laFuga

Claudia Aravena

Imaginarios y desplazamientos en cine y video

Por Iván Pinto Veas, Cristián Saldía

Tags | **Cine ensayo | Video arte | Video instalación | Identidad | Imaginarios sociales | Procesos creativos | Entrevista | Alemania | Chile | Francia | Palestina**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Conversación con la videoartista chilena Claudia Aravena ocurrida en Julio del 2021, en el marco de la retrospectiva dedicada a su trabajo en el Festival Frontera Sur. En esta conversación realizamos un recorrido por su itinerario boigráfico y artístico vinculado a los escenarios culturales de la década del noventa y el dos mil. Revisamos, también, varios de sus principales temas abordados a lo largo de su obra, reflexionando en conjunto sobre sus preocupaciones.

Cristian Saldía: Buenas tardes, bienvenidas, bienvenidos a este espacio que hemos denominado "Compartir el cine" que se enmarca en la cuarta edición de *Frontera Sur, Festival Internacional de Cine de No Ficción*. **A la actividad de hoy la hemos llamando "El arte no necesita del cine, el cine necesita del arte". Estamos con Claudia Aravena e Iván Pinto, quienes nos acompañan hoy día para conversar sobre el trabajo y la trayectoria de Claudia.**

Les voy a contar, para iniciar, un poco sobre ambos. Claudia Aravena, artista visual y académica, es Comunicadora Audiovisual del Instituto Arcos, Magíster en Estudios Culturales de la Universidad Arcis. Ha desarrollado una prolífica obra en torno al video y la instalación, abordando temáticas vinculadas al desarraigo, la alteridad y los imaginarios sociales contemporáneos. Ha recibido numerosos reconocimientos, entre otro, su video *11 de septiembre* **(2001) recibió el primero del Festival de Oberhausen en Alemania el 2002. También recibió la beca del Stiftung Kunstfonds von Bonn el 2008 y el Golden Cube Prize en Kasseler, el Festival de Documentales de Alemania. Actualmente es profesora de un taller de video en el Magíster de Artes Mediales de la Universidad de Chile y es profesora asociada de la Universidad Diego Portales.**

Iván Pinto es crítico de cine, investigador y docente, Doctor en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y Televisión de la Universidad Arcis, con estudios en Comunicación y Cultura en la UBA de Buenos Aires.

Iván, Claudia, muchas gracias por acompañarnos el día de hoy. Es un placer estar con ustedes para poder conversar sobre el trabajo de Claudia. Antes de comenzar la conversación, comentarles a quienes nos están escuchando que nos quedan algunos días de festival, termina el miércoles 14, y desde ya les invitamos a ver las obras de Claudia, hay 10 obras disponibles en el foco que le estamos dedicando este año, por lo que queda tiempo para poder verlas. Y también, algo importante, estamos transmitiendo esta actividad por Facebook y por el canal de YouTube del festival, nos pueden dejar sus comentarios, sus preguntas, a través de ambos chat, e iremos incorporando esas preguntas y comentarios a la conversación. Ahora sí, muchas por estar aquí, Iván, Claudia, gracias por acompañarnos, bienvenidos.

Orígenes y desplazamientos

Claudia Aravena: Hola, muchas gracias por la invitación.

Saldía: Gracias a ustedes. Y bueno, para comenzar, Iván, si eres tan amable como para iniciar la conversación, adelante.

Pinto: Sí, yo encantado. Bueno, bienvenidos, hola a todos quienes nos están viendo, hola Claudia. Tengo el lujo y el gusto de poder presentar y comentar un poco tu obra. Para explicitar un poco rápidamente, somos amigos hace varios años, publicamos un libro juntos sobre video experimental en Chile [1] , de lo cual quizás también comentaremos algo más adelante. En este momento, el festejo es en torno a tu trabajo, Claudia, antes que nada, quiero decir lo maravilloso que ha sido reencontrar tu obra, ya la había visto, pero ahora actualicé la mirada. También es interesante que se pudieron rescatar algunos trabajos que no se conocían, como tu cortometraje de ficción del año 93, que ahora se me acaba de olvidar el nombre...

Aravena: *Largadistancia* (1993).

Pinto: *Largadistancia*, **con la actuación de Tamara Acosta. Y poder ver a la distancia** *Miradas desviadas* **(1992)**, *Berlin: been there/to be here* **(2000), entre otros, me parece que son piezas claves de la cultura visual contemporánea chilena, del videoarte, justamente, de estos terrenos híbridos que se mueven entre la no ficción, la etnografía, la performance, un tejido complejo de imágenes y archivos, textos, que vamos a ir comentando.**

Me gustaría partir, hay muchas líneas de trabajo en todos tus años de tu realización, sumamente extensa, sumamente prolífica, productiva, has tocado una cantidad de temas interesantes. Quizás, bosquejar un mapa para un espectador o lector, podrías partir por los inicios, habíamos hablado de esta generación que se forma al alero de las primeras escuelas e institutos que hay en democracia. Pasado la década del ochenta, pasado el momento del video de ese período, el momento Francochileno [2] , ya entrados en la década del noventa, propiamente, se abre un segundo momento donde se dan diversas prácticas, diversos actores, aparece también una nueva generación, y también el Instituto Arcos como un lugar donde se está produciendo una obra sumamente interesante de donde salió un verdadero semillero, en esos años salió mucha gente interesante, no todos igualmente conocidos. No sé si quieres partir por ahí, puede ser un buen punto de arranque para ir tejiendo algunos otros temas.

Aravena: Sí, mira, quisiera reiterar mi agradecimiento al festival, a Cristian, a este festival muy particular, que se está convirtiendo en un espacio, por un lado, autorizado, y por otro, un espacio de encuentro en torno a la idea de un cine distinto. Yo me siento súper honrada de que me inviten a este festival, quería reiterarlo.

Volviendo un poco a lo que mencionas, yo, en realidad, debo decir que mi formación empieza en la segunda mitad de los ochenta, todavía no estábamos en democracia propiamente tal, nos costó un tiempo, todavía no estábamos. Mi generación, digamos, mi grupo de gente, entra a estudiar, a intentar formarse, en un momento en el que en Chile no había ninguna escuela de cine, ninguna. Creo que es Arcis, que empieza el 91 o 92, y yo empiezo a estudiar Comunicación Audiovisual el segundo semestre del 88, o por ahí. Mi formación termina el 92 en Arcos, para nosotros, el único espacio en que podíamos acercarnos de alguna manera al cine, o a la idea que uno tenía de la formación en cine.

Por otro lado, y también por venir de esa carencia, mi generación también se forma fuera del aula, más bien, la labor que hacen los institutos culturales en ese momento en Santiago es importante, y define un poco ciertos acentos de mi generación. El cine francés, por una parte, de la mano del Instituto Chileno-francés de Cultura, y, sobre todo, lo que era la *nouvelle vague*, ahí estaba el gran acento, y también el cine de posguerra alemán, de la mano del Goethe Institut, esos fueron los dos pilares formativos importantes. O sea, lo que no se podía ver, lo que no se veía en Arcos, lo veíamos en esos lugares, que eran como lugares de convergencia cultural de Santiago, y a la vez eran lugares formativos, lo fueron para nosotros, por lo menos.

