainezka eta eskuzabal erantzun didana, bera den bezalaxe, ezin konta ahala izenburu eta erreferentzia, liburu, irudi eta diskorekin, eta oroitzen finlandiar batekin:

«Badakizu Aki-k [Kaurismaki] zinemaldi bat antolatzen duela zirkulu polar artikoa, kalean eguzkia sekula sartzen ez denez zinemara sartuta baino iluntzen ez duen urte-sasoian». Zinema eta gaua, bai, horixe da nire gaurko ekintzako motibo nagusienetako bat. Lagunak bidalitako izenburuak eta aholkuak berrikusi eta Nicholas Ray-ren lehen filmeraino iritsi naiz, aretoan eroso jarri bezain laster ikusiko dudana lehenbizikoa hain zuzen: *They live by night*, 1947.

Bere mezua amaitzeko, bere Madrilgo haurtzaroko zinema baten argazkia bidali dit Javierrek: Alcalá kaleko 106. zenbakiko Benlliure aretoa, 2007an itxia.

4 —

Kale-kantoia jiratu eta eraikitzen ari diren zinema-aretoan sartu naiz, obra-foku indartsu batek guztiz argitua. «Egun-argia ematen du», pentsatu dut, Aki finlandiarrari kontra eginez. Argia proiektzio-kabinako leihatilan dago, eta pantailara ematen du zuzenean, gaurko saioa itzalen ikuskizun bikaina izan liteke, beraz. Hormak eta sabaia, beltz kolorekoak, ia amaituta daude, eta hasiak dira lurreko isolamendua jartzen. Eserlekuak jarriko dituzten egitura ere amaituta dago, eta horrantz jo dut, eserlekuetarantz, etorkizuneko eserlekuetarantz, zazpigarren lerroa, ezker aldean —zenbakitu gabe, oraindik— hormaren ondoan. Pantaila jaitsi dut, garabi txiki bat eta harri-zuntzezko pake-teak. Pantaila kokatuko den lekuan, kableak etorkizuneko konexioetarako eta arkatzez idatzitako neurri eta zenbakiak. Pantailaren atzean, korridore bat larrialdiko irteera gisa.

5 —

Lehen deia.

—Zinema batekin egin duzu amets inoiz? —galdetu dut.

—Ez, zinema batekin ez.

—Eta film batekin? Film baten antzeko zerbaitekin?

—Bai, hori bai —erantzun dit Itziarrek.

Itziar Okariz da erakusketan egongo diren artistetako bat. Javier bezala, laguna dut Itziar, adiskide ona, eta konplizea zinema-gau honetan. «Zinematik deituko dizuet galdera batzuk egiteko», esan nien egun batzuk lehenago. «Eta grabatu egingo dut elkarrizketa».

Berez ez dut inongo galdera zehatzik prestatu, beste zerbaite da kontua, gauaz hitz egitea, deiak egitea, ordu hauek laguntzea, elkarrizketan nora iritsi gaitezkeen ikustea. Egunotan Itziarren lanetako bat ibili dut buruan, Musac-en, Leongo arte garaikideko museoan, ezagutu nuen *Diario de sueños* izeneko lana. Itziarrek bere ametsak egunkari batzuetan idatzi, eta emailaz bidaltzen zituen Musac-era, eta han erakusketa-taldeko norbaitek inprimatu, eta museoan horretako batean ikusgai zegoen obra batera josten zituen. Erakusketak iraun bitartean Itziarrek izandako amets guztiak ikus zitezkeen han. Gaueko obra horretaz

3 —

“Títulos de serie B, películas de *gangsters*, cuanto más baratas mejor, de ladrones, de atracos, de fugas, de amantes, de zombies, de vampiros... El cine, la noche, la oscuridad, el sueño y la muerte están naturalmente unidos, como la fantasmagoría, que decía Sontag”.

Así comienza un mail de Javier Rebollo, cineasta y amigo, al que he escrito pidiéndole consejo sobre las películas que debería llevarme a un cine en construcción. Javier responde de manera desbordante y generosa, como todo en él, con infinidad de títulos y referencias, libros, imágenes, discos y un recuerdo finlandés:

“Ya sabes que Aki -Kaurismaki- hace un festival de cine allá en el círculo polar ártico en una época del año en que sólo se hace de noche si entras en el cine, porque en la calle el sol no se pone nunca”. El cine y la noche, sí, este es uno de los motivos principales de mi acción de hoy. Repaso sus títulos y sus consejos y llego hasta la primera película de Nicholas Ray, cuyo título será el primero que visiono cuando me acomode en la sala: *They live by night*, 1947.

Termina Javier su mensaje con una fotografía del cine de su infancia madrileña, el Benlliure de la calle Alcalá 106, cerrado en el año 2007.

4 —

Al doblar la esquina accedo a la sala de cine en construcción, completamente iluminada por un foco muy potente de obra. “Parece de día”, pienso, llevando la contraria al finlandés Aki. La luz está situada en la ventanilla de la cabina de proyección y apunta directamente a la pantalla, por lo que la sesión de hoy podría ser un perfecto espectáculo de sombras. Las paredes y el techo, de color negro, están ya casi terminadas y el aislamiento del suelo ha comenzado ya. La estructura donde irán las butacas está también terminada y es ahí a donde me dirijo, a las butacas, a las futuras butacas, fila siete, zona izquierda -sin numerar por ahora-, al lado de la pared. Bajo la pantalla, una pequeña grúa y paquetes de lana de roca. En el lugar donde irá la pantalla, cables de futuras conexiones y anotaciones a lápiz de medidas y números. Tras la pantalla, un pasillo como salida de emergencia.

5 —

Primera llamada.

—¿Has soñado alguna vez con un cine?, pregunto.

—No, con un cine no.

—¿Y con una película? ¿Con algo que se parezca a una película?

—Sí, eso sí, me responde Itziar.

Itziar Okariz es una de las artistas presentes en la exposición. Itziar, como Javier, es amiga, buena amiga, y cómplice en esta noche en el cine. “Os voy a llamar para preguntaros algo desde el cine”, les dije hace unos días. “Y voy a grabar la conversación”.

En realidad no he preparado ninguna pregunta concreta, se trata de otra cosa, se trata de hablar de noche, de realizar esas llamadas, de acompañar estas horas, de ver dónde poderemos llegar en la conversación. Estos días he estado recordando una de sus obras, titulada *Diario de sueños*, que conocí en el Musac, el museo de arte contemporáneo de León. Itziar anotaba sus sueños diarios y los mandaba por mail al Musac, donde alguien del equipo de exposiciones los imprimía y los sumaba a una obra expuesta en una de las paredes del museo. Ahí se podían seguir todos sus sueños durante los meses que

gogoratu, eta Itziarri deitzea erabaki dut, bere ametsetako bat azaldu diezadan. Eta azaltzen hasi zaidanean, irudiok eraikitzen ari diren zinemako pantailan irudikatzen saiatu naiz, benetan proiektatzen ariko balira bezala.

«Lur azpiko autobus-geltoki batean nago. Esparru ilun bat da. Autobusean sartu behar dut, baina jende asko dago, eta zalantza daukat ea denak kabituko ote garen. Salvador eta Izarrekin nago, baina hemen dira Felipe eta Joana, eta jende ezagun gehiago ere. Azkenean, sartu gara autobusean eta ni atze-atzean esertzera joan naiz, Salvadorren ondoan, eta aulki txiki batean eseri naiz eta leiho ondoan nago. Iluntasuna eta lur azpian egoteko sentsazioa ditut, metroan banengo bezala. Azkenean irten gara eta leihotik begira nago eta ibai handi samarra ikusi dut. Urumearen antz pixka bat dauka, baina askoz handiagoan. Donostian egoteko sentsazioa dut, ibai ondotik joatekoa, baina askoz emari handiagoa du ibaiak. Eta han kanpoan, ilunabar moduko bat, hodeiekin. Zeruan zikoina-saldo handi bat dago, ibai gainean biribilean hegan egiten. Eta bakoitzak, handi-handiak denak, bere habia darama hankei lotuta, arrautza banarekin. Zikoinak habia, beren etxea, lekuz aldatzen ariko balira bezala da, baina denak aldi berean».

Geroago etorriko zena iragarri zuen amets horrek, Itziarrek geroago azaldu didanez. Grenoblera egin zuen bidaia baten aurretik gertatu zen. Eta hiri frantsesera iritsi bezain laster, emari handiko ibai bat aurkitu zuen, bere ametsekoa bezalako, eta gero ikusi zuen arrautza formako kabinak zeuzkan teleferiko bat zela hiriko ikuskizun handienetako bat.

## 6 –

Gaur gauean gertatzen direnak beste zerbait iragarriko ez ote duten galdetu diot nire buruari: *gertatuko denaren iragarpena*.

Izan ere, zinema ez al da beti zerbaiten iragarpen?

## 7 –

Mutil bat eta neska bat, gazte-gazteak, begietara begira, temaz, zoriotsu, musuka, ondo argizatutako atzealde beltz baten aurrean. Harik eta, bat-batean, musika-konposizio klasiko bat entzuten den arte, eta dena aldatzen da, eta gazteek koadrotik kanpora begiratzen dute izututa eta, orduan, larritasuna nagusitzen zaie begitaratean. Horrela hasten da Nicholas Ray estatubatuarrak zuzendu zuen lehen filma, *They live by night* izenburukoa. Eta bai, B serieko film merke bat da, gauekoa, lapurretei, iheslariei, galtzaileei, maitasunari eta heriotzari buruzkoa, eraikitzen ari diren zinema batean gaua emateko Rebollok bidali zizkidan jarraibideetan gomendatu bezala.

Zaku barruan nago, goizeko ordu bi terdiak dira, *Detective* ren (1985) filmaketa-egunetan Godard-ek Marguerite Duras-i idatzitako gutuna irakurtzen egon naiz, eta asko gustatzen zait Godardek nola idazten dituen loezin-orduak eta gaueko lan-orduak. «Goizeko hirurak dira. Goizeko bostak dira».

Rayren filmeko ordulariaren sekuentzia maitasun hutsa da. Mutilak —Bowie— ordulari bat erosi du hirian, eta neska —Keechie— oparitu dio. Justiziatik ihesi dabilta, hirian bizimodu *normal* bat egiteko ametsarekin, gainerako maitaleen modura zinemara joan ahal izateko ametsarekin. Baina patua oldartu egiten zaie behin eta berriro, eta egunkarian irakurri berri dutenez, polizia pistola bat aurkitu du Bowieren hatz-markekin, eta, beraz, ezin izango dute inoiz libre izan. Orduan neskak erregu

duraba su exposición. Me he acordado de esta obra nocturna y he decidido llamar a Itziar para que me cuente uno de sus sueños. Y en el momento en el que inicia su relato, trato de visualizar las imágenes en la pantalla del cine en obras, como si realmente se estuvieran proyectando:

“Estoy en una estación de autobuses que está bajo tierra. Es un espacio oscuro. Tengo que entrar en el autobús pero hay mucha gente y me pregunto si vamos a caber dentro. Estoy con Salvador y con Izar, pero también están Felipe y Joana y más gente conocida. Al final, entramos en el autobús y yo voy a sentarme al final del todo, al lado de Salvador, y me siento en una sillita pequeña y estoy al lado de la ventana. La sensación es de oscuridad y de bajo tierra, casi de metro. Al final salimos y estoy mirando por la ventana y veo un río bastante grande. Se parece un poco al Urumea, pero es mucho más grande. La sensación es la de estar en Donosti, como cuando vas al lado del río, sólo que es un río mucho más cargado. Y ahí fuera es como un atardecer, con nubes. En el cielo hay una bandada muy grande de cigüeñas sobrevolando en círculos el río. Y cada una, en las patas, que son enormes, lleva agarrado su nido con un huevo dentro. Es como si las cigüeñas estuvieran cambiando el nido de lugar, su casa de lugar, pero todas ellas a la vez”.

Fue un sueño premonitorio, me explica después Itziar. Sucedió antes de un viaje que hizo a Grenoble. Y justo al llegar a la ciudad francesa, encontró un río muy caudaloso, como el de su sueño, y después vio que una de las principales atracciones turísticas de la ciudad era un teleférico cuyas cabinas tienen forma de huevo.

## 6 –

Me pregunto ahora si algo de lo que acontezca esta noche puede tener también carácter premonitorio: *presagio de algo que va a suceder*.

¿Acaso ir el cine no es siempre premonitorio?

## 7 –

Un chico y una chica, muy jóvenes, mirándose a los ojos, con obstinación, felices, besándose, bien iluminados sobre un fondo de color negro. Hasta que, de repente, irrumpe una composición musical clásica que lo cambia todo y los dos jóvenes miran asustados hacia un lugar fuera del cuadro y entonces, sus caras se llenan de angustia. Así comienza la primera película que dirigió el norteamericano Nicholas Ray y que lleva por título *They live by night*. Y sí, es una película barata de serie B, nocturna, de amantes, de atracos, de fugitivos, de perdedores, de amor y de muerte, tal y como recomendaba Rebollo en sus instrucciones para pasar una noche en un cine en construcción. Estoy dentro del saco, son las dos y media de la madrugada, he estado leyendo la carta escrita por Godard a Marguerite Duras en los días del rodaje de *Detective* (1985) y me gusta mucho la manera en que Godard anota las horas de insomnio y de trabajo nocturno: “Son las tres de la mañana. Son las cinco de la mañana”.

La secuencia del reloj de la película de Ray es puro amor. El chico, Bowie, ha comprado un reloj en la ciudad y se lo ha regalado a ella, a Keechie. Están huyendo de la justicia y sueñan con una vida “normal” en la ciudad, sueñan con poder ir al cine como hacen los demás amantes. Pero el destino se les vuelve una y otra vez en contra y justo acaban de leer en el periódico que la policía ha encontrado una pistola con las huellas de Bowie, por lo que nunca podrán ser libres. Entonces ella le ruega, con cierta desesperación:

egiten dio mutilari, etsipen-ukitu batez:

—Geratu zaitetz gaur gauean. Bihar joan zaitetzke.

—Ziur al zaude?

—Geratu bihar arte, eta joango zara bihar.

Elkarri halako zerbait esaten dioten lehen aldia izan da, ordura arte ezezagun hutsak baitziren elkarrentzat. Eta Keechiek jarraitzen du:

—Zurekin joango naiz, nahi baduzu.

—Zergatik? —galdetu du Bowiek—. Zergatik egin nahi duzu hori?

Eta orduan elkarri begiratu diote, irribarrez, dirdirka, eta galdetu du mutilak:

—Keechie, zer ordu da?

—Ez dakit. Ez dago hau doitzeko beste ordularirik inguruan... Oso polita da.

—Zer ordu markatzen du?

—Ordu bata eta berrogeita hamabostak.

Eta orduan nire ordularia begiratu dut: goizeko 03:26ak.

## 8 —

Tarte luze batez ez da ezer gertatzen zineman, ez da ezer mugitzen, kanpoko ekaitzaren hotsak besterik ez, fokua pantaila argitzen, filmak ordenagailuan, irakurketa zazpigarren ilaran etzanda, Scott Fitzgeralden liburuan aurkitutako aipua, loaren kulunka uneren batean, ikaritzen nauten urrats batzuk inorenak ez direnak, eltxoa, hotza uda izan arren, gaueko bigarren deia.

## 9 —

Galiziara deitu dut, tartetxo batez hitz egiteko lotu naiz Javier Revollorrek, han baita oporretan Rita eta João-ekin eta Losa eta zinemako gainerako lagunekin batera. Komunikazioa hainbat alditan eten da, ordea, ekaitza agian, edo mamuak, edo estaldura eta distantzia. Haren haurtzaroko zinemas hitz egin nahi nuen Javierrek, 2007ko udan itxi zuten zinemas. Zinemaren historiako sekuentzia bat aukeratu, eta telefonoz deskribatzeko eskatu nahi nion Javierri. Haren filmografiako oraindik filmatu gabeko irudi batez galdetu nahi nion Javierri, pantaila bat estreinatzeke balio lezakeen zerbaitez. Duela egun batzuk hauxe idatzi zidan, eta hari horrekin jarraitu nahi nuen, hau ere bada-eta *aldiriei* buruz idaztea:

«Hasiera nahiz amaierarik gabeko film bat egin nahiko nuke, lehendik ere hitz egin dugu honetaz, Víctor, bat ate askoko gela batean sartzen den bezala filmean ere sartzeko aukera ematen duen film bat, aretoan eta proiektzioan une batean edo beste batean sartu arabera suspensea modu batera edo bestera antolatzen duen film bat. Gauza iraultzailea da hori, jakina, kontakizun itxiaren kontzeptuarekin eta saioka kontsumitzeko ontziratutako ikuskizunarekin amaitzea baitakar, baina hala behar du, iraultzailea, Maiakovski-k eskatzen zuen bezala».

Deitu dut, eta auto batetik erantzun didate, oso seinale txarrarekin, antzinako *road movie* batean bagina bezala, eta esan didate Losaren etxera iristear daudela, eta Oliver Laxeren film berriaren kopia bat ikustera doazela, *Las mimosas*. —Zer?

—Oliverren azkena —oihukatu dute.

Eta Javierrek erantsi du:

—Ea ba, ixo, Víctor eltxo batekin dago eta.

Ordu txikitako zinema-saio bat hastear daudela azaldu dit, hari buruz oraindik inork ezer askorik ez dakien Laxeren film hori ikusiko dute, basamortutik haratago, Marokotik

—Quédate esta noche. Puedes irte mañana.

—¿Estás segura de eso?

—Quédate hasta mañana, después te vas.

Y es la primera vez que se dicen algo así, pues hasta hace poco han sido unos desconocidos. Y Keechie continúa con su declaración:

—Iré contigo, si quieres.

—¿Por qué?, pregunta Bowie. ¿Por qué quieres hacerlo?

Y es cuando se miran y sonríen y brillan y entonces él le pregunta.

—Keechie, ¿qué hora es?

—No lo sé. No hay otro reloj para ponerlo en hora... Es muy bonito.

—¿Qué hora marca?

—La una y cincuenta y cinco.

Es cuando miro mi reloj: 03:26 de la madrugada.

## 8 —

Durante un largo espacio, no sucede nada en el cine, nada se mueve, sólo los ruidos de la tormenta fuera, el foco iluminando la pantalla, las películas en el ordenador, las lecturas tumbado en la fila siete, la cita encontrada en el libro de Scott Fitzgerald, el sueño ganándome en algún momento, los pasos que me asustan y que no son nadie, el mosquito, el frío a pesar del verano, la segunda llamada de la noche.

## 9 —

Llamo a Galicia, hemos quedado en hablar un rato, Javier Rebollo pasa allí sus vacaciones junto a Rita y João y acompañado de Losa y demás amigos del cine. Pero la comunicación se interrumpe varias veces, quizá sea la tormenta, quizá los fantasmas, quizá la cobertura y la distancia. Quería hablar con Javier del cine de su infancia, el de la foto, el que cerró en el verano del 2007. Quería preguntar a Javier por una secuencia de la historia del cine que pudiera describirme por teléfono. Quería preguntar a Javier por una imagen aún no filmada de su filmografía, algo con lo que poder inaugurar una pantalla.

Hace unos días me escribí lo siguiente, y quería seguir por ahí, esto también es escribir sobre *los contornos*:

“Me gustaría hacer una película sin principio ni fin, esto lo hemos hablado ya, Víctor, una película en la que pudieras entrar como se entra en una habitación con muchas puertas, una película en la que el suspense se organizase de distinta manera según entraras en la sala y la proyección, en un momento u otro. Claro, esto es revolucionario porque significa acabar con el concepto cerrado de relato y con el espectáculo empaquetado para consumir por sesiones, pero así ha de ser, revolucionario, como reclamaba Maiakovski”.

Llamo y me atienden desde un coche, con mala señal, esto es como una *road movie* antigua, me cuentan que están a punto de llegar a casa de Losa y que van a ver una copia de la nueva película de Oliver Laxe, *Las mimosas*.

—¿Qué?

—La última de Oliver, gritan.

Y dice Javier:

—A ver, silencio, que está Víctor con un mosquito.

Cuenta que están a punto de iniciar una sesión de cine de madrugada, de esa película de Laxe de la que aún no se sabe mucho, más allá del desierto, más allá de Marruecos, más allá de la épica y de la aventura. Es un buen momento,

haratago, epikatik eta abenturatik haratago. Une egokia da, pentsatu dut. Bai, une egokia da, zinema bihurtzeko dagoen zinema batean egotea, lagun-talde bat film bihurtzeko film bat ikusteko prestatzen ari denean.

Eta orduan, autotik, musikala gertatu da, aho batez: «Yves Montand! da hau», oihukatu du Javierrek. Eta *Les Feuilles mortes*-eko —Luciano Emmer-ek 1951n zuzendu zuen Parisi buruzko filma— leloa abesten hasi dira denak:

«La, la, lala... La, la, lala,  
la, la, lala... La, la, lala!

La, la, lala... La, la, lala,  
la, la, lala... La, la, lala!».

## 10 —

1979. urtea da, Rayren azken filma. Lehen eta azken filma gau berean, saio bikoitzean, zinema bihurtzeko dagoen zinema batean, eraikitzen ari diren areto hone-tako hormen artean lehen aldiz emana. Ray gaixo zegoen, eta New Yorkeko Spring eta Broadway kaleen arteko bere *loft*-ean bizi zen erretiratura, begiko adabakirik gabe baina gorritz jantzita oraindik, bere alkandora gorrietako batekin, ahul, erre eta erre, oraindik egiteke zeukan guztiaz galdetzen bere buruari.

«Amets bat izan dut», esan du ohetik jaiki berritan. Eta gau-mahaian grabagailu bat dauka, zinta txikiko horietako bat, kazetari eta ikertzaileek erabiltzen dituztenen modukoa. Eta ametsa grabatzeari ekin dio, eta abesti bat abesten: *Amets bat izan nuen lehengo egunean, abestu nirekin, anaia...* Eta orduan bota du:

«Musikal arraio batekin egin dut amets. Venezuelan».

Bere ametsen egunkaria da, epilogo-epitafio honen hasieran agertzen dena, bere ekaitz formako izenburuarekin: *Lightning Over Water* (1980). Tximistargia ur gainean.

Bere filmen *azken* esanahiaz galdetzen diotenean Rayk beti erantzuten du leku bat aurkitzea dela gauzarik garrantzitsuena, etxe deitu dezakegun leku bat, itzul gaitezkeen leku bat.

Eta iruditzen zait zinema ere badela leku bat, Rayk aipatzen dituen leku horietako bat, gaur gauean izaten ari da, kanpoan euria ari duen bitartean. Eta gogora etorri zait obrak ikustera etorri nintzen lehen aldia, badira ia hiru urte, sabaiak jarri gabe zeudenean eta zinema aire zabaleko espazio bat baino ez zenean; euria egin zuen aurreko gauean, baina egun eguzkitsua ateratu zuen; eta eguzkiak zementuzko lurreko putzuak islatzen zituen eta hormetan jotzen zuen islak eta espazio hura zinema bihurtu zen lehenbiziko aldia izan zen hura: eguzkiaren isla hormetan, tximistargia ur gainean.

## 11 —

Hauxe da etxera itzultzea. Mundaiz euripean zeharkatzea, oraindik gaua delarik, eguna urratzen baina gaua oraindik, lurraren eta Cristina Eneako zuhaitzen lurrinarekin, trenaren parean, ibai-ertzean, iheslariak iheslarien film askotan ibiltzen diren moduan. Etxera itzultzea, kanpoan eguna urratzen ari duen bitartean, euria ari duen bitartean, horrela amaitzen da film hau.

—Zer ordu da?

—Esna zaude?

—Zer ordu da?

—Zazpiak laurden gutxi.

pienso. Sí, esto es un buen momento, estar en un cine a punto de convertirse en un cine justo cuando un grupo de amigos está preparando el visionado de una película a punto de convertirse en una película.

Y entonces, desde el coche, sucede el musical, a coro: “¡Esto es Yves Montand!”, grita Javier. Y se ponen todos a cantar el estribillo de *Les Feuilles Mortes*, aquel tema de la película sobre París que dirigió Luciano Emmer en 1951:

“¡La, la, lala... La, la, lala,  
la, la, lala... La, la, lala!

