

PROA  
CINE

# PEOPLE'S PARK y YUMEN

de John Paul Sniadecki

Sábados 19 y 26 de octubre - 17 y 19 hs.

## Press kit

### Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929  
[C1169AAD] Buenos Aires  
Argentina

### Departamento de Prensa

prensa@proa.org  
[+54 11] 4104 1044

auditorio@proa.org

www.proa.org

Admisión: \$ 15.-

Venta telefónica: 4104-1001



Estreno en Argentina  
con la presencia de J.P. Sniadecki

Octubre 2013							
lun	mar	mie	jue	vie	sab	dom	
30	1	2	3	4	5	6	
7	8	9	10	11	12	13	
14	15	16	17	18	19	20	
21	22	23	24	25	26	27	
28	29	30	31	1	2	3	

### Viernes 18

11 hs - Masterclass

Capacidad limitada

### Sábado 19

17 hs - *People's Park* (78')

19 hs - *Yumen* (65')

El director dialogará con el público luego de cada película.

### Sábado 26

17 hs - *People's Park* (78')

19 hs - *Yumen* (65')

DOC BUENOS AIRES

Por primera vez en Argentina, Proa Cine presenta dos trabajos de **John Paul Sniadecki**, uno de los documentalistas más originales de la actualidad. El director ofrecerá una *masterclass* el viernes 18 de octubre y presentará sus últimas películas, *People's Park* (2012) y *Yumen* (2013), el sábado 19 en el marco de la **Muestra Internacional de Cine Documental Doc Buenos Aires**.

El trabajo de Sniadecki explora el cruce entre **cine y antropología** y forma parte de la producción del **Sensory Ethnography Lab de Harvard University** (Massachusetts), un proyecto que combina las disciplinas artísticas y los estudios etnográficos para estudiar la vida humana más allá del vocabulario tradicional de las ciencias y la palabra escrita. Salvo *Foreign Parts* (2008), co-dirigida junto a Véréna Paravel, todas sus películas fueron rodadas en China, donde vivió mientras realizaba su doctorado, y ha dirigido varias de ellas en conjunto con miembros de la nueva generación de cineastas y artistas que ha emergido en ese país.

Siguiendo su objetivo de difundir el trabajo de cineastas independientes que buscan nuevas formas de abordar la realidad y el arte, con *People's Park* y *Yumen* Proa se incorpora al Doc Buenos Aires, que tendrá lugar del 17 al 26 de octubre. Coordinado con instituciones cinematográficas de todo el mundo y con trece ediciones en su haber, el festival es uno de los de mayor trayectoria del país. Su programación presenta consagradas producciones nacionales e internacionales, entre las que figuran directores que han sido parte de Proa Cine, como Claude Lanzmann y Wang Bing.



## J.P. Sniadecki

### Un laboratorio de imágenes

por Carmen Guarini, co-directora de Doc Buenos Aires

J.P. Sniadecki es cineasta y estudiante del Doctorado en Antropología de los Medios de Comunicación en la Universidad de Harvard, en el Sensory Ethnography Lab (SEL). El SEL es un lugar de experimentación dirigido por otro notable realizador, Lucien Castaing Taylor, de quien se han conocido en Buenos Aires, en el BAFICI, obras como *Sweetgrass* (2009) y *Leviathan* (2012). Este laboratorio se ha transformado en pocos años en una usina creativa de experiencias cinematográficas que atraviesan el cine, la investigación antropológica y el arte. El prestigioso festival de cine de Viena, la Viennale, le dedica por estos mismos días una retrospectiva completa a los trabajos del SEL, demostración del enorme interés cinematográfico que ha sabido despertar en poco tiempo. Desde el SEL, Sniadecki

#### Links

[vimeo.com/69127453](https://vimeo.com/69127453)  
[www.youtube.com/watch?v=AmtLPyiJD70](https://www.youtube.com/watch?v=AmtLPyiJD70)  
[www.youtube.com/watch?v=f\\_zlM-Hlei4](https://www.youtube.com/watch?v=f_zlM-Hlei4)

ha desplegado estos últimos años toda su obra. Sus películas se han proyectado en distintas partes del mundo y han recibido premios como el Joris Ivens, del festival Cinéma du Réel (Francia), por su documental *Demolición* (2008), que compitió en la sección oficial Punto de Vista 2010, o el Leopardo de Oro y el premio especial del jurado en el Festival de Cine de Locarno (Suiza) por *Foreign Parts*, codirigida con Véréna Paravel (Gran Premio Punto de Vista 2011).

Sniadecki es además el fundador y curador principal de Emergent Visions, un proyecto cinematográfico permanente en el que se exhiben películas independientes de la República Popular China. Las dos obras que presentamos este año, nos descubren nuevos aspectos de esa sociedad en la que Sniadecki ha posado sus ojos y su cámara.

