

Lluís Escartín

Mohave Cruising_13min_2000

Mohave Cruising_13min_2000

Mohave Cruising_13min_2000

Texas Sunrises_17min_2002

Texas Sunrises_17min_2002

Texas Sunrises_17min_2002

Terra incógnita_24min_2005

Terra incógnita_24min_2005

Terra incógnita_24min_2005

Tabu Mama_30min_2009

Tabu Mama_30min_2009

Tabu Mama_30min_2009

Amanar Tamasheq_15min_2010

Amanar Tamasheq_15min_2010

Amanar Tamasheq_15min_2010

ÍNDICE

1. Currículum 2 p.
2. Filmografía 3 p.
3. Influencias 6 p.
4. Prensa 7-24 p.
 - 4.1 Entrevistas en Internet 25-26 p.
5. Trabajo fotográfico 27-41 p.
6. Bibliografía 42 p.

Lluís Escartín

1. Currículum

Lluís Escartín (Barcelona, 1966), fotógrafo errante y poeta del cine, fundador del Armadillo Productions en Nueva York, conservador de celuloideos y de fotografías de la selva tropical Chiapaneca, y reportero gráfico de guerra durante más de tres años. Pero sobre todo padre de sus tres hijos. Entre otras muchas cosas, él es, en todas sus encarnaciones, un observador del mundo con compromiso poético.

Su biografía se podría medir en kilómetros si tenemos en cuenta el sentimiento de un artista inquieto y curioso por descubrir lugares, personas y, lo que es más importante, a él mismo. No es casualidad que su primera exposición fotográfica tuviera como título "Perpetual Movement".

En 1986 emigra de Barcelona en dirección a Europa, reside en París, Ámsterdam y Berlín, y dos años después llega a Nueva York, donde funda Armadillo Productions y reside hasta noviembre del 1993. Allí colabora con diversos artistas y conoce a [Jonas Mekas](#) artista con el que trabajará y que lo estimulará para entrar en contacto con el mundo del vídeo. Cámara en mano, atraviesa Estados Unidos de costa a costa varias veces y se dedica a viajar, filmar y grabar por desiertos, selvas y otros lugares desolados. Vive con los Mayas en la Selva durante más de 3 años.

Autor, entre otros, de: "75 Drive-a-Way" 1991; "Path of the Bees" 1999; "Mohave Cruising" 2000; "Amor" 2001; "Texas Sunrise" 2002; "Terra Incognita" 2005; "Nescafé Dakar" 2008, "Tabú Maná 2009," "Amanar Tamasheq" 2010.

Sus films se han mostrado en museos y festivales de cine en más de 32 países y han ganado diversos premios internacionales.

La obra de Lluís Escartín es una composición sin partitura, una obra que rompe con los formulismos de la videocreación, el cine documental y el cine experimental local. Exuda la dolorosa experiencia de buscar la autenticidad. Es el compromiso analítico de hacer visible lo que, obstinadamente, la sociedad hace invisible.

Más información y webs de interés:

- <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=194>
Fotógrafo andante y poeta del cine, fundador del Armadillo Productions en Nueva York, conservador de celuloideos y fotografía a la selva tropical xiapaneca y de allí a regidor del festival [OVNI](#) en Barcelona, entre otras muchas cosas: él es, en todas sus encarnaciones, un observador del mundo con compromiso poético Su biografía se podría medir en kilómetros, si tenemos en cuenta el sentimiento d'un artista inquieto y curioso por descubrir lugares, personas y, lo que es más importante, a él mismo. No es casual que su primera exposición fotográfica tuviera como título «Perpetual Movement». Cuando, por accidente, trabaja con Jonas Mekas, cambia la cámara de fotos por una cámara de vídeo, y cámara en mano, se dedica a viajar por desiertos, selvas y otros lugares desolados
- FEST 3.0: Tu ventana de exhibición en la red / Demo FEST 30 : Muestra de Lluís Escartín
<http://fest30.com/mi-muestra/lluis-escartin.html>

Lluís Escartín

- Lluís Escartín : Dossiers de Artistes
<http://www.mediatecaonline.net/Obert/EP00065/cas/>

2. Filmografía

FILMS

- 1991 *75 Drive-a-way*. 20 min. With help from: Yale University, USA.
- 1992 *Aguila, AZ.*, 15 min. With help from: New York Council for the Arts, Experimental TV Center. USA.
- 1999 *Path of the Bees*. 28 min. With help from: Museo Na Bolom, México. Steiner Foundation Los Angeles, CA.
- 2000 *Mohave Cruissing*. 13 min. Con ayuda de: Ministerio de Cultura, Madrid; Experimental TV Center, New York.
- 2001 *Ivan Istochnikov*. 30 min. With help from: Smart Art Project Space, Argus Film Produktie; The Netherlands
- 2001 *Amor*. 27 min. With help from Green Valley
- 2002 *Texas Sunrise*. 17 min. With help from: Yale University, department of Cinema Studies
- 2005 *Terra Incognita*. 25 minuts. With help from: Generalitat de Catalunya, Museo Centro de Arte Reina Sofia.
- 2008 *Nescafé – Dakar*. 33 min. *Gora Terra* Film. 5 min. With help from: Instituto Navarro de Artes y Cinematografía.
- 2009 *Tabú Maná*, 31 min. With help from: TVE. Metrópolis
- 2010 *Amanar Tamasheq*, 15 min
- 2012 *Uzbek Cotton*, 25 min

PHOTO EXHIBITIONS

- 1989 *Perpetual Movement*, fotografía. Cuando Art Space, New York
- 1990 *Men's Farm*, foto instalación, The Gas Station. N.Y. Organized by Cultural Department Spanish Consulate in New York.
- 1990 *Tyrannization of Eros*, fotografía multimedia. Art Works, Tokyo
- 1994 *Erotica*, colectiva, La Galeria, San Cristobal de las Casas, México

Lluís Escartín

AWARDS AND MENTIONS:

- Int. Documentary Festival Punto de Vista, Navarra. 2010. Best short film, Amanar Tamasheq.
- Cahiers du Cinema, n.41 2011, selects Amanar Tamasheq among the best 10 Spanish shorts films of 2009
- Visual Ma, 2010. Jury Special Mention Amanar Tamasheq.
- Cahiers du Cinema, n.30 del 2011, selects Nescafé Dakar among the best 15 Spanish shorts films 2010
- Best Short, Terra Incognita. Visual Ma, 2007
- José Val de Omar Award. Best short. Internacional Film Fest., Granada. 2002
- International Documentary Fest. of Barcelona, Docúpolis. 2002. *Texas Sunrise*. Best short.
- Film Festival Visual 10, 2002. Jury special mention *Texas Sunrise*.
- VideoLisboa 2003 Jury Honorable mention, *Texas Sunrise*.
- *Mohave Cruising*. Best Short. International Film Festival Estavar Llivia, Francia, 2001
- Finalist in III and IV "Roma Gubern" Award Internacional Art Cinema of Barcelona

FILMS SHOWN AT: --selection--

- Rotterdam International Film Festival
- Smart Art Project Space, Amsterdam
- Helsinki International Film Festival, Finland.
- Lausanne Underground Film Festival, Switzerland.
- Locarno Int Fil Festival, Switzerland
- Venecia International Film Festival, Circuito Off
- Festival dei Popoli, Florence
- DocLisboa, Portugal
- Festival Internacional de video, Video Lisboa
- ZDB Galeria, Lisboa
- Dublin Electronics Art Festival, Spanish Avand-Garde Film, Irland
- Lux, London. U.K.
- Document 8, Glasgow
- ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Germany
- Kurzfilmtage Oberhausen, Germany
- Fest. Int. de Création Vidéo et de Poésie Électronique, Paris
- Festival Vue sur Court, La Rochelle, France
- Festival Signes de Nuit, Paris
- Instants de Video de Monosque, France
- Musée d'Art Contemporain Nimes
- DokumentArt, Poland
- Instituto Cervantes de Varsovia, D.Generación. Poland
- National Museum of Kraljevo, Serbia, Yugoslavia
- Cluj Gallery for new art, Rumania
- Media Non Grata, Estonia
- Parnü Film Festival, Estonia
- Le Centre d'Art Contemporain de Prishtina, Kosovo
- Cinema Nova, Brussels, Belgium
- Argos, Brussels, Belgium

Lluís Escartín

- Jihlava IDFF, Czech Republic
- D.Generacion, Instituto Cervantes, Praga, Czech Republic
- Anthology Film Archives, N.Y.
- Muestra de Cortometraje Español, Lincoln Center, N.Y.
- Unidocs, N.Y.
- Art in General Gallery, N.Y.
- San Francisco American Indian Int Film Festival
- Austin International Film Festival, Texas, USA
- CinemaTexas, International short film Festival
- LAIFF, Los Angeles, USA
- Global Undergrounds, ATA, Los Angeles, USA
- Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia
- Forum Doc, Brasil
- Instituto Tomie Ohtake Sao Paulo, Brasil
- Mar del Plata Festival Internacional de Cine, Argentina
- Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
- Festival Internacional de Cine de Uruguay
- EDOC, Encuentros del Otro Cine, Ecuador
- Ex Teresa Arte Actual, Mexico D.F.
- Escuela de Cine de San Antonio los Baños, Cuba
- Festival Internacional de Cine Pobre, Cuba
- Festival de Cine de Lima, Perú
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica
- Portal Latino, Caracas, Venezuela
- Cinemateca de Tanger, documental independiente catalan, Marruecos
- Mostra de video arte de Casablanca, Marroc
- Lier Theatre, Pretoria, South Africa
- Instituto Cervantes de Pekín.
- Thai Short Film and Video Fest. Bangkok, Tailandia
- Vibgyor Film Festival, India
- Experimental Film & Video Festival EXIS, Seoul, Korea
- 1918 Art Space, Shanghai
- Instituto Cervantes Sydney, Australia
- Museo Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- Documenta Madrid
- Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz (MEIAC)
- MUSAC, León
- Metrópolis, TVE 2
- La Casa Encendida, Madrid
- OVNI, Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona
- Caixa Forum, Barcelona
- Festival de Cine de las Palmas
- Docúpolis, Festival Internacional de Documentales de Barcelona
- Punto de Vista, Fest Int Documentales, Navarra
- Festival de Cinema Independent de Barcelona

Lluís Escartín

3. Influencias

El desaprendizaje de Lluís Escartín Lara
MEDIATECAONLINE.NET - LLUIS ESCARTÍ – DOSSIER
<http://www.mediatecaonline.net/Obert/EP00065/cas/texto.pdf>

Dice Josetxo Cerdán (director del [Festival de Cine Documental Punto de Vista](#)): “Lluís Escartín Lara no utiliza un canon, un modelo de referentes para la configuración de su obra. Ésta se mueve paralela al mundo de las referencias, de las cinefilias, de los juegos metalingüísticos y de las relaciones intertextuales que invaden buena parte de la producción contemporánea. Falta de referencias y conexiones estables que coloca siempre su obra al borde del abismo: no hay respuesta a las tendencias, ni siquiera a las minoritarias. Y así cada nueva pieza supone un nuevo reto para el espectador. La sensación es la de tener que comenzar siempre de cero para construir eso que se ha llamado espectador modelo”.

(Marcelo Alderete y Cecilia Barrionuevo – 25º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata)

APARTADO PENDIENTE DE AMPLIACIÓN

Lluís Escartín

4. Prensa

Amanar Tamasheq <http://www.blogsandocs.com/?p=589>

FICHA TÉCNICA

Realización: Lluís Escartín

Producción: Lluís Escartín, Green Valley

País y año de producción: España, 2010

Amanar Tamasheq de Lluís Escartín ganó el premio al mejor cortometraje del Festival Punto de Vista de Navarra 2010

Amanar Tamasheq no se mide por la densidad de información que hace circular de la pantalla al espectador, sino por la experiencia a la que Lluís Escartín nos invita, irremediamente fugaz y entendida como invocación (llamada) de la sacralidad: el cine como rito.



Del cine-trance

- Luis, ¿por qué no tomas un plano de esa inmensa nube, de ese agujero tan extraordinario?
¿Puedes hacerlo? ¿Quieres hacerlo?

Magie ha detenido el coche en mitad de la pista de tierra en el desierto de Arizona. En el interior del vehículo apenas es perceptible el perfil del viejo William, recortado contra el cielo del tardecer. Estamos en *Mohave Cruising* (2000): cuatro personajes, un coche y la cámara, detenidos frente a un claro abierto entre las nubes del crepúsculo.

- ¿No crees que esos agujeros te conducen a sitios en los que no has estado antes?, pregunta Magie.

Lluís Escartín

Este instante de confrontación con el paisaje de Arizona fundó una vía negativa en el cine de **Lluís Escartín**, vinculada al desierto, al vacío, al silencio y al efecto de arrebato y aniquilación que genera la ausencia, la amputación y la imposibilidad de contar. El cine “que enseña quitando”, como las dunas del Sahara. En el catálogo de las experiencias visionarias del desierto, los *agujeros* de los que hablaban **Magie** y **William** son la antítesis de los espejismos. Donde estos pergeñan señuelos de realidad, engañan la sed y disimulan los misterios del paisaje, aquéllos, los *agujeros del desierto*, agudizan el efecto de lo real, inquietan al espectador, transmutan su percepción. La poética del vacío obliga a detener el coche en mitad del camino y mirar, con la peculiaridad de que habitualmente los agujeros devoran a quienes así lo hacen. Con cierta frecuencia, invariablemente en algún desierto y como estimulado por la pregunta que Magie formulaba diez años atrás, Escartín filma desde el corazón de alguno de tales agujeros del paisaje. Son películas serias, dolientes, tremendamente honestas y de un compromiso político radical por cuanto suponen una crítica a la ideología no tanto de los contenidos como de *las formas del cine* documental.