Yo, lo que rescato un poco del comienzo de los 90, es el haber intentado hacer cine, o lo que nosotros entendemos por cine, sin las condiciones mínimas materiales, de posibilidad de hacer cine en un

Santiago sin escuela de cine, y donde tampoco habían laboratorios. Los laboratorios prestaban servicios para publicidad, se filmaba en 35mm, que no es un formato que los artistas o cineastas experimentales pudiéramos acceder. Era el formato que había, se filmaba en 35 y se hacía traspaso directo a video para hacer publicidad. No había laboratorios de 16mm, tampoco en Super 8, y era también desde una ignorancia del hacer.

Si bien es cierto que en Arcos hubo una educación con la que me siento contenta, orgullosa si quieren, era una formación que, desde el punto de vista de la historia, de la teoría y de la semiología del cine, funcionaba. Pero desde el punto de vista de la práctica, no existía para nada. Nos topamos con esas dificultades. Esas primeras realizaciones fueron muy artesanales, de artesanado absoluto. Nos conseguíamos tacos de película, íbamos a revelar afuera y volvíamos con nuestros intentos de producción. Es un momento en que hubo una especie de relato de esa generación, no solo de quienes estudiábamos en Arcos, sino también hubo mucha otra gente, que empezamos a funcionar en la Asociación de Cortometrajes de Chile. Pusimos a funcionar los laboratorios en 16mm, pusimos a funcionar las cortes de negativo, pusimos a funcionar esas cuestiones para tener un piso mínimo desde el cual hablar.

También, tuvimos suerte que en esa época hubo una alianza con una escena de países cercanos, tanto con Argentina como con Brasil, que nos prestaron ayuda para poder llegar a puerto con nuestras realizaciones. Me acuerdo en esa época, tuvimos mucha ayuda del Festival de Cortos de San Paulo. La Asociación de Cortometrajes hacía esfuerzos súper grandes para mandar trabajos hacia allá, que hubiese una participación chilena con todas las dificultades, desde que no había película ni laboratorio, pero esos festivales funcionaron mucho como soporte a esta incipiente producción.

Pinto: Yendo un poco a tus trabajos, si miramos un poco el foco dedicado a tu trabajo, es bien interesante que parta con estas dos cronológicamente, *Miradas desviadas* **de 1992, que ya es un trabajo que creo que adelanta mucho trabajo posterior tuyo del montaje, la edición, la señal, el código, bastante experimental, un terreno muy abierto de lo que podíamos llamar videoarte, hoy podríamos llamarle ficción experimental. Y después el otro,** *Largadistancia***, que tiene una vocación más cinematográfica de ficción, aunque tampoco tan clásica ni narrativa en el sentido más lineal, es bastante mental, podríamos decir, sicológica, es bastante interesante.**

Me interesa esa doble pata, como dices, igual estaban filmando en cine, querían hacer cortos, y a la vez estaba esta otra zona, al parecer algo más libre. Te quería preguntar si este terreno del video les daba un terreno más exploratorio, más libre de trabajo.

Aravena: Una doble militancia. Con *Largadistancia,* por ejemplo, era medio terrible. Estaba toda la épica y las ganas de hacer algo, pero también estaban todos los pasos, la disciplina y cierto rigor de que en cine no se podía probar demasiado, o sea, pieza movida era pieza jugada. En esa época, antes de hacer *Largadistancia,* tenía un colectivo de trabajo, el grupo A cuerda, que lo conformamos cinco personas que éramos compañeros de curso en el Instituto Arcos, y nos pusimos como trabajo final para el instituto, hacer una película en cine, en 16mm, contra viento y marea [3] . Pero el resultado de esa película era 1 a 1. Nunca nos dimos el lujo de repetir una toma dos veces, había cierta neurosis, disciplina y rigor que había que cumplir, también había una tradición a la que nos sentíamos deudores, los cineastas de autor, la *nouvelle vague*, los cineastas del cine alemán y otros referentes importantes, como el cine de Tarkovsky o Bergman, etc.

Por otro lado, está esta otra parte que sí nos permitía, aunque el video de esa época no era el de hoy en día, también necesitábamos condiciones básicas para producirlos, no tan caseras como las de hoy. Necesitábamos los equipos institucionales, las cámaras, las editoras y todo ese tipo de implementos, edición no digital de video análogo. Pero sí había mucha más libertad para actuar. Creo que había una persona que jugó un rol importante, en ese sentido, de esta doble militancia, que fue Néstor Olhagaray, que era nuestro profesor en Instituto Arcos, era nuestro profesor de taller cuando hicimos *Panamá* (1991, cortometraje), esta cosa en 16mm con el grupo A cuerda. Pero también era profesor de videoarte, era el profesor que fue comisario del franco-chileno de videoarte, y quien creó la Bienal de video y Nuevos Medios.

El video *Miradas desviadas* fue un trabajo súper concentrado, conmigo misma, solo, fue un premio que yo recibí en el Festival franco-chileno de videoarte, donde me invitan a realizar un video, diario de

viaje en la ciudad de París. Yo no lo podía creer porque era bien chica en ese momento, estaba terminando de estudiar, tenía 22 o 23, nunca había salido de Sudamérica, y me invitan a París a producir esto con toda la infraestructura posible. Ahí me sentí sola, por una parte, con la dificultad de la lengua, con la dificultad de operar en una ciudad completamente desconocida, pero, por otro lado, con el tiempo suficiente, estuve un mes en París grabando imágenes y tuve varias semanas de postproducción con equipos, editores y sonidistas profesionales que me apoyaron. Era bien curioso lo que pasaba ahí. Ahí también se empieza a definir una estética producto de la prueba y el error, y de búsqueda e indagación sin mucha frontera, por así decirlo. Se podía divagar mucho más, en el sentido pleno de la palabra.

Pinto: A mí me parece que *Miradas desviadas* **es un trabajo sumamente fino en la composición, en el sonido, aparecen un montón de elementos que vas a ir explorando después. El mismo tema del texto en el video y, particularmente, el lenguaje, el extrañamiento, el desplazamiento, que son elementos que aparecen con mucha fuerza en tu trabajo posterior como en** *Berlin: been there/to be here* **(2000) y, por supuesto, en** *Lugar común/Common Place* **(2002), esas tres como que conforman un universo en común, que tiene que ver, diría yo, con la idea de extrañamiento, de lenguaje, traducción e intraducibilidad de la experiencia, que me parece que están muy claramente formuladas en las operaciones que están puestas en los videos. Hay algo con los espacios, también, que me parece sumamente documental, que tiene que ver con el registro, como documental de los espacios, de la espacialidad, que me parece sumamente potente. ¿Cómo puedes pensar esto? ¿Cómo ves retrospectivamente este trayecto?**

Aravena: Sí, *Miradas desviadas*, volvemos siempre al principio, y bueno, algo de eso hay porque en *Miradas desviadas* se instalan esas cuestiones formales, esos recursos, como la voz en off, que también es súper reiterativa, aparece en mi trabajo de ahí en adelante casi siempre. Y sí, está la cuestión de la extrañeza, a partir de estar en lugares que son ciudades otras, ciudades extrañas, ciudades en las cuales uno se podría sentir totalmente desarraigado, ciudades en las que no se tiene arraigo o historia biográfica, ni una historia en particular. La biografía no pasa por ahí, no es una ciudad que uno controle, no hay territorios de dominio ni ese tipo de cosas que suceden en las ciudades que habitamos, especialmente cuando se tuvo una infancia o un desarrollo en esos lugares. Son ciudades donde no puedo cruzar la calle del colegio al que fui cuando era chica, porque eran ciudades extranjeras, ciudades otras.