*People's Park* resulta ser un acertado encuentro entre la técnica y su tema. El film nos muestra un paseo por un parque urbano, el Parque Popular de Chengdu, Sichuan. En colaboración con Libbie Cohn, Sniadecki hace uso del plano-secuencia y registra al tiempo que mira, permitiéndonos observar en una única toma continua la vida de ese espacio abierto y recreacional. Una cámara que nunca se detiene nos permite descubrir la cotidianidad de esa sociedad en donde se entrelazan una diversidad de hábitos culturales (comidas, paseos, práctica de caligrafía, danzas, relax, contacto social) que nos muestran un mundo vivo y colmado de símbolos, una sociedad desprejuiciada y, en cierta forma, libre.

Del espíritu lúdico y festivo que recorre *People's Park* nos vamos a *Yumen*, la contracara de ese pequeño cosmos. Aquí, Sniadecki nos lleva a un pueblo derruido en la región noroccidental de China, en otros tiempos una zona pujante gracias al petróleo. *Yumen* es casi una película de fantasmas, espíritus que en otros tiempos habitaron ese espacio. La decadencia urbana es mostrada desde una perspectiva que reúne las virtudes cinematográficas y narrativas del autor frente a seres reales, que se articulan en este relato disruptivo para transmitir el clima de angustia y desolación en el que transcurren sus vidas. El film, rodado en 16mm, parece un homenaje a ese mundo que se va perdiendo y a ese formato casi en desuso.

#### Artículos por J.P. Sniadecki

[cinema-scope.com/author/j-p-sniadecki](http://cinema-scope.com/author/j-p-sniadecki)



## Yumen

Situada en un pueblo casi fantasmal, que alguna vez prosperó gracias al petróleo en el árido noroeste de China, *Yumen* es una atrapante y fragmentada historia de almas hambrientas, jóvenes impacientes, un artista errante y una mujer solitaria, todos en busca de una conexión humana en medio del paisaje desmoronado del pueblo. Esta cinta, en parte “pornografía de la decadencia”, en parte “historia de fantasmas”, filmada por completo en 16mm, reúne performances, gestualidad narrativa y realismo social para jugar con las convenciones y desafiar los géneros.

**China/Estados Unidos, 2013. 65 min.**

**Directores:** J.P. Sniadecki, Huang Xiang y Xu Ruotao

**Con:** Chen Qi, Zhou Qian, Chen Xuehua, Huang Xiang, Xu Ruotao

**Guión:** Xu Ruotao, Yinyan

**Fotografía:** J.P. Sniadecki, Huang Xiang

**Edición:** Xu Ruotao, J.P. Sniadecki, Huang Xiang

**Sonido:** J.P. Sniadecki, Huang Xiang

**Voces en off:** Xu Ruotao, Chen Qi, Zhou Qian, Chen Xuehua

**Edición de sonido:** Ernst Karel

Producida en asociación con el Film Study Center de Harvard University

#### links

[artforum.com/film/id=39520](http://artforum.com/film/id=39520)  
[www.moma.org/visit/calendar/film\\_screenings/18245](http://www.moma.org/visit/calendar/film_screenings/18245)  
[mubi.com/notebook/posts/berlinale-2013-impressions-3](http://mubi.com/notebook/posts/berlinale-2013-impressions-3)  
[bit.ly/16e9ybw](http://bit.ly/16e9ybw)



## People's Park

Una sola toma sumerge al espectador en un viaje sin interrupción por un famoso parque urbano de Chengdu, en la provincia de Sichuán (China). La película explora la variedad de modos, ritmos y comportamientos que conviven en estrecha proximidad dentro del espacio social del parque: parejas bailando el vals, cantantes de karaoke y el zumbido de las cigarras entre poderosos árboles que se yerguen hasta el cielo. *People's Park* es una reflexión sensorial en tiempo y espacio cinematográfico que ofrece una mirada fresca sobre la interacción pública, el ocio y la expresión en China.

En palabras de Shelly Kracier, programadora del Festival Internacional de Cine de Vancouver (Canadá): “Una recreación documental de la realidad o, mejor dicho, una producción de algo súper real que estimula nuestra mirada comprensiva y participación exultante”.

**China/Estados Unidos, 2012. 78 min.**

**Idiomas:** sichuanés, chino mandarín

**Directores:** J.P. Sniadecki y Libbie D. Cohn

**Asistente de producción:** Ouyang Xiaodong

**Postproducción de imagen:** Julien Bisschop

**Postproducción de sonido:** Ernst Karel

#### links

[www.peoplesparkfilm.com](http://www.peoplesparkfilm.com)  
[www.blogsandocs.com/?p=4754](http://www.blogsandocs.com/?p=4754)  
[www.kickstarter.com/projects/222886276/peoples-park-0](http://www.kickstarter.com/projects/222886276/peoples-park-0)  
[bit.ly/SAQbY2](http://bit.ly/SAQbY2)



## Yumen

por Eva Sangiorg. Catálogo Festival Internacional de Cine UNAM (México). Febrero 2013