¡La, la, lala... La, la, lala,  
la, la, lala... La, la, lala!”.

## 10 —

Es el año 1979 y es la última película de Ray. La primera y la última película en la misma noche, en sesión doble, en un cine a punto de ser un cine, sonando por primera vez entre las paredes en construcción de esta sala. Ray estaba ya enfermo y retirado en su *loft* de la calle Spring con Broadway de Nueva York, ya sin parche pero aún vestido de rojo, con una de sus camisas de color rojo, débil, fumando sin pausa, preguntándose sobre todo lo que aún quedaba por hacer.

“He tenido un sueño”, dice nada más levantarse de la cama. Y en la mesilla de noche tiene una grabadora, una de esas de cinta pequeña, como de reportero o de investigador. Y se pone a grabar el sueño, y se pone a cantar un tema que dice *Tuve un sueño la otra noche, canta conmigo hermano...*

Y entonces dice:

“He soñado con un maldito musical. En Venezuela”.

Es su diario de sueños, con el que comienza este epilogo-epitafio cuyo título tiene forma de tormenta: *Lightning Over Water* (1980). Relámpago sobre el agua.

Y dice Ray, cuando le preguntan por el sentido último de sus películas, que lo importante, que lo realmente importante, es encontrar un lugar, un lugar al que poder llamar hogar, un lugar al que poder volver.

Y pienso que este cine es también un lugar, uno de esos lugares de los que habla Ray, esta noche lo está siendo, mientras fuera llueve. Y me acuerdo ahora de una de las primeras veces que vine a la obra, hace ya casi tres años, cuando aún los techos no estaban repuestos y el cine no era más que un espacio al aire libre; y había llovido la noche anterior pero el día era soleado; y el sol se reflejaba en los charcos del suelo de cemento y el reflejo rebotaba en las paredes y aquella vez fue la primera vez que aquel espacio se convirtió en un cine: el reflejo del sol en las paredes, el relámpago sobre el agua.

## 11 —

Esto es volver a casa. Atravesar Mundaiz bajo la lluvia, aún de noche, amaneciendo pero aún de noche, con el olor a tierra y árboles de Cristina Enea, a orillas del tren, a orillas del río, como se camina en muchas películas de fugitivos. Volver a casa, Ray, mientras fuera amanece, mientras sigue lloviendo, así termina esta película.

—¿Qué hora es?

—¿Estás despierta?

—¿Qué hora es?

—Las siete menos cuarto.

Victor Iriarte

## 06:45 AM. LIGHTNING OVER WATER

This is a night inside a cinema, inside a cinema under construction, on the building site for Tabakalera, this is a rainy summer night, a stormy night from Friday the 7th of August 2015 to dawn on the 8th of August, this is a night spent in front of a screen, this is a notebook, this is what happened that night, 8 hours in a cinema to jot down everything, to be able to say and write “one night I spent 8 hours inside a cinema under construction”, this is that night, what I saw, what I wrote down, what I heard, the two films I watched on the computer screen, the two phone calls almost at the break of dawn, the conversation in the dark, sleep, the light, the projection room, walking about, fear, falling asleep again, this is a text to accompany the exhibition, *Moving Image Contours: Points for a Surrounding Movement*, this is a boundary, the contour until you reach a boundary, this is a cinema when it is still not a cinema, when it still *hasn't happened*, when it still cannot be named, this is waiting for something to happen, this is starting out, this is a film, this happened, that happened, this happened.

*The Studio manager opened a small door in the blank wall of the stage building and with sudden glad familiarity Rosemary followed him into half darkness. Here and there, figures spotted the twilight, turning up ashen faces to her, like souls in purgatory watching the passage of a mortal through. There were whispers and soft voices and apparently from afar, the gentle tremolo of a small organ. Turning the corner made by some flats, they came upon a white crackling glow of a stage, where a French actor –his short front, collar and cuffs tinted a brilliant pink and an American actress stood motionless face to face. They stared at each other with dogged eyes, as though they had been in the same position for hours; and still for a long time nothing happened, no one moved.*

*Tender is the night*, F. Scott Fitzgerald

1-

- Hi, Victor.

The security guard greets me by name and opens the metal fence for me that is the way to the building site on its southern side. It's twenty past ten at night. Two days before this I sent the building site security team an e-mail with my full name, ID card, estimated arrival and departure time and the reason for my stay: “22:00. Working day on a building site for a cinema. Estimated finishing time: 6:00 in the morning”.

- Do you know how to get there? Víctor asks me.

- Yes, I do, I reply.

I now go inside, almost in the dark. The site is lit up in certain places by building site lights and I'm also using a torch that I've added to the front of a helmet to guide me. Yes, I'm wearing a helmet. I'm also wearing a fluorescent safety jacket, and carrying a mat, a sleeping bag, two small bottles of water, some almonds, a packet of biscuits, two books, a laptop, two DVDs, a small speaker, an audio recorder and a folder with photocopies.

I have been preparing this activity for two weeks; because this really is an activity. They asked me for a text to accompany the publication of the first exhibition at Tabakalera and I suggested spending a night in the cinema under construction. I got the relevant permit and here I am, walking around at night inside a 37,000-square-metres building. I could have written something from the office, something pleasant, something commonplace, something that linked the audiovisual programme at Tabakalera with this first audiovisual exhibition. And I could have talked about boundaries and contours, about cinema and audiovisual production and everything that surrounds this: the peripheral, the process as part of the work, the points where artistic disciplines cross paths, etc. But this is something else: this is going down to the cinema when it still hasn't been built; this is wondering about things that might happen here when the screen is inaugurated, this is imagining voices and images that have still not come about. This is also a ritual.

2-

I make a quick calculation: today there are 36 days -and 36 nights- to go before the first public screening at this new cinema at Tabakalera.

3-

“B-movies, gangster films, the cheaper the better, with thieves, hold-ups, chases, lovers, zombies, and vampires... Cinema, night-time, darkness, dreams and death are linked naturally, like a phantasmagoria, as Sontag said”.

This is how an e-mail by Javier Rebollo, a filmmaker and friend, begins, who I wrote to asking for advice on the films that I should take with me to a cinema under construction. Javier replies in an overwhelmingly generous way, as he always does, with a huge number of film titles and references, books, images, records and a memory of Finland:

“You know that Aki -Kaurismaki- puts on a film festival over in the Arctic circle at a time of year when it only gets dark if you go into the cinema, because out in the street the sun never sets”. Cinema and night-time, really is one of the main reasons behind my action today. I run through his titles and his advice and I get to Nicholas Ray's first film, which will be the first one that I see when I settle down in the cinema: *They live by night*, 1947.

Javier ends his message with a photograph of the cinema of his youth in Madrid, the Benlliure in the Calle Alcalá 106, which closed down in 2007.

4-

When I turn the corner I go into the cinema under construction, which is completely lit up by a very powerful building-site light. “It looks like it's daytime”, I think, contradicting Aki, the Finn. The light is in the projection room window and shines directly on the screen, so today's performance could be a perfect piece of shadow theatre. The black walls and ceiling are now almost finished and the floor insulation work has already started. The structure where the seats will go is also finished and this is where I go; to the seats, to the future seats, row seven, left side – still not numbered for the moment-, by the wall. Under the screen: a small crane and packets of rock-wool. In the spot where the screen will go, there are wires for future connections and notes in pencil with measurements and numbers. Behind the screen there is a corridor that provides an emergency exit.

5-

First call.

- Have you ever dreamed about a cinema? I ask.

- No, not about a cinema.

- And what about a film? About something like a film?

- Yes, I have, Itziar replies.

Itziar Okariz is one of the artists at the exhibition. Itziar, like Javier, is a friend, a close friend, and an accomplice in this night in the cinema. “I'm going to call you to ask you about something from the cinema”, I told them a few days ago. “And I'm going to record the conversation”.

In actual fact I haven't prepared any specific question; this is about something else, it's about talking at night, making these calls, sharing these hours, seeing how far we can go in the conversation. I've been thinking the last few days about one of her pieces, called *Diary of Dreams*, which I saw at the Musac, the Modern Art museum in León. Itziar wrote down her dreams each day and sent them by e-mail to the Musac, where someone from the exhibition team printed them out and added them to a piece of work displayed on one of the museum walls. You could follow all her dreams there during the months that the exhibition lasted. I remembered this nocturnal project and I decided to call Itziar to get her to tell me one of her dreams. At the very moment that she starts her story, I try to visualise the images on the cinema screen as pieces of work, as if they were really being screened:

“I'm in an underground bus station. It's a dark place. I have to get on the bus but there are a lot of people and I wonder if there is going to be enough room. I'm with Salvador and Izar, but Felipe and Joana are also there and more people that I know. In the end, we get on the bus and I go and sit down right at the back, next to Salvador, and I sit in a tiny little seat next to the window. The feeling I have is that it's dark and underground, almost like a metro. In the end we come out and I'm looking through the window and I see a fairly big river. It looks a bit like the Urumea, but it's much bigger. I have the feeling that I'm in Donosti, like when you go along the river, just that it's a much more fast-flowing river. And outside it's like dusk, with clouds. In the sky there is a really large flock of storks circling over the river. Each one of them has a nest with an egg in it that they are gripping



with their legs, which are huge. It's as if the storks were moving their nest, their home, but they were all doing it at the same time".

It was a premonitory dream, Itziar explains to me later on. It happened before a trip she went on to Grenoble. Just as she arrived in the French city, she found a really fast-flowing river, like the one in her dream, and later on she saw that one of the main tourist attractions in the city was a cable car whose pods were shaped like eggs.

6-

I now wonder whether something of what may happen this night may also be premonitory: *a portent of something that is going to happen.*

Isn't going to the cinema always premonitory?

7-

A boy and a girl, very young, staring into each other's eyes, happily kissing each other, well lit up against a black background. Until suddenly a piece of classical music suddenly starts up that changes everything and the two youngsters stare in fear at somewhere out of the frame and then their faces are filled with anguish. This is how the first film directed by the American Nicholas Ray begins, called *They live by night*. And this is a cheap B-movie, set at night, with lovers, hold-ups, fugitives, losers, love and death, just as Rebollo recommended in his instructions on how to spend a night in a cinema under construction.

I'm in the sleeping bag, it's half-past two in the morning, I've been reading the letter that Godard wrote to Marguerite Duras on the days he was shooting *Détective* (1985) and I really like the way that Godard notes down the hours of insomnia and work at night: "It's three in the morning. It's five in the morning".

The watch sequence in Ray's film is pure love. The lad, Bowie, has bought a watch in the city and has given it as a present to her, to Keechie. They are on the run from the law and dream of a "normal" life in the city; they dream of being able to go to the cinema just like other lovers do. But fate turns against them again and again and they have just read in a newspaper that the police have found a gun with Bowie's prints on it, so they will never be able to be free. So she begs him somewhat desperately:

- Stay tonight. You can go tomorrow.

- Are you sure about that?

- Stay till tomorrow, then you can go.

This is the first time that they say something like that to each other, as until recently they didn't know each other. Keechie carries on speaking:

- I'll go with you, if you like.

- Why? Bowie asks. Why do you want to do that?

And this is when they look at each other, smile, their eyes light up and then he asks her.

- Keechie, what time is it?

- I don't know. There's no other one here to set it to the right time... It's really nice.

- What time does it say?

- One fifty-five.

This is when I look at my watch: 03:26 in the morning.

8-

For a long period, nothing happens in the cinema; nothing moves, there are only the sounds of the storm outside, the light shining on the screen, the films on the laptop, reading while lying in row seven, the quote found in Scott Fitzgerald's book, feeling sleepy at one stage, the footsteps that frighten me but there's nobody there, the mosquito, the cold despite it being summer, the second call of the night.

9-

I call Galicia, we arranged to talk for a while, Javier Rebollo is spending his holidays there together with Rita and João, together with Losa and some other friends from the film world. But the call gets cut off several times, maybe it's the storm, maybe ghosts, maybe there's no signal and it's too far. I wanted to talk to Javier about his childhood cinema, the one in the photo, the one that closed down in summer 2007. I wanted to ask Javier about a sequence in the history of cinema that he could describe to me on the phone. I wanted to ask Javier about an image that had still not been filmed in his film career, something that could open a screen. A few days ago he wrote me the following, and I wanted to carry on in this direction; this is also writing about *contours*:

"I'd like to make a film with no beginning or end; we've already talked about this, Víctor, a film that you could go into the same way as you enter a room with many doors, a film in which the suspense is organised differently depending on whether you enter the cinema and the screening at one time or another. Of course this is revolutionary because it means doing away with the closed concept of a story and a packaged show to be consumed in screenings, but that's how something revolutionary has to be, as Mayakovsky demanded".

I call and they answer from a car with a poor signal; this is like an old road movie, they tell me that they are just about to get to Losa's house and that they are going to watch a copy of Oliver Laxe's new film, *Las mimosas*.

- What?

- The latest film by Oliver, they shout.

And Javier says:

- Let's see, be quiet, Víctor has got a mosquito with him.

He says that they are about to start a film show in the small hours, with this film by Laxe that he still doesn't know much about, apart from the desert, Morocco, and it being an epic and an adventure. It's a good time, I think. Yes, this is a good time, being in a cinema that is about to become a cinema just when a group of friends is getting ready to watch a film that is about to become a film.

And then from the car, the musical starts up, all together: "it's Yves Montand!" Javier shouts. And they all start singing the chorus of *Les Feuilles Mortes*, that song from the film about Paris that Luciano Emmer directed in 1951:

"¡La, la, lala... La, la, lala,  
la, la, lala... La, la, lala!"

¡La, la, lala... La, la, lala,  
la, la, lala... La, la, lala!"

10-

It's 1979 and it's Ray's last film. The first and last film on the same night, in a double bill, in a cinema that is about to become a cinema, that can be heard for the very first time between the walls of this film theatre under construction. Ray was ill by this time and had withdrawn to his *loft* on Spring Street and Broadway in New York. He no longer wore his patch but he still dressed in red, with one of his red shirts; weak but chain smoking, wondering above all what still needed to be done.

"I've had a dream", he says as soon as he gets out of bed. On his bedside table he has one of those little tape recorders like a reporter's or an investigator's. He starts to record the dream, and he starts to sing a song that goes *I had a dream the other night, sing along with me brother...*

And then he says:

"I dreamed of a damn musical. In Venezuela".

This is his dream diary, that he starts this epilogue-epitaph with that is named after a storm: *Lightning Over Water* (1980).

Ray says, when they ask him about the ultimate meaning of his films, that the important thing, what is really important, is finding a place, a place you can call home, a place you can go back to.

And I think that this cinema is also a place, one of those places that Ray talks about; tonight is one of them, while it's raining outside. I remember now one of the first times that that I came to the site, almost three years ago, when the roof still hadn't been put back on and the cinema was just a space in the open air; it had rained the night before but it was a sunny day; the sun reflected in the puddles on the cement floor and reflected onto the walls and that was the first time that this space became a cinema: the reflection of the sunlight on the walls, lightning over water.

11-

This is going back home. Crossing Mundaiz in the rain, while it is still dark, dawn is breaking but it's still night-time, with the smell of earth and trees in Cristina Enea, along the train tracks, on the banks of the river, just like they walk along in a lot of films about people on the run. Going back home, Ray, while it's getting light outside, while it's still raining, this is how this film ends.

- What time is it?

- Are you awake?

- What time is it?

- Quarter to seven.

- Víctor Iriarte is the responsible for Audiovisual Programme at Tabakalera.

# IKUS-ENTZUNEZKOAREN ALDIRIAK

Ingurua marrazten  
duten puntuak

## CONTORNOS DE LO AUDIOVISUAL

Puntos para un  
movimiento que rodea

KOMISARIOAK | COMISARIAS  
SOLEDAD GUTIÉRREZ, ANNA MANUBENS

IBON ARANBERRI  
AIMAR ARRIOLA  
HERMAN ASSELBERGHS  
ITZIAR BARRIO  
ROGER BERNAT / FFF  
EUGENI BONET  
MANON DE BOER  
ANALIVIA CORDEIRO  
GONZALO DE PEDRO

MARGUERITE DURAS  
PATRICIA ESQUIVIAS  
DORA GARCÍA  
JEAN-LUC GODARD  
COLECTIVO LOS HIJOS  
NADER KOOCHAKI  
NICOLAS MALEVÉ  
PAD.MA  
NEUS MIRÓ

JOAN MOREY  
ITZIAR OKARIZ  
URIEL ORLOW  
ALEX REYNOLDS  
DUEN XARA SACCHI  
EILEEN SIMPSON & BEN WHITE  
ORIOI VILAPUIG  
MARC VIVES

*Ikus-entzunezkoaren aldiriak: Ingurua marrazten duten puntuak* erakusketak zine eta bideo-artearen perimetroa arakatzeko du, eta ikus-entzunezko elementuen agerraldi edo aztarnak bilatzen ditu, horiek desagertzeaz edo agertzeaz dauden, aurre egiten zaien, bakanduta edo muturrera eramanez dauden, edo soilik aipu edo errepikatutako ausentzia gisa baino existitzen ez diren proiektuetan. Erakusketak ihes egiten dio mugimenduzko irudia emaitza edo erakusketarako objektu gisa ulertzeaz, eta arreta jartzen du proiektu horiek ekoizpen, erreproduzio, transmisio, izate eta iraupen legal edo irudimenezkoaren baldintzetan. Ikus-entzunezkoa erakusketan ageri da, beste forma batzuetan: gramatika gisa, lan gisa, gailu kritiko gisa, partekatutako artxibo gisa, jokatzeko modu gisa, edo komuna denaren katalizatzaile gisa. Perimetro honetan ibilita, praktika filmikoekin lotutako beste formatu eta iraupen batzuk sartzen dira jokoan. *Ikus-entzunezkoaren aldiriak*-ek erakusketaren espazio-denboran txertatzen du prozesuan dagoen ikus-entzunezkoa, zatikatua, irakurria, algoritmo bidez iragazitakoa, *happening* bihurtua edo egunez egun modu setatsuan entseatua. Lanok ikus-entzunezko

*Contornos de lo audiovisual: Puntos para un movimiento que rodea* rastrea el perímetro del arte en cine y vídeo en busca de manifestaciones o huellas de lo audiovisual en proyectos en que tiende a desaparecer, en que está por advenir, donde se le hace resistencia, donde está enrarecido, llevado al límite o donde sólo existe como cita o ausencia reiterada. La exposición huye de la imagen en movimiento como resultado y como objeto expositivo, para fijarse en sus condiciones de producción, reproducción, transmisión, existencia e incluso pervivencia legal o imaginaria. El audiovisual reaparece en la exposición bajo otras formas: como gramática, como trabajo, aparato crítico, archivo compartido, modo de actuar o como catalizador de lo común. Al habitar este perímetro se ponen en juego formatos y duraciones inusuales en relación a las prácticas filmicas.

*Contornos de lo audiovisual* inscribe en el espacio-tiempo expositivo un audiovisual en proceso,

artearen inguratzen duten puntu sorta baten gisan uler daitezke, elkartzean bere ingerada marraztu edo ikusezin bihurtzeko dezaketenak.

*Ikus-entzunezkoaren aldiriak: Ingurua marrazten duten puntuak erakusketa Apologia/Antologia: Ibilbide bat Espainiako bideogintzan barrena* argitalpenaren kontrapuntu gisa sortu da. A/A proiektua "bideoan *barreneko ibilbideak*" gisa aurkeztu zen bezalaxe, erakusketa hau inguratze-ekimen gisa taxutu da. A/A-ko "ibilbideak" esparru baten barrurantzko azterketa proposatzen bazuen, erakusketa honek dakarkigun inguruaren marrazketak *kanporantz* edo *kanpotikako* miaketa eskaintzen digu. Bestela esanda, biek ala biek ikus-entzunezkoarekiko obsesioa partekatzen badute ere, erakusketa honek beste esparru batzuk arakatzeko ditu: ikus-entzunezkoa beste lengoia batzuekin hibridatzen deneko edo beste egoera batzuetan agertzen zaiguneko esparruak, hain zuzen ere.

Inguratzen duen mugimendua, saiakera-proposamen gisa ulertu beharrekoa, auzi bati hainbat ertzetatik heltzen dion mugimendua, ikusmolde eta auziari heltzeko modu desberdinak sortzen dituena. Grabazioaren logikak ederki laburbiltzen du erakusketaren muin orokorra, baina kanpoko kokatzen lagundu duten irizpide batzuk aletu ditzakegu, proiektuak elkarrekin harilkatzeko modu ugarietako batzuen gainean hausnartzeko.

## DESAGERTZEA EDO MUGARANTZ JOTZEA

Ikus-entzunezkoa gaitzat izan arren zinema- edo bideo-formatuan gauzatzen *ez* diren hainbat jardun biltzen ditu oso modu agerikoan. Jardun horiek guztiek keinu gisa jasotzen dute ikus-entzunezkoa, hura desegiten duen edo hura gauzatu beharrik ez duen keinu baten bidez, bideorik gabeko bideoaren aukera azaleratuz. Ekimen hauetako batzuek filma dute ezinezko jomugatzat, beste batzuek beste lengoia eta denbora-molde batzuek eskaintzen dituzten aukeren bidez ikertzen dute ikus-entzunezkoa.

Aldi berean, ikus-entzunezkoaren filmetik kanpoko existentzia honen kontra-plano gisa, ikus-entzunezkoa bere mugetarantz bultzatu duten artisten filmak jaso ditugu erakusketan. Norbere baitatikako ihesaldi moduko baten bidez, filma bere gidoiaren irakurketarekin ordezkatzeko da, ikusle izan daitekeenaren hemen eta orainera ihes eginez, edo soinua duenera, narratiboa denetik ihes egiten duen konposizio-irizpide gisa.

## IDADKUNTZA, LENGOAIA-MUNTAKETA EKINTZA GISA

Ikus-entzunezkoak bere mugetarantz jotzeko dituen modu desberdinen artean, lengoia-ekintza bihurtutako idazkuntza lehenesten du erakusketa honek. Ikus-entzunezkoaren arloan filmak ekoitzi aurretik gidogintzarekin lotzen da idazkuntza, eta errealizazio-prozesuaren baitako hasierako fase

fragmentado, leído, filtrado por algoritmos, hecho *happening* o ensayado obcecadamente día a día. Las obras pueden pensarse como una serie de puntos para rodear el campo del arte audiovisual que, al unirse, pudieran generar o desdibujar su contorno.

*Contornos de lo audiovisual: Puntos para un movimiento que rodea* es una exposición que se despliega como contrapunto a la publicación de *Apología/Antología: Recorridos por el vídeo en el contexto español*. Si *A/A*, se define como "recorridos por el vídeo", la exposición se construye como un rodeo. Allí donde el "recorrido" de *A/A* apunta a un escrutinio del *adentro* de un campo, el rodeo es un movimiento que explora el *afuera*, o desde el *afuera*. Dicho de otro modo, la exposición comparte con *A/A* la obsesión por lo audiovisual pero va a buscarlo allí donde se hibrida con otros lenguajes o existe en otras situaciones.

El movimiento que rodea, debe entenderse como una propuesta de ensayo, un movimiento que tantea una cuestión desde distintos ángulos generando distintas vistas y modos de abordarla. La lógica gravitatoria resume cómo se articula el global de la exposición pero vale la pena desgranar algunos criterios que han permitido ubicar los *afueras* posibles y razonar así algunas de las múltiples maneras de hilvanar los proyectos entre sí:

## DESAPARECER O TENDER AL LÍMITE

La exposición reúne de manera muy patente toda una serie de prácticas que si bien tienen el audiovisual como tema *no* se materializan en formato vídeo o cine. En ellas se examina lo audiovisual en un gesto que lo deshace o que no lo necesita como formalización apuntando a una posibilidad de vídeo sin vídeo. Algunas de ellas tienden a la película como horizonte imposible mientras otras, examinan el audiovisual a través de las posibilidades que ofrecen otros lenguajes y temporalidades.