Yo también me sentía extranjera, y eso fue muy determinante, también aparece la cuestión de la lengua, por lo mismo, no hablar la lengua que se habla allí, no hablarla para nada. Es una lengua que no es simplemente un problema de traducción o de comunicación, es una lengua que se instala como una musicalidad otra, como una cadencia otra. Yo creo que eso tiene mucho que ver con una historia de interpretación personal sobre mi propia biografía, una lengua que no es la lengua materna.

No tanto en *Miradas desviadas*, donde estaba más chica y era como lo primero que hacía, era la primera gran salida, pero si es muy consciente en el video *Berlin*, tener que hablar en una lengua que no es la lengua materna, habiendo tenido una madre, esto es una cuestión muy biográfica, aunque sí aparece explícitamente en el video, siendo hija de una madre que también era extranjera aquí en Chile, en Santiago. Una madre que tiene una lengua materna que es completamente otra, completamente distinta, y que nunca nos habló en su lengua materna. Entonces, había una cuestión con la lengua materna, por ejemplo, en *Berlin been there,* que estaba doblemente perdida, que había que doblemente buscarla. Ahí se desarrolla un poco la cosa.

Pero también tiene mucho que ver, a nivel de imagen, con que empieza a aparecer la ciudad como imagen, la ciudad como escenario, lo que hace posible, que permite ciertas reflexiones, ciertas operaciones, que finalmente se tejen en esos videos.

Saldía: Está muy interesante lo que estás planteando, me hace pensar en la relación con la ciudad. Es súper interesante lo que planteas sobre el lenguaje, enfrentarte a ese otro espacio, otro lenguaje, por ahí va mi pregunta, tengo la sensación de que esa imposibilidad de comunicación hace que la película se retraiga y aparezca el pensamiento, las ideas que van construyendo la posibilidad de comunicarte con ese espacio donde no hay otras maneras, porque el lenguaje está cortado. Eso me

parece muy potente y lo veo trabajado en esas tres películas, sobre todo en *Berlin: been there*, **creo, entonces me interesa mucho esta idea de cómo vas pensando ese espacio, cómo vas pensando la ciudad, porque no es tanto la ciudad, sino cómo se piensa la ciudad, ese lugar otro. Me gustaría si pudieras contarnos de ese proceso, sobre cómo fuiste acercándote a esas imágenes y transitando esa ciudad, tomando algunas imágenes e ideas que se van cruzando.**

Por otro lado, otra cosa que me preguntaba, es que *Largadistancia* **parece una especie de isla en este proceso. Es la película más cercana a la ficción, a una producción tradicional. Y creo que, las otras tres películas que nombró Iván,** *Miradas desviadas, Berlin* **y** *Lugar común*, **empiezan a tomar otro trayecto que se acerca más al trabajo posterior, y empieza a aparecer algo que tiene que ver con la memoria, con esta retracción y con este flujo de pensamientos que van a tener que ver con el flujo de memoria y archivo que aparecen de** *11 de septiembre* **en adelante, como que se abre otro camino.** *Largadistancia* **queda como isla, tengo la sensación, porque no se vuelve a tomar ese trabajo más tradicional. Las formas de producción, ahí en adelante, se alejan de la ficción tradicional**.

Aravena: Sí, mira, puede ser posible que también *Largadistancia* se produce en un momento en que nosotros como grupo, como colectivo A Cuerda, todavía estábamos juntos, bien cohesionados, habitando la misma ciudad, todavía estábamos dispuestos a producirle el trabajo al otro. En esa época, después de la película en común, que no está acá, esa película no tengo copia en digital ahora, que fue la película *Panamá*, que fue la primera película que hicimos con el grupo A Cuerda, entre el 91 y el 95 nos produjimos las películas entre todos, todavía estábamos en esa dinámica de compañeros de curso, pero también un poco compañeros de vida, esa especie de compañeros extendido, estábamos viviendo en Santiago.

Después la cosa se empieza desmembrar un poco. Lo primero que sucede es que fallece, por ejemplo, Walter Neumann, que era parte del grupo. Y después, el director de fotografía de *Panamá* se va a hacer vida a Hollywood. Empezamos a desperdigarnos, a migrar. Entonces, esa condición básica que se requería para hacer cine, el cine todavía lo veíamos como una producción colectiva. El video me entregó más autonomía, yo podía estar con una cámara sola en París o en Berlín, o donde sea, y podía batírmelas con el asunto. Eso, yo creo que, al menos en la manera en que concebíamos el cine en ese momento, yo no vuelvo a eso porque el video me da más autonomía. En el video no iba a jugar con las mismas reglas que jugué en *Largadistancia*. Para mí, el video pasaba también por hacerme cargo de su particularidad, un formato que da una posibilidad mayor de revisitar otros formatos, por ejemplo, traer el cine al video, o la foto al video, creo que tuvo mucho que ver con eso.

Es curioso respecto a la cuestión de la autonomía. El video *Berlin: been there/to be here*, yo lo filmé en super 8mm y de vuelta lo filmé en cine, ya había pasado lo de París hace mucho rato y me movía entre varios lados, pero acababa de llegar a Berlín. Yo venía de acá donde la norma era NTSC, me estaba yendo a un lugar donde la norma era PAL, no tenía cámara, solo tenía esa cámara Super 8mm. De vuelta, ese cine ultracasero, me devolvió una autonomía que a mí me otorgó el video en algún momento, pero no tenía cámara de video en ese momento, no eran tan baratas tampoco. Pero esa cámara Super 8 que tenía me devuelve la autonomía. Siempre tiene que ver con las condiciones materiales la posibilidad de algo. En Berlín había laboratorio de Super 8, no había problema en tomar el metro y bajarse unas estaciones más allá para entregar el rollo y que te lo devolvieran en un par de días. Entonces, pareciera estar ligado a esas condiciones materiales que me permiten esa autonomía de acción, esa autosuficiencia para valérmelas sola con algo.