Los últimos habitantes de Yumen son las memorias y fantasmas de un época de abundancia, un pozo de petróleo que, tras agotarse, dejó un paisaje lleno de agujeros, una arquitectura devastada, y nada más. Las máquinas producen humo por sí solas. Superficies cubiertas de petróleo estancado se convierten en la materia oscura de la que emergen personajes que no ocupan ya ese espacio. Un artista que encuentra refugio, una mujer atormentada; estos son los protagonistas que vagan por la ciudad, buscando contacto humano. Una vez que el pozo se secó, los hombres se mudaron a otro lado y las mujeres quedaron atrás. Cuando los hombres volvieron, lo único que

les había quedado a las mujeres eran los salones de baile. De ahí viene la inspiración para los repentinos números musicales.

La película combina lentas descripciones documentales con construcciones narrativas e inesperadas performances.

La inspiración inicial de *Yumen* proviene del paisaje y de los trazos de historia que han quedado en el lugar. Sin embargo, va más allá del documento y las memorias que evoca y narra a través de una voz en off. Todo se reduce a los protagonistas y sus acciones: no son meros sobrevivientes de ese lugar, sino que también son sus habitantes, son el lugar mismo. El film es tan ecléctico como la combi-

nación de directores.

Conocemos a J.P. Sniadecki de otras películas llenas de curiosidad antropológica, que renovaron brillantemente el género documental y trascendieron las convenciones, siempre con conciencia de su alcance expresivo: *Foreign Parts*, co-dirigida con Véréna Paravel, y *People's Park*, co-dirigida con Libbie Cohn.

Filmada en 16 mm, los directores han dejado toda la evidencia de la filmación en la edición final, con tomas borrosas, la imagen del final de la bobina y el sonido de la cámara. Este es un doloroso y nostálgico homenaje a un mundo que languidece y al mismo medio que lo ha registrado.

## Dijo la prensa

“Cuando una película como esta articula su escenario –el de su título: un polo productivo en el noroeste de la provincia de Gansu, alguna vez rico en petróleo y desde entonces casi abandonado– uno entiende cuan pocas películas logran crear una auténtica sensación de lugar. Más que simplemente apuntar la cámara al lugar, los directores evocan el alma misma de Yumen, este pueblo (fantasma) petrolero casi muerto. El ritmo monstruoso, pulsante de las perforadoras, los contornos contratantes del paisaje, y el solitario grupo de edificios en su interior. El diseño de sonido aporta una nueva capa de ironías y tristezas: el tejido mismo de un espacio desgarrado.”

**Adam Cook**  
Mubi  
bit.ly/YffOaw

“Acompañamos a un grupo de vagabundos, del tipo que ya hemos visto innumerables veces en el cine chino en los últimos veinte años. Pero es una performance de vagabundeo, como si girasen en círculos alrededor de las ruinas como fantasmas demasiado ausentes como para asustar. Cualquier apariencia de narración o de empatía es ritualmente destrozada con un júbilo aterrador. La ‘pornografía de ruinas’ es una excusa para algo más: sofás o peluches en un paisaje de escombros, bailarines en medio del campo y nudistas parados sobre una columna solitaria. Como en los trabajos de Li Hongqi, los despojos de la China post-socialista son un paraíso del absurdo.”

**Brian Hu**  
San Diego Asian Film Festival  
festival.sdaff.org/2013/films/yumen

–  
“Fusionando escenas documentales y montadas, de modo semejante al de Godard desde los 70 en adelante, *Yumen* da dignidad y belleza a un lugar que yace en ruinas.”

**Travis Jeppesen**  
ArtForum  
artforum.com/film/id=39520

“*Yumen* no dice tanto como muestra; el acento no es informativo o explicativo sino evidencial. Un montaje de plataformas petroleras presenta un pueblo con un pasado próspero como el escenario de una catástrofe misteriosa: edificios arruinados, un hospital decrépito, filas de departamentos desiertos. A lo largo de la película, los directores juegan con la escala (personas pequeñas en paisajes vacíos) y con sonidos arbitrarios de modo que la ciudad se siente a la vez abandonada y embrujada.”

Sniadecki, asociado con el Sensory Ethnography Lab de Harvard, co-dirigió la estimable *People's Park* con Libbie Cohn. *Yumen* es un tipo muy distinto de documental artístico, menos estructurado y más expresionista, hasta gótico. Las performances con las que los tercetos errantes de *Yumen* dramatizan su situación insinúan la influencia del documentalista portugués Pedro Costa, tal como las pintorescas ruinas industriales recuerdan el trabajo de Werner Herzog, aunque sin su reflexiva voz en off.

*Yumen* es tenebrosa y pensativa. Los fragmentos de cinta que vemos enfatizan su rodaje en 16 mm, un medio que, habiendo sido ya ampliamente descartado, parece enteramente apropiado para preservar este pueblo fantasma.”