En paralelo, como contra-plano de esta existencia no-fílmica del audiovisual, la exposición incluye películas en que los artistas han empujado el audiovisual hacia sus propios límites. Como distintas formas en que el audiovisual parece huir de sí mismo, hay trabajos en que se substituye la película por la lectura de su guión, en que se hace entrar el espacio tiempo del espectador en la película, o en que lo sonoro es un criterio de composición que se fuga de lo narrativo.

## LA ESCRITURA COMO ACTO DE LENGUAJE-MONTAJE

Dentro de los varios modos en que el audiovisual tiende a sus propios límites, la exposición tiene una predilección por la escritura hecha acto de lenguaje y montaje. En el ámbito audiovisual se entiende la escritura como el trabajo de desarrollo

estandarizatutzat jotzen da. Erakusketan, aldiz, idazkuntza eta testuaren lanketa ez dira obren atzean desagertzen ikusezinezko genealogiak balira bezala. Alderantziz, *Ikus-entzunezkoaren aldiriak*-ek testuaren lanketa, alde zurretiko urratsa beharrean, bere horretan xedetzat hartzen duten obrak bildu ditu, testuak denbora errealean irudiak sortzeko eta editatzeko ahalmena duelakoan. Lengoiaren ekintza hainbat bertsiotan ageri zaigu gorputzaren eta testuaren arteko elkargunea arakatzeko. Ariketa horretatik, irakurketa-edizio prozesu kolektiboak sortzen dira, batetik, eta irudiak ekoizti eta erreproduzitzeko beharrean haiei buruz jarduteko espazioak, bestetik.

## EKOIZPENA KANPOKO GISA: LANKETA IKUSGAI EGITEA

Ikus-entzunezkoari lotutako lan-denbora ere ikusgai egin nahi du erakusketak. Begirada amaitutako objektutik altxa eta ikus-entzunezkoa ekoizteko prozesuaren berezitasunari begiratu nahi zaio, langintza zinematikoaren funtzionamoldea aztertuz. Ildo horretan, irudiaren langintzaren izaeraren gainean gogoeta irekia egiten duten obrak ekoizpen-metodoetan esku hartzen duten botere-logiken gaineko begirada kritikoa sortzen duten obrekin uztartzen ditu erakusketak. Ekoizpena bera gaitzat hartzeaz gain, lanerako espazio eta denbora bat ere bada erakusketa. Zenbait artistaren proiektuetan bat datoz erakusketaren iraupena eta izan ahala izateko erakusketaren espazioa edota ikusleak behar dituzten proiektuak.

## ARTXIBOAREN KRITIKA ETA BISTARATZEA

Ikus-entzunezkoaren aldiriez hausnartzeko beste bide bat kritika-lanari erreparatzea da eta zinema eta bideoa antolatu eta bistaratzeko protokolek nola eragiten dioten aztertzea. Ikus-entzunezkoak eskuratzeko garaian testu-aparatu (sinopsiak, izenburuak, iruzkinak...) eta lege-aparatu (lizentziak eta eskubideak) ugarik ezarritako era askotako iragazkiak gainditu behar dira, eta iragazki horiek ikus-entzunezkoa existitzen deneko modua bera aurreratu eta mugatu dezakete. Hori dela eta, garrantzitsua gertatzen da *Ikus-entzunezkoaren aldiriak*-ek *A/A*-rekin duen erlazioa, *A/A*-k bateratu egiten baititu bi ariketak: aparatu kritiko bat sortzea eta obren corpusa eskuragarri jartzea. Erakusketak, beraz, *A/A*-n egindako ariketaz jarduteko aukera eskaintzen digu, batetik. *A/A* antolatu zuen taldea *Ikus-entzunezkoaren aldiriak*-en agertzen zaigu berriro, erakusketaren espazio-denborazko abagunea aprobetxatuz, egindako lana hedatu, iruzkindu, bateratu edota luzatu ahal izateko. Bestalde, *A/A*-ko *software*aren adimen artifiziala ere aztergai hartzen du erakusketak, hitzak kritikarako nola irakurri eta antolatu ohi diren ikusteko

de gui3n que precede a la producci3n de una pel3cula. Se trata de una fase inicial estandarizada dentro del proceso de realizaci3n. En la exposici3n, este trabajo de escritura y de texto no desaparece detr3s de las obras como genealog3a invisible. Al contrario, *Contornos de lo audiovisual* re3ne obras en que el trabajo de texto no es un paso previo sino un fin en s3 mismo al que se atribuye la capacidad de suscitar y editar im3genes a tiempo real. El acto de lenguaje aparece en distintas versiones para explorar la intersecci3n entre cuerpo y texto dando lugar a procesos de lectura-edici3n colectivos y a espacios para hablar sobre im3genes m3s que para (re)producirlas.

## LA PRODUCCI3N COMO AFUERA: HACER VISIBLE EL TRABAJO

La exposici3n tambi3n propone hacer visible el tiempo de trabajo que rodea al audiovisual. Se trata de apartar la mirada del objeto terminado para fijarse en la especificidad del proceso de producci3n audiovisual, pregunt3ndose c3mo funciona el dispositivo cinem3tico. En este sentido la exposici3n combina obras que reflexionan abiertamente sobre qu3 tipo de trabajo es el trabajo de la imagen, con obras que generan una mirada cr3tica sobre las l3gicas de poder que impregnan los contextos habituales de producci3n. Adem3s de tratar la producci3n como tema, la exposici3n tambi3n es espacio y tiempo de trabajo. Los proyectos de algunas artistas hacen coincidir el proceso de trabajo con la duraci3n de la exposici3n en obras que necesitan al p3blico o el espacio de la exposici3n para llegar a ser.

## CR3TICA Y VISUALIZACIONES DEL ARCHIVO

Otro modo de pensar el contorno de lo audiovisual es atendiendo al ejercicio cr3tico y a c3mo afecta a los protocolos de ordenaci3n y visualizaci3n del cine y el v3deo. El acceso al audiovisual est3 filtrado por toda una serie de aparatos textuales (sinopsis, t3tulos, comentarios...) y legales (licencias y derechos) que anticipan y pueden limitar el modo en que existe. En este sentido es importante la relaci3n existente entre *Contornos de lo audiovisual* con *A/A* ya que *A/A* hace confluir ambos ejercicios: generar un aparato cr3tico y hacer accesible un corpus de obras. Por un lado, la exposici3n sirve para comentar el ejercicio realizado en *A/A*. El equipo editorial de *A/A* reaparece en *Contornos de lo audiovisual* para poder extender, comentar, agregar o prolongar el trabajo hecho aprovechando la tesitura espacio-temporal de la exposici3n. Por otro lado, la exposici3n expresa las posibilidades de la inteligencia artificial del *software* de *A/A* como caso de estudio para ver c3mo se tienden a leer y ordenar las obras para la cr3tica.

# MOVING IMAGE CONTOURS

## Points for a Surrounding Movement

*Moving Image Contours: Points for a Surrounding Movement* combs the perimeter of moving image art in search of cinematic expressions or traces in projects where film seems to disappear, where it is still to come, where it is being resisted, where it is rarefied, taken to the limit or where it only exist as a quote or as a reiterated absence. The exhibition diverts from moving image as a result or exhibition object, in order to inquire about the conditions for its production, reproduction, transmission and legal or imaginary survival.

Moving image reappears in the exhibition under other forms: as a grammar, a form of labour, a critical scope, a shared archive, a way of acting or as a catalyser of commonality. Because of its liminal standing point, the exhibition brings into play formats and durations that are unusual in relation to cinematic practices. *Moving Image Contours* inscribes within the exhibition's space-time situations in which moving image is in process, fragmented, performed, verbalised, turned into a *happening* or obsessively rehearsed. The artworks can be thought of as a series of points to surround the moving image field that could potentially become their outline, or blur it.

*Moving Image Contours: Points for a surrounding movement* is an exhibition that unfolds as a counterpoint to the online publication of *Apología/Antología: Video Itineraries through the Spanish Context*. However, if the notion of "itinerary" in *Apología/Antología* suggests an examination of the interior of moving image practice, the exhibition is conceived as a surrounding movement to explore its *outside*, or to look at it from the outside. To put it in another way, the exhibition shares the moving image obsession with *Apología/Antología* but it searches for it where it hybridises with other languages or exists in other situations.

The surrounding movement should also be understood as an essayistic approach; a movement that weighs up a question from various angles and produces different perspectives and ways of tackling it. The gravitational logic sums up how the exhibition as a whole is structured but it is worth noting also a few criteria that were used to pin down the possible outsides in order to provide a sample of the many surrounding rings that the exhibition proposes:

### DISAPPEARING OR FADING AT THE LIMIT

The exhibition brings together a series of practices that, despite having film as a core subject, do not materialise in video or cinema. In these, moving image is examined in artistic gestures that undo it or that do not need it, thus evoking the possibility of film without film. Some works pose film as an impossible horizon, while others examine audiovisual content with the tools provided by other languages and temporalities.

In parallel, as a counter-shot of the non-cinematic existence of film, the exhibition includes films in which the authors have pushed audiovisual language to its own limits. Among the many possibilities for film to flee itself, there are films in which the reading of a script takes the place of the feature, in which the here and now of the viewer enters the projection, or in which sound is used as a composition criteria to hinder narrative.

### WRITING AS AN ACT OF LANGUAGE-MONTAGE

Within the several ways in which moving image jumps over its contours, the exhibition has a strong preference for text and speech as forms of action and as editing means. In the film industry, the development of the script is called "writing" and corresponds to a standard initial phase in the production process. In the exhibition, writing does not disappear behind the

CURATED BY  
SOLEDAD GUTIÉRREZ  
ANNA MANUBENS

### WITH

IBON ARANBERRI  
AIMAR ARRIOLA  
HERMAN ASSELBERGHS  
ITZIAR BARRIO  
ROGER BERNAT/FFF  
EUGENI BONET  
MANON DE BOER  
ANALÍVIA CORDEIRO  
GONZALO DE PEDRO  
MARGUERITE DURAS  
PATRICIA ESQUIVIAS  
DORA GARCÍA  
JEAN-LUC GODARD

COLECTIVO LOS HIJOS  
NADER KOOCHAKI  
NICOLAS MALEVÉ  
PAD.MA  
NEUS MIRÓ  
JOAN MOREY  
ITZIAR OKARIZ  
URIEL ORLOW  
ALEX REYNOLDS  
DUEN XARA SACCHI  
EILEEN SIMPSON & BEN WHITE  
ORIOI VILAPUIG  
MARC VIVES

works as their invisible genealogy. On the contrary, *Moving Image Contours* includes works in which the task of producing text is not a preliminary step but an end in and of itself that has the capacity to conjure up and edit images when spoken or read. Speech acts appear in the show in various versions to explore the intersection between text and body which sometimes even allows for collective processes of reading-editing and for talking about images instead of (re)producing them.

### PRODUCTION AS THE OUTSIDE: MAKING WORK VISIBLE

The exhibition foregrounds filmmaking as a form of labour as yet another mode to surround the moving image object. *Moving Image Contours* combines works that openly reflect on the kind of work that producing images is and the responsibilities it entails, with works that take a critical look at the power logic that is embedded in a traditional film production set.

As well as dealing with production as a subject, the exhibition has become itself a working space and time. Some artists have made their work process overlap with the duration of the exhibition as part of the development of pieces that require an audience or that space to come into being.

### CRITIQUE AND ARCHIVE VISUALISATION

Another way of thinking about that which lies beyond the outline of moving image is by reflecting on the production of critical discourse around film and how it affects the criteria for the organisation and visualisation of cinema and video. Access to filmic content is usually mediated by a whole series of textual systems (synopsis, titles, comments...) and legal systems (licences and rights) that might predict and restrict the way in which it will exist.

In this respect the reference to *Apología/Antología* in the exhibition makes use of it as paradigmatic example in which both exercises—that of making films accessible and that of producing a critical matrix for them—overlap.

On the one hand, the exhibition is the occasion for commenting on the exercise that was carried out in *A/A*. The editorial team of *A/A* was invited to take part in *Moving image contours* in order to extend, assess, or make additions to their critical work in an exhibition context that becomes the container for things and thoughts that were left out of *A/A*.

On the other hand, the exhibition explores the artificial intelligence of *A/A*'s online interface as a case study that demonstrates how a set of works tends to be interpreted and organised by critique.

TESTU BAT ZATEKEEN.  
TESTU BAT DA.

– Anna Manubens

IT WOULD HAVE BEEN A TEXT.  
IT IS A TEXT.

– Anna Manubens

Jendea erabiltzen dut nire idatzietan.

Utilizo a gente para lo que escribo.

– HUBIERA SIDO UN TEXTO.  
ES UN TEXTO.

– **Anna Manubens**

[1]

I use people for what I write.

Ikusten saiatu nintzen.  
Ez nuen gidoi bat idatzi nahi. Ikusi egin nahi nuen.

Quise ver.  
No quise escribir un guión. Quise verlo.

I tried to see.  
I didn't want to write a script. I wanted to see it.

Jean-Luc Godarden film bateko Juliet Bertoren aipu bat ekartzen dit gogora.

.... It reminds me of a quote by Juliet Berto, in a film by Jean-Luc Godard :

*Mundua ikusi nahi baduzu, itxi begiak.*

*Si quieres ver el mundo, cierra los ojos.*

*If you want to see the world, shut your eyes*

Begiak itxita dena beltz ikusiko duzu. Baina beltza ez da ezereza. Beltza absentzia da, absentiaren presentzia, gabezia, hutsunea, hutsa, atzerapena, etenaldia, koma, puntua, puntuazio zeinua, arbela, orri zuria...

Shut your eyes and you see nothing. Shut your eyes and you see black. Black isn't nothing. Black is absence, the presence of absence, lack, gap, deficiency, delay, pause, comma, full stop, punctuation mark, blackboard, blank page...

Mallarmé-ren orri [page] zuri ospetsua.  
Hondartza [plage] zuria.  
Eguzki biziegi bat bezala, hondartza [plage].

La famosa página [page] en blanco de Mallarmé.  
La playa [plage] blanca.  
Como un sol demasiado fuerte, la playa [la plage].

Mallarmé's famous blank page [page].  
The white beach [plage].  
Like a sun that is too strong, the beach [la plage].

Orri [page] baten aurrean zaude, hondartza [plage] zuri baten aurrean, itsasorik gabe. Ez dago itsasorik eta orduan olatuak [vagues] asmatzen dituzu.  
Olatu [vague] bat asmatzen duzu.  
Olatu [vague] bat da. Ideia bat daukazu, lauso [vague], baina dagoeneko mugimendu ere badena.  
«*Emakume lorehun bat korrika. Emakume bat bizitzaren lorean.*»

Estás en frente de una página, de una playa blanca, pero no hay mar. No hay mar y entonces inventas las olas [les vagues].  
Inventas una ola [une vague].  
Es una ola [une vague]. Tienes una idea que sólo es vaga [vague] pero que ya es movimiento.  
« Una mujer vestida de flores que corre. Una mujer en la flor de la vida.»

You're facing a page, a white beach, but there is no sea. There's no sea so you invent the waves [les vagues].  
You invent a wave [une vague].  
It's a wave [une vague]. You have an idea that is just vague [vague] but which is already movement.  
« A woman who wears flowers is running. A woman in the bloom of life.»

Emakume handi bat, belaunikatua, ile hori luzeduna, azal beltzarana, buztinaren gisa zartatua, ederra eta sexia, bere barruan beste emakume bat darama, ez dakit sexu-helburuekin ote den, baina badirudi bere barrutik irteten ari dela, erditzen ariko balitz bezala, edo azalberritzen, nolabaiteko plazeraz egiten du, erraz.  
Abenduaren 9a. Argazki bat egitea, zalantzak ditut, ez dut guztia argi.

A huge woman, on her knees, blonde with long hair, tanned skin cracked like clay, beautiful and sexy, she has another woman inside her, I don't know if this is for sexual purposes but she seems to be coming out of her, as if she were giving birth or shedding a skin, she does this with a certain pleasure and easiness.

**M. D. :**  
Emakume adineko bat. Hiriz jantzia.

**M. D. :**  
Es una mujer de cierta edad. Vestida de ciudad.

**M. D. :**  
It is a woman of a certain age. Dressed as they do in the city.

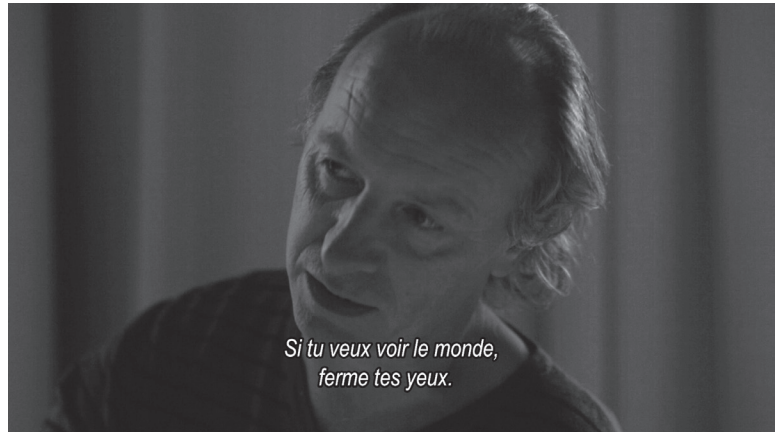


J'ai cherché à voir.  
Je n'aie pas voulu écrire un scénario. J'ai voulu le voir.

[2]

...me recuerda a una cita de Juliet Berto, en una película de Jean-Luc Godard:

[3]



Cierra los ojos y verás negro. Pero negro no es nada.  
El negro es ausencia, la presencia de la ausencia, carencia, hueco, deficiencia,  
retrato, pausa, coma, punto, signo de puntuación, pizarra, página en blanco....

La fameuse page blanche de Mallarmé.  
La plage blanche.  
Comme un soleil trop fort, la plage.

[4]

Tu es en face d'une page, d'une plage blanche mais il n'y a pas la mer. Il n'y a pas la mer alors tu inventes les vagues.  
Tu inventes une vague.  
C'est une vague. Tu as une idée qui n'est que vague mais qui est déjà mouvement.  
« Une jeune femme en fleurs qui cour. Une jeune femme dans la fleur de l'âge qui cour. »

una mujer  
una mujer gigante  
una mujer gigante de  
una mujer gigante, de rodillas  
una mujer gigante, de rodillas rubia,  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la estuviera  
pariendo  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la estuviera  
pariendo o quitándose una  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la estuviera  
pariendo o quitándose una piel  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la estuviera  
pariendo o quitándose una piel, lo hace  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la estuviera  
pariendo o quitándose una piel, lo hace con cierto  
una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si con fines sexuales pero parece salir de ella como si la estuviera  
pariendo o quitándose una piel, lo hace con cierto placer.  
29 de diciembre Hacer una foto, dudo, no lo tengo del todo claro. Una mujer gigante, de rodillas rubia, con melena, piel bronceada cuarteada como de barro hermosa y sexy tiene otra mujer dentro no se si  
con fines sexuales pero parece salir de ella como si la estuviera pariendo o quitándose una piel, lo hace con cierto placer, facilidad.

[5]

M. D. :

C'est une femme d'un certain âge. Habillée comme à la ville.

[6]

(Denbora bat)  
Ikusten duzu?  
G.D.:  
Bai, ikusten dut.

(Un tiempo)  
¿Lo ve?  
G.D.:  
Sí, ya veo.

(A time)  
You see?  
G.D.:  
Yes, I see.

*Le Camion*-eko irudia:

Marguerite Duras eta Gérard Depardieu, aurrez aurre eserita mahai baten inguruan. Gidoia esku artean, irakurtzen.

*Still from Le Camion:*

Marguerite Duras and Gérard Depardieu sitting face to face around a table with the script in their hands. They read.

Sinopsiek eta izenburuek ikusiko dena aurreratzen dute. **Lizentziek eta legezko oharrek filma nola erabiliko den baldintzatzen dute.** Gako-hitzek eta kategoriek leku bat esleitzen diote datu-base eta bilatzaileetan. Azpiztituluek pantailan esandakoa errepikatzen dute etengabe. Testu-hari horiek filmaren bertsio ez erretinazkoak josten dituzte.

A film doesn't exist without words. Synopses and titles anticipate what will be seen. **Licenses and legal warnings frame how it will be used.** Keywords and categories assign a place for it in the databases and search engines. Subtitles repeat tirelessly what is being said. These seams of text tie together non-retinal versions of a film.

Ikusten dudana esaten dut. Eta azaldu egiten dut.

Digo lo que veo. Y lo cuento.

I say what I see. And I tell it.

*Le Camion* ez da antzeztua, irakurria da, eta ez zen entseatu. Egin izan balitz, beste film bat izango zatekeen.

*Le Camion* no se interpreta, se lee, y no fue ensayado. Si lo hubiera sido, habría sido otra película .

*Le Camion* isn't acted, it is read and it was not rehearsed. If it had been, it would have been another film.

*Le Camion*-en lehen aldiko baldintza erabili nuenean —«zatekeen»—, denbora ludikoa, ikusleei nolabaiteko errepresentazioa kendu nahi izan nien. Errepresentazioaren katean, bada espazio txuri bat: testu bat normalean, ikasi egiten duguna, antzeztu, jokatu. Hemen, ordea, irakurri egiten dugu.

Creo que lo que quise hacer en *Le Camion* usando este tiempo, el pasado condicional —«Hubiera sido»— ese tiempo lúdico, fue robarle al espectador cierta representación. En la cadena de la representación, hay un espacio en blanco: en general, un texto se aprende, se interpreta, se representa. Aquí, se lee.

I think that what I wanted to do in *Le Camion* using this tense, this conditional - " It would have been " - this time for playfulness, was to steal a certain kind of representation from the viewer. In the chain of representation, there's a blank: in general, a text is learnt, acted out and represented. Here it is read.

Abenduak 7. Ahoan musukatzen nau eta nik jarraitu egiten diot, eta jarraitu. Ez daki zer esan eta nik esaten diot: ez da interpretatu beharrik.

December. 7 He kisses me on the mouth. I follow him further and I go further. He doesn't know what to say and I tell him: there's no need to act.

*Le Camion* irakurketaren beraren errepresentazioa baino ez da. Testuko ekintzarako iragaite moduko bat dago, hura higatu eta zahartzen duena.

*Le Camion* es sólo representación de lectura en sí. Hay una especie de paso a la acción del texto, que lo desgasta, que lo envejece.

*Le Camion* is just a representation of reading itself. There is a kind of enactment of the text that wears it out and ages it.

(Un temps) [7]  
Vous voyez?

G. D. :  
Oui, je vois.

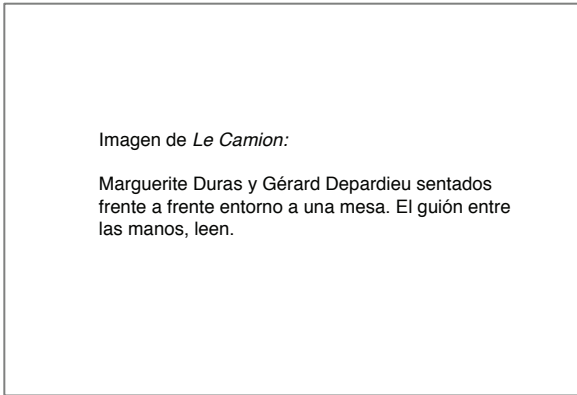


Imagen de *Le Camion*:

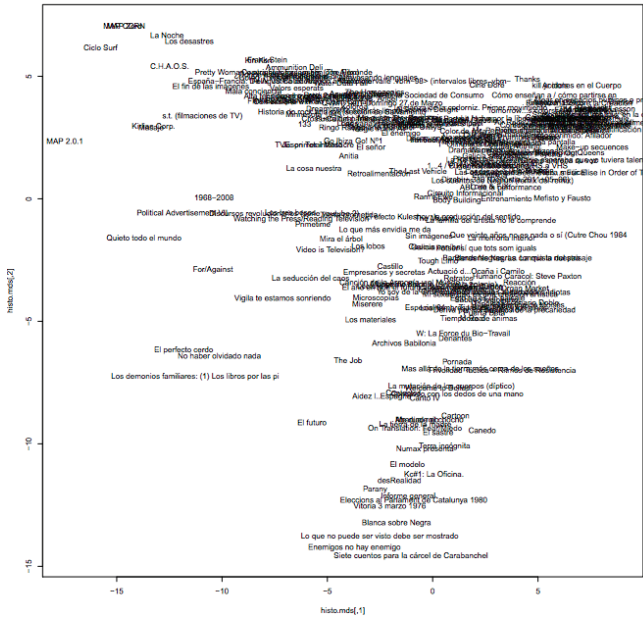
Marguerite Duras y Gérard Depardieu sentados frente a frente entorno a una mesa. El guión entre las manos, leen.