Pinto: Me quiero tomar de una idea que decías que me gusta mucho, que es esto de la cita. O sea, la cita, el archivo y una idea de archivo ampliado, en el sentido de que es la cita de los textos, pero siempre apropiada, resubjetivizada. Esta idea de recontextualizar la cita, por ejemplo, cuando haces la lectura de un fragmento en *11 de septiembre*, **que ya vamos a comentar, y lo que haces es susurrarlo, lo que ya lo recontextualiza, eso lo haces en varios de tus videos. A la vez, esa misma cita que parece literaria, aparece escrita en la pantalla, lo que es un movimiento que lo desnaturaliza. Luego, los archivos que están puestos, tanto archivo cinematográfico como de televisión, pero también los registros que son tomados también son enmarcados, tampoco están puestos. En** *Lugar común* **es muy claro, cuadros comparados de distintos registros que van circulando.**

Entonces, creo que hay una idea de la edición, finalmente, del montaje, una política de la edición. No es una política del plano, podríamos decir, propiamente, sino más bien una lógica, que hay una manera de mediar el dispositivo audiovisual, que me parece que es muy rigurosa, que es muy aplicada en cuanto a no ceder a determinadas cosas. Por ejemplo, "voy hacer un documental autoetnográfico o hacer una película que…", si no, más bien, en ese cruce se produce un terreno muy cargado, muy híbrido, donde tú vuelves constantemente a poner esa relación, una relación de tensión entre los materiales. Es algo que en *Berlin been there* **me parece muy presente como operación ¿Cómo vives tú esos procesos de edición?**

Aravena: Sí, lo de *Miradas desviadas* no fue tan largo porque fue en París bajo el sostén de una producción específica. Entonces, yo creo que lo tiene que ver es que es un tiempo concentrado, un tiempo en el que me dedicaba solo a esa producción. Me habían invitado a París y podía prescindir de todo lo otro que estaba en mi vida y me ocupaba tiempo, todos los otros aspectos de la vida que te ocupan tiempo, y yo fui ahí a hacer esa pega, en el fondo. Solo ese trabajo que me toma como un mes de grabar y recopilar imágenes móviles, hay muchas imágenes que están tomadas desde medios de transporte distintos.

En algún momento decidí que no quería fijar la mirada, hay muy pocas imágenes fijas en ese video de París, porque todavía no era una ciudad que podía asir todavía, era una ciudad que se me escapaba por todos lados. Entonces, tomé como decisión formal subirme a casi todos los medios de transporte que podía encontrar y tomar desde ahí las escenas. Me sume al metro, a los buses, a los barquitos del Sena, era una especie de continuo movimiento, no hay un punto de vista, pensando en ese sentido clásico de fijar el punto de vista, sino que es bien movido.

Ahora, en *Miradas desviadas*, el tiempo de edición no es tan largo. Después de ese tiempo de grabación tuve dos semanas donde me encerré sola, conmigo misma y mi propio material en un subterráneo de las oficinas de comunicación del Ministerio de Relaciones Exteriores en París. Tenía un armado, una especie de boceto de armado, de estructura, voy con mis *tape* a un centro donde tuve mucha ayuda en la postproducción, porque trabajé con un editor un sonidista profesional del centro de creación de video en Montbeliárd Belfort, Centro Pierre Schaeffer se llamaba.

Ahí fueron otras dos semanas más. Tenía el tiempo acotado, era así la producción, ya me tocaba volver a Chile, se acababa el asunto. Pero fueron dos meses muy concentrados en los que solo me dediqué a eso. Cuando una es artista independiente, los tiempos varían un poco. En *Berlin* grabé mi material con mi cámara Super 8, lo cuidaba mucho porque era cine, tampoco podía derrochar mucho ahí. Grabé los dos primeros años que estuve en Berlín con esa cámara, cada cierto tiempo me compraba un *cartridge* y hacía ciertas obturaciones, revisaba el material y lo tenía ahí, y después me senté a editar eso un mes. Pero son tiempos con dedicación exclusiva.

Dislocaciones y arraigos

Pinto: Bueno, es importante hablar de otro momento de tu trabajo que está principalmente en *Out of Place* **(2006) y** *Beitjala* **(2003), principalmente. En el momento en que estás haciendo esos trabajos, en realidad estás haciendo otras cosas, instalaciones, por lo que recuerdo. Es un período de mucha indagación en torno al problema de la identidad, que ya estaba presente en los otros de algún modo, pero acá hay un tema con el arraigo, de buscar ese arraigo, y cómo el problema de la lengua se vuelve también el problema de la lengua materna, particularmente con la problemática política y cultura de Palestina, que después lo vas a politizar en otros videos.**

Entonces, me parece sumamente interesante ese momento. También hay una dimensión documental de lo autoetnográfico, registrar tu propia experiencia con tus propios archivos personales y familiares, entrevistar a tu familia, que aparece con mucha fuerza ahí. ¿Qué pasa ahí? ¿Qué pasa con tus preguntas, con tus inquitudes en ese momento de vida?

Aravena: Sí, mira, creo que tiene ver con dos cosas importantes. Son cosas que, viviendo en Alemania, empiezan a tener gravedad, caen, que es la cuestión de la extranjería y de la migración, ahí recién se me hace muy consciente de que hay una doble migración, de que soy hija de una inmigrante en Chile, como una especie de destino curioso, y yo soy de vuelta migrante allá en Alemania. Yo creo que esa cuestión, que tiene que ver con tomar consciencia de las cuestiones de la lengua, de la lengua materna, del diferendo, de la dislocación también, que son procesos internos. Una cosa es la

transculturización de las culturas que se manifiestan en lugares diferidos de su origen, pero también están esas dislocaciones internas, que tienen que ver con el proceso de la migración.

Eso por una parte, y por otro, hay algo que acentúa esta dislocación, que la hace muy presente, que tiene que ver con la primera vez que yo visité el pueblo donde nació y creció mi mamá en Beitjala, Palestina, al lado de Belén, la parte antigua histórico-cristiana de Palestina. De haber ido a visitar gente allá, gente que se relacionaba conmigo porque son parientes, pero que nunca había visto, y el haber visto en sus archivos fotográficos familiares fotos mías de cuando yo era chica acá en Santiago de Chile. Con eso yo flipé, ahí ocurrió la vivencia de esa dislocación, por lo tanto, de la pregunta sobre la pertenencia y de los arraigos, de los desarraigos, y todas esas cuestiones que vienen involucradas. Ver fotos mías con mi papá, con mi hermano en escenas familiares, pero en los álbumes familiares de allá en Beitjala, Palestina.

A partir de ahí empecé a pensar esto del proyecto Palestina, que se materializa después con una serie de trabajos de distinto tipo. Está el video el video monocanal *Out of Place*, pero también están estas instalaciones, *Beitjala* y *Greetings From Palestina* (2003), el trabajo que hice en Patronato también, que en la base está la dislocación y la transcultura, pero como una experiencia vital, digamos, de la existencia.