**J. Hoberman**  
Blouin ArtInfo  
bit.ly/1bvRBsJ

### link

[www.ficunam.unam.mx/en/index.php/programacion/pelicula/yumen](http://www.ficunam.unam.mx/en/index.php/programacion/pelicula/yumen)

## People's Park Llevándolo al límite

Por Dennis Lim, *The New York Times*

El documental *People's Park* retrata la actividad humana en un ajetreado parque urbano en Chengdu, China. La gente pasea, come, socializa, practica caligrafía y se implica en una gran variedad de bailes y canciones, desde ópera china hasta "disco beat". Algunos ignoran la cámara, otros actúan para ella. Los directores, J.P. Sniadecki y Libbie D. Cohn, nunca aparecen, pero se siente su presencia, especialmente por cómo eligen retratar la frenética actividad del parque y sus visitantes, literalmente como una panorámica de ocio y celebraciones filmada en una sola toma.

Sniadecki, entonces candidato doctoral en Antropología por Harvard, visitó People's Park en 2007, mientras rodaba un documental sobre los trabajadores migrantes. Cuando volvió con Cohn, entonces una estudiante de Yale, en 2011, concibieron una película más tradicional, con cortes y diferentes personajes. Pero pronto vieron las ventajas del rodaje en una sola toma.

"Había una especie de deseo sensorial y arquitectónico de capturar todo el lugar íntegro, de darle al espectador la experiencia inmersiva de conocerlo todo entero en una sola vez", dijo Sniadecki en una entrevista reciente.

Durante buena parte de la historia del cine, los largometrajes en una sola toma no fueron más que un sueño esquivo, dada la capacidad limitada de las cámaras de cine, que normalmente usaban película de mil pies, que



equivale a diez minutos de rodaje. *La sogá*, de Alfred Hitchcock (1948), es el intento temprano más conocido de hacer –o más bien simular– esta fantasía. Construida sobre la ilusión de la continuidad, la película está compuesta por once planos, unidos por movimientos de cámara furtivos y cortes de edición ocultos.

**"Había una especie de deseo sensorial y arquitectónico de capturar todo el lugar íntegro, de darle al espectador la experiencia inmersiva de conocerlo todo entero en una sola vez", dijo Sniadecki en una entrevista reciente.**

El rechazo a cortar es un impulso tan antiguo como las películas, inseparable del apetito por lo real inherente al medio. Las breves películas de actualidad de los hermanos Lumière eran las maravillas en una toma de su época, miradas no editadas al mundo tal y como era. En 1946 el crítico francés André Bazin describió la historia del cine como un movimiento hacia "una total y completa representación de la realidad", lo que él reconoció como un

ideal inalcanzable, la base de un "mito del cine total".

Desde los días de Bazin, que enaltece la toma ininterrumpida porque preservaba la unidad de tiempo y espacio, las tomas largas se han convertido en una parte establecida del vocabulario cinematográfico. A veces son demostraciones autoconscientes de la destreza del director, como en las secuencias inolvidables de *Sed de mal* o *Buenos muchachos*. A veces también se ponen al servicio de estilos discretos y observacionales como en el trabajo de los neorrealistas italianos o de sus descendientes actuales como Abbas Kiarostami.

También permiten experimentos con la duración como las películas de Andy Warhol, cuya obra *Empire*, un plano fijo del Empire State Building, dura más de ocho horas (Warhol usó una cámara de 16 milímetros que podía filmar continuamente 33 minutos).

Los auténticos largometrajes de una toma empezaron a surgir a principios del siglo XXI gracias a la mayor movilidad y capacidad de los equipos digitales. *Time Code*, de Mike Figgis (2000), cuenta cuatro historias si-



multáneas en tiempo real, cada una capturada en una sola toma y mostrada en un cuadrante de la pantalla. *El arca rusa*, de Alexander Sokurov (2002), es una recorrida del museo Hermitage de 96 minutos hecha en un solo plano con *steadycam* (aunque el sonido se agregó después).

Coreografiadas por necesidad, pero también sujetas a la casualidad, las películas de una toma existen en un espectro que va desde el control hasta la contingencia. En vez de emplear una *steadycam*, que hubiese multiplicado el presupuesto y requerido un operador de cámara, Sniadecki y Cohn se las ingeniaron para crear una "dolly" improvisada: uno de ellos rodaría desde una silla de ruedas mientras el otro empujaba lentamente. A lo largo de tres semanas filmaron 23 tomas de entre 45 y 100 minutos, con muchas más abortadas por percances como errores de comunicación entre ellos o niños que se cruzaban en su camino. La película final, que se proyecta esta semana en el festival New Directors / New Films en Nueva York, usa un

segmento de 78 minutos filmado en el intento número 19.