[8]

Un vídeo no existe sin palabras.

Las sinopsis y los títulos anticipan lo que se verá. **Las licencias y las advertencias legales determinan cómo será utilizado.** Las palabras claves y las categorías le asignan un lugar en las bases de datos y motores de búsqueda. Los subtítulos repiten sin descanso lo que se está diciendo. Estas hebras de texto son versiones no-retinianas de una película.

[9]



Je dis ce que je vois. Et je le raconte. [10]

*Le Camion* n'est pas joué, il est lu, et il n'a pas été répété.  
S'il l'avait été, ç'aurait été un autre film.

Je crois que ce que j'ai voulu faire dans *Le Camion* en employant ce temps, le conditionnel passé – « Ça aurait été » – ce temps ludique, c'est voler au spectateur une certaine représentation. Dans la chaîne de la représentation, il y a un créneau blanc : en général, un texte, on l'apprend, on le joue, on le représente. Là, on le lit. [11]

interpretar  
falta interpretar  
hace falta interpretar  
no hace falta interpretar  
que no hace falta interpretar  
digo que no hace falta interpretar [12]  
le digo que no hace falta interpretar  
yo le digo que no hace falta interpretar  
y yo le digo que no hace falta interpretar  
decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
sabe que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
no sabe que decir y yo le digo que sa que no hace falta interpretar  
sigo. no sabe que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
y sigo. no sabe que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
sigo y sigo. no sabe que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
le sigo y sigo. no sabe que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
besa, le sigo y sigo. no sabe que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
me besa, le sigo y sigo. no sabe que decir y yo le digo que no hace falta interpretar  
7 de diciembre. I me besa en la boca, le sigo y sigo. No sabe que decir y yo le digo, no hace falta interpretar.

[13]

*Le Camion*, c'est seulement la représentation de la lecture elle-même.  
Il y a une sorte de passage à l'acte de texte, qui l'use, qui le vieillit.

Testuko ekintzarako iragaite moduko bat dago, hura higatu eta zahartzen duena.

Hay una especie de paso a la acción del texto, que lo desgasta, que lo envejece.

There is a kind of enactment of the text that wears it out and ages it.

Protagonisten mugimenduak irudikatu beharrean, haien hitzak irudikatzen ziren, hitzok baitziren fabrika okupatzeko benetako ekintza, performance-ra etorriko ziren ikusleei errepikaraztea izanik politikoki zentzua zeukan ekintza bakarra berez.

Diskurtsoaren kolektibizazioa da *Numax-Fagor-plus*, agerikoa denez sekula bukatu ez zen gudu baten prestaketa.

Instead of recreating the movements of the main characters, we recreated their words, which in fact were the real action in the factory occupation; the only action that made sense politically and the only action that we could force the audience to rehearse.

*Numax-Fagor-plus* is the collectivisation of a discourse, and the fine tuning of a battle that obviously never ended.

Ahotsa materia estetiko gisa, gorputz afektibo, sexudun, politikoaren materialtasunaren ekoizpen-modu gisa, da proiektuaren ekoizpen estetikoaren gunea. Ahots goraz irakurtzea erresistentzia-ekintza ere bai baita. Inprenta erasoan hartzea, alegia.

The voice as aesthetic material, as a form of production of the materiality of the affective, sexed, and political body is the site for the project's aesthetic production. Because reading aloud is also an act of resistance. It is taking the printer by storm.

Testuko ekintzarako iragaite moduko bat dago  
testuko ekintzarako iragaitea  
testuko ekintza

Hay una especie de paso a la acción del texto  
paso a la acción del texto  
la acción del texto

There is a kind of enactment of the text.  
enactment of the text

Liburu bat idatzi nahi nuen rock-izar erretiratu baten hilketari buruz. Haren klubera joan eta harekin ligatu nuen. Gero txortan egin genuen.

Quería escribir un libro sobre el asesinato de una estrella del rock retirada. Bajé a su club y le escogí. Luego me acosté con él.

Ergel hutsa izan beharko nuke hilketa bati buruzko liburua idatzi eta gero norbait hiltzeko liburuan azaldutako moduan. Nire burua hiltzailatzat azalerazten ariko nintzen. Eta ni ez naiz ergela.

Debería ser bastante estúpida para escribir un libro sobre un asesinato y luego matarle de la manera en que lo describo en el libro. Estaría anunciándome como asesina. No soy estúpida.

Johnny Boz hil zela esan zenidanean, egun hartan hondartzan, pentsatu nuen baten batek nire liburua irakurri, eta amarrutan zebilela.

Cuando me dijiste que Johnny Boz había muerto –aquel día en la playa– sentí que alguien había leído mi libro y estaba jugando a algún juego.

Idazlea naiz. Jendea erabiltzen dut nire idatzietan. Dakizunaz idazten duzu. Jakin dadila.

Soy escritora. Utilizo a gente para lo que escribo. Escribes lo que sabes. Que se entere el mundo.

Idazlea naiz. Jendea erabiltzen dut nire idatzietan.

Soy escritora. Utilizo a gente para lo que escribo.

Il y a une sorte de passage à l'acte de texte, qui l'use, qui le vieillit. [14]

[15]



En lugar de recrear los movimientos de los protagonistas, se recreaban sus palabras, que en verdad eran la verdadera acción de la ocupación de la fábrica, el único acto que políticamente tenía sentido que forzáramos a repetir al público que iba a venir a la performance.

[16]

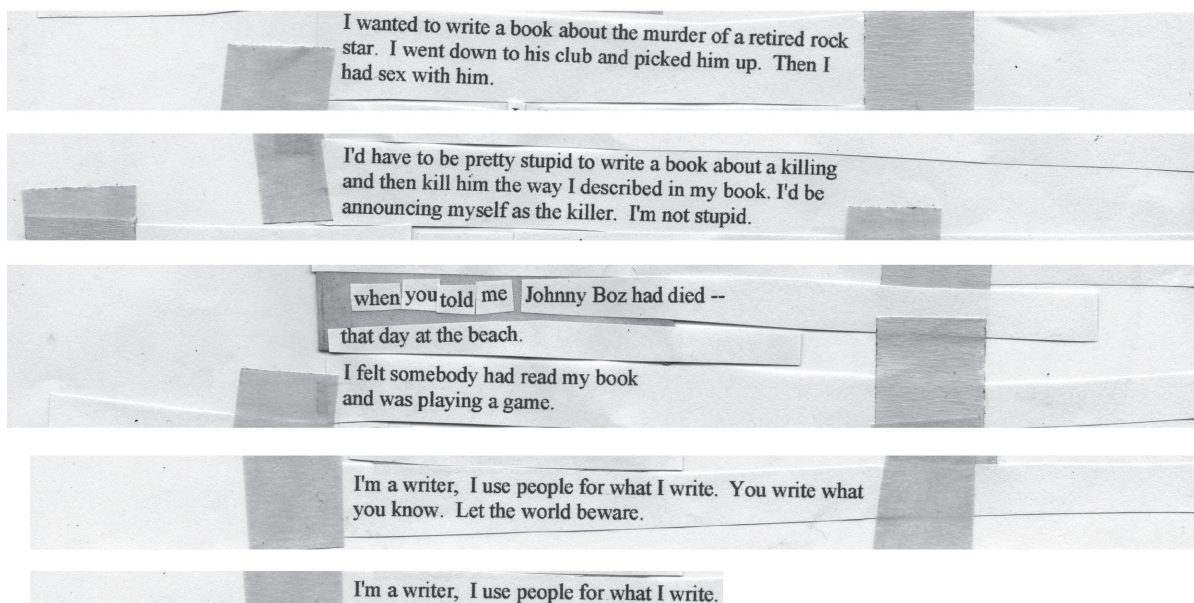
Numax-Fagor-plus es la colectivización de un discurso, la puesta a punto de una batalla que, evidentemente, nunca terminó.

La voz como materia estética, como forma de la producción de la materialidad del cuerpo afectivo, sexuado, político son el lugar de producción estética del proyecto. Porque leer en voz alta también es un acto de resistencia.

[17]

Il y a une sorte de passage à l'acte de texte [18]

passage à l'acte du texte  
l'acte du texte



[19]

Jendea erabiltzen dut

Utilizo a gente

Zinema fabrika bat bezala. Nagusia.

El cine como una fábrica. El patrón.

Cinema as a factory. The boss.

Langileak hor doazkio lana nola egin galdetzera. Ni, beraz, Isabelle-ren nagusia nintzen, eta Isabelle nire langilea... Eta beste langile askoz gehiago nituen.

Los obreros que vienen a preguntarle cómo deben hacer el trabajo. Entonces yo, yo era el jefe de Isabelle, era mi empleada...Y tenía muchos otros empleados.

The workers who come to ask him how to do this job. So I was Isabelle's boss; she was my employee...And I had a lot of other employees.

Zuzendaria izanik zeure boterea daukazu.

Como director tienes cierto poder.

As a director you have a sort of power.

Isabelle-k ez zuen ikusten Goya-k berekin zerikusirik zuenik: zapalkuntzaren mundua.

Isabelle no veía que Goya tenía relación con ella: el mundo de la opresión.

Isabelle could not see that Goya had a connection with her: the world of oppression.

*Scénario du Film «Passion»-eko irudia:*

Godard-en silueta pantaila aurrean. Pantailan, *Passion*-eko irudi bat, Goyaren *Fusilamenduak*-en «tableau vivant»-a filmatzen.

Planoak irudiaren erdian kokatu ditu fusilak. Fusilen posizio berean, filmatzen, kamera.

Image from Scénario du film *Passion*:

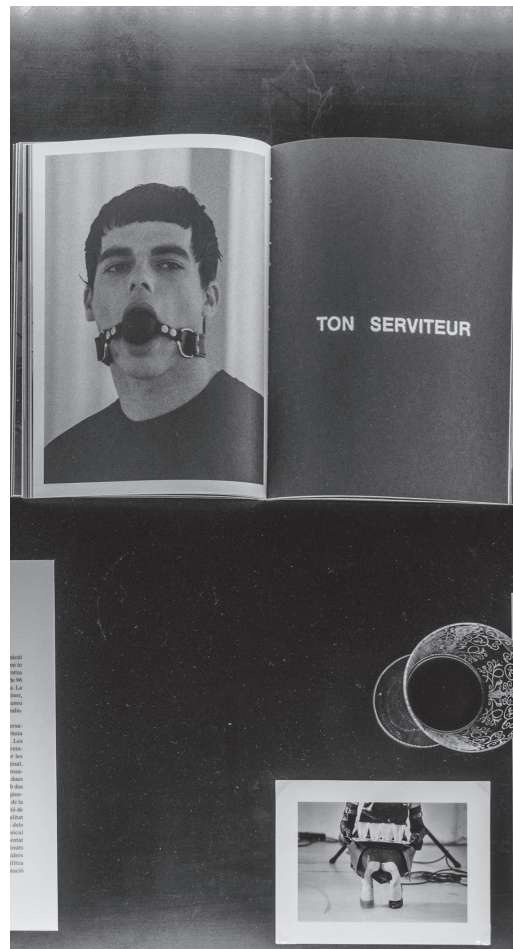
Godard's silhouette in front of the screen. On his screen there is an image from *Passion* in which a "tableau vivant" of Goya's *The Third of May 1808*, is being filmed.

The shot places the guns in the middle of the image. There is also a camera along the guns, in the very same position, which is also shooting.

Tiro egin digute. Odolustu gara.

Nos han disparado, hemos sangrado.

I use people [20]



[21]

[22] Le cinéma comme une usine. Le patron.

Les ouvriers qui viennent demander comment faire ce travail.  
Alors moi, j'étais le patron d'Isabelle, elle était mon employée.  
Et j'avais beaucoup d'autres employés.

Comme réalisateur tu as un certain pouvoir.

Et isabelle ne voyait pas que le Goya avait un rapport avec elle : le monde de l'oppression

Imagen de *Scénario du Film Passion*:

La silueta Godard delante de la pantalla. En la pantalla, una imagen de *Passion* en que se está filmando el "tableau vivant" de *Los fusilamientos* de Goya.

El plano coloca los fusiles en el centro de la imagen. En la misma posición que los fusiles, disparando también, está la cámara.

[23]

**We have been shot, we have bled.**



[24]

Filmak lan-munduarekin du zerikusia, zer ikusia.

Ikerketa bat egin behar nuen. Ikerketa bat egin behar nuen fabrika batean. Fabrika bat ikustera joan behar nuen. Keinuak ikustera.

La película tiene que tener que ver – que ver– con el mundo del trabajo.

Tenía que hacer una investigación en una fábrica. Tenía que ir a ver una fábrica. Ir a ver los gestos.

The film must have something to do with the world of labour.

I had to carry out a research in a factory. I had to go see a factory. I had to see the gestures there.

Eta keinu horiek, ez ote dute zerikusirik maitasun-keinuekin?

Y esos gestos, ¿no podrían tener algo que ver con los gestos del amor?

Couldn't these gestures have something to do with the gestures of love?

*Scénario du Film «Passion»*–eko irudia: Godard-en silueta, pantaila aurrean.

Pantailan, langile bat josten, Tintoretto-ren *Bako Ariadnarekin Venusek koroatua* (1578) koadroari gainjarrita. Erdian, hiru pertsonaion eskuak.

Image from *Scénario du Film Passion*: Godard's silhouette in front of the screen. On his screen we see an image of Tintoretto's painting: *Bacchus with Ariadne crowned by Venus* (1578) superimposed on an image of a worker sewing. The hands of these three characters intersect in the center of the image.

Eta maitasuna. Eta lana, eta maitasunaren lana eta lanaren maitasuna. Eta «maitasuna eta lana» ez da Jean-Luc-en ohiko kirtenteria, baden zerbait da.

Y el amor. Y el trabajo, y el trabajo del amor y el amor del trabajo. Y que "el amor y el trabajo" no es la gilipollez habitual de Jean-Luc, es una cosa que existe.

And love. And labour, and the labour of love and the love of labour. And the fact that "love and work" isn't just Jean Luc's usual nonsense; it's something that exists.

Zuzendaria izanik zure boterea daukazu. Maitasunaren boterea, zehazki.

Como director tienes cierto poder. El poder del amor en particular.

As a director you have a kind of power. The power of love in particular.

**Depardieu:** Ondo egon zen hari erantzutea, hari begiratzeta, *Le Camion*-en elkar maitatu genuen bezala maitatu ahal izatea. (...) Onartzen duen aktorearentzat, maitasun-istorio bat da, liluramendu bat. Liluratua naizen unetik aurrera, jada ez dago aktorerik, ez dago Depardieu-rik, bost axola zait. Istorio bat dago jendearekin, izugarri ondo pasarazi zigun jendearekin eta beraiekin egoteak atsegina handia eragin zigun jendearekin.

**Depardieu:** Estuvo bien contestarle, estuvo bien mirarla, estuvo bien poder amarse como nos amamos en *Le Camion*. (...) Para un actor que acepta, es una historia de amor, es una fascinación. A partir del momento en que se me fascina, ya no hay actor, ya no hay Depardieu, no importa un pimiento. Hay una historia con gente, con gente con la que disfrutamos a tope y con la que tuvimos un placer inmenso.

**Depardieu:** it was nice to answer her, it was nice to look at her, it was nice to be able to love each other as we did in *Le Camion*. (...) For an actor who accepts, it's a love story, it's a fascination. Right from the moment that I become fascinated, there is no actor anymore, there's no Depardieu, I no longer give a damn. There's a story with people, with people whom we had a really good time and with whom we really enjoyed spending time.

Hasieran, nire libururako baino ez nuen egin txortan. Gero, niretzako egiten zuena gustatzen joan zitzaidan.

Al principio solo me acosté con él para mi libro. Luego, fue gustándome lo que hacía por mí.

**M.D.:** When Depardieu reads, there is a loss of the actor. He gets confused, he can't read, he's illiterate. He goes all out, he has problems following his lines, he gets mixed up... and during this time he doesn't act. So when I improvise, I don't tell him. These are the moments that I prefer. Because he's lost.

**M.D.:** Depardieu-k irakurtzen duenean, aktorearen galera bat dago. Nahastu egiten da, ez daki irakurtzen, alfabetatugabea da. Buru-belarri murgiltzen da, gaizki jarraitzen ditu lerroak, nahastu egiten ditu... eta tarte horretan, ez du interpretatzen. Orduan inprobisatu egiten dut eta ez dakit zer esaten dudana. Horiek dira nire une kutunak. Galduta dagoelako.

**M.D.:** Cuando Depardieu lee, hay una pérdida del actor. Se líia, no sabe leer, es analfabeto. Se deja la piel, sigue mal las líneas, las confunde... y durante ese tiempo, no interpreta. Entonces es cuando improviso y no se lo digo. Son mis momentos preferidos. Porque está perdido.

**M.D.:** Uneoro erabaki nezakeen dena aldatzea. Filma filmatu ahal a egin zen.

**M.D.:** En todo momento podía autorizarme a cambiarlo todo. La película se hizo al mismo tiempo que se filmaba.

**M.D.:** At any time I could allow myself to change everything. The film was made at the same time it was filmed.



Le film doit avoir –à voir– à faire avec le monde du travail. [25]

Il fallait que je fasse une enquête dans une usine. Que j'aille voir dans une usine.  
Que j'aille voir les gestes.



[26]



[27]

Est- ce que c'est gestes n'auraient pas à voir avec les gestes de l'amour ? [28]

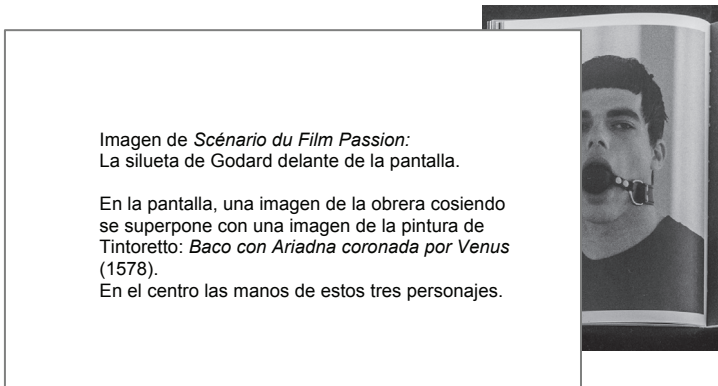


Imagen de *Scénario du Film Passion*:  
La silueta de Godard delante de la pantalla.

En la pantalla, una imagen de la obrera cosiendo se superpone con una imagen de la pintura de Tintoretto: *Baco con Ariadna coronada por Venus* (1578).  
En el centro las manos de estos tres personajes.

[29]

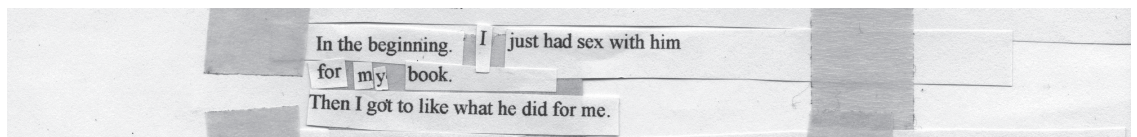
Et l'amour. Et le travail, et le travail de l'amour et l'amour du travail.

Et que l'amour et le travail ce n'est pas la connerie habituelle de Jean Luc, c'est quelque chose qui existe. [30]

Comme réalisateur tu as un certain pouvoir. Le pouvoir de l'amour en particulier.

[31] **Depardieu:** C'était bien de lui répondre, c'était bien de la regarder, c'était bien de pouvoir s'aimer comme on s'est aimés dans *Le camion*. (...) Pour l'acteur qui accepte, c'est une histoire d'amour, c'est une fascination. À partir du moment où l'on me fascine il n'y a plus d'acteur, il n'y a plus de Depardieu, on s'en fout. Il y a une histoire avec des gens, des gens avec lesquels on a joui à fond et avec qui on a un plaisir immense.

[32]



[33]

**M.D. :** Quand Depardieu lit, il y a une perte de l'acteur. Il s'embrouille, il ne sait pas lire, c'est un analphabète. Alors il se donne un mal de chien, il suit mal les lignes, il les confond et, pendant ce temps là, il ne joue pas. Alors quand j'improvise je ne lui dis pas. Et c'est les moments que je préfère. Parce qu'il est perdu.

[34]

**M.D. :** À tout moment je pouvais m'autoriser à tout changer. Le film s'est fait en même temps qu'il s'est filmé. Le film s'est fait en même temps qu'il s'est filmé.

Filma filmatu ahala egin zen.

La película se hizo al mismo tiempo que se filmaba.

The film was made at the same time it was filmed.

Filma filmatu ahala egin zen.

La película se hizo al mismo tiempo que se filmaba.

The film was made at the same time it was filmed.

### HELIKOPTEROA

Oscar Masottaren  
happening-a  
1966ko urria

Egilea: Dora García  
2015eko irailaren 12a

Hitzordua: irailaren 12a, larunbata,  
14:00etan

Tabakalera, Mandasko dukea 32,  
20012 Donostia

Irteera: 13:30ean Tabakaleratik

### EL HELICÓPTERO

A happening  
by Oscar Masotta  
October 1966

by Dora García  
12th of September 2015

Meeting point: Saturday, 12th of September,  
14.00 at

Tabakalera, Duque de Mandas 32,  
20012 Donostia-San Sebastián

Departure: 13:30 from Tabakalera

2013ko azaroan Fagor itxi zuten, etxetresna elektrikoaren fabrika Numax bezala. Hori ikusita, Arrasatera joan ginen, kaleratutako langileei Numax-en reenactment-a egitera gonbidatzera. Gure deialdiaz baliatuz langileek bat-bateko batzarra egin zuten, eta guk dena filmatu genuen, Joaquim Jordà-k bere egunean egin zuen bezala. Bartzelonara itzultzean, Numaxeko langile ohiak gonbidatu genituen 35 urte lehenago egin zituzten batzarren reenactment-a egitera, eta filmatu berri genuen Fagorreko langileen batzarraren lekuko izatera.

lazkoa da bideo hau, munduko bi lekutakoa da itxuraz, baina bata bestearen bertsio berritua da.

(...)

Jatorrizko lekua nolakoa zen ikus zezaten joan ginen hara, zerbaitekin loturarik aurkitzen ote zuten ikusteko.

Pasolinik Evangelioa filmatu nahi izan zuen, Mateoren arabera benetan gertatu zen lekuan. Bi asteko bidaia egin zuen Israel, Jordania eta Palestinan barrena, apostoluak aipatutako lekuen bila. Lurralde Santua guztiz etsigarria gertatu zitzaion.

**A:**

*Leku miresgarri paregabea neukan nik buruan: egundoko ikuskizuna. Eta, aldiz, txikitatsun handia aurkitu nuen han.*

*Gauzak ez dira irudikatu nituen modukoak. Ez dago atze-oihalik filmatu nahi ditudan eszenetarako.*

*Leku honetako egia beste nonbait dago ...*

[Pasolini] Bilatzen zuena beste leku batean aurkitu zuen, eta beste garai batean: Sizilia, Publia, Calabria, 1964.

Agindutako Lurraldea Europan dago. Matera Jerusalem bilakatzen da, eta Italia hegoaldea Palestinan bilakatzen da.

In November 2013 the closure of Fagor, an electrical appliance factory like Numax, made us go to Mondragón to invite the workers who had been fired to make a re-enactment of Numax. The workers took advantage of our call to organise an improvised meeting that we recorded with cameras just like Joaquim Jordà did in his day.