Amanar Tamasheq, como antes *Nescafé-Dakar*, pertenece también a esta *vía negativa de conocimiento*. Lo que veremos en la película no es, ni quiere ser, la reconstrucción de la vida del pueblo Tuareg, ni una descripción documentada de sus costumbres y tradiciones, tampoco la argumentación de su situación política. *Amanar Tamasheq* no se mide por la densidad de información que hace circular de la pantalla al espectador, sino por la experiencia a la que nos invita, irremediamente fugaz (lo que dura atravesar el film) y entendida no como simple proceso de conocimiento sino como invocación (llamada) de la sacralidad: el cine como rito.

El primer movimiento de esta suerte de ceremonia consiste en despojar a la cámara de sus ropajes, ponerla en evidencia, desarmarla. “Ahora estoy en tu cámara, pero mejor que no me vean ni me oigan”, dice un tuareg en el arranque de *Amanar Tamasheq*. La cámara se hace visible, queda expuesta, a la intemperie, al mismo tiempo que, paradójicamente, aquél a quien pretendía filmar desaparece de su vista. Cubierto por el turbante y la túnica, a excepción de una abertura para los ojos, el tuareg va a convertirse inmediatamente después de pronunciar tales palabras en un auténtico *hombre invisible*: dejamos de oír su voz, primero, e instantes después él mismo se ausentará de la imagen. No dejaremos de sentir su presencia a lo largo de toda la película, es cierto, pero será imposible ubicarle. En la pantalla seguirán apareciendo palabras transcritas, palabras que no oímos, de un cuerpo (¿individual, colectivo?) que no vemos. Los subtítulos cumplen a partir de ese momento la rara función de traducir su silencio. La asociación del tuareg con *el hombre invisible* no pasaría de mera ocurrencia si la metáfora no alcanzara la dimensión de fantasmagoría política: no es un hombre sino todo un pueblo el que ha desaparecido a los ojos del mundo.

Lluís Escartín



Atravesado este primer estadio, la cámara se sitúa en el centro del círculo (en el centro de la comunidad) como víctima propiciatoria y comienza a dar vueltas, impulsada por el canto que, a partir de ese momento, sonará sin cesar durante toda la película.

Los cánticos rituales giran sobre sí mismos, repetitivos, elevándose en una espiral interminable, rítmica e hipnóticamente, en un paciente proceso invocatorio. Cuando se entrelazan en un canto, las palabras crean un hueco en su interior, delimitan un camino, un sendero de conocimiento mágico, configuran una suerte de geografía. A esa corriente que se vuelve sobre sí y se eleva en una estructura coral, van adhiriéndose las imágenes, sin la lógica de la narración, de la continuidad temporal y narrativa, obedeciendo sólo a los trazos de la canción. Frente a la linealidad del relato documental, *Amanar Tamasheq* se articula como experiencia envolvente, como trance que sustituye el conocimiento directo (que el celebrante nos ha anunciado como imposible) por el conocimiento intuitivo e inefable.

De la categoría experimental del cine-trance ya habló **P. Adams Sitney** en *Visionary film*, aunque el trabajo de Escartín encontraría equivalencia específica, precisamente por su sustrato etnográfico, con el acercamiento al ritual de **Maya Deren**, incluso con el *ciné-transe* de **Jean Rouch**. “Un ritual –escribió Deren– es una acción que se distingue de otras porque busca alcanzar su objetivo mediante el ejercicio de la forma. En este sentido un ritual es un arte, incluso todo arte procede del ritual. En el rito la forma es el sentido” (1). *Amanar Tamasheq* conformaría un perfecto programa triple con la película sobre las costumbres mágicas de Haití, *Divine Horsemen*, que Deren no pudo culminar, y con el movimiento hauca que Jean Rouch filmó en Níger, titulado *Les Maîtres Fous* (1955). En los tres casos, la cámara no se limita a registrar el rito, sino que se incorpora a su flujo, arrastrando con él al cineasta y convirtiéndose ella misma en víctima sacrificial.

Lluís Escartín

Por alguna razón vinculada también con el cine como trance, no puedo dejar de asociar la película de Escartín con algunos recortes (textos, bobinas) del inventario personal de **Jorge Oteiza**. Entre los numerosos manuscritos inéditos que se conservan en su archivo hay unas breves notas para una película que nunca realizó (ni aquella ni ninguna otra) y que encabezó con las palabras *documental del árbol*. Imaginaba el escultor: “La cámara da una vuelta entera y boca abajo recorre el tronco, lo empieza a subir. La cámara es lo que mira el hombre. Se tira el hombre sobre la sombra y la abraza”. El arrebatado movimiento descrito en papel encuentra cierta equivalencia con algunas bobinas en Super 8 filmadas por el escultor, a medio camino entre la pirueta amateur y la experimentación *a la manera valdelormariana* (tal y como escribe él mismo), en las que, por ejemplo, rueda el cielo desde el círculo de un crómlech o mueve la cámara con desatado entusiasmo. En aquellos años, comienzos de los sesenta, un irrefrenable movimiento (circular o en espiral) parecía poseer al cineasta sin películas que fue Oteiza. Efectivamente, aquellos esbozos no sólo no fueron películas sino que dificultosamente llegaron a la categoría de proyectos, y, sin embargo, iluminan el oscuro sendero que lleva al cine entendido como trance, es decir, a la experiencia de una película que gira sobre sí misma, construida como un nido, desde adentro, desde el hueco que ocupa la cámara.

El proyecto más ambicioso de Jorge Oteiza se tituló *Acteón*, en referencia a cazador milenario que, tal y como lo cuenta el mito griego, murió precisamente por mirar una imagen. Como no podría ser de otra manera tratándose de una *no-película*, los sueños de Oteiza orientan también sobre los rigores de la vía negativa del cine. Acteón fue convertido en ciervo por Artemisa como castigo por haberla visto desnuda cuando se bañaba en el bosque cerca de Orcómeno. Así, transformado él mismo en trofeo de caza, Acteón fue despedazado por sus propios sabuesos, a los que intentaba convencer con palabras de que, más allá de la apariencia animal, seguía siendo su dueño. ¿Qué más arriesgado que mirar la imagen proscrita, detenerse ante ella, abatirla con la cámara? Ciertamente, Artemisa no era un espejismo.

Algunos cineastas parecen poner fin a su carrera con cada película, se dejan aniquilar por ella, enferman o quedan heridos, pagan un tributo, giran el cañón del objetivo sobre sí mismos y convierten el trabajo final en la prueba del sacrificio que exige lo real. Algo así sucedía con *Nescafé-Dakar* y ocurre también con la nueva película de Lluís Escartín. Al finalizar *Amanar Tamasheq*, leemos: “Hay muchas cosas que no te hemos explicado”. En el centro del círculo, quedan un cordero ensangrentado y una película exhausta, testimonio de cierta sacralidad que, en el fondo, Escartín sigue buscando. “¿No crees que esos agujeros te conducen a sitios en los que no has estado antes?”.

(1) Deren, Maya, “Ritual in Transfigured Time”, en *Essential Deren. Collected Writings on Film By Maya Deren*, New York, Documentext, 2005, p. 225.

Lluís Escartín

Nescafé-Dakar <http://www.blogsandocs.com/?p=119>

FICHA TÉCNICA

Dirección, cámara y montaje: Lluís Escartín

País y año de producción: España, 2008

Nescafé-Dakar de **Lluís Escartín** se presentó en la pasada edición del [Festival Punto de Vista](#) dentro de su sección Heterodocsias

Hay dos tipos de documentalistas que encuentro especialmente misteriosos: el que se abandona al viaje (el exiliado, el flâneur, el caminante solitario); y el que se somete disciplinadamente a las decisiones, muchas veces dolorosas, que el azar toma por él (es decir, el que parece no poder o no querer decidir). Son el cineasta errante y el cineasta herido.

Por [Carlos Muguero](#) | 05 Mar 08



TRES HERIDAS

Hay dos tipos de documentalistas que encuentro especialmente misteriosos: el que se abandona al viaje (el exiliado, el flâneur, el caminante solitario); y el que se somete disciplinadamente a las decisiones, muchas veces dolorosas, que el azar toma por él (es decir, el que parece no poder o no querer decidir). Son el cineasta errante y el cineasta herido. Hasta *Nescafé-Dakar* (2008), [Lluís Escartín](#) pertenecía, según mi opinión, a la primera categoría, especialmente por tres películas (*Texas Sunrise*, *75 Drive-a-way* y *Mohave Cruising*) y un cierto vagar reconocible en el pulso inquieto de otras obras. También *Nescafé-Dakar* arranca con un plano que como una nota perdida remite a esa trilogía errante: un viaje en automóvil por una carretera que cruza perpendicular el desierto. Pero conviene no equivocarse: ese plano es realmente un acorde de final. Esta vez el coche (una ambulancia) no conduce al cineasta más allá del horizonte, sino que le lleva al hospital de Dakar, después de haber sufrido, junto a su amigo **Cesare Costanzo**, un grave accidente. El viaje ha terminado. A partir de ahí comienza la historia del cineasta herido o de cómo un director se gana el derecho a filmar África. Este texto pretende ser una breve crónica de esa transfiguración.

Lluís Escartín

Si rastreamos en las causas necesarias, hay que decir que *Nescafé-Dakar* es directamente el resultado de un golpe de la realidad: la descripción de la convalecencia del cineasta y su compañero de viaje en la habitación de un hospital de Dakar. Sin el accidente, sin ese contratiempo fatal, la película no sólo no existiría, sino que no podría existir aunque lo quisiera el cineasta. Escartín nos muestra brevemente el traslado en ambulancia, pero, inmediatamente después del título, su cámara queda confinada en la habitación de la clínica, mirando por la ventana, con la resignación de quien no puede hacer otra cosa sino ver pasar el tiempo y esperar a que sanen las heridas. Trece breves secuencias, como trece estaciones, dan cuenta de esa lenta mejoría.

Ahora bien, en ese proceso de curación quedan tres llagas abiertas como prueba de que el accidente, la realidad, también ha golpeado la mirada del cineasta de manera definitiva y quizá irreversible. Así, al mismo tiempo que cuida de su amigo (llevan veinte años trabajando juntos), Escartín debe atender también las demandas, las preguntas, los gemidos, la parálisis de la cámara. Digamos de forma genérica que la hermosa honestidad de *Nescafé-Dakar* tiene su razón de ser precisamente en la herida que la realidad infringe al cineasta a la hora de enfrentarse al mundo y que se concreta en toda la serie de cortapisas que debe afrontar; en los lastres que el director no elige y le vienen dados y que condicionan la película; en las decisiones del azar que asume con todas las consecuencias. El amigo herido y la cámara doliente: ¿qué filmar? ¿desde dónde? y, sobre todo, ¿con qué derecho? Tres heridas que se manifiestan como tres renunciaciones. La primera tiene que ver con el sitio de la cámara: Lluís Escartín se ve obligado a grabar desde un lugar que él no ha elegido y que aparece como una imposición del mundo. La segunda se refiere a su altura y angulación (tampoco decidida por el cineasta), mirando de arriba a abajo, estableciendo una relación vertical que hace imposible el diálogo entre la esfera de la calle y la de la habitación. Dos mundos, dos hemisferios, alejados, distantes, imposible de encontrarse en un cruce de miradas, en un plano-contraplano montado en el eje, en un diálogo espontáneo y no previsto, tal y como sí había ocurrido en otros filmes del director. La tercera herida afecta a la imposibilidad de atrapar lo visible. La cámara mira (sobrevuela la calle) sin atarse a nada, sin comprometerse con ninguno de los personajes, incapaz de retener el tiempo, de ordenar el flujo de la vida que se cuele entre sus dedos. La cámara se sabe extraña, extranjera, exiliada; se sabe pasajera. Y, así, maniatada por las restricciones formales, se deja atravesar por el mundo: lejos de imponer un punto de vista, simplemente señala una fuga por donde lo real se escapa para siempre. Y Escartín lo acepta con hermosa sumisión: no busca repeticiones ni comportamientos cotidianos que tengan una consistencia estructural para el film, no se empeña en reconocer rostros, en volver a ver a aquella mujer que pasó fugaz, en recomponer el ritmo secreto de esas vidas, en saber más de aquel niño, en preguntar por una ausencia que se hace evidente. No quiere dar sentido ni respuestas. Un puesto ambulante de venta de café es el único elemento constante y reiterado, la única boya, el único mojón permanente, el único letrero que nombra esa encrucijada: Nescafé-Dakar. Como el *París-Texas* de **Wim Wenders**, *Nescafé-Dakar* es el centro de un lugar al que llegar es imposible para nosotros.

La película de Escartín es, pues, el resultado de esta triple herida, de estas renunciaciones, de todas estas imposiciones. De ahí que el resultado (el agua que se destila entre estos intersticios) sea de una honestidad primitiva, absolutamente incuestionable, sólida, informe, densa. Es probable que, en el fondo, Escartín nos muestre en *Nescafé-Dakar* la única imagen posible, la única película posible: la única que el mundo ha consentido al director. Como si la mirada occidental

Lluís Escartín

tuviese que abonar un tributo para mirar a África; como si sólo los cineastas heridos se ganasen el derecho a filmarla; como si hubiese que pagar el precio de una amputación o dejarse marcar por la cicatriz. La cicatriz, precisamente, como última frontera antes de poder mirar. Así es la película de Escartín. Pienso en el cine poseído de **Jean Rouch** y en **Raymond Depardon**, por supuesto, como cineastas que atravesaron este rito de aceptación para rodar una imagen de África. Recuérdese *Afriques: Comment ça va avec la douleur?*: cada vez que en su viaje por el continente llega a un nuevo destino, el director francés planta la cámara de manera ritual y traza una panorámica circular, como un acto de justicia ante lo visible, como un signo de respeto y perdón, como una declaración de su propia impotencia: “Porque seleccionar un encuadre significaría descartar otros. Y, ¿quién soy yo para hacerlo?”. *Nescafé-Dakar* pertenece a esta estirpe de obras que asumen la prueba (incluso física, como expiación) de tener que ganarse el derecho a mirar y filmar al otro. La formulación cinematográfica de por qué cuando miramos a África simplemente no la vemos.