Una fusión exuberante de teatro callejero y documental en el que todo puede pasar, tiene menos en común con las meticulosas orquestaciones de *El arca rusa* que con *C'est vrai*, del fotógrafo y cineasta Robert Frank (1990), un paseo de 60 minutos por su barrio en el Lower Manhattan, grabado en video analógico y con encuentros tanto espontáneos como planeados. Sniadecki y Cohn pasaron una semana diseñando una ruta por el parque. Aunque se hicieron amigos de los habitués y tuvieron cuidado de no incluir zonas potencialmente perturbadoras como áreas de juegos, estaban abiertos a la posibilidad de tener "accidentes felices".

Conscientes de que estaban en un espacio público que actuaba como escenario comunitario, reconocían su propio papel como intérpretes, llamativos con su silla de ruedas-"dolly" y sus micrófonos. "Nos estábamos ofreciendo como un espectáculo para ser observado, al igual que la gente que actúa en el parque", dijo Sniadecki.

*People's Park* difícilmente sea la única película que se ha aprovechado de esta capacidad de la cámara digital, que complementada por las baterías externas y los chips de memoria grandes puede grabar hasta cuatro horas seguidas. David Redmon y Ashley Sabin, cuyo reciente documental *Downeast* se centra en la economía de la pesca en un pueblo de Maine, también han hecho una pieza de acompañamiento en una sola toma, *Kingdom of Animal*, un retrato de los trabajadores en una planta de procesamiento de pescado de 72 minutos de duración.

Otra película reciente, la sueca *7333 Seconds of Johanna*, se atribuye a sí misma el título de la película más larga rodada en una sola toma. La web Cineuropa informa que la película, de 122 minutos, fue hecha en presencia de observadores de los Guinness World Records.

Incluso en películas que sólo aparentan estar filmadas en una sola toma –como la uruguaya *La casa muda* (2010), y su versión norteamericana *Silent House* (2012)–, la impresión del "truco de la cuerda floja" es una proeza que sigue siendo atractiva, incluso varias décadas después de *La sogá* de Hitchcock.

Pero para *People's Park*, Cohn dijo que las películas de tomas largas fueron una influencia menor que las pinturas chinas de rollo, en particular el panorama de la dinastía Song El festival Qingming junto al río, que captura "todos los aspectos de la vida diaria, los artesanos, la gente del mercado, los artistas, los cómicos", dijo.

Sniadecki añadió: "No hay tratamiento jerárquico y la pintura presta la misma atención a todos. Intentamos hacer una actualización digital en el siglo XXI".

link

[www.nytimes.com/2013/03/24/movies/in-peoples-park-one-long-shot-to-tell-a-story.html](http://www.nytimes.com/2013/03/24/movies/in-peoples-park-one-long-shot-to-tell-a-story.html)

Las películas de J.P. Sniadecki forman parte de la producción del **Sensory Ethnography Lab** (SEL) de la Universidad de Harvard, un centro de investigación que con sus trabajos está replanteando la antropología visual tradicional.

El SEL proporciona un contexto académico e institucional para el desarrollo del trabajo creativo en investigación visual o acústica –es decir, desarrollada a través de medios audiovisuales en lugar de sistemas de signos puramente verbales. Sus trabajos se oponen a las convenciones de la antropología visual clásica, que imita las inclinaciones de los documentales, que a su vez imitan al periodismo televisivo.

#### Links

[www.sel.fas.harvard.edu](http://www.sel.fas.harvard.edu)

[vimeo.com/selab](https://vimeo.com/selab)

[nyti.ms/T24ouP](https://nyti.ms/T24ouP)

## Sensory Ethnography Lab

por Scott MacDonald, en Frameworkonline.com

La filmografía desarrollada por el Laboratorio de Etnografía Sensorial (SEL) desafía al cine etnográfico (y “la etnografía) tradicional –desde Flaherty pasando por Gardner y Asch– en varios sentidos. De manera más obvia, tal vez, en su negación del didacticismo: en las películas de Barbash/Castaing-Taylor, J.P. Sniadecki, Stephanie Spray, Véréna Paravel, y Arno Danusiri, no hay narrador que pretenda dar una explicación o presentar conclusiones. De hecho, muchas de estas películas a menudo no parecen tanto documentales como contribuciones a algún desarrollo particular dentro de lo que todavía se conoce como “cine *avant-garde*”.



El último cuarto de siglo fue testigo de un creciente compromiso por parte de algunos cineastas con la representación contemplativa de lugar: paisajes urbanos y naturales, en todas sus complejas variantes e imbricaciones. Los primeros presagios de este desarrollo son *Portrait of a Young Man* (1931) de Henwar Rodakiewicz y *H20* (1929) de Ralph Steiner, y, algunas décadas después, Nathaniel Dorsky con *Summerwind* (1965) y Bruce Baillie con *All My Life* (1966); aunque el verdadero desarrollo de lo que había sido un enfoque muy esporádico se produce a principios de 1970, con las películas de una sola toma de Larry Gottheim –*Fog Line* (1970), por ejemplo, y *Horizons* (1973)–; *Snow* (1971) de Robert Huot y *Rolls: 1971* (1972); *In Progress* (1972) de J. J. Murphy’s (co-dirigida con Ed Small); *New York Near Sleep for Saskia* (1972), *Images of Asian Music (A Diary from Life)* (1974) y *New York Portrait, Part I* (1977), de Peter Hutton; y *11 X 14* (1976) y *One Way Boogie Woogie* (1977), de James Benning. Todas estas películas desarrollan de forma sostenida contemplaciones de entornos particulares, a menudo en tomas de larga duración.