Imaginarios y alteridades

Pinto: Total. Bueno, eso está, particularmente me pasó que en *Out of Place*, **y también en** *Beitjala,* **aparece una cosa como emotiva, hay algo que trasunta a esa dimensión. Aparecen los archivos, la familia, los afectos, de algún modo, de manera muy clara. Por una cosa de tiempo, voy a acelerar un poquito, aunque podemos retomar después.**

Bueno, un momento, o no sé si un momento, pero otra trama posible de tu trabajo tiene que ver con la cuestión de los imaginarios, hay dos trabajos potentísimos. Bueno, uno para mí es clave en el video experimental chileno, en las reflexiones que aparecen ahí, que es *11 de septiembre*, **que es un video que aparece el 2002 en una suerte de reacción crítica a la cuestión de los imaginarios del 11 de septiembre post-2001, y confrontar esos imaginarios, desplazarlos y encontrar un nuevo lugar, que bueno, sale citado** *Hiroshima, mi amor*, **en fin, hay un montón de elementos que aparece recontextualizados.**

Y, luego, lo pongo en relación inmediatamente con otra película, que me aparece que pertenecen epocalmente a un mismo momento, es mi impresión, que *Fear/Miedo* **del 2007, que se vincula un poco a tu trabajo que estábamos hablando recién vinculado a tu trabajo palestino, de lo árabe, pero ya después del 2001, después de esta explosión cultural y política con la que comienza el siglo XXI. Y, como nota al pie,** *Miedo* **se vuelve absolutamente actual, es una película sobre los miedos culturales, el miedo al otro, sobre el virus, sobre las máscaras, sobre el rostro anónimo, sobre la política del rostro, de la alteridad. Incluso sale tu rostro con una mascarilla en un momento. Hay un estudio de ese lenguaje del otro, de la alteridad, yo diría, muy fuerte.**

Entonces, estábamos comentando un poco sobre esto, son trabajos muy potentes, políticamente muy activos, muy vivos. Quería preguntarte un poco por esas dos instancias que aparecen ahí, quizás hay una apertura desde un archivo íntimo a un archivo público, un archivo audiovisual que se abre a la dimensión pública, a las imágenes que están ahí afuera, hay una preocupación que emerge.

Aravena: Sí, tiene mucho que ver, antes de que se me olvide, de lo que dijiste antes de los estratos que pueden converger en algunos de mis trabajos. Está el texto, el *frame* dentro del *frame*, la imagen que se funde con otra imagen, y bueno, después mucho de eso en *Lugar común*, que es una correalización con Guillermo Cifuentes. Tiene mucho que ver con eso. Según Chion, se trata del continente, no del contenido específico, es el gran continente el que hace posible un espacio de convergencia.

Ahora, en el caso de *11 de septiembre* y de *Fear,* de alguna manera, pasa algo medio parecido. En *11 de septiembre* también está el cuadro dentro de cuadro, es como una especie de pelea mediático entre dos 11 de septiembre distintos por la hegemonía de la pantalla, a grandes rasgos, podríamos pensar que hay algo de eso. Estas dos piezas, que son bastante distintas entre sí, pero que claro, son bien políticas, tienen un detonando biográfico que está en la base, a pesar de que me hago cargo de imágenes públicas, imágenes que circulan, o que están circulando en el imaginario colectivo. Pero los

detonantes de estos dos trabajos de nuevo tienen que ver con una cuestión muy de adentro.

Cuando sucede el 11 de septiembre de 2001, yo estaba viviendo en Berlín, y lo primero que me sucede en ese otro contexto, donde el 11 de septiembre de 1973 no era cuestión muy gravitante. A mí, lo primero que se me viene a la cabeza cuando sucede eso, cuando prendo la tele y veo esos aviones una y otra vez estrellarse contra las torres, es pensar en el 11 de septiembre del 73. Incluso cometí un acto medio inconsciente, psiscoexploratorio, de pensar que a, a lo mejor, una fracción viva del Frente Patriótico había tomado venganza y que para el 11 de septiembre habían pensando ese gesto de venganza. Inmediatamente después me di cuenta que no tenía sentido pensar algo así, nunca tuvimos la capacidad en este país de hacer nada parecido. Así que de vuelta aparece una cuestión relacionada a una experiencia biográfico.

El 11 de septiembre de 1973 es como mi primera experiencia biográfica, es la primera experiencia de la que quizás me acuerde en mi infancia. Yo tenía 5 años para el 11 de septiembre y fue un evento, recuerdo el evento que fue ese día el golpe de estado. Por eso meto cosas como *Hiroshima, mon amour*, hay una convergencia de la historia político social colectiva con las desviaciones personales, de alguna manera.

En *Fear* me pasa algo parecido. Sucede en el contexto del 2006 en que se empiezan a atomizar, desde el 11 de septiembre, las búsquedas por el nuevo enemigo, el nuevo enemigo del orden mundial se identifica en el ser árabe, por así decirlo. Un ser árabe con todos los fragmentos que trae consigo, cuestión que a mí también me deja perpleja, porque era como un origen al que cual había entendido, me había amigado, y de vuelta empieza a ser una cuestión que era un problema mundial, el nuevo sospechoso de la paz está ahí, en ese demonio de Tasmania.

Esta esa cuestión del imaginario colectivo, de la imagen de archivo de la que empiezo a echar mano, sobre todo en *Fear,* de las figuras de la alteridad. O sea, ese ser otro que es un peligro, un ser otro que ya el cine lo venía instalando desde su origen, desde el mudo. En el expresionismo alemán se ven personajes como Nosferatu, como Drácula, que empiezan a conformar un imaginario del peligro, de la desestabilización, del miedo, que empieza enraizarse en cuestiones ahí. Estaban los árabes, por un lado, y estaban todas las historias de la pestes, las vacas locas, la gripe aviar, y lo que había que hacer para protegerse de estos nuevos enemigos. Terminando la guerra fría, esta cuestión empieza a tomar otra forma, y me parece que en esas imágenes es donde estaba asentado, era donde había que hacer la autopsia de vuelta.

Pinto: Me parece sumamente oportuno el momento en que aparecen estos dos videos, lo que estás analizando geopolíticamente, hay muchos aciertos en esos dos momentos. Cristián, ¿quieres preguntar algo?

Saldía: Estaba pensando que, además de lo que estás comentando, el hecho que gatilla el video *11 de septiembre*, **que tiene un vínculo con algo más personal de tu biografía, me acordé inmediatamente de esta idea que aparece en** *La jetée* **de Marker, del hombre marcado por el recuerdo, que tú lo instalas en el último trabajo que tenemos en la retrospectiva, que es** *Markada* **(2012), me hace eco pensar que esa idea ya estaba instalada en** *11 de septiembre*, **de alguna manera. Esta marca que deja algo en lo colectivo, que se mezcla con la biografía personal. Ahí me intriga el trabajo con los archivos que haces. Siento que hay una posición frente a las imágenes, hay una búsqueda personal, y también una posición frente a imágenes producidas, que son los archivos, y te ubicas en un lugar donde trabajas con esas imágenes que vienen del cine, principalmente. Pero no solo del cine, la foto de** *Markada* **viene de un periódico, creo. Son imágenes que son producidas ante las que tomas posición.**

También me acordaba de una idea, que te quería compartir, algo que decía Huberman sobre el trabajo de Brecht, decía que Brecht montaba introduciendo diferencias. Esta idea de montar, de pensar relaciones entre imágenes, para producir una diferencia. Me parece que *11 de septiembre* **hace eso, dos momentos que figurativamente parecieran ser similares, pero que hay un abismo entre ellos. Y esa anécdota sobre la que te imaginabas me parece súper ilustrativa, en ese sentido. Entonces, ¿cómo trabajas con esta idea de posicionarte frente a las imágenes? Está en esa película y también en** *Fear*, **con muchas imágenes de la historia del cine, películas icónicas. ¿Cómo trabajas**

frente a esas imágenes y a las relaciones que van apareciendo ahí?