Deac Musac

Cortometrajes de Luis Escartín <http://deacmusac.es/cortometrajes-de-luis-escartin>

julio 22nd, 2010 | Published in [Proyecciones](#)



Amanar Tamasheq (Amanar Tamasheq). España | 2010 | 14' premio al mejor cortometraje Festival Punto de Vista

Un hombre se adentra en el desierto. Un hombre vive con los Tuareg. Un hombre escucha a otro hombre. Y éste le ordena grabar todo lo que encuentre. Grabarlo y contarlo más allá de las dunas. Grabarlo todo, aunque no lo entienda. Grabarlo, aunque lo más importante permanezca invisible.

Lluís Escartín

Tabú Mana. 31'. Retrato de las imposiciones coloniales (y del puritanismo que portaban), de cómo existen discretos desplantes y memoria de las costumbres originarias por parte de los habitantes polinesios ante la intrusión.

Nescafé Dakar. 33'. Un trabajo sobre el descubrimiento del dolor, tanto el propio como el ajeno. Sobre el choque de dos blanquitos con la realidad de África. Sobre los estragos del Capital. Pero, sobre todo y ante todo, sobre la belleza, la esperanza y la emoción en el ser humano. Lluís Escartín. Barcelona, 1966. Fundador de El Armadillo Productions en Nueva York. Conservador de celuloideos y fotografía en la selva tropical de Chiapas, de donde pasó a regidor de la muestra OVNI en Barcelona. Cuando por accidente trabaja con Jonas Mekas, cambia la cámara de fotos por una de vídeo y se dedica a viajar por selvas, desiertos y otros lugares desolados.

Lluís Escartín

Barcelona, 1966. Fundador de El Armadillo Productions en Nueva York. Conservador de celuloideos y fotografía en la selva tropical de Chiapas, de donde pasó a regidor de la muestra OVNI en Barcelona. Cuando por accidente trabaja con Jonas Mekas, cambia la cámara de fotos por una de vídeo y se dedica a viajar por selvas, desiertos y otros lugares desolados.

Entrevista Lluís Escartín

Treballant amb tuaregs aprens que ser cineasta no és gran cosa

Text de: Oliver Villanueva

Foto de: Lorenzo Cerrina

<http://www.butxaca.com/ca/entrevista/item/entrevista-lluis-escartin/3832>



Lluís Escartín

La música repetitiva indueix a un estat de trànsit i imatges del desert i del poble tuareg se succeeixen al llarg de 17 minuts tan intensos com hipnòtics. És Amanar Tamasheq, un treball que Lluís Escartín presenta ara a L'Alternativa.

Vas filmar Amanar Tamasheq durant una trobada, un festival musical tuareg. Per què?
Duia 4 o 5 anys intentant apropar-me al nord de Tumbuctú, però cada any passava alguna cosa. Accidents, o potser la guerra civil... Durant el festival, fan un alto el foc, i la inseguretat baixa una mica. El festival va ser la gran oportunitat d'apropar-me a una zona de conflicte on volia anar feia anys, amb càmera i amb excusa per poder filmar. El festival no era tan important. El guai era quan acabava el festival i em quedava allà sol. En total vaig estar-hi uns 15 dies, potser, però van ser molt intensos... cada dia de filmació era una aventura; vaig veure la situació d'una manera molt més extrema. Estava forçat a buscar més enllà de les imatges "maques" del món tuareg. Poses la càmera i, amb una mica d'ull, fas imatges fantàstiques. Però això és rubbish, brossa.

Pots caure en la postal

La llum, les robes... la postal et sedueix. Havia de fer un esforç per, com diu Ken Jacobs, "get lost", deixar-me anar i aprendre de la seva manera de ser. Cal deixar-se anar per fer alguna cosa coherent no amb la meva manera d'ésser, sinó amb la seva. O si no, un equilibri, al menys. Però no una lectura meva. Volia captar alguna cosa de l'esperit d'aquesta gent... viuen en el no-res, però en un estat transcendental. La barreja de la imatge i l'estat espiritual d'aquesta gent va ser un repte fascinant.

Tot i que el festival musical no és més que un teló de fons, sí que és cert que la música articula tot el documental

Una tarda estàvem mirant el paisatge -perquè o mires el paisatge o tanques els ulls- i un senyor vellet em mira i em diu, molt seriós: és maco, oi? T'estic parlant de sorra i pedres. "Per a mi, que estic de passeig, sí, però per a tu?". "Jo no podria viure a un altre lloc. Nosaltres no emigrem". Els pobles del costat, negres o àrabs, que viuen en un entorn menys auster, tenen una música més festiva, més superficial, més melòdica, però la rutina tuareg és: surt el sol, treuen els animals, a descansar, menjar, descansar, te, descansar... Entren en un estat de transe, i sempre que tenen oportunitat de fer música, la seva música és així. També fa que siguin més intel·ligents. Algú que la tecnologia més sofisticada que coneix és un Kalashnikov, que viu sense electricitat, al mig del no-res, m'està dient a mi que vivim com vivim, que estem en un nou mil·lenni i que l'esperit està evolucionant (riu). És impressionant escoltar coses així, amb tot el context de guerra i de resistència. Tenen una sofisticació de pensament interessant. França els ha intentat destruir, però no pot. Quan estava allà es van carregar dos helicòpters Tiger amb un petit llençagranades. L'elit de l'exercit francès se'n va allà a fer-se rica, i ells no estan guanyant, però tampoc estan perdent.

I això és degut al transe?

Jo crec que sí. Crec que et connecta amb alguna cosa. Els nostres profetes, Jesucrist, Mahoma... alguna cosa passa. No sé què és. Era fort, perquè quan estàs filmant, com captures una cosa així?

Lluís Escartín

Si haguessis pogut realitzar el documental la primera vegada, no hagués estat així...

Intentar apropar-te a alguna cosa durant tant de temps et dona una profunditat. Per exemple, un cop anàvem preparadíssims, vam tenir un accident i vam acabar en un hospital a Dakar. Això et fa reflexionar bastant sobre el que significa la vida i la mort a l'Àfrica...

Com enfoques els teus treballs?

M'agrada anar a altres llocs per trobar-me a mi mateix. No busco un paradís perdut. Cerco parts nostres que estan disperses per la resta del món. Però a través de les imatges, no de les paraules. Somiem amb imatges. Quan vaig arribar a Nova York, amb 20 anys, em van presentar en Jonas Mekas, dient-li que jo volia ser un filmmaker; ell em va mirar per sobre de l'esquena i em va dir: "we are all potential filmmakers". I sobretot, treballant amb tuaregs, amb indis americans, amb indígenes de la selva, te n'adones que ser cineasta no és gran cosa. Els humans somiem imatges, muntem imatges, i cada nit ens muntem unes pel·lícules 'del copón'. Intento aprofitar part d'aquesta energia subconscient per fer les imatges, però sobretot per muntar-les. Una de les coses guai dels somnis és que estàs en un lloc i després estàs a un altre, i això és inherent a l'ésser humà... Intento aplicar aquestes energies al muntatge, intento explorar. No tant experimentar, no m'agrada la paraula, té una certa pretensió, explorar crec que és més humà. Als humans ens agrada explorar.

Què en penses, del documental tal i com es fa ara?

Un documental pot estar bé, ser entretingut, però la seva pretensió de documentar és una fantasia. No pots intentar transmetre una cosa així. Només es pot "documentar" d'una manera poètica. Connectant sensibilitats humanes, sensibilitats culturals.

Parla'm de com has plantejat la veu. Primer surt un home que parla, després el so desapareix, hi ha subtítols que no són la lletra de la cançó...

Era una obligació: si aquest senyor parlava més del compte i les autoritats identificaven el seu dialecte o accent, podien anar al seu poblat i exterminar la seva família. Estava clar que havia de treure la veu. També vaig tenir temps de parlar una mica amb tothom: amb els guerrillers i els líders, que les autoritats internacionals consideren terroristes perquè s'han entrenat a Líbia, i que són gent molt sofisticada i educada, però també amb els pastors, les dones, els nens... vaig recollir les paraules de tothom i amb aquestes paraules vaig construir un discurs únic, perquè el que deien tots anava en un mateix sentit.

A un nivell més general, i suposo que en relació amb aquesta impossibilitat de documentar, als teus treballs la cara de qui està parlant no acostuma a sortir al pla.

Intento fer servir la cara de les persones quan pot anar més enllà. La imatge ha de transcendir. Només he posat la cara d'una persona un parell de cops. A Amor (2001) sí que vaig posar el rostre. Saps la sèrie aquesta, Lie to me? El docu són 25 minuts d'un pla seqüència d'un assassí que treballa pel govern israelià, i de vegades parla en tercera persona del que significa ser un assassí, però el seu rostre està dient una altra cosa. En aquest cas, la cara és un recurs expressiu meravellós...

Em crida l'atenció que hagis esmentat una sèrie de la tele...

No he tingut tele mai, però amb l'ADSL... Del cinema que més m'agrada és John Huston, però l'estímul per a filmar per a mi van ser Dorvtxenkov i Vertov. I després els experimentals de Nova York: la simplicitat. Hollywood? Com a entreteniment per desconnectar està molt bé. Les

Lluís Escartín

sèries són entretingudes i són maques, són guais, i hi ha una qualitat intel·lectual important, però a mi el que m'estimula més no és una qualitat intel·lectual, sinó poètica.

Què significa ser cineasta independent?

Una de les preses molt maques que hi ha al documental, d'un nen malalt, està feta amb un frontal d'espeleòleg que vaig comprar al carrer Tallers. Amb el mínim. Treballant en grup trobes molts inputs, que van molt bé per fer un bon treball, però si el que vols fer és una introspecció, una investigació o fins i tot una aventura, anant sol arrisques més. Treballant en un equip és molt difícil no pensar que el resultat sigui maco. Jo no penso en l'espectador, ni quan filmo ni molt menys quan edito. Sóc conscient que estic prenent un risc gran, de que allò no agradi, o sigui massa punk, i... I go with it. Mentre pugui, m'estimo més fer-ho sol.

Questionari

Si no visquessis a l Penedès on viuries?

Enyoro Nova York

Què faries amb un milió d'euros?

Ni idea. Convidar a tots els meus amics a una festa al Milano

Si et busquéssim de nit on et trobariem?

Al Milano, però no a la nit. A la tarda... a mi m'agrada molt el vermut, abans de dinar

De quin mainstream participes?

Lie To Me i Breaking Bad. I preparar cotxes per expedicions, que és una activitat bastant garrula, una mena de tuning.

Què duus a la butxaca?

Raspall de dents portàtil, mòbil, un medicament, les ulleres de sol, res més... No m'agrada l'attachment exòtic, les monedes les regalo

El documental de no-ficción contemporáneo ante la construcción colectiva de la falsa identidad

[José Ramón Otero Roko](#)

[Rebelión](#)