Este desarrollo particular puede ser entendido, en un primer nivel, como una reacción implícita a la creciente homogeneización del espacio norteamericano a raíz de la construcción del sistema interestatal de autopistas y el consecuente desarrollo nacional, luego internacional, de restaurantes y cadenas minoristas. A medida que se vieron cada vez más amenazadas, las particularidades de determinados lugares se volvieron cada vez más dignas de atención cinematográfica –de hecho, de una especie de etnografía de rescate. En un nivel formal, estos films fueron reacciones a la aceleración de los medios de comunicación comerciales durante los 60 y los 70 y a la creciente sobrecarga de imágenes por minuto en publicidades y películas, así como a un entrenamiento implícito en el consumo histérico promovido por esta aceleración. Estas nuevas contemplaciones de los espacios fueron/son un intento de desacelerar y ver/escuchar –considerar- dónde estamos.

Hacia el año 2000, este cine de los espacios comenzó a emerger con mayor fuerza en el cine independiente. Peter Hutton –*Time and Tide* (2000), *Skagafjörður* (2004), *At Sea* (2007)– y Nathaniel Dorsky –*Four Cine-*

*matic Songs* (1996-2001) y *Two Devotional Songs* (2002-2004)– siguieron evolucionando a partir de los logros de sus primeros trabajos, y, al igual que Hutton, James Benning y Sharon Lockhart continuaron explotando el potencial de las tomas de larga duración. (...)

Si bien los realizadores del Laboratorio de Etnografía Sensorial no han sido tan extremos en el uso de la duración como Benning y Lockhart, han aprendido a trabajar con tomas largas en formas similares con efectos similares. Benning y Lockhart, y Hutton también, son visitantes asiduos de Cambridge; sus films fueron exhibidos en el Harvard Film Archive y han sido una parte importante de la proyecciones del Laboratorio de Etnografía Sensorial.

Sin embargo, son significativas las diferencias entre los films de Benning, Hutton, y Lockhart y los trabajos de Barbash/Castaing-Taylor, Sniadecki, Spray y Paravel.

La diferencia fundamental es que los realizadores del Laboratorio de Etnografía Sensorial no asumen una posición de desapego

respecto del mundo que registran o de las personas que experimentan ese mundo dentro del imaginario de los directores. En las películas de Hutton, Benning, y Lockhart, los seres humanos (y animales) que vemos –cuando vemos alguno– son estereotipos, generalmente vistos a distancia: granjeros japoneses, chicos pequeños de la ciudad, una mujer recogiendo almejas en *No, Pine Flat*, y *Double Tide*. Por otro lado, con pocas excepciones, las personas que aparecen los trabajos de Barbash/Castaing-Taylor, Sniadecki, Spray y Paravel se convierten en personajes, personas con personalidades tan individuales como particulares son sus entornos. También, a diferencia de Benning y compañía, Sniadecki y los directores de SEL no filman meramente lo que “está ahí afuera”, sino lo que pueden ver desde su posición dentro de una comunidad específica que los reconoce –que los percibe y es percibida– y entienden lo que están haciendo. (...)

Con una sola excepción, J.P. Sniadecki trabajó en China creando una serie de películas – *Songhua* (2007), *Chaiqian (Demolition)*, 2008), *Sichuan Triptych* (2010)– que funcionan como **una sinécdoque visual de una cultura en transformación**.

## Entrevista: J.P. Sniadecki

por Scott MacDonald, en Frameworkonline.com (fragmento)

**MacDonald:** ¿Cómo te involucraste con el Laboratorio de Etnografía Sensorial?

**Sniadecki:** Me había graduado en Artes, especializado en Filosofía y Comunicación (más que nada con cursos de cine y video) de Grand Valley State University en Michigan en 2002, y luego en 2005 comencé una maestría en Harvard en lo que se llama “Estudios regionales: este asiático”. Ese otoño asistí a un curso que estaba dictando Lucien [Castaing-Taylor], llamado “Explorando la cultura a través del cine”. Era nuevo en Harvard y quería involucrarme en el cine. (...) Lucien me dijo que en la primavera de 2006 daría un curso titulado Etnografía Sensorial, que sería el primer curso de producción dictado para estudiantes de grado, y que yo debería inscribirme.