Aravena: Sí. En el caso de *Fear*, trato de identificar un poco en el archivo de imagen de películas que yo he visto, de películas que han sido importantes en la historia del cine del siglo XX, trato de identificar figuras que se relacionan con la alteridad radical. La alteridad radical entendida como la entiende Baudrillad en un librito que escribe con Marc Guillaume que habla sobre la figura de la alteridad y que él identificaba tres posibles: una era el placer erótico puro, otra era la figura del extranjero y otra era la toxicomanía, y ahí agrego la figura de la pandemia, donde la cuestión puede tomar otros bemoles, ser bastante radical. Lo podemos ver todos los días, sobre todo cuando la migración en este país creció exponencialmente en los últimos años y las reacciones que tenemos ante esa figura del extranjero.

El cine eso medio que lo tipifica, lo dibuja y lo expone de maneras particulares, entonces, en películas como *Nosferatu* de Murnau hasta *Alien*. Yo tomo de todas esas películas muy distintas, está *Los pájaros* de Hitchcock, un montón de elementos que yo asocio con posibles formas de alteridades radicales, medio desestabilizantes. Incluso la figura de la mujer, también hay muchas apariciones de mujeres en el cine, de hecho, *Los pájaros* de Hitchcock no son solo los pájaros, sino que los pájaros vienen con esa mujer que viene del continente. *Los pájaros* de Hitchcock sucede en una isla, por ahí en San Francisco, y esta mujer que viene del continente, o en *Alien* donde es la mujer que viene del espacio con el bicho incubándose en el vientre. Es la mujer de *El bebé se Rosemary* la que de vuelta porta al demonio dentro de sí. Hay unas vehiculizaciones que las mujeres hacen posible, eso, y una serie de otras figuras, en Bergman, que también está citado ahí en *Fear*. Para mí, el archivo estaba ahí, estaba todo en el archivo. Como dijo Nam June Paik, en realidad no necesitaba hacer imágenes, lo que le interesaba era retrabajar esas imágenes en la postproducción, porque las imágenes ya se habían hecho todas, no había que volver a seguir produciendo, sino más bien hacerse cargo de las que ya estaban.

En el caos de *Markada*, es una imagen del archivo del diario La Nación, que es una imagen que yo creo que circula, en el 73, 74, que es la fotografía del video, la fotografía de un cuerpo muerto flotante en el Mapocho y gente mirando este cuerpo desde arriba. A mí, de vuelta me pasa una cuestión muy personal frente a ese archivo, a esa imagen pública, de dominio público. En algún momento la veo de adulta y se lo menciono a mi padre, que era la imagen de una vivencia que yo tuve cuando tenía 5 o 6 años, con mi padre de la mano por el río Mapocho, y vimos el cuerpo muerto flotando, y la gente que lo miraba desde arriba. Mi papá no me lo confirma, me dice que eso nunca sucedió. Yo siempre pensé que había vivido esa experiencia con padre, pero él me dice que no sucedió nunca, que cómo se me ocurre.

Yo pensé que podía ser, era un lugar cercano, vivíamos por ahí en Bellavista, por el Río Mapocho donde están los paredones de piedra del hoyo del río. Entonces, él me dice que nunca hubiese permitido que una niña chica de 5 años viese un cuerpo flotando. Lo que sucedió es que esa imagen, la vi como imagen, la vi impresa el año 74 en un diario o una revista de la época, y yo la tenía guardada como vivencia, que es lo que le podría a pasar nuevas generaciones con las imágenes del bombardeo del 11 de septiembre en Manhattan perfectamente.

Ahí algo me desestabiliza de vuelta enormemente, y me lleva a preguntarme cómo se puede tener un recuerdo que no se ha vivido y cómo manejar eso, cómo las experiencias no son puramente vivenciales, también pueden ser mediáticas. Eso es fruto de los medios, de la exposición de ciertas imágenes en las pantallas, en los impresos, y cómo uno trabaja después esas cuestiones, cómo uno configura un imaginario que es una mezcla de vivencias, de experiencias, de cuestiones vividas y de cuestiones mediatizadas, vistas en la pantalla. No solamente documentales, sino también ficciones, podemos imaginarnos y tener una idea de la guerra, no porque hayamos estado, sino porque vimos muchas películas de la guerra. Entonces, me interesa también darle importancia a una cuestión así, lo determinante que fue una imagen para mis recuerdos de infancia. Yo me doy cuenta muy tardíamente, cuando hice el video, que yo nunca había estado ahí.

Pinto: Sumamente interesante. Esta pregunta era clave porque son interesantes todas las capas que vas desarrollando en tu argumento. Me hace pensar también que, rematando un poco lo que señalas, poner el archivo como imagen, este paso atrás de desnaturalizar, cuestionar, mirar entre medio de

su materialidad. El caso más evidente es el de *11 de septiembre* **con la imagen icónica y monumental de nuestro 11 de septiembre, una imagen que hemos visto mil veces en nuestra vida, que se reproduce ad infinitum, para, justamente, ralentizarla, volver a verla, mirar esa materialidad y esa composición en la que se construye. No es un gesto de frivolidad, sino un gesto de indagar sobre la mediación de las propias imágenes, como acabas de decir, en nuestra experiencia. Me parece que se da en estos dos planos, en el plano que señalaste, en cómo estas imágenes te interpelan, te construyen en una suerte de identidad afectiva, pero también de la sospecha. La sospecha crítica a esas imágenes como estereotipos, la imagen cliché, que también se utiliza políticamente, como haces en** *Fear*, **esa imagen que se repite hasta el cansancio para escenificar al otro y dejarlo en el lugar de la amenaza. Me parece sumamente interesante toda esta trama de relaciones.**

Quedan unos pocos minutos, quizás alguien del público quiere preguntar, o no sé si Claudia quiere agregar algo más sobre esto, como prefieran.