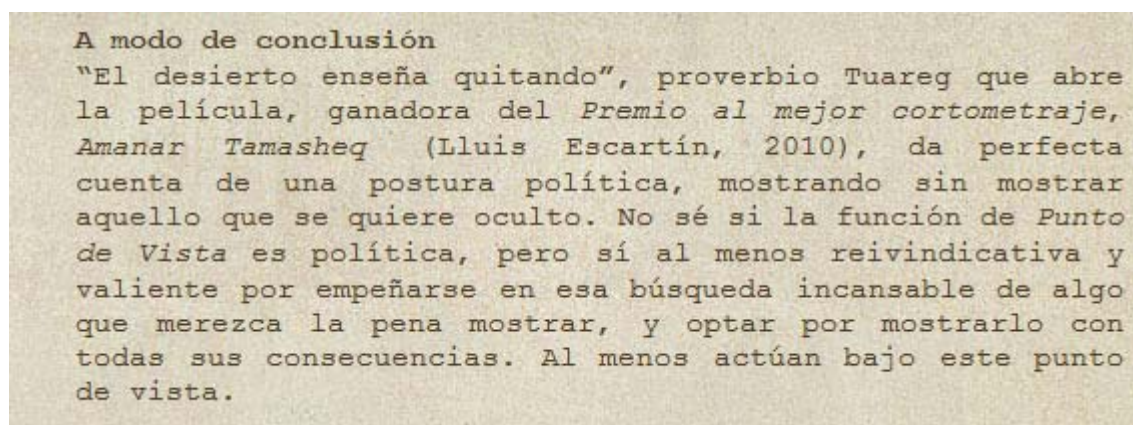
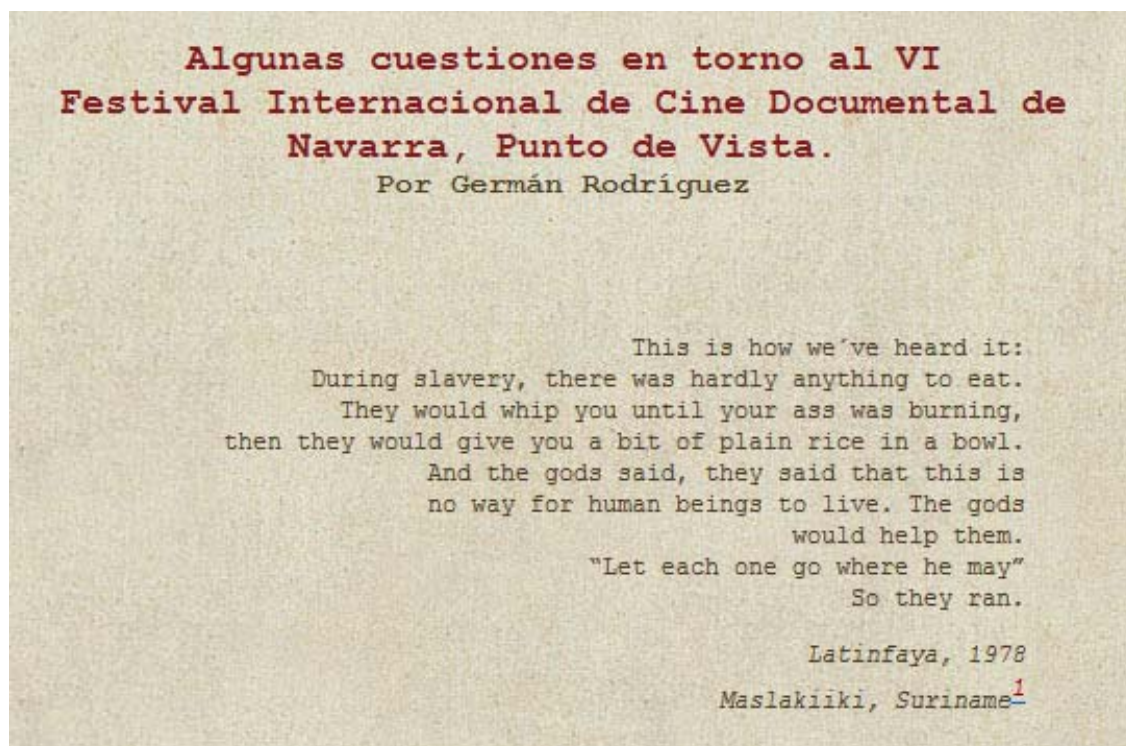
Artículo Completo: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=115493>

"Amanar Tamasheq" es una película que sin un creador de la altura del catalán Lluís Escartín se hubiera convertido en una sobre el atavismo cultural de la violencia, sobre la represión de los estados sobre los pueblos, sobre el signo de Caín de los poderosos de este mundo, y se convierte, por la extraordinaria inteligencia de su director, en una

Lluís Escartín

reflexión poética sobre esta raza en peligro de extinción que es la humana, sobre la sencillez con la que se puede entender el universo cuando lo que está a nuestro alrededor lo hemos construido con nuestras propias manos y sobre la magnitud de la tarea que nos hemos impuesto cuando nuestro pueblo es sólo un grano de arena en un inmenso desierto. Radicalmente inteligente, conscientemente política, tomando partido por la poesía de los habitantes de las cosas, y no por los ardides de los mezquinos, enseñó la patita a los artificios de esos gestores culturales del desparrame hueco e inconsciente que pretenden dominar el arte a través de dominar a sus receptores.

Artículo completo http://www.revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_03.html



Lluís Escartín

Toda la noche oliendo a film.

<http://totalanocheoliendoafilm.blogspot.com/2011/04/lluis-escartin-la-insurreccion-que.html>

jueves 28 de abril de 2011

LIUÍS ESCARTÍN, la insurrección que viene.



Leo (primera persona del verbo)

Todos los textos que se han publicado sobre Escartín a que tuve acceso. Después de ver su obra, claro. Todo proporcionado por él mismo, (Moltes gràcies, Lluís) Las lecturas deliciosas, (algunas más que otras) repiten palabras que se llegan a parecer a mantras. Todos coinciden: *inclasificable, incomparable, sacralidad, trance, crudeza, fuerza, improcedencia, desbordante*. También citan a Mekas. Es inevitable. Escartín fue su pupilo durante años, cuando siendo adolescente bajó de su caballo en un Nueva York salvaje y se puso a trabajar con él.

Y como decía, leo; Análisis (en plural) de una videografía sobre la que, entiendo (siento) dan inmensas ganas de revolotear con descripciones, de compartir con los otros, de explicar, de alabar, de ensalzar, pero que, como escogí este orden ; primero ver, luego leer, los conceptos escritos resultan evidentemente insatisfactorios. Ninguna intelectualización de lo que acaba de pasarle a mi cabeza, es precisa. Tal como dice el (casi) invisible narrador de Amanar Tamasheq, *hay cosas que no se pueden explicar con palabras*.

Lluís Escartín

No pretenderé ser yo quien matice. Amén a Josetxo Cerdán, Muguiro, y Carles Hac Mor. Todo lo que dicen es verdadero.* Pero estímulo-respuesta, leo *incomparable* y niego. Yo le comparo con todos. Con todos los grandes. O con algunos, al menos, en realidad. Me recuerda (y tal vez no se parezca) a Sam Brackhage, o a Pelechian. Por esa curiosidad con que mira lo que rueda, que más que una mirada extraña o ajena, me parece la mirada devota de quien ama lo que ha decidido rodar.

De quien lo ha entendido todo, sobretodo, que hay cosas que no es necesario entender. De quien es libre en la verdad, verdaderamente libre, y consigue que ser enorme parezca fácil, porque lo hace de esa forma tan natural. Pienso que Escartín, no puede hacer otra cosa que ser mágicamente honesto, porque no sólo en su cine, sino en su vida, tiene esa forma de acción, y esa sed en su mirar.

Para mi, (en mí) la obra de Lluís, tiene el efecto de una llamada a la insurrección. Un sí a la vida. Un homenaje a la naturaleza y a la inteligencia humana, en todos los lugares en que se pueda encontrar. Me explico (se explican) : *Los Tuaregs no hemos aceptado nunca la dominación, antes preferimos la muerte que la dominación. El hombre que no es libre no es hombre. (Amanar Tamasheq). Ser un hombre libre no es fácil, requiere muchos sacrificios, tienes que estar dispuesto a salir y a crecer... (Texas Sunrise) Hoy todo el mundo corre, antes todo el mundo silbaba y hoy todo el mundo va escopeteado porque tienen que estar allí a la hora. (Terra Incognita)*

Estas son las palabras.

El resto es sin ellas. Es más allá de ellas. Es el fuera de los márgenes. Es lo ritual, lo mágico, lo vivo, lo importante.

Y obviamente no se debe decir más.

Os invito fervientemente a que vengais a ver algunos ejemplos de lo que Escartín (nos) hace, y a conocerle a él, y a su hija Laia que tocará como despedida de nuestro ciclo lo que le de la santa gana al violín. Personas inconmensurables. Ambas. Lo comprobareis. (A mí me devuelven la fe)

Domingo 1 de Mayo
Freedonia, C/ Lleialtat, 6.
20:00h.
Entrada gratuita.

-Proyección de:

Amor (2001, 27 min.)

Amanar Tamasheq (2010, 15 min.) Ganador de mejor cortometraje en el festival Punto de Vista 2010.

Texas Sunrise (2002. 17 min.) Ganador del premio José Val del Omar de Granada.

Tabú Maná (2009, 30 min.) Elegido por Cahiers du cinemá como una de las 15 mejores producciones del año.

Concierto-Improvisación de violín, con **Laia Escartín**.
(Hija de Lluís e Irrefutable prueba de que él es sabio)

*Revista Pausa Nº 9, *El Desaprendizaje de Lluís Escartín*. Josetxo Cerdán. Blocs&Docs
Reseñas *Nescafé Dakar, Amanar Tamasheq*, por Carlos Muguiro. *A Trenc d'Alba*, Carles Hac Mor.

Lluís Escartín

Calle 20 <http://calle20.20minutos.es/revista/flash.html>

Lluís escartín (Barcelona, 1966)



En principio no le interesa contar nada, pues no cree que haya nada que contar. Solamente ve y escucha unas situaciones e intenta transmitir las a través de la cámara y el montaje.

«Tan sólo hago de secretario. Es algo erótico», afirma con ironía. Su cine es «una exploración, una expedición, una aventura». Es también reflejo de lugares fronterizos y viajes iniciáticos que invitan a la libertad (*Mohave cruising, Texas sunrise, Terra incógnita*) y permiten al realizador capturar sus vivencias a través de

la cámara, ser un poético observador del mundo.

Su último trabajo es *Nescafé-Dakar*. Tampoco es ficción, sino un documental resultado de un aparatoso accidente en coche y sus consecuencias: un amigo, su ex productor Chez Costanzo, hospitalizado en Dakar. Ha podido verse en diferentes puntos del circuito *off*, pero «seguramente acabará en algún museo donde la verán cuatro gatos con gafas de pasta negra», afirma el propio realizador con sentido del humor. «No sé si va a haber un próximo trabajo, se vive muy bien sin filmar».

Le preguntamos qué hace que su cine sea otro. Su respuesta es clara: «Supongo que una de las diferencias tiene que ver con las concesiones. En mi trabajo no se hacen concesiones.

Como decía Lawrence de Arabia: *No prisoners!* Creo que es un fenómeno biológico, una necesidad vital de pasear por los supuestos límites».

Lluís matiza: «Considero que el otro cine español existe desde hace muchos años: Ramón Llull, Val del Omar, Buñuel, Iván Zulueta. Es el cine interesado en lo otro, comodice Andy Genet».

Lluís Escartín

La lectora provisoria. Mariano Ferreyra: nunca más. Carta desde Mar del Plata (6)

Por lalectoraprovisoria

por Quintín

Texto breve del crítico Sud Americano más famoso por su dureza, Quintín --ex crador de Bacifi--. Plantea cosas interesantes como la cuestión de la marginalidad, la falta de discurso teórico y otras cosas.

Texto Completo: <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/11/19/carta-desde-mar-del-plata-6/>

Después vi el programa de cortos que me falta de Luis Escartín, que contiene sus últimos trabajos filmados en México, Dakar, la Polinesia y el Sahara respectivamente. Antes, habíamos visto cortos rodados en Estados Unidos, Israel y Cataluña. Evidentemente, Escartín es un cineasta aparte, cuya obra no puede desconectarse de su vida. El tipo se mete en lugares desconocidos y, aun cuando filme en los conocidos, tiene la misma aproximación: la de quien le está ofreciendo al mundo algo que desconoce, como una especie de etnógrafo a la antigua, aunque sus películas no son parte del llamado “cine etnográfico”. En todo caso, Escartín practica una etnografía amateur y personal, basada en una constante: darles voz a los sujetos que aparecen en sus películas. Escartín no tiene lo que podría llamarse un método, ya que todos los cortos difieren formal y temáticamente entre sí. Es cierto que hay varios que sostienen el punto de vista de comunidades en peligro, como el dedicado a la tribu de los kach winnick en Chiapas, al de los Tuareg en Mali, o a los campesinos del Penedés. Pero lo más original de Escartín, lo que le da un carácter radical a su obra, es cierta olímpica indiferencia por las opiniones concebidas a priori como correctas y su voluntad por llegar al fondo de las cosas. Por eso es fundamental un corto que tiene el curioso título de *Amor* y que consiste en un reportaje a un joven ex soldado israelí, grabado en una sola tarde, en la que el sujeto declara que es necesario alcanzar la paz con los palestinos después de todo el odio y las heridas de la guerra. El discurso del soldado tiene algo de inocente y de convencional, pero hay una zona oscura, donde se nota que no quiere hablar de su experiencia personal en el conflicto, y se refiere a algo llamado *kill rush*, una adicción que se adquiere cuando uno ha comenzado a matar. Después, durante el debate con el público, nos enteramos de que el protagonista no es un soldado cualquiera sino un asesino que participó de un cuerpo de elite que se ocupaba de eliminar presuntos terroristas, en muchos casos inocentes. Hay aquí algo en común con *Z32*, la película de Avi Mograbi, con la diferencia de que allí no se ve la cara del protagonista pero sí se describe el asesinato de un inocente. Lo de Escartín es más radical, justamente por su rechazo a expresar reparos morales frente al sujeto y por conferirle al verdugo el mismo derecho a expresarse que a las víctimas, lo cual coloca al espectador frente a una verdad desnuda, el tipo de realidad que el cine, cargado de mecanismos de censura, se rehúsa a poner en pantalla. Por eso, ese discurso no se opone al de los tuareg, ni al de un anarquista que monologa durante veinte minutos sobre la cultura indígena y el fascismo implícito en la organización política de los Estados Unidos. El cine de Escartín reconoce que lo que le

Lluís Escartín

confiere verdad cinematográfica a un individuo o a una comunidad es que su discurso sea negado, ocultado o censurado.

Incluso, que se niegue a manifestarse como tal. En *Nescafé-Dakar*, Escartín filma durante media hora una esquina desde el hospital en el que está internado un americano que sufrió un accidente y no puede caminar. La cámara funciona como el complemento de las noticias sobre su salud que el enfermo transmite a su casa, la parte de la realidad que no puede ver o, mucho peor, a la que no le encuentra sentido. La insistencia es lo que genera la película, lo que nos obliga a mirar de una vez por todas y advertir que una esquina no es solo una esquina y que ese rincón urbano de Senegal, con su vida en movimiento, sus mujeres hermosas y la elegancia natural de los pobladores, es tan rica como Nueva York o París. No hay condescendencia en estas películas, sino un intento de estar siempre a la misma altura de quienes aparecen frente a la cámara, así se requiera de una insistencia infinita. Aun cuando el trabajo pueda resultar fallido, como *Tabu Maná*, una película que se me hizo insoportable, pero que expresa la sinceridad de su propio fracaso en encontrar algo que no esté manoseado por el lugar común. En cambio, cuando Escartín encuentra la veta, como en *Tierra incógnita*, los viejos campesinos habilitan la aparición de una dimensión poética, en diálogo con el Cosmos y la Historia. Lo mismo ocurre en *Mohave cruising*, donde asistimos a uno de los discursos más auténticos, comprometidos e inesperados sobre la belleza, el arte y su interpretación a cargo de una pareja de palurdos que se niega a aceptar que haya que pertenecer al mundo de la cultura para apreciar el desierto y los atardeceres.