When we got back to Barcelona, we decided to invite the former workers from Numax to make a re-enactment of the meetings they themselves had held 35 years ago and to witness the meeting held by the workers from Fagor that we had just filmed.

This is a video from last year; it is supposed to be about two places in the world, one which is a new version of the other one.

(...)

We went there so that he could see what the original place was like, to see if he could find links to something.

Pasolini wanted to film the Gospel where it really occurred according to St Mathew. He travelled round Israel, Jordan and Palestine for two weeks in search of the places according to the apostle. The Holy land was one big disappointment.

**A:**

*I had imagined one of the most fabulous places: a spectacular panorama. Instead my impression is one of great smallness.*

*Things are not as I had imagined them. There is no backdrop for the scenes I want to shoot.*

*The truth of this place lies somewhere else ...*

[Pasolini] found what he is looking for elsewhere, in another time: Sicily, Puglia, Calabria, 1964.

The Promised Land is in Europe. Matera becomes Jerusalem. And Southern Italy becomes Palestine.

Le film s'est fait

en même temps qu'il s'est filmé. [35]

[36]



4'33"

4'33"

Le film s'est fait en même temps qu'il s'est filmé. [37]

## EL HELICÓPTERO

happening  
de Oscar Masotta  
Octubre de 1966  
por Dora García

12 de septiembre de 2015

Cita: sábado, 12 de septiembre, 14 hs. en  
Tabakalera, Duque de Mandas 32,  
20012 Donostia-San Sebastián  
Salida: 13:30 hs. desde Tabakalera

[38]

[39]

En Noviembre del 2013 el cierre de Fagor, una fábrica de electrodomésticos como Numax, hace que vayamos a Mondragón para invitar a los obreros y obreras despedidos a realizar un *reenactment* de Numax. Los trabajadores aprovechan nuestra convocatoria para organizar una asamblea improvisada que recogemos con las cámaras tal como hiciera en su día Joaquim Jordà. Al volver a Barcelona, decidimos invitar a los antiguos trabajadores de Numax a realizar el *reenactement* de las asambleas que habían celebrado ellos mismos 35 años antes y a ser testigos de la asamblea de los trabajadores de Fagor que acabábamos de filmar.

[40] Este es un vídeo del año pasado, se supone que sobre dos sitios en el mundo, uno que es la nueva versión de otro. (...)  
Fuimos para que viese como era el lugar original, a ver si encontraba conexiones con algo.

[41] Pasolini quiso filmar el Evangelio donde realmente ocurrió según Mateo. Viajó durante dos semanas a Israel, Jordania y Palestina en busca de lugares según el apóstol. La tierra santa fue una gran desilusión.

[42]



**A:**

*I had imagined one of the most fabulous places: a spectacular panorama. Instead my impression is one of great smallness.*

[43]

*Things are not as I had imagined them.*

*There is no backdrop for the scenes I want to shoot.*

*The truth of this place lies somewhere else ...*

[Pasolini] Encontró lo que buscaba en otro lugar, y en otra época : Sicilia, Puglia, Calabria, 1964.  
La Tierra Prometida está en Europa. Matera se convierte en Jerusalén, y el sur de Italia se convierte en Palestina.

[44]

**G.D.:**  
Zein paisaiatan gaude?

**M.D.:**  
Ezaxola:

**G.D.:**  
¿En qué paisaje nos encontramos?

**M.D.:**  
Indiferente:

**G.D.:**  
What landscape are we in?

**M.D.:**  
Indifferent:

Ez dakit nola aurkitu neguan zehar doan kamioaren xarma somnanbulu hau azaltzeko hitzak, lo balebil bezala, jakin gabe baleramatza bezala istorioa eta idatzitako guztia.

[Le Camion] aurrera egitearen pozez egin zen, muturra hausteko arriskuarekin.

No sé como encontrar las palabras para decir esta actitud sonámbula del camión a través del invierno, como si durmiese al caminar, como si fuese portador del relato, de todo lo escrito, sin saberlo.

[Le Camion] se hizo en la felicidad de ir adelante, a riesgo de partirme la cara.

I don't know how to find the words to express the sleepwalking attitude of the truck through winter; as if it was falling asleep as it advanced, as if it were the bearer of the story, of everything that had been written, without being aware of it.

[Le Camion] was made in the joy of going ahead, at the risk of falling flat on my face.

Berak ez du ezer justifikatzen, aurrera doa. Neroni bezala.

Baina bera gustuko dut. Planta dauka.

Ella no justifica nada, avanza. Como yo.

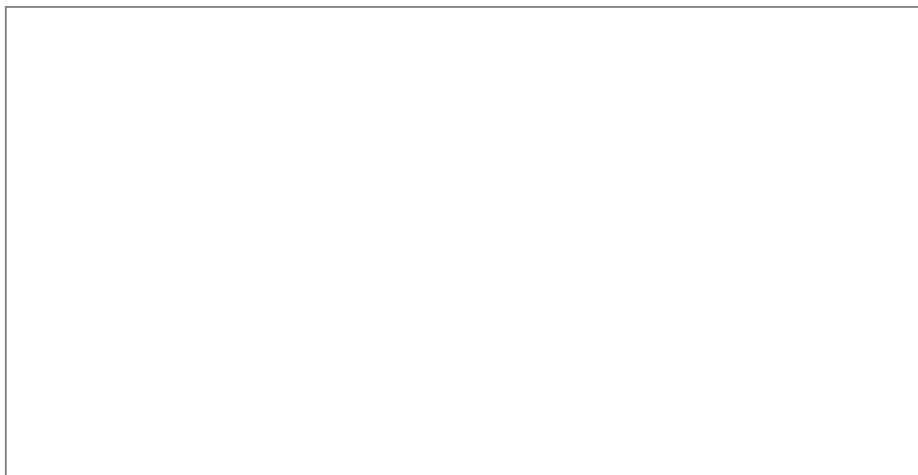
Pero me gusta ella. Tiene rollo.

She doesn't justify a thing, she goes ahead. Just like I do.

**G.D. :**  
On se trouve dans quel paysage?

[45]

**M.D. :**  
Indifférent:



Je ne sais pas comment trouver les mots pour dire cette allure somnambulique du camion à travers l'hiver, comme si il dormait en marchant, comme si il était porteur du récit, de tout l'écrit et qu'il ne le sache pas.

[46]

[Le Camion] a été fait dans le bonheur d'aller de l'avant, au risque de me casser la figure.

[47]



[48]

Elle ne justifie rien, elle avance. Comme moi.

[49]

I like her though. She's got attitude.

[50]

[1] Itziar Barrio, *All Of Us Want to Work Less*-erako gidoia [Paul Verhoeven-en *Basic Instinct* (1992) filmeko eszena batean oinarritua] lantzeko prozesuaren irudi bateko pasartea. © Itziar Barrio.

[2] Jean-Luc Godard, *Scénario du film «Passion»*, (1982)

[3] Herman Asselberghs, *Speech Act* (2011). © Herman Asselberghs. Transkribapena gaztelaniako azpitituluetatik abiatuta.

[4] Jean-Luc Godard, *Scénario du film «Passion»* (1982).

[5] Itziar Okariz, *Diario de sueños*-performancearen transkripzioa, San Telmo bertsoia, 2015eko urtarrila. © Itziar Okariz.

[6] Marguerite Duras, *Le Camion* (1977).

[7] Marguerite Duras, *Le Camion* (1977).

[8] Nicolas Malevé, bere *Un cine de casi-imágenes* proiektuaren deskribapeneko pasartea.

[9] Nicolas Malevé, diagrama, *Un cine de casi-imágenes*-eko zatia. (cc) Nicolas Malevé.

[10] Marguerite Duras, Dominique Noguez-ek elkarrizketatua *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez*-en (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001), 137. or.

[11] Marguerite Duras, Dominique Noguez-ek elkarrizketatua *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez*-en (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001), 154. or.

[12] Itziar Okariz, *Diario de sueños* performancearen transkripzioa, San Telmo bertsoia, 2015eko urtarrila. © Itziar Okariz.

[13] Marguerite Duras, Michelle Porte-k elkarrizketatua *Le Monde*-n, 1977.

[14] Marguerite Duras, Michelle Porte-k elkarrizketatua *Le Monde*-n, 1977.

[15] Roger Bernat, *NUMAX-FAGOR-PLUS*, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2015. © Txalo Toloza-Fernández.

[16] Roger Bernat, *NUMAX-FAGOR-PLUS*-en deskribapeneko pasartea.

[17] duen xara sacchi, *Leer en voz alta*-ren deskribapeneko pasartea.

[18] Marguerite Duras, Michelle Porte-k elkarrizketatua *Le Monde*-n, 1977.

[19] Itziar Barrio, *All Of Us Want to Work Less*-erako gidoia [Paul Verhoeven-en *Basic Instinct* (1992) filmeko eszena batean oinarritua] lantzeko prozesuaren irudi baten zatiak. © Itziar Barrio.

[20] Itziar Barrio, *All Of Us Want to Work Less*-erako gidoia [Paul Verhoeven-en *Basic Instinct* (1992) filmeko eszena batean oinarritua] lantzeko prozesuaren irudi baten zatiak. © Itziar Barrio.

[21] Joan Morey, *NUEVA OLA* edo *Desencert* (2004), beira-arasaren xehetasuna. Argazkia: Pep Herrero. Artistaren eskaintza.

[22] Jean-Luc Godard, *Scénario du film «Passion»* (1982).

[23] Alex Reynolds, *By Day* (2014)

[24] *All of Us Want to Work Less* performance-ko irudia, MACBA 2015. © Itziar Barrio.

[25] Jean-Luc Godard, *Scénario du film «Passion»* (1982).

[26] *All of Us Want to Work Less* performance-ko irudia, MACBA 2015. © Itziar Barrio.

[1] Itziar Barrio, fragmentos de una imagen del proceso de trabajo de guión para *All Of Us Want to Work Less* a partir de una escena de *Instinto Básico* de Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.

[2] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)

[3] Herman Asselberghs, *Speech Act*, (2011). © Herman Asselberghs. Transcripción a partir de subtítulos en Castellano.

[4] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)

[5] Itziar Okariz, transcripción de la performance *Diario de Sueños*, versión San Telmo, Enero 2015. © Itziar Okariz.

[6] Marguerite Duras, *Le Camion*, (1977).

[7] Marguerite Duras, *Le Camion*, (1977).

[8] Nicolas Malevé, fragmento de la descripción de su proyecto *Un cine de casi-imágenes*.

[9] Nicolas Malevé, diagrama, *Un cine de casi-imágenes*. Cortesía de Nicolas Malevé

[10] Marguerite Duras entrevistada por Dominique Noguez en *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.137

[11] Marguerite Duras entrevistada por Dominique Noguez en *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.154

[12] Itziar Okariz, transcripción de la performance *Diario de Sueños*, versión San Telmo, Enero 2015. © Itziar Okariz.

[13] Marguerite Duras entrevistada por Michelle Porte en *Le Monde*, 1977.

[14] Marguerite Duras entrevistada por Michelle Porte en *Le Monde*, 1977.

[15] Roger Bernat, *NUMAX-FAGOR-PLUS*, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2015. © Txalo Toloza-Fernández.

[16] Roger Bernat, fragmento de la descripción de *NUMAX-FAGOR-PLUS*.

[17] duen xara sacchi, fragmento de la descripción de *Leer en voz alta*.

[18] Marguerite Duras entrevistada por Michelle Porte en *Le Monde*, 1977.

[19] Itziar Barrio, fragmentos de una imagen del proceso de trabajo de guión para *All Of Us Want to Work Less* a partir de una escena de *Instinto Básico* de Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.

[20] Itziar Barrio, fragmentos de una imagen del proceso de trabajo de guión para *All Of Us Want to Work Less* a partir de una escena de *Instinto Básico* de Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.

[21] Joan Morey, *NUEVA OLA* o *Desencert* (2004), detalle de la vitrina. Foto de Pep Herrero. Cortesía del artista.

[22] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)

[23] Alex Reynolds, *By Day* (2014)

[24] Imagen de la performance *All of Us Want to Work Less*, MACBA 2015. © Itziar Barrio.

[25] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)

[26] Imagen de la performance *All of Us Want to Work Less*, MACBA 2015. © Itziar Barrio.

[1] Itziar Barrio, excerpts of an image from the script work for *All Of Us Want to Work Less* based on a scene from *Basic Instinct* by Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.

[2] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)

[3] Herman Asselberghs, *Speech Act*, (2011). © Herman Asselberghs. Transcription from English subtitles.

[4] Jean-Luc Godard, *Scénario du film, Passion*, (1982)

[5] Itziar Okariz, transcript from the performance *Diario de Sueños* as performed in San Telmo, January 2015. © Itziar Okariz.

[6] Marguerite Duras, *Le Camion*, (1977).

[7] Marguerite Duras, *Le Camion*, (1977).

[8] Nicolas Malevé, excerpt from the description of his project *A cinema of quasi-images*.

[9] Nicolas Malevé, diagram, part of *A cinema of quasi-images*. Courtesy of Nicolas Malevé

[10] Marguerite Duras interviewed by Dominique Noguez in *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.137

[11] Marguerite Duras interviewed by Dominique Noguez in *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.154

[12] Itziar Okariz, transcript from the performance *Diario de Sueños* as performed in San Telmo, January 2015. © Itziar Okariz.

[13] Marguerite Duras interviewed by Michelle Porte in *Le Monde*, 1977.

[14] Marguerite Duras interviewed by Michelle Porte in *Le Monde*, 1977.

[15] Roger Bernat, *NUMAX-FAGOR-PLUS*, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2015. © Txalo Toloza-Fernández.

[16] Roger Bernat, excerpt from the description of *NUMAX-FAGOR-PLUS*.

[17] duen xara sacchi, excerpt from the description of *Leer en voz alta*.

[18] Marguerite Duras interviewed by Michelle Porte in *Le Monde*, 1977.

[19] Itziar Barrio, excerpts of an image from the script work for *All Of Us Want to Work Less* based on a scene from *Basic Instinct* by Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.

[20] Itziar Barrio, excerpts of an image from the script work for *All Of Us Want to Work Less* based on a scene from *Basic Instinct* by Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.

[21] Joan Morey, *NUEVA OLA* o *Desencert* (2004), vitrine detail. Photo by Pep Herrero. Courtesy of the artist.

[22] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)

[23] Alex Reynolds, *By Day* (2014)

[24] Image from the performance *All of Us Want to Work Less*, MACBA 2015. © Itziar Barrio.

[25] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982).

[26] Image from the performance *All of Us Want to Work Less*, MACBA 2015. © Itziar Barrio.

- [27] Fagor Artxiboko irudia (egile ezezaguna). Roger Bernat-en NUMAX FAGOR PLUS-en aurkezpeneko artxibokoa da irudia.
- [27] Imagen del Archivo Fagor (autor desconocido). La imagen forma parte del archivo que acompaña la presentación de NUMAX FAGOR PLUS de Roger Bernat.
- [27] Image from the Fagor archive (unknown author) included in the presentation of NUMAX FAGOR PLUS by Roger Bernat.
- [28] Jean-Luc Godard, *Scénario du film «Passion»* (1982).
- [28] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)
- [28] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)
- [29] Joan Morey, *NUEVA OLA o Desencert* (2004), beira-arasaren xehetasuna. Argazkia: Pep Herrero. Artistaren eskaintza.
- [29] Joan Morey, *NUEVA OLA o Desencert* (2004), detalle de la vitrina. Foto de Pep Herrero. Cortesía del artista.
- [29] Joan Morey, *NUEVA OLA o Desencert* (2004), vitrine detail. Photo by Pep Herrero. Courtesy of the artist.
- [30] Jean-Luc Godard, *Scénario du film «Passion»* (1982).
- [30] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)
- [30] Jean-Luc Godard, *Scénario du film Passion*, (1982)
- [31] Gérard Depardieu, Dominique Noguez-ek elkarrizketatua *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez*-en (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001), 156. or.
- [31] Gérard Depardieu entrevistado por Dominique Noguez en *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.156
- [31] Gérard Depardieu interviewed by Dominique Noguez in *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.156
- [32] Itziar Barrio, *All Of Us Want to Work Less*-erako gidoia [Paul Verhoeven-en *Basic Instinct* (1992) filmeko eszena batean oinarritua] lantzeko prozesuaren irudi baten zatiak. © Itziar Barrio.
- [32] Itziar Barrio, fragmentos de una imagen del proceso de trabajo de guión para *All Of Us Want to Work Less* a partir de una escena de *Instinto Básico* de Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.
- [32] Itziar Barrio, excerpts from an image from the script work process for *All Of Us Want to Work Less* based on a scene from *Basic Instinct* by Paul Verhoeven (1992) © Itziar Barrio.
- [33] Marguerite Duras, Dominique Noguez-ek elkarrizketatua *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez*-en (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001), 155. or.
- [33] Marguerite Duras entrevistada por Dominique Noguez en *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.155
- [33] Marguerite Duras interviewed by Dominique Noguez in *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p. 155
- [34] Marguerite Duras, Michelle Porte-k elkarrizketatua *Le Monde*-n, 1977.
- [34] Marguerite Duras entrevistada por Michelle Porte en *Le Monde*, 1977.
- [34] Marguerite Duras interviewed by Michelle Porte in *Le Monde*, 1977.
- [35] Marguerite Duras, Michelle Porte-k elkarrizketatua *Le Monde*-n, 1977.
- [35] Marguerite Duras entrevistada por Michelle Porte en *Le Monde*, 1977.
- [35] Marguerite Duras interviewed by Michelle Porte in *Le Monde*, 1977.
- [36] Manon de Boer, *Two Times 4'33*-ko kredituak eta irudia (2008). © Manon de Boer.
- [36] Manon de Boer, créditos e imagen de *Two Times 4'33* (2008). © Manon de Boer
- [36] Manon de Boer, credits and image from *Two Times 4'33* (2008). © Manon de Boer
- [37] Marguerite Duras, Michelle Porte-k elkarrizketatua *Le Monde*-n, 1977.
- [37] Marguerite Duras entrevistada por Michelle Porte en *Le Monde*, 1977.
- [37] Marguerite Duras interviewed by Michelle Porte in *Le Monde*, 1977.
- [38] Dora García, *El helicóptero happening-aren filmaketarako* posterraren goiburua, *Segunda Vez*-en ekoizpenaren testuinguruan.
- [38] Dora García, encabezado del póster para la filmación del happening *El Helicóptero* (1966) en el marco de la producción de *Segunda Vez*.
- [38] Dora García, poster header for the filming of the happening *El Helicóptero* in the framework of the production of *Segunda Vez*.
- [39] Roger Bernat, *NUMAX-FAGOR-PLUS*-en deskribapeneko pasarteak.
- [39] Roger Bernat, fragmento de la descripción de *NUMAX-FAGOR-PLUS*.
- [39] Roger Bernat, excerpt from the description of *NUMAX-FAGOR-PLUS*.
- [40] Patricia Esquivias, *Otras cosas que decía pero no dije. Hacia la quinta versión*, 2012.
- [40] Patricia Esquivias, *Otras cosas que decía pero no dije. Hacia la quinta versión*, 2012.
- [40] Patricia Esquivias, *Otras cosas que decía pero no dije. Hacia la quinta versión.*, 2012
- [41] Herman Asselberghs, *Speech Act* (2011). © Herman Asselberghs. Transkribapena gaztelaniako azpitituluetatik abiatuta.
- [41] Herman Asselberghs, *Speech Act*, (2011). © Herman Asselberghs. Transcripción a partir de subtítulos en Castellano.
- [41] Herman Asselberghs, *Speech Act*, (2011). © Herman Asselberghs. Transcription from English subtitles.
- [42] Uriel Orlow, *Unmade Film: The Reconnaissance*-en zatia, 2012-13, Bergen Assembly 2013 – An Initiative for Art and Research, Bergen, Norvegia (Argazkia: Nils Klinger).
- [42] Uriel Orlow, vista parcial de *Unmade Film: The Reconnaissance*, 2012-13, Bergen Assembly 2013 – An Initiative for Art and Research, Bergen, Norway (Foto:Nils Klinger).
- [42] Uriel Orlow, partial view of *Unmade Film: The Reconnaissance*, 2012-13, Bergen Assembly 2013 – An Initiative for Art and Research, Bergen, Norway (Foto:Nils Klinger).
- [43] Uriel Orlow, *Unmade Film: The Reconnaissance*-ko audioko pasarteak, 2012-13.
- [43] Uriel Orlow, fragmento del audio de *Unmade Film: The Reconnaissance*, 2012-13.
- [43] Uriel Orlow, excerpt from the audio of *Unmade Film: The Reconnaissance*, 2012-13.
- [44] Herman Asselberghs, *Speech Act* (2011). © Herman Asselberghs. Transkribapena gaztelaniako azpitituluetatik abiatuta.
- [44] Herman Asselberghs, *Speech Act*, (2011). © Herman Asselberghs. Transcripción a partir de subtítulos en Castellano.
- [44] Herman Asselberghs, *Speech Act*, (2011). © Herman Asselberghs. Transcription from English subtitles.
- [45] Marguerite Duras, *Le Camion* (1977).
- [45] Marguerite Duras, *Le Camion*, (1977)
- [45] Marguerite Duras, *Le Camion*, (1977)
- [46] Marguerite Duras, Dominique Noguez-ek elkarrizketatua *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez*-en (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001), 133. or.
- [46] Marguerite Duras entrevistada por Dominique Noguez en *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p. 133
- [46] Marguerite Duras interviewed by Dominique Noguez in *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.133
- [47] Marguerite Duras, Dominique Noguez-ek elkarrizketatua *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez*-en (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001), 133. or.
- [47] Marguerite Duras entrevistada por Dominique Noguez en *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.133
- [47] Marguerite Duras interviewed by Dominique Noguez in *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p.133
- [48] Alex Reynolds, *By Day* (2014). © Alex Reynolds.
- [48] Alex Reynolds, *By Day* (2014). © Alex Reynolds.
- [48] Alex Reynolds, *By Day* (2014). © Alex Reynolds.
- [49] Marguerite Duras, Dominique Noguez-ek elkarrizketatua *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez*-en (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001), 133. or.
- [49] Marguerite Duras entrevistada por Dominique Noguez en *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p. 133
- [49] Marguerite Duras interviewed by Dominique Noguez in *La Couleur des mots: Entretiens avec Dominique Noguez* (Ed. Benoît Jacob; Paris, 2001) p. 133
- [50] Eileen Simpson & Ben White, *Struggle in Jerash* (2008)
- [50] Eileen Simpson & Ben White, *Struggle in Jerash* (2008).
- [50] Eileen Simpson & Ben White, *Struggle in Jerash* (2008).

# GLOSARIOA

Soledad Gutiérrez

Glosario hau *Ikus-entzunezkoaren aldiriak: Ingurua marrazten duten puntuak* erakusketaren inguruko lan-tresna duzue. Aukeratutako terminoak beste batzuk izan zitezkeen, haien definizioa edo termino bakoitzaren azalpenak ere bai. Denak batera edo zatika irakurrita, agertuz eta desagertuz joan diren ideiak edota erakusketa prestatzeko ikerketa nahiz garapenean auzitan jarri diren ideiak azaltzen dituzte. Azken batean, proiektuaren atzean ezkutatzen den alderdi subjektiboa antzemateko eta partekatzeko saiakera bat da glosario hau.

**Adimen artifiziala:** 1. *Ordenagailuen garapen eta erabilpena, giza adimenaren prozesuak errepikatzen saiatzeko.*

Makina. Haren potentzialari etekina atera nahi genion, makina muturreraino eramateko saioak egin dituzten artistekin lan eginez, horretarako. Nicolas Malevé-k egin zuen saiakera horietako bat, *Apologia/Antologia*-ko artxi-boaren inguruan, baina ez da bakarra. Analivia Cordeiro-k ere arakatu zuen bide hori *3x3M* (1974) lanean gorputza eta ordenagailua lehian jarri zituenean, gorputzak makinaren zerbitzura eta makina gorputzen zerbitzura daudeneko mugimenduen artxibo bat sortuz, batzuen eta besteen adimenak uztartuta. Pad-Ma-ren kasuan, ezarritako konbentzioetatik haratago doazen bideo-materialei bidea emateko tresna bihurtzen da makina. **Besteari** ahotsa ematea.