Fui a la entrevista y mostré a Lucien una película que había hecho en Grand Valley State (hacia cuatro años que había terminado la universidad): una película a favor de un programa educativo para cárceles. Tuve suerte de quedar en el curso, sin idea de qué trataría más allá de que cada uno de nosotros vería las etapas de planeamiento, producción y posproducción de una película. En la primera clase me entusiasmé al saber que el curso estaba diseñado como una confluencia de antropología, cine de no ficción y prácticas de arte contemporáneo.

**MD:** ¿Qué hiciste en el tiempo entre que te graduaste de Grand Valley State y te matriculaste en Harvard?

**S:** Tuve varios trabajos. Conduje un camión, lavé platos, enseñé inglés en China, di cursos de filosofía e historia del cine en una prisión de media seguridad. Y pasé mucho tiempo viajando: trabajaba, ganaba algo de plata, y partía. Creo que esos tres, cuatro años viajando y observando el mundo realmente formaron mi cine, afiló mi atención a los gestos, la atmósfera y el ambiente sonoro. En Grand Valley quería hacer películas que

fuesen “experienciales” y no didácticas, pero ahí nadie me apoyaba. Viajar me ayudó a imaginar cómo podían ser estos films experienciales.

El primer día de Etnografía Sensorial, Lucien mostró películas de Sergei Dvortsevov, Arthur Peleshian, junto con Tacita Dean’s *Banewl* (1999), la hermosa hora de película de 16 mm que filmó durante un eclipse en Groenlandia. La experiencia fue impresionante; estas eran el tipo de películas que yo quería ver y hacer. Etnografía Sensorial enseguida se convirtió en lo más excitante e importante en mi vida.

Hicimos pequeñas piezas para el curso –ejercicios de imagen y sonido– y constantemente veíamos trabajos maravillosos de cineastas, artistas y antropólogos. Luego, terminado el primer semestre, debíamos viajar en el verano con unas cámaras Panasonic HVX-200 y filmar algo más sustancial, algo editaríamos durante el siguiente

semestre y que sería nuestro proyecto final para el curso.

El Laboratorio de Etnografía Sensorial me salvó de mi aversión inicial hacia Harvard –para mí, la velocidad y el privilegio con el que funcionaba Harvard significó un shock cultural mayor que vivir en China. Fue la muy es-

pecífica visión de Lucien, su modo de empujar los límites del cine etnográfico, que hizo que me quisiera quedar en Harvard. Al final decidí hacer un doctorado. Mi tesis se centra en el mundo del documental independiente en China –todavía no tiene título.

Creo que el término Laboratorio de Etnografía Sensorial es muy apropiado porque es un laboratorio con herramientas y espacio para buscar lo nuevo, para la experimentación y la inspiración. Todas las mañanas, Lucien llega con pilas de libros, impresiones, noticias sobre exhibiciones de arte y películas para mostrar. Ténés cámaras y micrófonos, equipos, pero nadie te está diciendo que tenés que hacer películas de tal o cuál manera. De lo que se trata es de experimentar. Lo que termina siendo más importante para todos es producir algo con estas herramientas, y este énfasis común sobre el proceso creativo hace que la experiencia se sienta muy democrática.

“En la primera clase me entusiasmé al saber que el curso estaba diseñado como una confluencia de antropología, cine de no ficción y prácticas de arte contemporáneo.”

**MD:** Una característica de muchas de las películas del Laboratorio de Etnografía Sensorial es la forma relajada en que tratan la presencia de cineasta que está filmando.

**S:** No tengo impresión de que todos nos hayamos puesto de acuerdo en eliminar la presencia del cineasta en la película. Hubo un momento particular en el desarrollo de la antropología en que ésta se criticó a sí misma por no acusar la posición del etnógrafo, lo que llevó a un “giro reflexivo” en el que, en lugar de borrarse de la escritura, los antropólogos comenzaron a incluir sus reacciones, sus emociones, su formación y su presencia en su trabajo.

Habiendo dicho esto, no creo que esos gestos reflexivos o la inclusión de la presencia del cineasta sea automática en el Laboratorio de Etnografía Sensorial, y tampoco creo que los antropólogos sean los únicos que estén trabajando reflexivamente.

Es una cuestión de estar en una posición receptiva en la que estás marcado por la gente del lugar en el que estás filmando. Cuando empecé a filmar *Demolición*, no quería tener nada que ver con el cine autoreflexivo. Había visto varias películas que tenían lo que parecía ser un momento reflexivo simbólico, y no me habían gustado –era como si pudiesen poner algo de tu voz aquí y allá y quedar de alguna manera absuelto de algún dilema ético por simplemente dar cuenta de tu presencia. Empecé a sentir que mi film anterior, *Songhua*, hubiese sido mejor si no se hubiese escuchado mi voz. No lo siento así ahora, pero en el momento en que estaba filmando *Demolition* iba a dejar afuera mi voz y mi presencia.