A diferencia de *Laxe* y de *Los Hijos*, Escartín no tiene un gran discurso sobre su propia obra, que presenta grandes dificultades para la crítica, huérfana de un estilo reconocible y de la inscripción de alguien tan marginal en el discurso predominante en el mundo del cine. Acá no hay interdisciplina ni instalaciones, tampoco un discurso bienpensante ni una vistosidad seductora. Hay, en cambio, trabajo y determinación, las cualidades de quien se esfuerza por lograr que algo surja finalmente desde la nada. Esa voluntad de alquimia recorre la obra de Escartín.

La última película fue *Littlerock*, de Mike Ott, a quien no conozco de verdad, pero con el que viajamos al aeropuerto en Viena. Un fiasco. Atsuko, una japonesa, llega por casualidad con su hermano a un pueblito de California. No habla inglés, pero durante un par de semanas vive allí y se relaciona con los pobladores. Conoce gente, tiene una aventura amorosa, trabaja en una tienda, es testigo de las pequeñas violencias entre los nativos. La película funciona en ese registro del realismo indie americano que ha aprendido a registrar muy bien la intimidad. Pero, al final, en un gesto oportunista, Ott incluye una visita al museo de la internación, donde se recuerda la violencia ejercida por el Estado contra los residentes japoneses en la Segunda Guerra. Y así arruina la película, aunque el truco le sirve seguramente para recorrer más festivales.

Ahora me voy a comer y después a ver una peli. Espero que te mejores de la bronquitis. Cuidate. Ya falta poco.

Un recontrabeso

Lluís Escartín

À Propos de Pamplona: The 6th Punto de Vista Festival Internacional de Cine Documental de Navarra

Filed under *Festival Reports* in *Issue 55*

by Dana Linssen

Texto completo: <http://www.sensesofcinema.com/2010/festival-reports/a-propos-de-pamplona-the-6th-punto-de-vista-festival-internacional-de-cine-documental-de-navarra/>

The extremes of observational cinema were equally explored in films like *Amanar Tamasheq* (by Lluís Escartín, Prize for Best Short Film) and the extraordinary *La mort de la gazelle* (*The Death of the Gazelle*, Jérémie Reichenbach), two films that offer absolutely no distraction from the desert grounds where they were shot. *Amanar Tamasheq* (“amanar” is a Tamasheq – the language of the Tuareg – word for the star Orion, “the warrior of the desert”) focuses on the encounter between the filmmaker and the Tuareg during a trip to the city. He is asked to record their history, even if he does not understand what he is documenting. Which is a strong statement for the concept of cinema as an art that has an expressive intelligence of its own.

Lluís Escartín

4.1 Entrevistas en Internet

Entrevista en La Casa Encendida a Lluís Escartín.



http://www.lacasaencendida.es/Ficheros/CMA/ficheros/cap_videomix_lluis_escartin.MP3

Videomix. Monográfico «Lluís Escartín» <http://cusamaco.eu/?p=690>

«Visionar los documentales videográficos de [Lluís Escartín](#) (Barcelona, 1966) es adentrarse en un espacio confuso, un terreno huérfano, un [No Man's Land](#) tan evocador como intrigante, del que emergen ideas como la del paisaje romántico, el lugar fronterizo y el viaje iniciático » [Blogs and Docs](#).

Estas jornadas se han venido sucediendo en Madrid todos los martes de este mes a las 20.00 h. El próximo martes 29 tienes una nueva oportunidad para conocer el trabajo de Lluís Escartín (Barcelona, 1966), fotógrafo errante y poeta del cine, fundador de Armadillo Productions en Nueva York, conservador de celuloideos, fotografía a la selva tropical Chiapaneca, y reportero gráfico de guerra.

En su esfuerzo por aprehender la realidad, el cine documental ha acabado cercándola; Lluís Escartín la quiere de nuevo libre, y para rescatarla, se salta conscientemente los límites formales y morales que se han establecido.



<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-casa-encendida/la-casa-encendida-17-03-11/1048286/>

Lluís Escartín

Entrevista en Vimeo a LLuis Escartín

En el marco de Documenta Madrid, Lluís presentó su último trabajo "Tabú Maná", un homenaje a la energía femenina.



<http://vimeo.com/6813162>

Lluís Escartín

5. Trabajo fotográfico



2nd Ave Station



4 markers

Lluís Escartín

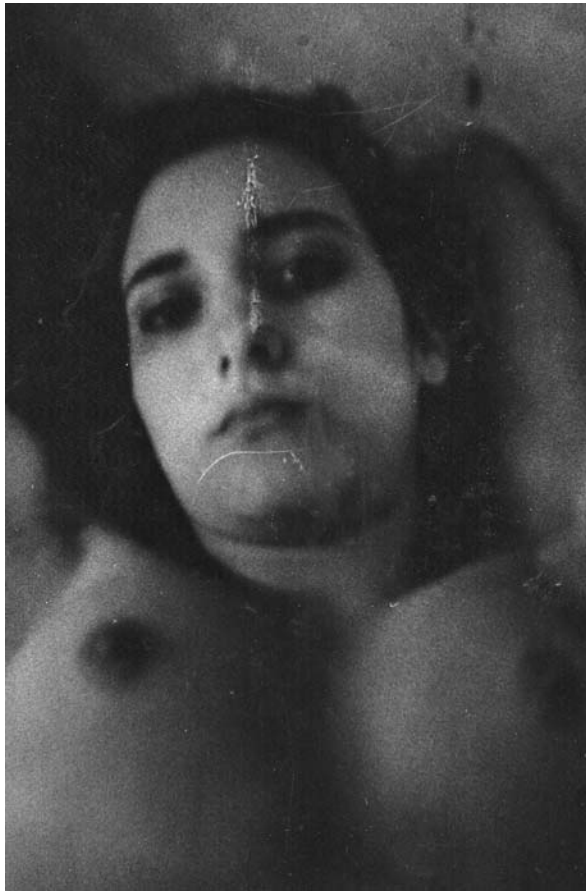


4th Street nude



7 eleven

Lluís Escartín



A Dark Nude



About the first hole in the Berlin wall



Annie Sprinkle

Lluís Escartín



Asalto Federal



Berlin Wall Boy

Lluís Escartín



Berliner Strasse



Broken mirror

Lluís Escartín



Chan'kin Brothers

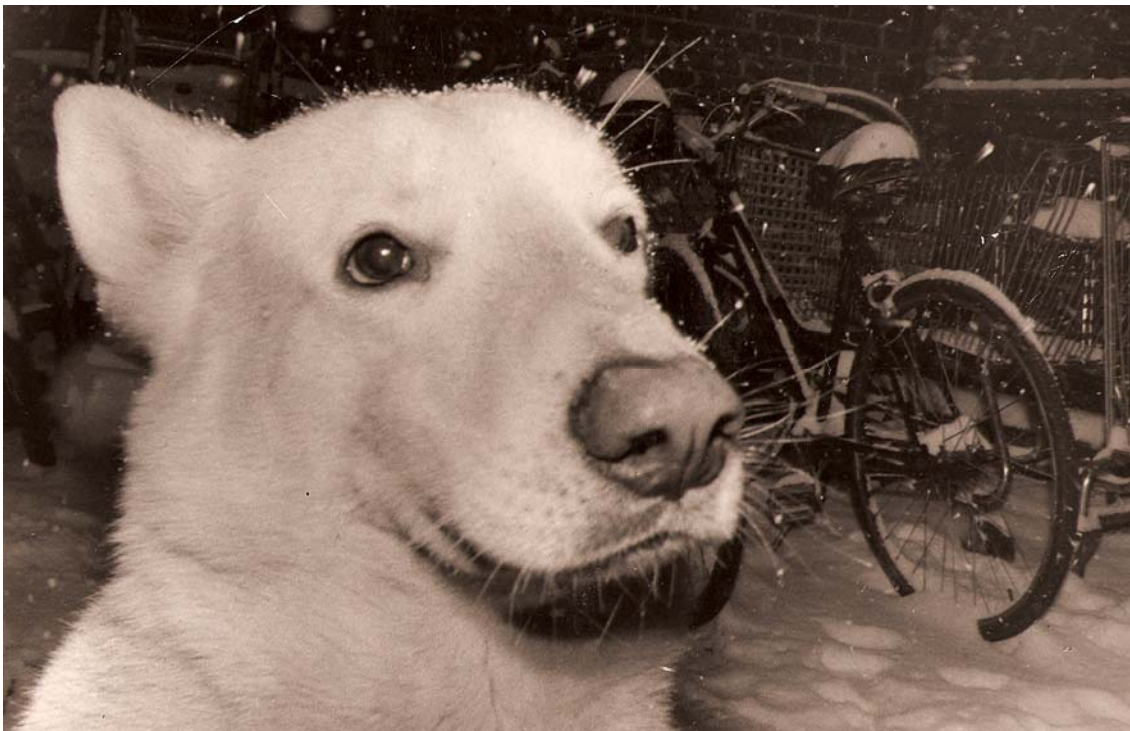


CHANKIN c

Lluís Escartín



Dona olímpica

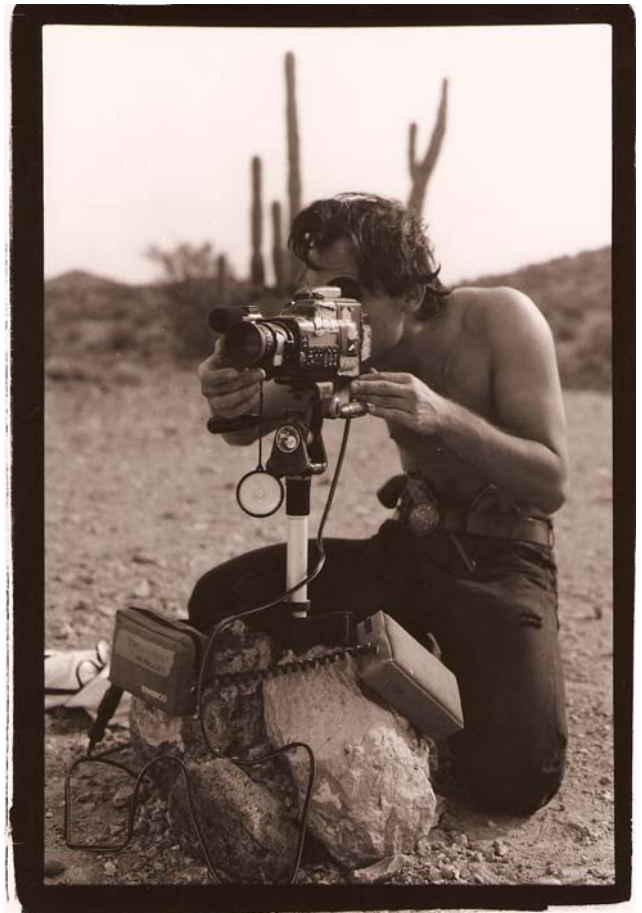


East Village dog

Lluís Escartín



East Village Flower



Independent filmmaker



Empire on fire

Lluís Escartín



Estació de França



Homeless in paris

Lluís Escartín



Juan Mendez escuchando los insectos



Jungle chip pek machete



Jungle och kimi che

Lluís Escartín



Jungle albino i fulla



Jungle big log

Lluís Escartín



Jungle chan och kimi che



Jungle father and son



Jungle chan xunam ich na



Jungle kahg



Jungle kosh ich ha

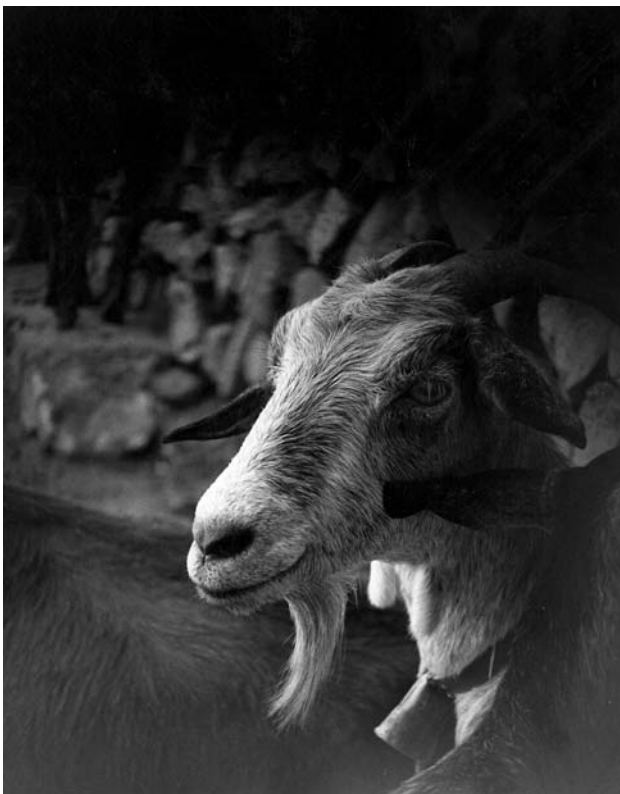


Kayum Yuk Mash

Lluís Escartín



Just a kiss



La cabra de Aragón



Les maduixes

Lluís Escartín



La corrida



La hija del Marqués

Lluís Escartín



La Nele a Boca del Cielo



Mare i filla

Lluís Escartín

6. Bibliografía

Bibliografía sobre Jonas Mekas:

Mekas, Jonas

Diario de cine : (el nacimiento del nuevo cine americano) . Madrid : Fundamentos, 1975

Préstamo Interbibliotecario Biblioteca Regional de Murcia

Entretiens avec Jonas Mekas / Jérôme Sans, Morgan Boëdec, Léa Gauthier . -- Paris : Éd. Paris expérimental, impr. 2006

34 p. : il. ; 22 cm . -- (Les cahiers de Paris expérimental ; 24)

- Artículos en Publicaciones periódicas:

Jonas Mekas at Maya Stendhal

Art in America, ISSN 0004-3214, N.º. 11, 2005, pág. 152

Las catedrales invisibles de Joseph Cornell

Jonas Mekas

Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América, ISSN 1136-2006, N.º. 28, 2000, págs. 23-26

En el país del cine: Entrevista Jonas Mekas

Carlos Reviriego

Cahiers du cinéma: España, ISSN 1887-7494, N.º. Extra 9 (octubre), 2009, págs. 18-19

Reminiscencias de una revolución en Lituania: Lithuania and the collapse of the USSR, de Jonas Mekas

Jaime Pena

Cahiers du cinéma: España, ISSN 1887-7494, N.º. Extra 9 (octubre), 2009, págs. 20-21

"Mi catedral del cine"

Elisabeth Lequeret (entrev.), Jonas Mekas (entrevistado)

Cahiers du cinéma: España, ISSN 1887-7494, N.º. 42 (Febrero), 2011, págs. 81-84

Más información sobre Jonas Mekas en <http://jonasmekasfilms.com/diary/>

Lluís Escartín

Bibliografía sobre Lluís Escartín;

MEDIATECAONLINE.NET

LLUIS ESCARTÍ – DOSSIER

<http://www.mediatecaonline.net/Obert/EP00065/cas/texto.pdf>

ANEXO 1 **página 44**

REVISTA PAUSA

<http://revistapausa.blogspot.es/1300037280/numero-9--lluis-escartin/>

ANEXO 2 **página 54**

Lluís Escartín

ANEXO 1

MEDIATECAONLINE.NET LLUIS ESCARTÍ – DOSSIER

<http://www.mediatecaonline.net/Obert/EP00065/cas/texto.pdf>

El desaprendizaje de Lluís Escartín Lara

(Im)pre(cio)siones: El día que Lluís Escartín Lara me dijo que el Caixaforum le había propuesto hacer una web de artista y que le gustaría que yo hiciera un texto para la misma no dude ni un segundo en aceptar. Error. ¿Qué tiene que decir un historiador del cine y la televisión sobre un videoasta contemporáneo como Lluís Escartín Lara? ¿Cómo iba a introducirme en ese espacio en el que el cine y el video experimental se relacionan con el museo? Leo catálogos de exposiciones, introducciones de comisarios, declaraciones de intenciones de artistas visuales. Y cada vez me encuentro más fuera de lugar. ¿Qué voy a hacer? Ahora no me puedo echar atrás.

Comienzo a tomar notas, apuntes, citas, empiezo a realizar esbozos de textos, y sigo leyendo a la búsqueda de inspiración..., nada me convence. No soy capaz de cruzar, como diría Antonio Weinrichter, a la *orilla* del museo. Sigo amarrado a mi orilla cinematográfica y televisiva. Y entonces es cuando, en un ejercicio de distanciamiento (casi de desdoblamiento), decido que sólo desde ahí puedo escribir. Y lo justifico diciéndome a mí mismo que si Lluís Escartín Lara me ha pedido el texto es por que quiere que le escriba desde mi posición y no desde otra. Es entonces, y sólo entonces, cuando las ideas empiezan a brotar, aunque no todas se ajustan a lo que, bajo mi punto de vista, debe aportar un texto sobre un artista como Lluís Escartín Lara.

Divagaciones: cómo (no) escribir sobre Lluís Escartín Lara. Todo el mundo tiene sus estrategias formales a la hora de escribir sobre la obra de un artista. Estrategias literarias y formales. Y a pesar de que se pueden detectar muchas variantes de éstas, creo que la mayoría se pueden reducir a tres formalizaciones muy concretas que, evidentemente, se pueden encontrar (y normalmente lo hacen) hibridadas en la mayoría de los textos.

Esas estrategias son, o pueden ser, comparativas/referenciales, metafóricas o descriptivas. La primera –comparativa/referencial– es habitual bien para realizar una crítica negativa: la comparación como una estrategia para demediar la obra en cuestión. Pero también es habitual para situar una obra en una línea de trabajo. Comparamos una obra con sus *antecedentes* (o lo que creemos que son sus antecedentes) para situarla dentro de una tradición, para legitimarla. En este sentido, hay referentes que nunca fallan

y tanto en términos de cine, como de arte plástico, hay una serie de realizadores indiscutibles en términos críticos, un canon, cuya sola mención en un texto es más que suficiente para su legitimación. Apelar a alguno de esos nombres fetiche parece que legitime, por sí mismo, la obra, no es menester nada más, ningún proceso analítico que exponga dónde, cuándo y de qué manera se produce esa relación *necesaria*. Una vez situado el trabajo en un universo estelar determinado, el cruce de referencias echa a andar y se consolida con una especie de extraña inercia. En segundo lugar, estaría

la metáfora: convertir a la obra propiamente dicha en *una metáfora de...*, o utilizar las metáforas para abordar a dicha obra. La grandeza de la obra o el autor en este caso se mide por la grandeza y la habilidad con la que se dibuja la metáfora. Tal o cual cineasta puede ser

Lluís Escartín

como Picasso (en términos comparativos o referenciales) o su obra puede entenderse como *cubismo* cinematográfico (en términos metafóricos). Evidentemente, también en estecaso la hipérbole es algo común. He de reconocer que, cuando un autor tiene un valor y un peso determinado, o bien la comparación y la metáfora son muy exactas y se desgranar de forma clara para evitar cualquier gratuidad en el ejercicio literario, o es mejor quedarse con la tercera opción: la descriptiva. Por varias razones creo que esta es la opción más válida y siempre la veo como un lugar seguro al que volver. Como el antropólogo, que ante el riesgo de perderse en las interpretaciones de aquello que tiene delante, regresa al ejercicio etnográfico de la descripción. Si no entiende el proceso que tiene ante sus ojos (ya se desenvuelva en una tribu selvática o urbana), al antropólogo siempre le queda el recurso de volver al inicio, a la etnografía, a la descripción del proceso de construcción de la canoa o de consumo de ropa de determinado grupo. Describir, por otro lado, nos permite trabajar con la superficie de las cosas, con aquello que vemos, y evita las tentaciones hiperbólicas tan fácilmente asumibles en términos de estrategias referenciales o metafóricas. La estrategia descriptiva, por lo tanto, es la que utilizaré en este texto sobre la obra de Lluís Escartín Lara. A parte de las razones genéricas apuntadas, dos últimos elementos son importantes destacar para entender definitivamente el porqué de esta opción. El primero: la obra de Lluís Escartín Lara difícilmente es adscribible a ninguna tradición o canon. El segundo: nada más lejos de la *inmediatas* películas de Lluís Escartín Lara que la intención de resultar metafórico (o aleccionador). Si en algo consiste ese proceso de desaprendizaje al que hace referencia el título de este texto es en resultar cada vez menos medidado, más cercano a lo que filma y por lo tanto, menos retórico en posibles tentaciones metafóricas. Veamos.

Sin canon, ni tradición: El desarrollo de la obra de Lluís Escartín Lara es contrario al habitual camino acumulativo que puede seguir cualquier cineasta o artista. El proceso que ha seguido el videoartista es más bien un camino de desaprendizaje. Lluís Escartín Lara, fotógrafo en ciernes desplazado a Nueva York a finales de los ochenta con la intención de aprender y adentrarse en el universo del arte, va a sufrir su particular *caída del caballo* cuando vea las películas del *viejecito gruñón* que era el jefe en el centro para el que trabajaba, teniendo como única compensación poder ver gratis las películas que allí se proyectaban, mientras empezaba a exponer su obra fotográfica. El centro no era otra cosa que el Anthology Film Archive, y el viejecito al que tenía que llevar todas las mañanas el café, Jonas Mekas. Ese es el punto de partida de Lluís Escartín Lara como cineasta/videoasta o practicante cinematográfico/videográfico. *(Las palabras realizador o director -además de que seguro que no le gustan al propio implicado- realmente no se ajustan a su forma de trabajar con la imagen. Director y realizador son dos palabras demasiado codificadas por una industria que se encuentra en un lugar diferente al que ocupa Lluís Escartín Lara con sus obras.)* Jonas Mekas pues como revelación, pero nunca maestro en el sentido escolar (más imitativo) del término. La revelación permite ver a Lluís Escartín Lara que con la imagen en movimiento se pueden contar/mostrar las cosas que a él le interesan y cómo a él le interesa contarlas/mostrarlas. Una forma de expresión del yo que pasa por las texturas, las impresiones, los momentos reveladores. Algo no muy alejado de cierto concepto fotográfico-documental de la imagen que le había movido hasta ese momento. A partir de ahí, sólo recuerdo haber oído a Lluís Escartín Lara, en nuestras diferentes conversaciones, pronunciar el nombre de otro cineasta con la misma admiración: Ken Jacobs, a quien descubrió (en obra y en persona) en el festival de cine de Róterdam. En todo caso, no hay ni una sola imagen en la obra de Lluís Escartín Lara que juegue al referencialismo con Jonas Mekas o con Ken Jacobs, no hay un seguidismo con respecto a esos nombres reconocidos que le impresionaron. Ni con esos, ni con otros que, con el tiempo, también se han podido asomar a nuestras conversaciones (Andrei

Lluís Escartín

Tarkovski...). Lluís Escartín Lara no utiliza un canon, un modelo más o menos consensuado de referentes (como tantos otros, estos sí directores, dentro y fuera del experimental y del documental) para la configuración de su obra. La obra de Lluís Escartín Lara se mueve paralela al mundo de las referencias, de las cinefilias, de los juegos metalingüísticos, de las relaciones intertextuales que invaden buena parte de la producción contemporánea que se mueve en el terreno del documental y el experimental. El hecho de que Lluís Escartín Lara viva lejos de la agitación ciudadana, en una masía del Penedés catalán, no en este sentido una posición de artista, sino más bien una necesidad de distancia con los ritmos (incluidos los ritmos cinéfilos y artísticos) que la urbanidad le obligaría a mantener. Lluís Escartín Lara, elige desde su distancia en el Penedés cuales y cuantas son sus inmersiones en la realidad urbanita, en los pagos museísticos y cinéfilos. Esa falta de referencias y de conexiones estables coloca siempre a la obra nueva de Lluís Escartín Lara al borde del abismo. No hay una respuesta por parte del videoasta a las tendencias detectadas en la producción de los últimos años (los últimos meses, a la velocidad que se mueven las cosas en el siglo XXI), al circuito establecido.

Así, cada obra acabada supone un nuevo reto para el espectador, aunque (o, quizá deberíamos decir, que más todavía en el caso de que) éste haya seguido su trabajo. La sensación ante cualquier obra de Lluís Escartín Lara es la de tener que comenzar, siempre desde cero, a construir eso que se ha llamado *espectador modelo*. Al contrario de eso que tan tristemente

consolidó (y en ello seguimos) la *teoría de los autores* (en realidad una cinefilia intelectualizada mucho más cercana de los fenómenos de *fandom*, que a una verdadera teoría), donde una serie de constantes identifican la obra de un autor y permiten a los públicos iniciados regocijarse en dichos elementos, la obra de Lluís Escartín Lara no facilita dichos procesos identificativos, *autorales*, a sus públicos. Esa ausencia de *circularidad endogámica* en su trabajo, evidentemente relacionada con su aislamiento de las redes artísticas y cinéfilas, es quizá un rasgo fundamental en todos los trabajos de Lluís Escartín Lara. De este modo, nada resulta fácil para el espectador (iniciado o no), es difícil poner la obra de Lluís Escartín Lara en un circuito de referencias. Para el público perezoso ello resulta un gran inconveniente, para el público inquieto, el mejor de los desafíos. Sin embargo, y a pesar de lo dicho hasta aquí, existen una serie de estructuras

que reaparecen en prácticamente toda la obra de Lluís Escartín Lara más allá de la radical diferencia formal que podemos encontrar en cada uno de sus trabajos; y, además, esos elementos aparecen en sus videos cada vez de forma menos compleja, más frontal e inmediata, despojada. Lluís Escartín Lara ha ido limpiando sus videos cada vez más, desnudando sus

obras de elementos que, si en su momento fueron necesarios, con el paso del tiempo se han ido mostrando prescindibles. Se trata de un proceso de renuncia a las construcciones más elaboradas, de dejar por el camino aquellos elementos que pueden resultar claves interpretativas para los públicos iniciados, situados en cierta posición dentro de la institución artística, o de la cinematográfica. En ese sentido, la *novedad* es otro valor en la obra de Lluís Escartín Lara. Un valor posmoderno y un valor radical.