**Artxiboa:** 1. *Pertsona, gizarte edo erakunde batek bere zeregin edo jarduerak betetzean sortutako dokumentuen multzo ordenatua.*

Artxiboa, aurretiko pausotzat hartua edo xedetzat bere horretan: lan-tresna edo formalizazio bisualerako tresna. Obsesioa, interesak eta desira antolatuta eta, nolabait ere, irakurgarri egiteko modu bat baino ez da. Baina, nola lor dezakegu artxibo horiek forma hartzea beren baitatik haratago? Nola erakutsi lanerako darabilgun horren barne-egitura eta, egiterakoan, nola lortu prozesua ez ixtea eta behatzailearen subjektibotasunari bide ematea? Ibilbidean zehar aurkituko ditugun artxibo batzuk ikusiak izateko pentsatu ziren, Ibon Aranberriren *Política hidráulica*, adibidez; beste batzuk entzunak eta irakurriak izateko, Nader Koochaki-ren *Soineko Paisaia* (2009-2015), esaterako, eta beste batzuk kantatuak izateko, Colectivo Los Hijos-en *Karaoke España* (2015), kasurako. Beste batzuetan, abiaburua dira, *Apologia/Antologia* artxibo digitalaren

# GLOSARIO

Este glosario es una herramienta de trabajo en torno a la exposición *Contornos de lo audiovisual: Puntos para un movimiento que rodea*. Los términos seleccionados podrían ser otros, las definiciones, o explicaciones de cada uno de ellos, también. Leídos en conjunto, o por partes, representan las ideas que han ido apareciendo y desapareciendo, o que han sido cuestionadas a lo largo del proceso de investigación y desarrollo de la exposición. En definitiva, este glosario es un intento de aprehender y compartir lo subjetivo que existe detrás del proyecto.

**Alterar:** (Del lat. *alterāre*, der. de *alter* <otro>). 1. tr. *Cambiar la esencia o forma de algo.* U. t. c. prnl. 2. tr. *Perturbar, trastornar, inquietar.* U. t. c. prnl. 3. tr. *Enojar, excitar.* U. t. c. prnl. 4. tr. *Estropear, dañar, descomponer.* U. t. c. prnl.

La alteración entendida como un método de trabajo. Ya sea interviniendo el texto a través del cuerpo, como ocurre en el *Diario de sueños* (2013 –) de Itziar Okariz, o trabajando los contenidos de un archivo digital como hace Nicolas Malevé en *A cinema of quasi images* (2015). Donde explora las posibilidades de la máquina, más allá de su usabilidad, reduciendo el contenido **audiovisual** a su mínima expresión para centrarse en el **texto** que este genera o le acompaña: *tags*, categorías y licencias legales, entre otros. Una alteración que también se aplica a la escritura, como le ocurre a Marguerite Duras con el guión de *Le Camion* (1977) sobre el que escribe y re-escribe. O la mezcla de ficción y realidad con la que trabaja Patricia Esquivias. La alteración entendida como herramienta al servicio del potencial.

**Archivo:** (Del lat. *archīvum*, y este del gr. ἀρχεῖον, *residencia de los magistrados*). 1. m. *Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades.*

El archivo visto como un paso previo o como un fin en sí mismo; una herramienta de trabajo o de formalización visual. No es sino una manera de ordenar la obsesión, los intereses, el deseo y de alguna manera, hacerlos legibles. Pero, ¿cómo logramos que esos archivos tomen forma más allá de ellos mismos?, ¿cómo podemos mostrar la estructura interna de aquello con lo que trabajamos,



## GLOSARIO

kasuan bezala, bai erakusketarako bai Nicolas Malevé-ren lanerako. Artxibo pertsonalak ere aurkituko ditugu, Aimar Arriolaren karpeta partekatuen kasuan edo Marc Vives-ek aurkeztutako lan- eta ikerketa-karpeten kasuan bezala.

**Bestea:** 1. *Pertsona edo gauza batez esana: Hizketagai denaz bestelakoa.*

**Desmuntaketa / Desmuntatu:** 1. *ataldu (1 zatitu, zerbait osatzen duten piezak banandu).* 2. *Egitura edo sistema intelektual baten osagaiak bereizi, haien azterketa eginez.*  
**Deseraikuntza / Deseraiki:** 1. *Egitura kontzeptual bat osatzen duten elementuak analitikoki desegin.*

Tradizio filosofiko desberdinetan sortuak izan arren, bi kontzeptuon ekintzarako estrategia oso antzekoa da: zatikatzea sortzeko. Eugeni Bonet-ek tresna honetara gerturatzen gaitu, **eraldatzeko** beste modu honetara. Oriol Vilapuig-ek *Teorema*-n (2010) egiten duen bezala, bere zinemako erreferentziak osotasun bat osatzen duten marrazkietan zatikatzen dituenan. Edo Alex Reynolds-ek *By Day* (2015) lanean, zatikapenaren eta errepikaren bidez, bere artxibo pertsonala zenbait eszenaratzerekin nahastu, eta autobiografikoa denetik lokabetutako barne-logika beregaina sortzen duenean. Edo guk geuk, gauza bat aukeratzen dugunean, eta ez bestea.

**Eraldatu:** 1. *Zerbaiten muina edo forma aldatu.* 2. *Hondatu, kaltetu, zapuztu.*

Eraldaketa, lan-metodotzat hartua. Bai gorputzaren bidez testuan esku hartuz, Itziar Okarizen *Diario de sueños*-en (2013-) gertatzen den bezala, bai artxibo digital baten edukiak landuz, Nicolas Malevé-k *A cinema of quasi images*-en (2015) egiten duen moduan. Lan horrek makinaren aukerak arakatzen ditu, haren erabilgarritasunetik haratago joaz, eta **ikus-entzunezko** edukia oinarri-oinarrizko osagaietara murrizten du, eduki horrek sortzen duen edo eduki horri atxikitako **testuan** —tag-ak, kategoriak eta legezko lizentziak, besteak beste— jarriaz arreta guztia. Idazketan ere aurkitzen ditugu halako eraldaketak, Marguerite Duras-i *Le Camion*-eko gidoian (1977) gertatzen zaion bezala, etengabe idazten eta berridazten baitu haren gainean. Eta gauza bera gertatzen da Patricia Esquivias-ek lantzen duen fikzioaren eta errealtatearen arteko nahasketarekin. Eraldaketa, potentzial denaren zerbitzurako tresna gisa ulertua.

**Grabitu:** 1. *Gorputz bati buruz esana: Beste baten inguruan mugitu grabitazio-erakarpenaren ondorioz.* 4. *Norbaitengan edo zerbaitetan eragina izan.*

Ikus-entzunezkoaren inguruan.

**Happening-a:** *Happening* hitza ez da hiztegian ageri, bai ordea erakusketan. Dora García-k Oscar Masottaren 1966ko *El Helicóptero* izenburuko *happening*-a berreskuratu du. *Happening*-a orain aldiko une bakar bati lotuta dago. Aldi berean, historia berrinterpretatzeko eta berrikusteko tresna ere bada. Film bihurtuko den *happening*-a, *Segunda vez*, hainbat esanahi emanda, hainbat denbora: oraina, parte-hartzeari lotua; geroa, ikusia. Erakusketa ere hainbat erataria interpretatu, irakurri eta ibili daiteke.

## GLOSARIO

y haciéndolo, no cerrar un proceso y dar espacio a la subjetividad del que observa? A lo largo del recorrido encontramos archivos pensados para ser vistos como *Política Hidráulica* (2004 - 2010) de Ibon Aranberri; para ser oídos y leídos como *Paisaje Dorsal* (2009 - 2015), de Nader Koochaki o cantados como *Karaoke España* (2015) del Colectivo Los Hijos. En otras ocasiones, constituyen un punto de partida como el archivo digital de *Apología/Antología*, ya sea para la exposición o para el trabajo de Nicolas Malevé. También encontramos archivos personales, como son las carpetas compartidas de Aimar Arriola o de trabajo e investigación como el presentado por Marc Vives.

**Audiovisual:** 1. *adj. Que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas.*

El punto de partida

**Blanco:** *(Del germ. \*blank; cf. a. al. ant. blank).* 1. *adj. Del color que tienen la nieve o la leche. Es el color de la luz solar, no descompuesta en los varios colores del espectro - Negro:* *(Del lat. niger, nigri).* 1. *adj. Se dice del aspecto de un cuerpo cuya superficie no refleja ninguna radiación visible.* 2. *adj. Se dice de la ausencia de todo color.*

Principio, fin, colores extremos. Fundido en negro, la película se acaba. Pantalla blanca, las luces se encienden. Jean-Luc Godard en *Scénario du Film "Passion"* (1982) edita sobre la pantalla en blanco, como el vacío de la página, un todo es posible. Herman Asselberghs en *Speech Act* (2011) comienza su lección magistral a partir del negro que no es sino la esencia del blanco. Oriol Vilapuig en sus dibujos matiza el gris como parte de un imaginario que nos remite al **desmontaje** de lo cinematográfico.

**Compartir:** *(Del lat. compartiri).* 1. *tr. Repartir, dividir, distribuir algo en partes.* 2. *tr. Participar en algo.*

Entiendo compartir como abrir algo a la participación del otro, potenciar, no dividir. En este caso lo hemos buscado a través de hacer visibles los procesos y materiales de trabajo, no sólo en los proyectos que se desarrollan a lo largo de la exposición, como el *Helicóptero* (1966-2015) de Dora García o *All of Us Want To Work Less (El robo)* (2015 - ), de Itziar Barrio sino también, en todos esos archivos personales o de trabajo que nos muestran la cara no terminada del objeto artístico. En este caso lo íntimo y personal del proceso se hace permeable al público. ¿Existe una palabra más precisa para nombrarlo?

**Desmontaje/Desmontar:** *(De des- y montar).* 1. *tr. desarmar (1 desunir, separar las piezas de que se compone algo).* 2. *tr. Separar los elementos de una estructura o sistema intelectual sometiendo a análisis. - Deconstrucción/Deconstruir:* 1. *tr. Deshacer analíticamente los elementos que constituyen una estructura conceptual.*

A pesar de provenir de tradiciones filosóficas diferentes suponen una estrategia de acción muy similar: fragmentar para crear. Eugeni Bonet nos acerca a esta herramienta, una forma más de **alterar**. Como hace Oriol Vilapuig en

**Historia:** 1. *Iraganeko gertakari gogoangarri publiko nahiz pribatuaren kontakizun eta azalpena.* 2. *Gertakari horiek iker-tzen eta azaltzen dituen jakintza-arloa.*

«Eta historia aitzakia hutsa balitz, bitarteko bat?» galde-tzen dio bere buruari Herman Asselbergh-ek *Speech Act*-en. Eta ezin diot pentsatzeari utzi Historiaren gainean esku hartzeko gaitasunik ote dugun, zer egin dezakegun gure jardunaren bidez pentsamendu kritikoa sortu eta bultzatzeko.

**Ikus-entzunezkoa:** 1. *Ikusmenari eta entzumenari dagoz-kiena aldi berean, edo biak aldi berean darabiltzana. Irudi optikoez lagundutako grabazio akustikoak darabiltzaten metodo didaktikoez esaten da.*

Abiaturua.

**Inguratu:** 1. *Inguruan ibili.*

Ikus-entzunezkoa.

**Irakurketa:** 1. *Irakurtzeko ekintza.* 2. *Testu baten zentzua-ren interpretazioa.* 3. *Testu bateko hitz baten edo gehiagoren aldaera.*

Irakurtzen duen gorputza, entzuten duen gorputza. Jendaurreko irakurketa edo irakurraldia espazio kolekti-boaren, gauzak egiteko beste modu baten aldarrikapen gisa, Horrek erlazio bat dakar berekin, presentzia bat, afektu bat, norbereganatze bat, berrinterpretazio bat eta elkarrizketa bat. Irudi bat: Marguerite Duras Gerard Depardieu-rekin *Le Camion*-en, biak lan-mahaiaren ingur-uan eserita, gidoia irakurtzen. Ariketa bat: Itziar Okarizen ametsak. Aktibazio bat: duen xara sacchi-k Aimar Arriolak partekatutako karpetetatik abiatuta egindako irakurketak. Okupazio bat: Roger Bernaten *Numax Fagor Plus* (2013), borrokan dauden langileen ahotsak berreskuratzeko irakurketa partekatu batera gonbidatuz. **Besteari** ahotsa ematea.

**Mahaia:** 1. *Altzaria, normalean egurrezkoa, oin baten edo gehiagoren gainean bermatutako taula lau bat edo gehiagoz osatua, eta jateko, idazteko, jokatzeko eta beste zeregin bat-zuetarako erabiltzen dena.*

**(lanekoa)** Nirea zuria da, Godard-en pantaila bezala, Duras idazten hasten den orria bezala, edo Manon de Boer-en *Two times 4'33*-en (2011) parte hartzen duguneko bezala; milaka karpeta, testu inprimatu, hitz eta ideiekin, Aimar Arriolak partekatutako kar-petak bezala. Proiektu honetarako publiko bihurtzen den espazio pribatua. Desio bat, publiko egitea, **par-tekatzearen** eta **prozesuaren** ideiekin bat datorrena: zergatik erakutsi behar dugu beti objektu bukatua? Norabait iristeko, zerbait ixteko bizi-nahi moduko bat bezalakoa da, baina lortzen al dugu inoiz ezer ixterik?, amaitzen al dira esperientziak? Edo, haietara itzultzen gara, haiek berrasmatu, eta gure egungo bizitzako premietara egokitzeke, behin eta berriro? Patricia Esquivias-ek Folcklore #3-ren 5. bertsioan aipatzen duen Joana Eroaren madarikazioa bezala, baldintzaren

*Teorema* (2010) que fragmenta sus referencias cinematográficas en dibujos que constituyen un todo. O Alex Reynolds en *By Day* (2015) que, a través de la fragmentación y la repetición, mezcla su archivo personal con algunas escenificaciones, creando una lógica interna autó-noma emancipada de lo autobiográfico. También nosotras al elegir mostrar una cosa y no otra.

**Gravitar:** *(Del lat. gravitas, -ātis, peso).* 1. *intr. Dicho de un cuerpo: Moverse alrededor de otro por la atracción gravitatoria.* 4. *intr. Influir sobre alguien o sobre algo.*

En torno al audiovisual.

**Happening:** “La palabra *Happening* no está en el dicciona-rio”, dice la RAE, sí en la exposición. Dora García recupera un *Happening* de Oscar Masotta, *El Helicóptero* de 1966. El *Happening* implica la existencia de un momento único, pre-sente. Al mismo tiempo que nos sirve como instrumento para re-interpretar y revisar la historia. Un *Happening* que se convertirá en película, *Segunda vez* (2015 - ), dotándolo de varios significados, de diferentes temporalidades: el presente, participativo; el futuro, visto. La exposición también puede ser interpretada, leída, andada de varias maneras.

**Historia:** *(Del lat. historia, y este del gr. ἱστορία).* 1. *f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados.* 2. *f. Disciplina que estudia y narra estos sucesos.*

“¿Y si la historia fuera sólo un pretexto, un vehículo?” Se pregunta Herman Asselbergh en *Speech Act*. Y no puedo evitar pensar en si tenemos capacidad de actuar sobre la Historia, en cómo podemos hacer para generar y poten-ciar a través de nuestra práctica pensamiento crítico.

**Inteligencia artificial:** 1. *f. Inform. Desarrollo y utilización de ordenadores con los que se intenta reproducir los procesos de la inteligencia humana.*

La máquina. Queríamos explorar su potencial y para ello, trabajar con artistas que han testado hasta dónde es posible llevarla. Una de estas exploraciones es la de Nicolas Malev en torno al archivo de *Apología/Antología*, pero no es la única. También la utiliza Analivia Cordeiro en *3x3M* (1974) que enfrenta al cuerpo con el ordenador, creando un archivo de movimientos en los que los cuer-pos están al servicio de la máquina y ésta al servicio de los cuerpos, produciéndose una fusión de inteligencias. En el caso de Pad.MA la máquina se convierte en un instrumento para dar espacio a materiales de vídeo que van más allá de la convenciones establecidas. Dar voz al **otro**.

**Lectura:** *(Del b. lat. lectūra).* 1. *f. Acción de leer.* 2. *f. Obra o cosa leída. Las malas lecturas pervierten el corazón y el gusto.* 3. *f. Interpretación del sentido de un texto.* 4. *f. Variante de una o más palabras de un texto.*

El cuerpo que lee, el cuerpo que escucha. La lectura pública como acto de reivindicación del espacio colec-tivo, de otra forma de hacer. De este modo implica una relación, una presencia, un afecto, una apropiación, una

## GLOSARIO

potentziala gogora dakarkiguna, izan litekeena, etortzeaz dagoena.

**Partekatatu:** 1. Erdibanatu, partitu, zerbait zatitan banatu. 2. Zerbaitetan parte hartu.

Partekatzea besteei parte hartzeko aukera ematea da niretzat, sustatzea, ez banatzea. Kasu honetan laneko prozesu eta materialak ikusgarri egitearen bidez bilatu dugu partekatzea, baina ez erakusketan garatutako proiektuetan soilik, hala nola Dora Garcíaen *El helicóptero* (1966-2015) edo Itziar Barrioren *All of Us Want To Work Less (El robo)*, (2015 - ) lanetan, baizik eta baita arte-objektuaren bukatu gabeko alderdia erakusten dituzten artxibo pertsonal nahiz laneko artxibo guztietan ere. Kasu honetan, prozesuak duen alderdi barneko eta pertsonala iragazkirik gabe agertzen zaie ikusleei. Ba al da hori izendatzeko hitz zehatzagorik?

**Presentzia:** 1. Beste baten edo batzuen aurrian edo haien lekuan berean dagoen pertsonaren egoera.

Hemen eta orain, modu aktiboan, parte hartuz. Ba al dago jardun artistikoaz hitz egiterik presentziarik gabe? Presentzia obraren premia ulertuta, aktibatzekeo tresna gisa, elementu protagonista gisa, Manon de Boer-en *Two Times 4'33*-en gertatzen den bezala. Errepikapena eraldaketa gisa. Eta neure buruan John Cage-ren *4'33''*, 1957an egin zuen musika-konposizioa, isiltasuna zuena protagonistatzat, zuria giroko soinurekin nahasten zelarik, geure presentziarekin. Elkarren ondoan gertatu ote ziren John Cage eta Oscar Masotta? Eta hala gertatu bazen, xakean jokatu ote zuten elkarrekin?

**Prozesua:** 1. Aurrera egiteko ekintza. 2. Denboraren joatea. 3. Fenomeno natural baten edo eragiketa artifizial baten hurrenez hurreneko faseen multzoa.

Lan-prozesua artxibo gisa, tresna gisa, mahai gisa, etengabe eraldatzen ari den elementu gisa erakutsia. Eta,aldi berean, behar gisa, irrika gisa, desio gisa edo zerbait ezinezko gisa ulertua. Izaterik izango ez duten gauzentzako espazio bat, Uriel Orlow-ren *Unmade Film: The Reconnaissance*-n (2012 - 2013) gertatzen den bezala: ezinezkotasun hori, itxaropen eta etsipenak arakatzen dira bertan, egin ezin den film baten bidez.

**Testua:** 1. Ahozko nahiz idatzizko esakunea edo esakunemultzoa. 2. Ahozko nahiz idatzizko obra batean aipatutako pasarteak. 3. Obra idatzi edo inprimatuaren gorputzean esaten den guztia, obran bereizita doana kenduta, hau da, azalak, oharak, aurkibideak, etab.

Obsesio bat. Ezingo genuke hitz egin ikus-entzunezkoaz, haren aldiriez edo geure ideiez, testua landu gabe, erakutsi gabe, aztertu gabe, ohar gisa, gidoi gisa nahiz liburu gisa delarik ere.

**Zuria:** 1. Elurraren edo esnearen kolorekoa. Eguzki-argiaren kolorea da, espektroko kolore ugarietan banatu gabe – **Beltza:** 1. Azalera inongo erradiazio ikusgairik islatzen ez duten gorputzen itxuraz esaten da. 2. Kolore ororen absentsiaz esaten da.

## GLOSARIO

reinterpretación y un diálogo. Una imagen: Margarite Duras con Gerard Depardieu en *Le Camion*, sentados en la mesa de trabajo, leyendo el guión. Un ejercicio: los sueños de Itziar Okariz. Una activación: las lecturas de duen xara sacchi a partir de las carpetas compartidas de Aimar Arriola. Una ocupación: *NUMAX-FAGOR-PLUS* (2014) de Roger Bernat que nos invita a una lectura compartida para recuperar las voces de los trabajadores en lucha. Dar voz al **otrx**.

**Mesa:** (Del lat. *mensa*). 1. f. Mueble, por lo común de madera, que se compone de una o de varias tablas lisas sostenidas por uno o varios pies, y que sirve para comer, escribir, jugar u otros usos.

**(de trabajo)** La mía es blanca, como la pantalla de Godard, la hoja sobre la que comienza a escribir Duras o el silencio del que participamos en *Two Times 4'33* (2011) de Manon de Boer; con miles de carpetas, textos impresos, palabras e ideas, como las carpetas compartidas de Aimar Arriola. Un espacio privado que para este proyecto se transforma en público. Un deseo, el de hacerlo público, que conecta con la idea de **Compartir**, de **Proceso**: ¿se terminan las experiencias? O ¿volvemos a ellas para re-inventarlas, y adaptarlas a nuestras necesidades de vida presente, una y otra vez? Como la maldición de Juana La Loca a la que hace referencia Patricia Esquivias en la versión 5 del *Folcklore #3* y que nos remite al potencial del condicional, de lo que podría ser, de lo que está por llegar.

**Otro:** (Del lat. *altĕrum*, acus. de *alter*). 1. adj. Dicho de una persona o de una cosa: Distinta de aquella de que se habla.

**Presencia:** (Del lat. *praesentĭa*). 1. f. Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.

Aquí y ahora, de forma activa, participante. ¿Podemos hablar de práctica artística sin presencia? La presencia entendida como necesidad de la obra, como herramienta de activación, como elemento protagonista, como ocurre en *Two Times 4'33* de Manon de Boer. La repetición como forma de alteración. Y en mi cabeza el *4'33''* de John Cage, una composición musical de 1957 en el que el silencio es el protagonista, un blanco que se transforma con el sonido ambiente, con nuestra **presencia**. Me pregunto si coincidieron John Cage y Oscar Masotta. Y si lo hicieron, ¿jugaron juntos al ajedrez?

**Proceso:** (Del lat. *processus*). 1. m. Acción de ir hacia adelante. 2. m. Transcurso del tiempo. 3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.

El proceso de trabajo mostrado como archivo, como herramienta, como mesa, como elemento de continua transformación. Al mismo tiempo que es entendido como una necesidad, un anhelo, un deseo, o imposibilidad. Un espacio para las cosas que no podrán ser, como ocurre en el *Unmade Film: The Reconnaissance* (2012 - 2013) de Uriel Orlow: donde se exploran esa imposibilidad, la expectativa y los desengaños a través de una película imposible de realizar.

Hasiera, amaiera, muturreko koloreak. Beltzera itzaltzea, bukatu da filma. Pantaila zuria, piztu dira argiak. Jean-Luc Godard-ek pantaila zuriaren gainean editatu zuen *Scénario du Film «Passion»* (1982) filma, orri hutsa balitz bezala, dena posible balitz bezala. Herman Asselberghs-ek *Speech Act*-en (2011) zuriaren funtsa baino ez den beltzetik abiatuta hasi zuen bere irakaspen-hitzaldia. Oriol Vilapuig-ek bere marrazkietan ñabartu egiten du grisa, zinemagintzako **desmuntaketara** garamatzen imajinario baten barruan.