Saldía: Llegaron algunos comentarios, voy a leer, también alguna pregunta. En el chat de YouTube, Nicolás Luna dice: "Escuchando atentamente, qué hermosas reflexiones y experiencias. Conocí tu obra gracias a Jorge La Ferla. Gracias por compartir tu mirada". Y en Facebook, Guada Benítez dice: "Hola, luego me podrían informar los nombres de las películas a las que se están refiriendo, de Claudia Aravena. Escucho *Largadistancia, Panamá"*. **Le voy a copiar el link directo a la plataforma para que las pueda revisar. Y, Rodrigo Tobar Gómez dice: "Saludos FS 4 y a Claudia Aravena, ¿por qué el arte no necesita del cine?".**

Aravena: Qué buena pregunta. A mí no se me ocurrió esa máxima, en todo caso, no me puedo hacer cargo de eso, pregúntale a Cristián Saldía.

Saldía: Tampoco a nosotros, se le ocurrió a Brecht.

Aravena: ¿Por qué el arte no necesita del cine y el cine sí necesita del arte? Porque el arte es una mirada, de alguna manera, la materialidad en que ella se puede expresar, y con esto puedo destruir todo lo otro que dije, pero podría ser que la materialidad en la que se exprese es circunstancial, existe esa posibilidad. El arte es a pesar del cine, de la pintura, de la escultura, de lo que sea, el arte es una forma de instalar extrañeza en el que lo ve, en el público, en el espectador, en ese otro que lo ve. El arte, sobre todo, puede ser un sistema de relaciones que nos dan cuenta de metodologías que tiene el artista para relacionar en este mundo.

Por lo tanto, lo que ofrece es una visión de mundo, una manera de estar en él, de relacionarse en él. Por sobre todo, me parece que el arte tampoco puede ser reducido a un dispositivo. Es lo que nos termina relacionando con la alteridad, eso está en la base de una producción artística, un grado de alteridad o extrañeza que puede producir la contemplación de la obra. Eso es único e irrepetible, pensando en esa definición del aura que da el maestro.

Saldía: Que va más allá del cine, ¿no? Finalmente todo lo que estás diciendo va más allá del cine, puede que el cine no esté presente ahí y eso se produzca igual. Al revés es lo problemático, que el cine necesita el arte, por lo que recuerdo de ese texto, que Brecht lo plantea en términos de crítica a las formas de producción industrial. Entonces, el cine necesita el arte, porque si no se convierte en puro espectáculo.

Aravena: En espectáculo y un poco en vacuidad. Yo nunca me voy a cansar de citar esa frase que, de alguna manera puede hacer más entendible lo que estamos diciendo, de Serge Daney, que dice que lo visual es una cuestión que solo le compete al nervio óptico. Para que exista imagen, para que la imagen comparezca, se materialice, tenga lugar, se necesita una relación con la alteridad, es la condición *sine qua non* para que exista imagen. Todo lo otro, podemos hablar de lo visual, pero es una cuestión que no nos instala en la idea del arte, en la idea de estar y tener una posición frente al mundo. Ahí Daney tiene mucho que decir, pensando sobre todo en la imagen cine. No todo lo que vemos es imagen.

Pinto: Absolutamente. Y yo creo que eso cruza todo tu trabajo, en esa problemática del archivo, la cita, está esa dimensión. Está la idea de confrontar estos regímenes, resignificar, reponer, editar, reescribir para que emerja una imagen.

Aravena: Sí, yo creo que, aunque sea una especie de canto de cisne, yo creo que se hace más necesario que nunca, aunque sea un régimen del que nos estamos despidiendo. El régimen de la mirada, del arte, quizás, creo que por eso mismo habría que insistir en la producción de imagen sensible. Si no es pura vacuidad, puro flujo.

Saldía: Creo que ha sido un cierre muy potente, también a partir de esa pregunta del público. Está muy bien para ir cerrando. Miren, ha llegado otra, antes del cierre. Guada Benitez dice: "Silencio reflexivo". Y Samuel Rojas dice: "¿Cómo fue para ti la transición de lo análogo a lo digital? Por ejemplo, en términos de montaje. ¿Qué añoras de los montajes análogos y qué te gusta de la digitalidad? ¿Sigues usando formatos análogos en tus trabajos?".

Aravena: No, la última vez fue el video *Berlin*, que se postproduce en digital, es a partir de imagen fílmica. Después, mucho más tarde, el proyecto Palestina, *Beitjala* se produce en imagen fílmica también. Fui a Palestina a filmar los lugares de los cuales me hablaba gente aquí en Santiago de Chile que tenía un origen allá, hice entrevistas, sobre todo en Patronato, que era el barrio árabe por excelencia. Todo eso se desintegró un poco hoy día, pero fui a preguntarles cuales eran las imágenes del origen, de la tierra materna, y me hablaban de lugares, de Beitjala. Yo fui allá a filmar con cine Super 8. El video *Out of Place*, fue del año 2006, ha pasado mucho tiempo, pensé que era ayer.

El pasado del análogo a lo digital no fue tan automático ni baladí, porque lo digital al principio era caro, no todo el mundo tenía la posibilidad. No es el digital de hoy día, en el que yo puedo grabar y editar con cualquier cosa que tenga a mano, con el computador que tengo al frente, si no tengo el software lo pirateo y funciona más o menos parecido. Ojo que *Miradas desviadas,* que es del año 1992, yo lo produje en Betacam Digital, que no era lo mismo que el análogo. Han habido una serie de trasvasijes para llegar a la forma del digital de hoy en día.

Entonces, tampoco ha sido algo obvio, ha habido que ajustarse aprendiendo sistemas de edición. Al principio, no todo el mundo sabía usar los software, y no teníamos acceso, se trabaja con Avid y cuestiones que requerían computadores que no todo el mundo tenía. Hoy en día, por ejemplo, *Markada* lo pude hacer en digital como se entiende hoy día, y me dio la libertad absoluto para trabajar el video *Markada*. Lo hice sola, muy de costura, muy concentrada editando ahí.

¿Pero saben qué hecho de menos? En este momento estoy terminando un video, hace tiempo que no hacía, estuve recluida en el monasterio y las aulas, haciendo harta clase. Para hacer este video estoy trabajando con un ayudante, que fue un estudiante con el que he trabajado bastante en clase, como ayudante en mi clases, Francisco Belarmino, un artista joven que trabaja con videos y formatos digitales. Me volví a acordar de cuando trabaja antes con Guillermo Cifuentes, que edito parte de mi trabajo. Era algo echaba de menos y que parece que necesitaba, tener de vuelta a un otro cerca que te da un *input* y te saca de encima esa cuestión tan solitario del artista, que sí tienen más los equipos de cine.

Echo un poco de menos esa interacción. Es una cuestión bien personal, por cierto, pero el trabajo de artista independiente es muy solitario. A lo mejor eso tuve que ver con este repliegue mío, pero le estuve agarrando el gusto a trabajar con un otro. El otro día arrendamos un estudio para hacer unas imágenes pequeñas, muy fáciles de hacer, pero necesitaba dos personas más, aparte de mí misma. Con eso se empieza a engrasar de nuevo la máquina.

Pinto: ¿Tenemos tiempo, Cris, o hay que cerrar?

Saldía: Sí, claro.