Simple estructuras binarias: A pesar de todo lo que hemos dicho, las obras de Lluís Escartín Lara se organizan siempre entorno a una estructura sencilla: la de dos elementos se que complementan, que dialogan..., o que se contradicen, que se oponen..., o, sencillamente, que discuten sus posiciones, sin complementarse ni contradecirse. En la capacidad de jugar

con esas simples estructuras binarias es donde reside buena parte de la capacidad sugestiva y de sorpresa de la obra de Lluís Escartín Lara. Ya en una tempranísima obra como *75 Drive Away* (1991, 20 minutos, codirigida con Cesare Costanzo) la mayoría del metraje opta por un

Lluís Escartín

trabajo descriptivo de cierto paisaje estadounidense, para acabar con un personaje que explica algunos secretos de la mezcla de Jack Daniels con agua. El documental arranca con una imagen descontextualizada del desierto del *midwest* americano para luego mostrar imágenes de un viaje que los realizadores hacen desde Nueva York (después de esa imagen descontextualizada del

desierto asistimos a la compra del coche con la que realizarán el viaje) hasta Los Angeles. Pero la pieza no narra nada, no explica el viaje, simplemente muestra elementos de ese viaje, paisaje y paisanaje de ese recorrido (al principio acompañado con la música de La pasión según San Mateo de J.S. Bach, después sólo con el sonido ambiente de la propia grabación). Alcanzado el destino (un avión militar aterriza después de que veamos, a cámara lenta, una calle de Los Angeles repleta de gente que se nos hace extraña en su aspecto, en su indumentaria, en su gesticulación) y una vez hemos visto los primeros créditos, aparece el sujeto que nos da la

explicación sobre el bourbo. Dos partes, descompensadas, pero que se complementan por el imaginario al que pertenecen. Una pieza que pone de manifiesto a la vez la extrañeza y el poder de atracción que generan para el videoasta esa realidad que, sin embargo, no acaba de comprender (tampoco está en su intención hacerlo, pues Lluís Escartín Lara huye de la comprensión racional propia de la Modernidad). *75 Drive-A-Way* tendrá eco, más de diez años después, en una obra como *Texas Sunrise* (2002, 17 minutos). En este caso, el film comienza con un ciclista captado con teleobjetivo mientras una *voice over* empieza lo que parece un monólogo sobre la libertad individual y el sistema. El ciclista podría ser el protagonista del film, pero no va a serlo, lo siguiente es un cartel pegado en un poste con la foto de Joseph Jackson, negro, quien se postula como jefe de policía en un pueblito de Louisiana, y de ahí a una *Jackpot* de dimensiones gigantescas que está siendo *alimentado* por una mujer blanca. A partir de ese instante, los elementos de la naturaleza más agresiva (el desierto de Texas) se mezclan con otros que muestran las huellas de la civilización occidental sobre ese territorio. Desde aquellos que desafían, potentes, su relación con ese espacio salvaje a conquistar (los pozos de petróleo, los carteles de neón de casas de juego, o las iglesias) a aquellos otros que han

fracasado en su desafío (restos de coches abandonados en el desierto). En medio de todo ello, la voz sigue con su discurso sobre la libertad personal frente a la opresión del sistema (de cualquier sistema organizativo y de poder) y la cámara se detiene ante un rostro, el rostro del que podría ser el sujeto que enarbola la anarquizante argumentación. Pero del mismo modo,

podría no ser así. Una especie de azar parece mover el orden las imágenes. Ese rostro en medio del metraje nos llama la atención, se puede identificar con la voz, pero en realidad, nada en la imagen nos señala que así sea. Ese sólo aparente azar de las imágenes tiene su correlación en la forma derivativa de la *voice over*, que pasa de un tema a otro, de un enfoque a otro, de un sujeto a otro, sin pausa. Lo que en un principio parece un monólogo, se va a demostrar a lo largo del metraje como una conversación (sería poco sensato hablar de entrevista) entre el sujeto, identificado por el más que posible apodo de Johnson Frisco en los créditos, y el propio Lluís

Escartín Lara. Imágenes y *voice over* crean de este modo una estructura binaria que se increpa constantemente. La circulación de significados es imparable, la pieza se puede ver una y otra vez generando nuevas lecturas, nos encontramos ante esa forma ensayística en la que ni la palabra ni la imagen tienen el sentido último de la pieza, sino que éste nace de la interacción de ambas. Y esos juegos binarios imagen/sonido se dan prácticamente en todas las obras de Lluís Escartín Lara, lo que sucede es que en cada una de ellas se aplican diversas estrategias y, por lo tanto, adquieren diferentes significados. *Amor* (2001, 27 minutos) es el encuentro de Lluís Escartín Lara un soldado de elite israelí, Ahim Navad. En este caso la pieza sólo va a mostrar imágenes del propio Ahim Navad durante la grabación y

Lluís Escartín

siempre con el sonido sincrónico. Aparentemente, *Amor* sería una entrevista con Ahim Navad, pero el hecho de no separar imagen y sonido, la convierte en algo muy diferente. Lluís Escartín Lara deja pasar el tiempo, realiza en tiempo real lo que en televisión serían *insertos* de partes de su cuerpo para ocultar el montaje del audio. Mientras la cámara se pasea por esos detalles, Ahim Navad habla, se interrumpe, duda, vuelve a arrancar... Lo que en la entrevista televisiva sirve para borrar cualquier marca personal, casi podríamos decir que de humanidad, aquí sirve para acentuarlas, para ponerlas al descubierto. Y al poner el acento en esa cuestión humana del personaje, al mismo tiempo destaca la condición de artefacto mediático, no tanto de la pieza que estamos viendo (que también) como de las entrevistas y los reportajes que invaden nuestra vida a través unos informativos tan asépticos y pulidos que al lado de *Amor* podrían parecer ciencia ficción. En su último film hasta la fecha (exceptuando el encargo de *Punto de vista* en 2008), quizá el más desnudo y desposeído de todos, *Nescafé-Dakar* (2008, 33 minutos), de nuevo la articulación imagen/sonido adquiere un sentido diferente. Mientras vemos un cruce de calles en la ciudad de Dakar donde todo tipo de sujetos van desfilando con sus maravillas y sus miserias, la banda sonora apenas nos permite oírlos. Lo que suena, aunque tampoco lo hace con total claridad es una serie de emisoras radiofónicas y algunas conversaciones telefónicas. La pieza ha comenzado con un plano desde el interior de una ambulancia que transporta a un herido y cruza el desierto, pero no será hasta que el metraje haya avanzado que podamos poner en relación esa imagen con las subsiguientes del cruce de calles en Dakar. En un momento dado, Lluís Escartín Lara nos va a dar el contraplano de esa calle, que no es otro de una habitación de hospital donde el herido de la ambulancia se encuentra postrado, recuperándose. Entonces, y sólo entonces, podemos poner en relación el sonido del film con las imágenes que veíamos. Una nueva relación binaria que en este caso sirve para señalar el fuerte contraste entre la fuerza de la vida en las calles de Dakar (fundamental el juego cromático y los tipos humanos en este caso) y la cansina languidez monotonal de la voz de la radio o de las conversaciones telefónicas del amigo postrado en la cama. El contraplano de la habitación aumentará esa sensación con los colores apagados de las paredes y los objetos allí presentes. Sólo la aparición puntual de la enfermera servirá para insuflar algo de vida a ese espacio. La pieza acabará, no puede hacerlo de otra forma, cuando el colega pueda acercarse al balcón desde donde Lluís Escartín Lara ha filmado todo su trabajo y pueda asomarse, así, a la calle, o lo que es lo mismo, la vida recuperada y hacer bromas sobre las dimensiones de lo filmado por su amigo. Si en *Nescafé-Dakar* las estructuras binarias actúan tanto en la relación de la imagen y el sonido, como en las de dentro/fuera del hospital, hay otra película de Lluís Escartín Lara donde éste ya había elaborado ese juego dentro/fuera o campo/fuera de campo: *Mohave Cruising* (2000, 13 minutos). Después de un plano de un cactus y otro de unos pies que corren por el desierto hacia la cámara, nos instalamos en el asiento trasero de un coche por una carrera del desierto. Conduce una mujer y a su lado va sentado el que podría ser su marido, un rudo granjero del medio oeste de acento indescifrable. Aunque en algún momento tanto la conductora como su acompañante hacen referencia a la presencia de Lluís Escartín Lara y otra persona en el asiento trasero (por ejemplo, nada más comenzar el copiloto le dice a aquél que no le va a servir de nada grabar allí porque no hay luz suficiente, y por eso mismo, la progresiva desaparición de la luz al atardecer se va a convertir en un ingrediente de intriga en la pieza), la conversación la van a protagonizar ellos dos, aunque sus palabras siempre tengan como objetivo a aquéllos que ocupan el asiento trasero. Hablan de coches, de armas, de whisky, de arte..., pero sobre

Lluís Escartín

todo hablan (y se emocionan cuando lo hacen) del desierto. Un desierto que, como espectadores, tenemos alrededor, pero que no vemos, o mejor sería decir, que apenas intuimos a través de las sucias ventanillas del vehículo. Como tampoco vemos el arma que el granjero asegura que lleva encima y que, a partir de un momento, se convierte en una presencia ominosa. En este caso el

campo/fuera de campo va a ir ganando protagonismo hasta convertirse en el último segmento en elemento fundamental del video. El diálogo entre la conductora y su acompañante ha derivado hacia la belleza de los cielos del desierto y, principalmente, los espacios que, entre las nubes (*agujeros* en palabras del granjero), permiten pasar los rayos de sol en los atardeceres.

Después de afirmar, al menos en un par de ocasiones, que ellos no pertenecen a esa *mierda del arte* el granjero pone el acento en uno de esos *agujeros* y el coche se detiene para que todos puedan contemplarlo. Es el momento de máxima tensión entre el campo/fuera de campo: mientras la oscuridad que ya ha caído apenas permite diferenciar el perfil del granjero,

el espectáculo de luz exterior lo tiene a él en éxtasis. Finalmente la cámara de Lluís Escartín Lara girará para asomarse por la ventana de la conductora. El *agujero de luz* se hará presente como una imagen abstracta, en la terriblemente hermosa imperfección de la baja definición videográfica. Así *Mohave Cruising* permite, además, una lectura metafórica sobre el mundo

del arte, la sensibilidad, la creatividad... En definitiva arte y naturaleza enfrentados en otra *sencilla* estructura binaria. Me gustaría acabar este punto con un comentario que me hizo Lluís Escartín Lara un día que conversábamos sobre otra de sus piezas *Path of Bees* (1999, 28 minutos). Explicaba cómo aprender la lengua de los indígenas de la Selva Lacandona (Chiapas, México) no supuso un gran esfuerzo y ponía como ejemplo la numeración. Afirmaba él que esa lengua contemplaba, para contar, los términos 'uno', 'dos', 'tres' y 'muchos'. Esas eran las cantidades posibles. Lluís Escartín Lara aprendió bien ese lenguaje de la sencillez (no por

casualidad *Path of Bees* esta dedicada a la memoria de uno de los indígenas, Chan K'in Viejo, que es tildado de maestro y amigo) y por eso, las piezas posteriores de Lluís Escartín Lara saben sacar el máximo provecho de esas estructuras binarias que las configuran. Para Lluís Escartín

Lara, más de dos ya son muchos. Además, y como se ha explicado aquí, el proceso de trabajo cada vez va a tender cada vez más a la sencillez en ese enfrentamiento binario, desnudando sus elementos al máximo en un careoque cada vez va a resultar menos elaborado en lo formal, obligando así al espectador a que su trabajo intelectual y sensorial sea cada vez más afinado.

El viaje y el límite. Todas las piezas de Lluís Escartín Lara parten la experiencia del viaje o del viaje como experiencia. En resumen, las películas de Lluís Escartín Lara, y aunque esto parezca obvio no lo es tanto, responden a experiencias vividas, sentidas, en primera persona. El viaje

nunca como observador curioso del entorno, sino el viaje como vivencia, como forma de vida al límite. Ese llegar al límite es necesario para poder rodar imágenes con verdadero sentido, es obligatorio para que podamos pensar en un film de Lluís Escartín Lara. Hay que insistir en que sus películas no son como la de tantos otros cineastas-viajeros que han podido existir (a lo cuales no hace falta referenciar aquí), ya que él no rueda las cosas vistas, no reflexiona sobre aquellos elementos que pasan ante su cámara, lo que recoge la cámara de Lluís

Lluís Escartín

Escartín Lara son sus propias vivencias, sus imágenes al límite no pretenden explicar, su objetivo final no

es otro que el transmitir una vivencia personal, nunca narrarla o explicarla.

No son las cosas vistas (parafraseando a Falstaff), son las cosas vividas. En ese punto tan personal es donde se produce el cruce entre el documentalista y el cineasta experimental. Lluís Escartín Lara mira con los ojos del cineasta experimental, para recoger esas vivencias, pero dirige su mirada hacia la materia del documentalista, ese mundo objetual que está ahí afuera y espera ser filmado (si es que algo así existe). Por ello Lluís Escartín Lara va a huir de dar sentido, coherencia, a dicho mundo. Si algo identifica en este punto la obra del videoasta no es otra cosa que su labor de registrador de imágenes más como un proceso de invasión del caos y el azar de esos paisajes hacia su propia persona, que no al revés. Lo opuesto al concepto de autor: Lluís Escartín Lara no ordena el mundo, el mundo, con su azar natural, lo desordena a él, a su forma de mirar. Esa forma de vivir el registro, casi como una invasión, no es sencilla y en ella reside posiblemente otra de las claves de la singularidad y la fuerza de las obras de Lluís Escartín Lara. No es de extrañar, por lo tanto, que a Lluís Escartín Lara le interese rodar cuando se encuentra enfermo (febril) o en estado de *shock*. Estados anímicos que le permiten dejarse llevar por el entorno, por aquello que le rodea, y es en esos momentos en los que nada cerebral se va interponer entre él y el entorno. Todo se convierte en un proceso sensitivo.