Pero incluso desde el principio, mi abordaje en *Demolition* fue el de dejar que la experiencia de estar en ese lugar diese forma al modo en que estaba haciendo el film. Resultó que las conversaciones con los obreros pasaron a ser parte de la experiencia, y hubiese sido totalmente deshonesto cortar esos momentos. Si sucede que la reflexión dispara o enciende o activa, si produce algo útil o interesante para la película, ¿por qué decidir que está fuera de los límites? Cada toma carga de algún modo con el estado sensible y emocional del cineasta.



link

[www.frameworkonline.com/festivals/nyff2012/interview-the-sensory-ethnography-lab-jp-sniadecki-stephanie-spray-verena-paravel.html](http://www.frameworkonline.com/festivals/nyff2012/interview-the-sensory-ethnography-lab-jp-sniadecki-stephanie-spray-verena-paravel.html)

## Proa Cine + Doc Buenos Aires

Con la **masterclass** de **John Paul Sniadecki** y la proyección de sus películas **People's Park** y **Yumen**, Proa Cine participa por primera vez del **Doc Buenos Aires**, que celebra este año su treceava edición entre el 17 y 26 de octubre.

Proa tiene un importante compromiso con la difusión de cine documental, especialmente con películas de directores independientes. En 2010 la película *Copacabana*, de Martín Rejtman, sobre la comunidad boliviana en Buenos Aires, se convirtió en el primero de una larga lista de documentales nacionales e internacionales que dan a conocer en profundidad las visiones artísticas, las problemáticas sociales y los acontecimientos de la historia contemporánea. En ese sentido se destacan films como *Santiago*, de João Moreira Salles o *El vuelco del cangrejo*, de Oscar Ruiz Navia, y los ciclos conducidos por Alan Pauls con documentales políticos como *Autobiografía de Nicolae Ceausescu*, de Andrei Ujica y *Videogramas de una revolución*, de Harun Farocki. Las películas de J.P. Sniadecki dialogan particularmente con *24 City*, de Jia Zhang Ke, y *Three Sisters*, de Wang Bing, dos documentales que exploran realidades diversas de la China actual.

Junto con el Doc Buenos Aires, al que se incorpora como sede, Proa ha organizado la visita de J.P. Sniadecki, uno de los cuatro cineastas invitados al festival. A través de distintas secciones, Doc Buenos Aires busca presentar al público local las nuevas tendencias del cine documental de creación, las distintas formas de escritura y también revisar la obra de realizadores ya consagrados. Con trece ediciones, es, junto con el BA-FICI, uno de los festivales argentinos de cine de mayor trayectoria. Estrenos de documentales argentinos y latinoamericanos, un homenaje al creador del concepto "cinéma-vérité" Jean Rouch y una sección especial para celebrar el décimo aniversario del Sundance Documentary Fund son sólo algunas de las novedades que ofrece la edición de este año.

### link

docbsas.com.ar



## Masterclass

J.P. Sniadecki brindará una clase magistral en el Auditorio de Fundación Proa el **viernes 18 de octubre a la 11 hs.**

El encuentro será abierto y gratuito. Para inscribirse, los interesados deberán enviar un correo electrónico a [info@docbsas.com.ar](mailto:info@docbsas.com.ar).

Sniadecki repasará su experiencia en el Laboratorio de Etnografía Sensorial, expondrá los principales lineamientos y objetivos que guían su labor y problematizará el rol del realizador de documentales etnográfico con respecto los fenómenos retratados. Además, Sniadecki comentará sus documentales y responderá las preguntas del público asistente.



## Proa Cine. Noviembre: *Wildness*

También a modo de estreno, se presentará *Wildness*, del director y artista **Wu Tsang**, quien viajará a Buenos Aires para presentar el film. El documental captura la creatividad y el conflicto que nacieron de una alianza poco probable pero significativa: performers y artistas de vanguardia con inmigrantes latinos de la comunidad transgénero. Todo sucede en el Silver Platter, un histórico bar gay de Los Ángeles que desde 1963 es un importante espacio de resguardo para los jóvenes trans que emigran de México y América Central.

**Una historia sobre resistencia, arte contemporáneo y músicaailable.** En tres actos, la película traza el auge y caída del club, la exposición de las relaciones entre los jóvenes artistas, los propietarios de bares y la comunidad de mujeres trans. *Wildness* celebra –críticamente– la creatividad, la vida nocturna, la etnia, la clase, el aburguesamiento y los movimientos sociales –en última instancia, el examen de la política de la fiesta.

**Wu Tsang** es director de cine, artista y performer. Sus proyectos han sido presentados en la Tate Modern (Londres), el Whitney Museum, el Museo de Arte Moderno y el Museo Nuevo (New York), ICA (Philadelphia), MOCA y REDCAT (Los Angeles). En 2012, participó en la Bial del Whitney y Museo Trienal (New York), Bial de Gwangju (Corea del Sur), y la Bial de Liverpool (Reino Unido).