**Oharra:** Letra etzanetan dauden definizioak Real Academia Española hiztegitik atera dira. Kasu gehienetan sarrera adierazgarriena aukeratu dut, gainontzekoak alde batera utziz. Sarreren ordena errespetatzen saiatu naiz.

**Rodear:** 5. *intr.* Andar alreedor.

El audiovisual.

**Texto:** (Del lat. *textus*). 1. *m.* Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos. 2. *m.* Pasaje citado de una obra escrita u oral. 4. *m.* Todo lo que se dice en el cuerpo de la obra manuscrita o impresa, a diferencia de lo que en ella va por separado; como las portadas, las notas, los índices, etc.

Una obsesión. No podíamos hablar del audiovisual, de sus contornos, de nuestras ideas, sin trabajar el texto, sin mostrarlo, sin estudiarlo, ya sea como nota, guión o libro.

**Nota:** Todas las definiciones en cursiva proceden del diccionario de la Real Academia Española. En la mayoría de los casos he seleccionado las entradas que me parecían más relevantes, dejando el resto al margen. He respetado los números de entrada.

# GLOSSARY

Soledad Gutiérrez

This glossary is a work tool around the exhibition, *Moving Image Contours: Points for a surrounding movement*. The selected terms could be others, and the definitions or explanations for each of them could be different as well. Read as a whole, or in parts, they give a hint about the ideas that have been appearing and disappearing, or that have been questioned throughout the research and development process of the exhibition. In short, this glossary is an attempt to grasp and share the subjective elements underlying the project.

**Alter:** (From the Latin *alterāre*.) 1. *tr.* Changing the essence or form of something.

Alteration understood as a working method: intervening the text through the body, as happens in the *Diario de Sueños* (2013 –) by Itziar Okariz, or working on the contents of a digital archive like Nicolas Malevè does in *A cinema of quasi images* (2015), in which he explores the possibilities of the machine going beyond its usability, by reducing the **audiovisual** content to its minimum expression to focus on the **text** that this creates or accompanies: *tags*, categories and legal licences, among others. An alteration that can also be applied to writing, as happens to Marguerite Duras with the script for *Le Camion* (1977) which she writes and rewrites on, or the mixture of fiction and reality that Patricia Esquivias works with; alteration understood as a tool serving possibility.

**Archive:** (from the Latin *archivum*, and this from the Greek *ἀρχεῖον*, *magistrates' residence*). 1. *m.* Orderly set of documents that a person, company, institution, etc., produce in the exercise of their functions or activities.

The archive seen as a preliminary step or as an end in itself; a working or a visual formalisation tool. It's just a way of organising obsessions, interests, desires and to make them legible in some way. However, how do we ensure that these archives take shape beyond themselves? How can we show the internal structure of what we work with, and by doing so, not close a process and give space to the subjectivity it observes? Along the way we can find archives intended to be seen such as *Política Hidráulica* (2004-2010) by Ibon Aranberri; to be listened to and read such as *Dorsal Landscape*, (2009 -2015) by Nader Koochaki or sung such as *Karaoke España* (2015) by the Los Hijos collective. On other occasions they form a starting point such as the *Apología/Antología* digital archive, either for the exhibition or for Nicolas Malevè's work. We can also find personal archives, such as Aimar Arriola's shared folders or work and research archives like the one presented by Marc Vives.

**Audiovisual:** 1. *adj.* That refers jointly to our hearing and sight, or uses them at the same time. It especially refers to didactic methods that make use of acoustic recordings accompanied by optical images.

(Moving image) The point of departure

**Blank:** (from the German. \*blank). 1. *adj.* Devoid of covering or content - **Black:** (From Old English *blaec*). 1. *adj.* This refers to the appearance of a body whose surface reflects no visible radiation. 2. *adj.* It also refers to the absence of any colour.

Beginning, end, extreme colours. Fade to black, the film ends. A blank screen, the lights come on. Jean Luc Godard in *Scénario du Film «Passion»* (1982) edits on a blank screen, like the empty space on the page, where anything is possible. Herman Asselberghs in *Speech Act* (2011) starts out his master class from black that is merely the essence of white. Oriol Vilapuig in his drawings tinges grey as part of an imaginary that refers us to the **dismantling** of cinematic elements.

**Share:** (From the Old English *scearu*). 1. *tr.* To apportion, divide, distribute something in parts.

I understand sharing to be opening up something so that the other can take part in it, strengthen, not dividing. In this case we have tried to do this by making the work processes and materials visible, not just in the projects that are being carried out during

## GLOSSARY

the exhibition, such as *Helicóptero* (1966 - 2015) by Dora García or *All of Us Want To Work Less (El robo)* (2015) by Itziar Barrio but also in all these personal and working archives that show us the unfinished side of the art object. In this case the intimate and personal side of the process becomes accessible to the public. Is there a more exact word to describe this?

**Dismantling/Dismantle:** (from Old French *des- & manteler*). 1. tr. Take to pieces, separate the pieces that something consists of). 2. tr. Separating the elements in an intellectual structure or system by analysing them. – **Deconstruction/Deconstruct:** 1. tr. Take apart analytically the elements that form a conceptual structure.

Despite coming from different philosophical traditions they form a very similar action strategy: to break into pieces to create something. Eugeni Bonet shows us this tool, which is another form of **altering**. Oriol Vilapuig does the same in *Teorema* (2010) that breaks up its film references into drawings that form a whole. Or Alex Reynolds in *By Day* (2015) who, through fragmentation and repetition, combines his personal archive with certain settings, to create an autonomous internal logic that has been freed of any autobiographical elements. We do the same when we choose to show one thing rather than another.

**Gravitate:** (From the Latin *gravitas*, weight). 1. intr. Refers to a body that moves around another due to gravitational attraction.

Round the moving image.

**Happening:** “The word *Happening* is not in the dictionary”, the Royal Spanish Academy says, but it is in the exhibition. Dora García gets back to a *Happening* by Oscar Masotta, *El Helicóptero* from 1966. The *Happening* involves the existence of a single time period, the present, at the same time as it provides us with a tool to re-interpret and revise history. A *Happening* that will become a film, *Segunda vez*, providing it with several meanings, and various temporalities: the present, participative; the future, which is to be seen. The exhibition can also be interpreted, read, and walked around in various ways.

**History:** (From the Latin *historia*, and this comes from the Greek *ιστορία*). 1. Narration and presentation of public and private past events that are worth recalling. 2. Discipline that studies and narrates these events.

“¿What if history were merely a pretext, or a vehicle?” Herman Asselbergh wonders in *Speech Act*. I can't help thinking that about whether we have the capacity to act on history; about what we can do to produce and encourage critical thinking through our practice.

**Artificial intelligence:** 1. Computing. Development and use of computers to be used to try and reproduce the processes of human intelligence.

The machine: we would like to explore its potential by working with artists who have tested how far it can go. One of these explorations is the one by Nicolas Malevè based around the *Apología/Antología: Video Itineraries through the Spanish context's* archive, but it is not the only one. Analivia Cordeiro also uses it in *3x3M* (1974) that brings the body face-to-face with the computer to create a file of movements in which the bodies are there to serve the machine and the latter is there to serve the bodies, which produces a fusion of intelligences. In Pad-Ma's case the machine becomes a tool for video materials beyond established conventions. Giving a voice to the **other**.

**Reading:** (from the Old English *raeding*). 1. Action of reading. 2. Interpretation of the meaning of a text.

The body that reads, the body that listens: public reading as an act of claiming the collective space, of another way of doing things. In this way it involves a relationship, a presence, certain affection, an appropriation, a reinterpretation and a dialogue. An image: Margarite Duras with Gerard Depardieu in *Le Camion*, sitting at the work desk, reading the script. An exercise: Itziar

Okariz's dreams. An activation: duen xara sacchi's readings of Aimar Arriola's shared folders. An occupation: *Numax Fagor Plus* (2013) by Roger Bernat that encourages us to make a shared interpretation to recover the voices of the workers in their struggle: giving a voice to the **other**.

**Table:** (From the Latin *tabula*). 1. Piece of furniture, usually made of wood, made up of one or several flat boards supported by one or several legs, that is used for eating, writing, playing on or for other uses.

**(Working desk)** Mine is white, like Godard's blank screen, the page that Duras starts writing on or the silence that we share in *Two times 4'33* (2011) by Manon de Boer; with thousands of folders, printed texts, words and ideas, like Aimar Arriola's shared folders; a private space that is transformed into a public one for this project. A desire to make it public that links up with the idea of **Sharing**, and a **Process**: Do experiences ever end? Or do we go back to them to re-invent them, and adapt them to meet our needs for life in the present, again and again? Like Juana the Mad's curse that Patricia Esquivias refers to in version 5 of *Folklore #3* that refers us to the possibilities of the conditional; of what could be, of what is still to come.

**Other:** (From Old English *oþer*). 1. adj. Regarding a person or a thing: different from the one that is being referred to.

Other.

**Presence:** (From the latin *praesentia*). 1. Personal attendance, or state of someone who finds themselves in front of another person or others or in the same place as them.

Here and now, actively taking part. Can we talk about artistic practice without presence? Presence understood as a requirement for the work, as an activation tool, as a leading element, as occurs in *Two Times 4'33* by Manon de Boer. Repetition as a form of alteration. I have in my head *4'33*” by John Cage, a musical composition from 1957 in which silence is the main feature, a blank space that is transformed by ambient sound, with our **presence**. I wonder if John Cage and Oscar Massota ever met. And if they did, did they play chess together?

**Process:** (From the Latin. *processus*). 1. Action of going forward. 2. Course of time. 3. Series of successive stages of a natural phenomenon or an artificial operation.

The work process shown as an archive, as a tool, as a desk, as an element in a state of continuous transformation, while at the same time it is understood to be a need, a yearning, a desire, or impossibility; a space for things that cannot be, as happens in *Unmade Film: The Reconnaissance* (2012-13) by Uriel Orlow: where he explores this impossibility, the expectations and disappointments through a film that is impossible to make.

**Surround:** 5. intr. Walk around.

Moving image.

**Text:** (From the Latin *textus*). 1. Statement or coherent set of oral or written statements. 2. Passage quoted from a written or oral work. 4. Everything stated in the body of the handwritten or printed work, as opposed to what appears in this separately; such as title pages, notes, indexes, etc.

An obsession: we couldn't talk about the moving image, its contours, our ideas, without working on the text, without showing it, without studying it, either as a note, script or book.

Note: All the definitions in italics come from the Royal Spanish Academy dictionary (adapted for the English translation). In most cases I have chosen the entries that I thought were most relevant, leaving aside the rest. I have respected the entry numbers.

## Jean-Luc Godardek Marguerite Durasi idatzitako gutuna

«*Detective*-ren filmaketan zehar idatzitako eta hartzaileei sekula bidali gabeko eskutitz sorta»-n bere *Detective* (1984) filmeko lan-taldeko hainbat kideri zuzentzen zaie Godard. Ageriko orden argirik gabe tartekatzen dira teknikariei (Pierre Novion fokulariari, Bernard Bregie makinista-buruari eta Bruno Nuytten, Durasen zenbait filmetako —besteak beste *La Femme du Gange*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* eta *Le Camion*—, *Detective* izanik Godardekin egin zuen kolaborazio bakarra) kameralari-buruari idatzitako gutunak, aktore nagusiei idatzitakoak (Alain Cuny, Aurelle Doazan, Julie Delpy, Claude Brasseur, Nathalie Baye, Jean-Pierre Léaud), bere kolaboratzaile eta bikotekide Anne-Marie Miéville idatzitakoak, bere ekoizle Christine Gozlan-i zuzendutakoak edota Renald Calcagni ekoizpen laguntzaileari idatzitakoak. Hartzaile horien guztien artean, Duras da filmaren zuzendaritzan parte hartu ez zuen bakarra: 1980ko hamarkadaren erdialde hartan, beren benetako topaketan arteko tartetean, Godardek beti izaten zuen Duras ondoan, lanean ari zenean. Hamairu gutunak honela argitaratu ziren gaztelaniaz: *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, t.II, Edición de L'Étoile/cahiers du cinéma (1988).

Mme Marguerite Duras,  
Trouville-sur-mer.

Terminus hotela. Goizaldeko hirurak. Egunsentia. Zigarroa. Dutxa. Idazteko makina. Ordu gutxiren buruan txoritxoak iritsi, eta janaria eskatu dute. Zoaz tekleatzera, esaten zioten gangsterrek Hammett gazteari, jotzen zuten bitartean. Hauxe idatzi dut: Maxi deitu behar diot, edo: espainiarrek dolarretan ordaintzen dute, edo: ez dut ezer ulertzen, eta boxealaria? Eta barre egiten dut. Zigarroa. Dutxa. Eta zugan pentsatzen dut, sekula idatziko ez zenuen gisa horretako esaldietan, ezta zure maitalea ehun milioiri tiroka jardunda ere. Zure barre ederra, Cocteau, Pagnol eta Guitry-ren benetako alaba zinela esan nizunean. Barre horren fideltasun eta zuzentasuna; sinesten ez ninduenaren zoriontasuna. Idazteko makina, dutxa, zigarroa. Goizaldeko bostak, Federicok kantatu eta zapuztutakoak bezain izugarriak. Txolarreak putre bihurtu dira. Badakit ez naizela behar bezalako idazlea, Lord Jim-ek behar bezalako gizona ez zela baina istorio hura mendean hartzeko borrokatzen zela zioen modu berean. Beste dutxa bat. Eta tekleatzera berriz: zertan ari da Luciano zaharra berriro hemen, edo: txanpaina, esan Isidorori banoala behera, edo are, lotsa alai batez: deitu Victorri, BMW-a salgai dugu! Itsasertzean pentsatzen dut orduan, itsasora botila botatzen duten zure eskuetan, ilargia edo itsasoa ez eskatzean. Esan liteke zineman alderantziz idazten dela. Bai. Zure begi berdeek nik baino lehen ikusi zuten.

## Carta de Jean-Luc Godard a Marguerite Duras

En una serie de “Cartas escritas durante el rodaje de *Detective* y no enviadas a sus destinatarios” Godard se dirige a diferentes miembros del equipo de su película *Detective* (1984). Se alternan sin orden aparente cartas a ciertos técnicos (Pierre Novion, foquista; Bernard Bregie, maquinista jefe; y Bruno Nuytten, operador jefe de varias películas de Duras –*La Mujer del Ganges*, *India Song*, *Su nombre de Venecia en Calcuta desierta* y *El Camión*– entre los cuáles, *Detective* será la única colaboración con Godard), con cartas a los principales actores (Alain Cuny, Aurelle Doazan, Julie Delpy, Claude Brasseur, Nathalie Baye, Jean-Pierre Léaud), a su colaboradora y compañera Anne-Marie Miéville, a su productora Christine Gozlan o al asistente de producción Renald Calcagni. En este grupo Duras es la única que no participó en la realización de la película: en aquella mitad de los años 1980, durante los intervalos de sus encuentros reales, Duras acompañaba entonces siempre su trabajo. Las trece cartas fueron publicadas en *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, t.II, Edición de l'Étoile/cahiers du cinéma*, 1998

Mme Marguerite Duras,  
Trouville-sur-mer.

Hotel Terminus. Tres de la madrugada. Amanecer. Cigarrillo. Ducha. Máquina de escribir. En unas pocas horas los pajarillos llegan y reclaman comida. Vete a teclear, le decían los gangsters al joven Hammett pegándole. Escribo: tengo que telefonar a Max, o: los Españoles pagan en dólares, o: no entiendo nada, ¿y el boxeador? Y me rio. Cigarrillo, Ducha. Y pienso en ti, en ese tipo de frases que nunca escribirías, ni con tu amante disparando a cien millones. Tu bonita risa cuando te dije que en el cine eras la verdadera hija de Cocteau, Pagnol y Guitry. La fidelidad y la rectitud de esa risa – felicidad de no creerme. Máquina de escribir, ducha, cigarrillo. Cinco de la mañana tan terribles como las de la noche cantadas y desencantadas por Federico. Los gorriones se han convertido en buitres. Sé que no soy un escritor bien; del mismo modo en que Lord Jim decía que no era un hombre bien pero que luchaba por dominar aquella historia. Otra ducha. Y de nuevo, tecleo: que pinta otra vez aquí el viejo Luciano, o: champagne, dile a Isidoro que bajo, o aún, lleno de vergüenza jovial: telefona a Victor, vendemos el BMW! Entonces pienso en la orilla del mar, en tus manos que lanzan la botella al mar, en no pedir la luna o el mar. Puede decirse que en el cine, se escribe al revés. Sí. Tus ojos verdes lo vieron antes que yo.

## Letter from Jean-Luc Godard to Marguerite Duras

In a series of “letters written while shooting *Detective* that were never sent to the people they were addressed to” Godard writes to various members of the crew of his film *Detective* (1984). In no apparent order letters to certain crew members (Pierre Novion, focus puller; Bernard Bregie, key grip; & Bruno Nuytten, cinematographer on several films by Duras –*La Femme du Gange*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* & *Le Camion*– among which *Detective* was to be the only time he worked with Godard), alternate with letters to the leading actors (Alain Cuny, Aurelle Doazan, Julie Delpy, Claude Brasseur, Nathalie Baye, Jean-Pierre Léaud), to his collaborator and companion Anne-Marie Miéville, to his producer Christine Gozlan or to the production assistant Renald Calcagni. In this set / group Duras is the only one who didn't take part in shooting the film: in the mid-1980s, during the intervals between her personal encounters, Duras always directly followed her work at that time. The thirteen letters were published in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, t.II, Éditions de l'Étoile/cahiers du cinéma*, 1998

Mme Marguerite Duras,  
Trouville-sur-mer.

Hotel Terminus; three in the morning. Dawn. Cigarette. Shower. Typewriter. In a few hours the birds will be here demanding (asking for) food. Go and type, the gangsters used to say to young Hammett while they were beating him up. I write: I have to phone Max, or: the Spanish pay in dollars, or: I don't understand anything, what about the boxer? And I laugh. Cigarette, shower. And I think about you, about that kind of sentence that you'd never write, not even with your lover firing away on all cylinders. Your lovely smile when I told you that in cinema you were the real daughter of Cocteau, Pagnol and Guitry. The loyalty and honesty you showed in that smile – the joy of not believing me; typewriter, shower, cigarette. Five in the morning as awful as that five in the afternoon that Federico sang about with disenchantment. The sparrows have turned into vultures. I know that I'm not a good writer, just like Lord Jim said that he wasn't a good man but that he fought to dominate that story. Another shower. And once again I type: once again what's old Luciano doing here, or: champagne, tell Isidoro that I'm coming down, or even, filled with joyful shame: phone Victor, we're selling the BMW! Then I think about the seashore, about your hands that throw the bottle into the sea, about not asking for the moon or the sea. It can be said that in cinema, you write back to front. Yes. Your green eyes saw it before I did.

## JARDUERA PROGRAMA

**IRAILAK 12**  
14:00 - 17:00

### *El Helicóptero*

Oscar Masottaren *happening*aren berrinterpretazioa eta filmaketa Dora García artistaren eskutik (aldez aurreko izenematea).

**IRAILAK 12**  
18:30

### *Numax-Fagor-Plus*

Roger Bernat/FFF-ren performancea erakusketa aretoan (sarrera libre aretoa bete arte).

**IRAILAK 18**  
19:00 eta 20:00, emanaldi bikoitza

### *All of Us Want To Work Less (El robo)*

Itziar Barrioren performance/errodajea, Guillem del Mont de Palol eta Jorge Dutor-ekin kolaborazioan. (aldez aurreko izenematea).

**URRIAK 13**  
11:00 - 13:00 eta 15:00 - 19:00

### *Movement notation, from computer dance to Nota-Anna*

Analivia Cordeiro dantzari eta koreografo brasildarrak eskainitako lantegi teoriko-praktikoa (aldez aurreko izenematea).

**URRIAK 23**  
19:00 - 21:00

### *Ahots altuan irakurri Irakurketaren gaineko bost ekintza*

Aimar Arriolaren *Carpeta propia compartida*-ren aktibazioa, duen xara saachi artista, ikerlari eta aktibistaren eskutik (sarrera libre aretoa bete arte).

**AZAROAK 20**  
19:00 - 21:00

### *Bideo-arte Euskal Herrian*

Mahai ingurua. UPV/EHU-ko Arte Ederretako eta Komunikazio eta Gizarte Zientzietako fakultateen proposamena (sarrera libre aretoa bete arte).

**ABENDUAK 19**  
18:30 - 21:00

Itziar Barriok eta Dora Garcíaek erakusketan zehar ekoiztutako ikus-entzunezko lanen eta Itziar Okarizen performancearen *première*-a (sarrera libre aretoa bete arte).

## PROGRAMA DE ACTIVIDADES

**12 DE SEPTIEMBRE**  
14:00 - 17:00h.

### *El Helicóptero*

*Happening* de Oscar Masotta interpretado y filmado por Dora García (con inscripción previa).

**12 DE SEPTIEMBRE**  
18:30h.

### *Numax-Fagor-Plus*

Performance de Roger Bernat/FFF en las salas de exposición (entrada libre hasta completar aforo).

**18 DE SEPTIEMBRE**  
19:00 y 20:00h., dos pases

### *All of Us Want To Work Less (El robo)*

Performance/rodaje de Itziar Barrio en colaboración con Guillem del Mont de Palol y Jorge Dutor (con inscripción previa, aforo limitado).

**13 DE OCTUBRE**  
11:00 - 13:00h. y 15:00 - 19:00h.

### *Movement notation, from computer dance to Nota-Anna*

Taller teórico-práctico impartido por la bailarina y coreógrafa brasileña Analivia Cordeiro (con inscripción previa).

**23 DE OCTUBRE**  
19:00 - 21:00h.

### *Leer en voz alta Cinco acciones de lectura*

Activación de *Carpeta propia compartida* de Aimar Arriola por parte del artista, investigador y activista duen xara saachi en las salas de exposición (entrada libre hasta completar aforo).

**20 DE NOVIEMBRE**  
19:00 - 21:00h.

### *Vídeo-arte en Euskal Herria*

Mesa redonda. Propuesta de la Facultad de Bellas Artes y CCSS y de la Comunicación UPV/EHU (entrada libre hasta completar aforo).

**19 DE DICIEMBRE**  
18:30 - 21:00h.

*première* de las piezas audiovisuales producidas durante la exposición por Itziar Barrio y Dora García y performance de Itziar Okariz (entrada libre hasta completar aforo).

## PUBLIC PROGRAMME

**SEPTEMBER 12<sup>nd</sup>.**  
14:00 - 17:00

### *El Helicoptero ("The helicopter")*

Happening by Oscar Masotta performed and filmed by Dora García (registration required).

**SEPTEMBER 12<sup>nd</sup>.**  
18:30

### *Numax-Fagor-Plus*

Performance by Roger Bernat/FFF at the exhibition hall (free entry until full capacity).

**SEPTEMBER 18<sup>th</sup>.**  
19:00 & 20:00, two times

### *All of Us Want To Work Less (theft)*

Performance / shooting by Itziar Barrio in collaboration with Guillem of Mont de Palol and Jorge Dutor (registration required, limited capacity).

**OCTOBER 13<sup>th</sup>.**  
11:00 - 13:00 and 15:00 - 19:00

### *Movement notation, from computer dance to Nota-Anna*

Theoretical-practical workshop given by Brazilian dancer and choreographer Analivia Cordeiro (Registration required).

**OCTOBER 23<sup>rd</sup>.**  
19:00 - 21:00

### *Reading Aloud Five Reading Actions*

Activation of Aimar Arriola's *Carpeta propia compartida* by the artist, researcher and activist duen xara saachi (free entry until full capacity).

**NOVEMBER 20<sup>th</sup>.**  
19:00 - 21:00

### *Videoart in the Basque Country*

Round table. Proposal by UPV/EHU (University of the Basque Country) Faculties of Fine Arts and Communications & Social Sciences (free entry until full capacity).

**DECEMBER 19<sup>th</sup>.**  
18:30 - 21:00

Première of the films produced during the exhibition by Itziar Barrio and Dora García and a performance by Itziar Okariz (free entry until full capacity).