Quizá el ejemplo más evidente de ello está también en su último film, *Neskafé-Dakar*, donde después de estar durante bastante tiempo tomando imágenes por Mauritania sin saber muy bien qué hacer con todo el material registrado, no será hasta que sufra un fatal accidente en el que su

compañero de viaje queda herido de gravedad que pueda tomar la cámara y registrar todas aquellas imágenes que formarán parte del film. Finalmente, el material de base para la película no será mucho, algo más de dos horas para una película que dura treinta y tres minutos. No hay desperdicio, no hay un *por si acaso*, tan habitual en el video, se produce una extraña ecología de la imagen, por que sólo se enciende la cámara cuando el estado de ánimo lo permite. La edición consistirá por lo tanto en (re)ordenar esos momentos de impacto, sin más lógica que la fuerza interior que los mueve. Por eso, las películas de Lluís Escartín Lara son difíciles de clasificar para el ojo no entrenado, en ese terreno entre el viaje exterior y el viaje interior, entre la revelación del mundo y el éxtasis personal, las piezas de Lluís Escartín son únicas. *75 Drive-A-Way*, *Mojave Cruising* y *Texas Sunrise* son películas que son viajes en sí mismas, el viaje es el resultado, la pieza final. Pero es que *Path of Bees*, e *Ivan Istochnikov* (2001, 30 minutos) también

incluyen el viaje. En la primera, el cineasta se tiene que desplazar por la selva para poder mostrar esa memoria de las imágenes (en forma de video) de un poblado a otro. Mientras que la adaptación del *fake* fotográfico de Joan Fontcuberta, *Sputnik* (1997), *Ivan Istochnikov*, igualmente narra la historia de un viaje, el viaje de ida del astronauta del mismo nombre al espacio y al borrado histórico, al olvido. Son quizá las dos películas estructuralmente más complejas de Lluís Escartín Lara, en ambas asoma una mirada irónica, posmoderna (mucho más evidente quizá en *Ivan Istochnikov* ya que dicha mirada ya se encuentra en la obra adaptada de Joan Fontcuberta). *Path of Bees* está organizada en tres partes: la presentación de la comunidad indígena, la construcción del museo de la memoria en la selva y el viaje a la segunda comunidad a mostrar el video que estamos viendo (el juego autorreferencial es, por lo tanto, claro). *Ivan Istochnikov* sería más fiel a esas estructuras binarias analizadas en el punto anterior. Se organiza en torno a una entrevista con el supuesto experto en la carrera espacial Michael Arena y a una serie de imágenes de archivo que van a mezclar desde los fotomontajes de Joan Fontcuberta para su

exposición de referencia, hasta fragmentos de películas del espacio como *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *War of the Worlds* (Byron

Lluís Escartín

Haskin, 1953) u otras de *serie z*. De este modo queda suspendiendo el realismo de las declaraciones de Michael Arena en un limbo extraño, pero también autorreferencial: la última de las imágenes de la pieza nos muestra la Tierra desde el espacio, como si del punto de vista del propio Ivan Istitchnikov se tratase y aparece el siguiente texto: 'This is the end... of the beginning'. En todo caso, dicha estructura binaria se quiebra poco antes de ese plano final, cuando el propio Joan Fontcuberta (sin crédito que lo identifique) aparece en cámara para, en un

recorrido por lo parece un camino forestal, monologar en torno a la limitada capacidad de conocimiento del ser humano ante las vastas dimensiones del universo. La dimensión del viaje (im)posible se inserta en este caso al final del film para permitir una mirada irónica sobre el entorno. Ese entorno inmediato que se va a convertir en el objetivo principal de Lluís Escartín Lara en *Terra Incognita* (2005, 25 minutos). En este caso, el viaje es un viaje los alrededores más inmediatos para descubrir como no hace falta desplazarse hasta lugares ignotos para descubrir los abismos de la condición humana, nuestros vecinos, y por lo tanto nosotros mismos, en medio de toda nuestra utillería posmoderna, también nos asomamos, sin el menor problema, a dichos abismos. Así en el film se nos cuentan turbias historias de faldas y tierras abandonadas, asesinatos pasionales, se cuestiona la llegada del hombre a la Luna (casi como un guiño a la anterior *Ivan Istitchnikov*) o se interroga la propia labor del videoasta. En el momento de su aparición *Terra Incognita* fue un refrescante golpe de aire ya que el documental español

máspreciado por la crítica se encontraba ensimismado en una mirada blanda, dulzona y falsificadora, en su obstinada cinefilia, sobre el mundo rural en vías de extinción. La sola existencia de *Terra Incognita* pone en tela de juicio no sólo a ese conjunto de relamidos films, sino todo el discurso mitificador que se ha generado en torno a los mismos. Dudo que Lluís Escartín Lara conozca el trabajo de Dennis O'Rourke, pero parece que toda su obra se vea inspirada por las palabras que inician *Cannibal Tours* (1988): 'There is nothing so strange in a strange land, as the stranger who come to visit it'. En todo caso, sabedor de la función depredadora que han ejercido los cineastas-viajeros (aún los cargados de mejores intenciones), Lluís Escartín Lara no va a caer nunca en el error de *comprender* al Otro, ni siquiera (quizá podríamos decir, mucho menos) cuando ese Otro es su vecino. Por eso nunca va a ocultar su posición de extraño en una tierra extraña (aunque esta sea la finca de su vecino).

El desierto y la política. Si el viaje es una necesidad en las películas de Lluís Escartín Lara, otra lo es el desierto. Hablábamos de límite y ese límite adquiere cuerpo en las piezas de Lluís Escartín Lara en la mayoría de las ocasiones en el paisaje desértico: sea el desierto de Estados Unidos (*75 Drive-A-Way*, *Mojave Cruising*, *Texas Sunrise*), el desierto africano (*Nescafé-Dakar*) o el aspecto desértico que pueden adquirir los campos labrados del Penedés catalán (*Terra Incognita*). El desierto es, asimismo, un paisaje interior y un paisaje exterior, un mundo real y un imaginario vinculado, quizá, a la infancia, los sueños de ese tiempo embalsamado en la

memoria..., el blandibulú, las colecciones de cromos, nos vemos tentados a decir (siguiendo el camino de la comparación que hemos prometido no transitar al inicio de este texto), como las de 'Blancanieves', 'Bambi' o 'Las Minas del Rey Salomón' que aparecen en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) y que lo vuelven a hacer en *Iván Z* (Andrés Duque, 2004). Traicionadas, pues, nuestras propias normas de juego aunque sólo sea temporalmente, no está de más reclamar la forma de trabajar de Lluís Escartín Lara como perteneciente a una línea que ha sido ninguneada por la crítica de nuestro país, en su habitual estrechez de miras, por resultar excesivamente

reveladora, novedosa, arriesgada, valiente. Un (solo muy) aparente desalineo formal esconde ejercicios de verdadera experimentación formal, innovación y discurso político. Por que en

Lluís Escartín

realizadores como Lluís Escartín Lara es donde esa frase de que 'lo personal es lo político' adquiere verdadero significado. Cada pieza supone un posicionamiento político respecto al mundo y un posicionamiento siempre radical, único. En *Amor*, el encuentro con el soldado de élite israelí, Ahim Navad, se convierte en un proceso de comprensión que el propio Lluís Escartín Lara necesita vivir para poder superar (y dejar de soñar con) las imágenes que ha registrado de otro conflicto, el conflicto zapatista en México y, sobre todo, la represión de las fuerzas gubernamentales con insurgentes y civiles. Esas imágenes, que nunca aparecen en el film (por que ya los informativos televisivos nos las sirven puntualmente cada día en sesiones triples, de mañana, tarde y noche, y por lo tanto no hay nada nuevo en ellas), pero que el realizador

necesita exorcizar de alguna forma. El encuentro con Ahim Navad es la mejor manera que tiene de hacerlo. Por eso ese encuentro no presupone nada por parte de Lluís Escartín Lara. No hay ningún juicio sobre el personaje que tiene ante él. No hay prejuicios y por eso la pieza nos

sorprende. La conversación se desarrolla alejada de cualquier pauta periodística, de cualquier proyección por parte de Lluís Escartín Lara de lo que puede ser Ahim Navad y su relación de valores. Si a ello se le añade el trabajo, antiperiodístico, de la cámara al que nos hemos referido más arriba, *Amor* se convierte en un artefacto ideológico, pero no para acallar conciencias occidentales, como la mayoría de los productos audiovisuales que tratan el conflicto palestino-israelí (colocando el problema siempre alejado del espectador), sino para agitarlas, al crear una incomodidad más que evidente entre la conversación de Ahim Navad y Lluís Escartín Lara y

nuestra posición de espectadores. El posicionamiento político del videoasta también es evidente en otras obras suyas como *Path of Bees* (vivida la película, y la experiencia en la selva Lacandona, como un proceso de aprendizaje por su parte) o *Texas Sunrise* (con el anarquizante discurso de Johnson Frisco como elemento central de la pieza). Pero de nuevo es *Nescafé-Dakar* la que mantiene un equilibrio político más delicado. El riesgo de la mirada colonialista al filmar África ha sido evidente a lo largo de toda la historia de las imágenes en movimiento, no por casualidad el cine nació en pleno proceso de explotación de las colonias africanas y se utilizó

durante mucho tiempo como un legitimado instrumento de colonización.

Pocos han sido los realizadores que han escapado a dicha condición casi inherente al propio cine. Muy pocas películas escapan de la mirada colonialista. El colonialismo está igualmente en la mirada condenatoria, en la cientifista, en la mitificadora o en la solidaria. Todas ellas son miradas occidentales que proyectan una imagen prefijada en su subconsciente sobre África. El mayor logro de *Nescafé-Dakar* es que no cae en ninguno de esos registros. La mirada en este caso es la de aquel que está viendo algo diferente, que está viendo la Otredad, pero que no la juzga, ni para bien ni para mal. No hay ni compasión, ni falsa comprensión, ni mucho menos

condena. Anuladas todas esas formas de mirar occidentalistas, el *Dakar* que aparece en el film es para el espectador algo que no ha visto nunca antes, las miles de imágenes que podemos tener de esta ciudad africana, o de cualquier ciudad africana, en nuestra cabeza no encuentran parangón en las imágenes de *Nescafé-Dakar*. Y esa es la mayor apuesta política (y ética)

de Lluís Escartín Lara y lo que convierte a esta obra en una pieza no sólo única, sino necesaria.

El principio, al final. Este último punto tenía que titularse *El límite del conocimiento*, en el que quería tratar, someramente y como colofón, los textos que utiliza Lluís Escartín Lara para introducir algunas de sus piezas, concretamente *Path of Bees*, *Ivan Istochnikov* y *Terra incognita*. Es viernes, un poco antes de las ocho de la mañana, y este escrito debería

Lluís Escartín

haberse entregado hace una semana. Cuando me voy a poner a escribir, con el propósito de cerrar ese último punto, empiezan a llegar *e-mails* del propio Lluís Escartín Lara con el título de 'Unas fotos de antes'. Sin texto, esos correos solo me envían imágenes, fotografías. Yo desconozco el trabajo

fotográfico de Lluís Escartín Lara, a excepción de algunas imágenes muy recientes que me había enviado también por correo electrónico en otras ocasiones. Pero nada de su trabajo anterior, aquel perteneciente a sus inicios como fotógrafo en Nueva York, o el de su experiencia posterior en México. Ahora me llegan estas fotos, algo más de una docena de ellas. Las fotos son la confirmación de que todo está ahí desde el principio. Todo está en *Juan Méndez escuchando a los insectos*, en *7 eleven*, en *La hija del Marqués*, en *La Nele a Boca del Cielo*, en *New Mexico's Road*. La política como ética y estética, el compromiso que genera sólo la convivencia con

aquellos que prestan sus cuerpos y sus rostros para ser fotografiados/grabados por las cámaras de Lluís Escartín Lara, el viaje, el desierto..., y todo ello con una distancia, con una ironía lúcida, alejada de la impostada seriedad que el manto de la malograda modernidad todavía cierra sobre tantos cineastas. Esa es la última lección política del cine de Lluís Escartín Lara. El viaje que supone la obra del videoasta es un viaje de desaprendizaje de trucos, de recursos, de elementos discursivos y narrativos, de olvidarse de los componentes estéticos para establecer relaciones físicas con el entorno cada vez más intensas y poner al servicio de las mismas la tecnología del video, en todas sus acepciones. Y aún así, todo está en sus inicios fotográficos, como está en esas tres citas que abren tres de sus piezas: 'Ethics and esthetics are one and the same', frase

de Ludwig Wittgenstein al principio de *Path of Bees*; 'Es muy simple: solo se ve bien con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos', frase de Saint- Exupéry que ya abría el catálogo de Joan Foncuberta que dio origen a *Ivan Istochnikov* y 'L'avanç del coneixement no redueix l'extensió d'allò desconegut' inicio de *Terra incògnita* que Lluís Escartín Lara recoge del libro de John Berger, *Puerca tierra*. Ética, estética y política como vértices de la obra de Lluís Escartín, una obra que se construye no desde los ojos, sino desde otro lugar, mucho menos obvio. Y la total desconfianza en el conocimiento como principal herramienta del hombre occidental (blanco,

heterosexual, bien pensante y moderno) para enfrentarse a un mundo mucho más que racional y cognoscible. En el exotismo lejano, pero también en el entorno más cercano. Tan fácil, y tan difícil, como aprehender (que no aprender) la visión desde la ventana de un hospital africano. Ni más, ni menos.

Josetxo Cerdán

Lluís Escartín

REVISTA PAUSA

<http://revistapausa.blogspot.es/1300037280/numero-9--lluis-escartin/>

ANEXO 2