Pinto: Ya. Comento nuevamente que el 2018 con Claudia publicamos un libro que se llama *Visiones laterales: Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*, **que surgió de un ciclo de cine y video experimental chileno que hicimos en Cineteca Nacional, después nos embalamos y sacamos el libro. Para mí fue una experiencia única y muy importante en mi vida. Te quería preguntar, intuyo un poco la respuesta, pero ¿qué te motiva como artista a meterte en esta misión? Hacer un libro sobre video experimental en Chile, habitar un poco ese terreno de la escritura y el archivo. Pregunto desde tu posición como artista, como observador de tu propia generación, de generaciones previas y generaciones posteriores, estás en un lugar muy interesante para observar determinados procesos y transformaciones en el audiovisual local.**

Aravena: Sí, lo primero tiene que ver con contar una historia que no se había contado, que era mi historia o la historia de mi generación de realizadores, no había sido contada, no había sido sistematizado. Es una generación que se forma a principios de los ochenta que, en condiciones un poco adversas, aunque fuimos muy felices, jóvenes y felices. La historiografía y los discursos recientes de arte, y particularmente el arte con la imagen en movimiento, nadie se había detenido a mirar este cuadro. Hay contribuciones buenas e interesantes sobre algunos videos, pero solo algunos, que es algo que en un momento conversamos. Se habla de video en Chile y son cuatro o tres obras específicas, no había una panorámica o forma de objetivación de nada.

A mi me interesaba seguir esa genealogía, indagar para atrás, ver cosas que no había visto, y también mira hacia adelante. De nuevo, es algo un poco egoísta, desde uno mismo, si quieren, pero desde ese lugar decido tomar y ver cómo se llega a ese lugar, cual es la historia que posibilita ese lugar, y cómo se proyecta de ahí en lado.

Termina siendo una historia fascinante, quizás pequeña, porque no era un país con industria cinematográfica hasta avanzado los tiempos. Por lo tanto, yo lo veía así, todo lo que se produjo en mi época, y para atrás, eran ciertas excentricidades que se permitía la industria, excesos, desbordes, derroches. No había siquiera escuela de cine cuando decidimos operar acá. Tiene un poco que ver con eso, con contar una historia que no había sido contada, que me la debía un poco a mí misma. Una manera de estar en este mundo, justificar esa posición desde lo existencial.

Pinto: No es muy habitual que artistas tomen ese compromiso con la escritura y la historia del audiovisual, de una manera muy genuina y muy libre.

Aravena: Yo creo que tiene que ver con que nosotros, es algo que hablaba mucho con Guillermo Cifuentes, llegamos al arte desde la puerta de al lado, no estudiamos arte ni nos formamos como artistas. Yo nunca me reconocí así, ese sujeto artista, sino que mucho tiempo después, cuando se referían a mí como "la artista" que había hecho tal corto. No eran trabajos que circularan en la industria, si no en estos lugares otros, estos lugares de la no ficción, estas agencias que posibilitan estos desmadres. Yo creo que tiene que ver con justificar esa intromisión en las artes visuales, no habiendo sido legitimada en un comienzo por las artes visuales.

Me acordé, cuando Cristián pregunta por *Markada* y el archivo, yo hablo del archivo de la foto que detona. En ese video está la cita, pero también está el sonido, que es el sonido de un montón de obras de las que me apropio, sobre todo sonido de *Tres tristes tigres*, de *El zapato chino*, que era como sonaba este cine, el cine chileno, a fines de los sesenta, setenta. Tenía una particularidad sonoro que tiene que ver con el cine que no se escucha, el cine que tiene pésimo sonido, si se quiere, en términos amplios. Ese cine que no se entienden los diálogos porque están grabados en condiciones adversas, quizás poco profesionales. Esa cadencia, esa calidad que se vuelve cualidad sonora, también me interesaba meterla en *Markada*, porque era el sonido que le correspondía a ese tiempo.

Saldía: Son personajes que hablan como en trabalenguas en las películas de Ruiz o Cristián Sánchez, las primeras sobre todo. Tienen un sentido más musical que informativo.

Aravena: Lo otro de la lengua, lo otro del lenguaje.

Pinto: Es la película más chilena que tienes, Claudia.

Saldía: Sí.

Pinto: Pero recompuesta y con perversión, como con un poco de maldad. Revisita ese imaginario, pero lo transgrede a su vez.

Aravena: Es que es medio delirante, está para hacer eso, para pasarle la malla.

Pinto: Hoy día estaba hablando de eso, ¿qué es pasar la malla? Hoy día lo usaste en la tarde también.

Aravena: Creo que tiene que ver con un texto de Guadalupe Santa Cruz, *Ojo líquido*, que está citado en *Markada.* Es pasar por todo, por el escrutinio, pasarle la forma, la matriz y ver qué sale ahí después. Yo lo veo así, quizás es una adaptación libre de los textos de Santa Cruz.

Pinto: La malla también puede ser como en tejido, distintas líneas, el audio, el texto escrito, las imágenes, que de pronto se entrecruzan. En *Common Place*, **como que se une y se separa.**

Aravena: Sí, ese es el pantano. *Common Place* tiene que ver con la experiencia de la vida en ciudad, tanto para Guillermo Cifuentes, que falleció hace como 12 años atrás, pero cuando hicimos ese video fue un intercambio epistolar audiovisual de un año, Guillermo en Santiago y Claudia en Berlín. Cada un mes él me mandaba un fragmento de Santiago, yo le mandaba otro de Berlín, y juntamos ese material para editarlo en Berlín.

El lugar común tiene que ver con esa experiencia en la ciudad, pero una ciudad otra, para mí era Berlín, y también para Guillermo que no creció en Santiago de Chile, vivió el exilio político de sus padres y llegó de adulto acá. Tenemos esa relación con la ciudad, de vivir ahí, no estábamos de paso, pero no teníamos ese arraigo, esa historia común de la ciudad. De vuelta pasa por la extrañeza. En esa película uno ve imágenes y sonidos de Santiago y Berlín, pero no sabe de dónde son. Uno ve ciudades pero no puede decir exactamente, a menos que sea la persona que editó eso, o sea, nosotros, a qué corresponde cada imagen. Nos interesaba armar ese pantana, esa majamama.

Saldía: Una pérdida de referencia, ¿no?

Aravena: Sí, una pérdida de referencia.

Saldía: Qué interesante cómo se mezcla, a veces una imagen parece Santiago, pero podría ser otra ciudad, las ciudades también se empiezan a parecer.

Aravena: Sí. O las miradas sobre las ciudades por ahí convergen, absolutamente.

Notas

1

Visiones Laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017). Metales Pesados, 2018

2

NdeR: Encuentros sobre Videoarte desarrollados en Chile durante la dictadura. Más información: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-587737.html

3

Pertenecían a este colectivo: Walter Neumann, Guillermo Cifuentes, Gerardo Silva, Patricio Pereira y Claudia Aravena

---

Como citar: Pinto Veas, I., Saldía, C. (2022). Claudia Aravena, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2024-05-10] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/claudia-aravena/1119