## ERAKUSKETAREKIN LOTUTAKO HEZKUNTZA- PROGRAMA

### BISITA SOLASALDIAK

Hezkuntza-programarekin bat eginez, gure ezagutza eta esperientziak erakusketen edukiekin lotzeko solasaldi guneak sortuko ditugu. Askotariko eztabaidak eta ibilbideak sortuko ditugu bisitaldi bakoitza aberasteko helburuarekin.

#### DATAK

Erakusketak zabalik dauden ostiral guztiak

#### ORDUTEGIA

18:00 - 19:00 (es) / 19:00 - 20:00 (eu)

#### IZEN-EMATEA

Webgunean edota informazio puntuan

#### PARTE-HARTZAILE KOPURUA

15 lagun gehienez

\*Zeinu hizkuntzako interpretazio zerbitzuarekin bisita: erakusketa bakoitzeko bat izango da. Begiratu datak [www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu).

## PROGRAMA DE MEDIA- CIÓN RELACIONADO CON LAS EXPOSICIONES

### VISITAS DIALOGADAS

Acorde con el programa de mediación, proponemos crear espacios de diálogo en los que vincular nuestros saberes y experiencias a los contenidos de las exposiciones. Generaremos múltiples debates y recorridos para enriquecer cada visita.

#### FECHAS

Todos los viernes (siempre que haya exposiciones)

#### HORARIOS

18.00 - 19.00h. (es) / 19.00 - 20.00h. (eu)

#### INSCRIPCIÓN

En la página web o en el punto de información

#### NÚMERO DE PARTICIPANTES

15 personas máximo

\*Visita con servicio de ILSE (Interpretación de lengua de signos): una por cada exposición (consultar fecha en [www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu)).

## EDUCATION PROGRAMME LINKED TO THE EXHIBITION

### VISITS IN DIALOGUE

From the contents of the exhibitions, we will create opportunities for dialogue in which we will link these contents with our knowledge and experiences. We will generate multiple discussions and tours to enrich each visit

#### DATES

Every Friday during the exhibition

#### HOURS

18:00 - 19:00 (Spa.) / 19:00 - 20:00 (Basque)

#### REGISTRATION

[www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu), or at the information point.

#### NUMBER OF PARTICIPANTS

15 people maximum.

## BISITA ESPERIMENTALAK

Bisitok erakusketei begirada esperimental ezberdinak emateko aukera eskeintzen dute, bestelako interpretazioei ateak irekitzeko asmoz. Erakusketa aretoetan espero gabeko topaketak sortzea da asmoa artista, zientzialari, hezitzaile, historiagile, diseinatzaile, biologo, musikarien eta abarren lagun-tzarekin. Guztiak erakusketa bakoitzaren gaineko euren ikuspegi pertsonalak helaraziko dizkigute.

#### DATAK

Hilabete bakoitzeko lehen asteazkena

#### ORDUTEGIA

18:30 - 20:00

#### HIZKUNTZA

Gonbidatuen arabera. Kontsultatu webgunean

#### IZEN-EMATEA

Webgunean edota informazio puntuan

#### PARTE-HARTZAILE KOPURUA

15 lagun gehienez

## VISITAS EXPERIMENTALES

Estas visitas son un conjunto de miradas experimentales a las exposiciones con el fin de abrirlas a nuevas interpretaciones. Se trata de provocar encuentros inesperados en las salas y habitarlas con la colaboración de artistas, científicas, educadores, historiadores, diseñadoras, biólogos, músicos... para que ofrezcan su acercamiento particular a cada exposición.

#### FECHAS

Primer miércoles de cada mes

#### HORARIOS

18.30 - 20.00h.

#### IDIOMA

En función de las personas invitadas. Consultar en la página web

#### INSCRIPCIÓN

En la página web o en el punto de información

#### NÚMERO DE PARTICIPANTES

15 personas máximo

## EXPERIMENTAL VISITS

These visits represent a number of experimental visions of the exhibition with the aim of opening it up to new interpretations. The idea is to provoke unexpected encounters in the halls and to people these with a collaboration of artists, scientists, historians, designers, biologists, musicians... so that they offer their own particular approach to each exhibition.

#### DATES

September Last Wednesday of each month

#### HOURS

18:30 - 20:00 (Basque+Spanish)

#### REGISTRATION

[www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu), or at the information point

#### NUMBER OF PARTICIPANTS

15 people maximum

## TESTU-INGURUAN

Bisita formatuak ere esperimentazio eremuak dira, eta, erakusketak, diskurtso bakarraren ideiatik urruntzeko eta interpretazioak irekitze-ko lekuak. Hori dela eta, erakusketaren esanahia bera berrikusteko proposamena egiten dugu, erakusketa aretoak behin baino gehiagotan bisitatu daitezkeen gune gisa ulertuz. Plantatzen duguna, azken batean, bisita gidatuaren nozioa bera gairatzea da, guztion artean, beste zentzu bat emateko.

#### DATAK

Hilabete bakoitzeko bigarren asteartea

#### ORDUTEGIA

18:00 - 20:30

#### HIZKUNTZA

Elebiduna

#### IZEN-EMATEA

Webgunean. Erakusketa bakoitza hasi baino bi aste lehenago irekiko da izena emateko epea. Izena ematen duten pertsonak egitasmoan gutxienez hiru hilabetez parte hartzeko konpromisoa hartzen dute.

#### PARTE-HARTZAILE KOPURUA

15 lagun gehienez

#### HARTZAILEAK

Interesa duen pertsona oro (ez da beharrezkoa alde aurretik arte garaikidearen gaineko inolako ezagutzarik izatea).

## TESTU-INGURUAN

Grupo de investigación y aprendizaje vinculado a las exposiciones. Testu-inguruan es un grupo de aprendizaje que acompaña a las exposiciones de Tabakalera. Cada mes nos reunimos para generar 'cajas de herramientas' colectivas que nos sirvan para profundizar en los contenidos de las muestras y activar nuevas ideas y debates. Revisamos materiales como textos, películas o piezas de las exposiciones u otras relacionadas, con la intención de, poco a poco, auto-formarnos en temas relacionados con el arte contemporáneo.

#### FECHAS

Segundo martes de cada mes

#### HORARIOS

18:00 - 20:30h.

#### IDIOMA

Bilingüe

#### INSCRIPCIÓN

Inscripción previa en [www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu). Las inscripciones se abrirán dos semanas antes de la apertura de cada exposición. Las personas que se inscriben se comprometen a participar durante un mínimo de tres meses y un máximo indefinido.

#### NÚMERO DE PARTICIPANTES

15 personas máximo.

#### DESTINATARIOS

Cualquier persona interesada (no es necesario ningún conocimiento previo en arte contemporáneo).

## TESTU-INGURUAN

Investigation and learning group linked to the exhibitions.

Testu-inguruan is a learning group that accompanies the exhibitions in Tabakalera. Every month we will gather to generate collective 'tool boxes' to be used for deepening in the contents of the exhibitions and activate ideas and debates. We will work with texts, films or artworks, with the aim of, step by step, train ourselves in contemporary art.

#### DATES

Second Tuesday of each month

#### HOURS

18:00 - 20:30

#### LANGUAGE

According to the guest

#### REGISTRION

[www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu). The registration will be open two weeks before the opening of the exhibition. The registered people agree to participate for at least three months.

#### NUMBER OF PARTICIPANT

15 people maximum

# ERAKUSKETAKO LANEN ZERRENDA LISTADO DE OBRAS DE LA EXPOSICIÓN EXHIBITION'S LIST OF WORKS

## **Carpeta Propia Compartida** 2015 **AIMAR ARRIOLA** (Markina-Xemein, 1976)

Inprimaturiko testuen aukeraketa eta irakurketarako gunea.  
Selección de textos impresos y zona de lectura.  
Texts selection and reading area.

## **Política Hidráulica** 2004-2010 **IBON ARANBERRI** (Itziar-Deba, 1969)

Instalazioa: enmarkaturiko argazkiak. Tamaina ezberdinak.  
Instalación: varias fotografías enmarcadas. Dimensiones variables.

Installation: framed photographs. Variable measurements.  
Cortésia del /courtesy of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-ren adeitasunez.

## **Speech Act** 2011 **HERMAN ASSELBERGHS** (Mechelen, 1962)

Bideoa, kolorea, 16:9, estereoa, jatorrizko hizkuntza: nederlandera, 29min.  
Video, color, 16:9, estereoa, idioma original: holandés, 29 min.  
Video, color, 16:9, stereo, original language: Dutch, 29 min.  
Cortésia del artista/ Courtesy of the artist /Artistaren adeitasunez y Auguste Orts.

## **All of us Want to Work Less** 2015\* **ITZIAR BARRIO** (Bilbao, 1976)

Tamaina ezberdinak eskulturak, ink jet inprimakiak eta bideoa: *All of us Want to Work Less (el robo)* trailerra. (bideoa, kolorea, soinua, 16:9, jatorrizko hizkuntza: ingelera, 5 min.).

Eskulturas de dimensiones variables, impresiones ink jet y video: Trailer de *All of us Want to Work Less (el robo)* (video, color, sonido, 16:9, idioma original: inglés, 5 min).  
Variable measurements's sculpture, ink jet prints and video: Trailer of *All of us Want to Work Less (el robo)* (video, color, sound, 16:9, original language: English, 5 min).

## **NUMAX-FAGOR-PLUS** 2014\* **ROGER BERNAT/FFF** (Barcelona, 1968)

Aulkiak, pantailak, bideoak, dokumentuak, argazkiak, liburua, publizitate-eskuorriak eta kartelak.  
Sillas, pantallas, vídeos, documentos, fotografías, libro, folletos publicitarios y carteles.

Chairs, screens, videos, documents, photos, book, advertising-leaflet and posters.  
Koprodukzioa/Coproducción/Coproduction: FRAC Basse Normandie, KunstenFestivalDesArts, Grec festival de Barcelona, Temporada Alta.

## **Two Times 4'33** 2008 **MANON DE BOER** (Kodaicanal, 1966)

35mm/bideo instalazioa, kolorea, 4:3, 10 min.  
35mm/videoa instalación, color, 4:3, 10 min.  
35mm/video installation, color, 4:3, 10 min.  
Cortésia de la artista/ Courtesy of the artist /Artistaren adeitasunez & Auguste Orts.

## **Diagrama desmontaje** 2015 **EUGENI BONET** (Barcelona, 1954)

Horma-diagrama.  
Diagrama mural.  
Wall diagram.

## **KARAOKE ESPAÑA** 2015 **COLECTIVO LOS HIJOS** (Javier Fernández Vázquez -Luis López Carrasco-Natalia Marín Sancho)

Esku-hartutako karaokea. Gonzalo de Pedroren proposamena *Apologia/Antologian* egindako ibilidearen luzapen gisa.  
Karaoke intervenido. Cortésia de los artistas. Propuesta de Gonzalo de Pedro como extensión a su itinerario en *Apologia/Antología*.

Modified karaoke. A proposal from Gonzalo de Pedro as a spread of the itinerary suggested at *Apologia/Antología*.

## **M3x3** 1973 - 2015 **ANALIVIA CORDEIRO** (São Paulo, 1954)

3 kanal. Bideoa, PAL, 5:29 min.  
3 canales. Video, PAL, 5:29 min.  
3 channel. Video, PAL, 5:29 min.  
Cortésia de la artista /Courtesy of the artist /Artistaren adeitasunez & Galerie Anita Beckers.

## **Le Camion** 1977 **MARGUERITE DURAS** (Gia Dinh, Vietnam 1914 - París, 1996)

Kolorea, estereoa, 16:9, jatorrizko hizkuntza: frantsesa, 80 min.  
Color, estereoa, 16:9, idioma original: francés, 80 min.  
Color, stereo, 16:9, original language: French, 80 min.  
Cortésia de/ Courtesy of: Editions Benoit Jacob- Jean Mascolo-ren adeitasunez.

## **Folclore III** 2008 - 2015 **PATRICIA ESQUIVIAS** (Caracas, 1979)

Bideoa (Kolorea, soinua, 4:3, jatorrizko hizkuntza: ingelesa, 18 min.) eta argitalpena.  
Video (color, sonido, 4:3, idioma original: inglés, 18 min.) y publicación.  
Video (Color, sound, 4:3, original language: English, 18 min.) and publication.

## **El Helicóptero** 2015 - \* **DORA GARCÍA** (Valladolid, 1965)

Filmaturiko *happening*-aren gidioa, Oscar Masottaren jatorrizko posterraren birlanketa eta erreferentzia bibliografikoak.

Guión para el *happening* filmado, póster retrabajado a partir del original de Oscar Masotta, y referencias bibliográficas.  
Script from the filmed happening, a rework from the Oscar Masotta's original poster and bibliographical references.

Cortésia de la artista /Courtesy of the artist /Artistaren adeitasunez & Auguste Orts.

## **Scénario du film Passion** 1982 **JEAN-LUC GODARD** (París, 1930)

Kolorea, estereoa 4:3, jatorrizko hizkuntza: frantsesa, 54 min.  
Color, estereoa 4:3, idioma original: francés, 54 min.  
Color, stereo 4:3, original language: French, 54 min.  
Cortésia de/Courtesy of Gaumont-en adeitasunez.

## **Soineko paisaia** 2009 - 2015 **NADER KOOCHAKI** (Donostia-San Sebastián, 1983)

Entzunezko artxiboa eta landako koadernoak.  
Archivo de audio y cuadernos de campo.  
Audio archive and field-book.

## **A Cinema of Quasi-images** 2015 **NICOLAS MALEVÉ** (Bruselas, 1969)

Paperezko inprimakiak eta *Apologia/Antologia* artxiboan aplikatutako algoritmo filtratuen emaitza den nabigatzeko interfaz-a. Azalpen testuen liburuxka.

Impresiones en papel e interfaz navegable generados a partir de algoritmos de filtrado aplicados al archivo de *Apologia/Antología*. Libro de textos explicativos.

Paper prints and navigable interface generated from filtering algorithms applied to *Apologia/Antologia* file. A book contained explanation texts.

## **NUEVA OLA o Desencert** 2004 **JOAN MOREY** (Mallorca, 1972)

Argitalpena eta elementu ezberdinak.  
Publicación y elementos diversos.  
Publication and different elements.

## **DOMINION** 2005 **JOAN MOREY** (Mallorca, 1972)

Argitalpena (karpeta/liburuxka eta hiru opuskulo) eta elementu ezberdinak.  
Publicación (carpeta/libreto y tres opúsculos) y elementos diversos.  
Publication (folder/booklet and three brief treatise) and various elements.

## **MISA NEGRA** 2007 - 2009 **JOAN MOREY** (Mallorca, 1972)

Argitalpena eta elementu ezberdinak.  
Publicación y elementos diversos.  
Publication and different elements.

## **Diario de sueños** 2015\* **ITZIAR OKARIZ** (Donostia-San Sebastián, 1965)

Eguneroko performancea eta berauen inprimakiak.  
Performance diaria e impresiones de las mismas.  
Daily performance and the their prints.

## **Public Access Digital Media Archive**, 2008 - **PAD.MA** (initiated by CAMP, from Mumbai, 0x2620 from Berlin, and the Alternative Law Forum from Bangalore)

Interfaz-a eta online artxiboa.  
Interfaz y archivo online.  
Interface and online archive.

## **By Day** 2015 **ALEX REYNOLDS** (Bilbao, 1978)

Bideoa, kolorea, estereoa, 4:3, 2014, 19 min.  
Video, color, estereoa, 4:3, 2014, 19 min.  
Video, color, stereo, 4:3, 2014, 19 min.

## **Leer en voz alta, cinco acciones específicas** 2015\* **DUEN XARA SACCHI** (Aguaray, 1979)

Artistaren adeitasunez eta Aimar Arriolaren proposamena *Apologia/Antologian* egindako ibilidearen luzapen gisa.

Cortésia del autor. Propuesta de Aimar Arriola como extensión a su itinerario en *Apologia/Antología*.  
A proposal from Aimar Arriola as a spread of the itinerary suggested at *Apologia/Antología*.

## **Struggle in Jerash** 2008 **EILEEN SIMPSON & BEN WHITE** (Manchester, 1977)

Bideoa, B&W, estereoa, 4:3, 60 min.  
Video, B&W, estereoa, 4:3, 60 min.  
Video, B&W, stereo, 4:3, 60 min.

## **Unmade Film: The Reconnaissance** 2012 - 2013 **URIEL ORLOW** (Zurich, 1973)

Entzunezkoa, 7'30", horma-papera, harekaxa, diapositiben proiektzioa, aluminioan muntaturiko argazkiak.

Audio, 7'30", papel-mural, caja de arena, proyección de diapositivas y fotografías montadas en aluminio.  
Audio, 7'30", wall-paper, sandbox, slide projection, photographs mounted on aluminium.

## **Teorema** 2010 **ORIO L VILAPUIG** (Sabadell, 1964)

4 marrazki: 100 x 70 cm  
4 dibujos: 100 x 70 cm  
4 drawings: 100 x 70 cm

## **Mesa de fiesta** 2015 **MARC VIVES** (Barcelona, 1978)

Mahaia, irudien artxibo pertsonala ofizino tresnak eta inprimagailua.  
Artisaten adeitasunez eta komisariaren eta Neus Miró-ren proposamena *Apologia/Antologian* egindako ibilidearen luzapen gisa.

Mesa, archivo personal de imágenes, utensilios de oficina e impresora.  
Cortésia el artista a propuesta de las comisarias y Neus Miró como extensión a su itinerario en *Apologia/Antología*.

Table, personal archive of images, office tools and printer.  
A proposal from the curators and Neus Miró as a spread of the itinerary suggested at *Apologia/Antología*.

\*  
Ekintzen programa kontsultatu  
Consultar programa de actividades  
See Public Programme

Krediturik ez bada ageri, proiektuak artista edo egilearen kortesia dira

Si no hay crédito indicado, los proyectos son cortésia del artista/s o autor/es /

Unless otherwise indicated, all projects are cortésia of the artist/s or author/s

## ERAKUSKETA EXPOSICIÓN EXHIBITION

### KOMISARIOAK COMISARIAS CURATORS

Anna Manubens  
Soledad Gutiérrez

### ERAKUSKETAREN DISEINUA DISEÑO DE LA EXPOSICIÓN EXHIBITION DESIGN

Clàudia Raurell + Joan Astallé - RÀS studio

### TABAKALERA

#### KULTUR ZUZENDARIA DIRECTORA CULTURAL CULTURAL DIRECTOR

Ane Rodríguez Armendariz

#### IKUS-ENTZUNEZKO PROGRAMAREN ARDURADUNA RESPONSABLE DEL PROGRAMA AUDIOVISUAL RESPONSIBLE FOR AUDIOVISUAL PROGRAMME

Victor Iriarte

#### ERAKUSKETAREN KOORDINATZAILEA COORDINADORA DE LA EXPOSICIÓN EXHIBITION COORDINATOR

Jone Alaitz Uriarte

#### KUDEAKETA

##### GESTION MANAGEMENT

Begoña Galparsoro  
Mirari Marfagón  
Leire Cortés

#### SISTEMA TEKNOLOGIKOEN ARDURADUNA RESPONSABLE DE SISTEMAS TECNOLÓGICOS TECH HEAD

Daniel Artamendi

#### PRODUKZIOA ETA MANTENIMENDUA PRODUCCIÓN Y MANTENIMIENTO PRODUCTION AND MAINTENANCE

Maier Ezquerro  
Jon Fernández  
Jose Mari Albarrán

#### HEZKUNTZA

##### MEDIACIÓN EDUCATION

Leire San Martín  
Ana Revuelta  
Nerea Hernández  
Maidor Fernández  
Ane Zamora  
Mertxe Petxarroman

#### KOMUNIKAZIOA

##### COMUNICACIÓN COMMUNICATION

Maidor Beldarrain  
Nere Lujanbio  
Maitane Otaegi  
Weba eta sareak / Web y redes / Web and social media  
Larraitx Mendizuri  
Borja Relano

## ARGITALPENA PUBLICACIÓN PUBLICATION

#### ARGITALPENAREN KOORDINAZIOA COORDINACIÓN DE LA PUBLICACIÓN PUBLICATION COORDINATION

Nere Lujanbio

#### DISEINU GRAFIKOA

##### DISEÑO GRÁFICO GRAPHIC DESIGN

Gorka Eizagirre

#### TESTUEN ITZULPENAK

##### TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEXTS TRANSLATIONS

Allan Owen  
María Colera

#### INPRENTA

##### IMPRESIÓN PRINTER

Artes Gráficas Lorea, S.L.

#### ESKER BEREZIAK

##### AGRADECIMIENTO ESPECIAL A SPECIAL THANKS TO

Gaumont, Intermedio, Éditions Benoit Jacob, Donostia Zinemaldia - Festival de San Sebastián, Auguste Orts, Lux, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Anita Beckers Gallery, Post-éditions, Festival Ambulante México, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia Kultura (Zine Unitatea / Unidad de Cine / Cinema Unit), Juan Rodríguez eta parte hartu duten autore guztiei / y a todos los autores participantes / and to all participant authors.



Testuak eta irudiak

## APOLOGÍA/ANTOLOGÍA (A/A)

A/A Espainiako testuinguruan bideo-sorkuntzaren azken 50 urteak berrikusten dituen proiektua da. Proiektu hau izan da "Ikus-entzunezkoaren aldiriak" erakusketaren abiapuntua.

A/A es un proyecto que recorre 50 años de video-creación en el contexto español. Es, a su vez, el proyecto desde el que se despliega la exposición "Contornos de los audiovisual".

A/A is a project that revisits the last 50 years of video creation in the Spanish context. It is, as well, the project from which unfolds the exhibition "Moving image contours".

#### IDEIA ORIGINALA

##### IDEA ORIGINAL ORIGINAL IDEA

Anna Manubens & Eli Lloveras (HAMACA)

#### PROIEKTUAREN KOMISARIOAK

##### COMISARIOS DEL PROYECTO PROJECT CURATORS

Aimar Arriola  
Gonzalo de Pedro  
Eugeni Bonet  
Fito Rodríguez  
Neus Miró

#### DISEINU GRAFIKOA

##### DISEÑO GRÁFICO GRAPHIC DESIGN

Xabi Martínez de Arbulo

#### WEB DISEINUA ETA GARAPENA

##### DISEÑO Y DESARROLLO WEB WEB DESIGN AND DEVELOPEMENT

Nicolas Malevé & Edu Martínez Piracés

#### EKOIZPENA

##### PRODUCCIÓN PRODUCTION

##### HAMACA EHU-UPV TABAKALERA

#### DVD

##### CAMEO

#### KOLABORATZAILEAK

##### COLABORADORES COLLABORATORS

##### AC/E

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura  
Ministerio de Cultura

<http://apologiantologia.net>

**TABAKALERA**



**KULTURA  
GARAIKIDEAREN  
NAZIOARTEKO  
ZENTROA**

**CENTRO  
INTERNACIONAL  
DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA**

**ERAKUSKETA  
ARETOAREN ORDUTEGIA**

**ASTEARTETIK OSTEGUNERA**  
12:00 - 20:00

**OSTIRALA**  
12:00 - 21:00

**LARUNBATA**  
10:00 - 21:00

**ASTEBURUAK ETA JAI EGUNAK**  
10:00 - 20:00

**HORARIO SALA DE  
EXPOSICIONES**

**DE MARTES A JUEVES**  
12:00 - 20:00h.

**VIERNES**  
12:00 - 21:00h.

**SÁBADO**  
10:00 - 21:00h.

**FINES DE SEMANA Y FESTIVOS**  
10:00 - 20:00h.

**EXHIBITION HALL  
OPENING HOURS**

**TUESDAY-THURSDAY**  
12:00 - 20:00

**FRIDAYS**  
12:00 - 21:00

**SATURDAY**  
10:00 - 21:00

**WEEKEND AND HOLIDAYS**  
10:00 - 20:00

**info+**

[www.tabakalera.eu](http://www.tabakalera.eu)

Duque de Mandas, 52, 20012  
Donostia / San Sebastián  
Gipuzkoa



Gipuzkoako  
Foru Aldundia



Donostiako Udala  
Ayuntamiento de San Sebastián