

Theo Court

OCASO (2010)



ÍNDICE

- 1. Currículum 2 p.**
- 2. Influencias 6 p.**
- 3. Filmografía 7 p.**
- 4. Prensa 12 p.**
 - 4.1 Entrevistas en internet 34 p.**

1. Currículum



Théo Court Bustamante

33 años

Nacionalidad: España-Chile

theocourt@hotmail.com

Estudios

2002/2004	Cuba	Escuela internacional de Cine y Tv. San Antonio de los Baños. Curso Regular; Especialidad Dirección de Cine.
2000/2002	Chile	Universidad de las Artes y Ciencias Sociales ARCIS. Escuela de Cine, Santiago de Chile.
1999/2000	España	Escuela profesional de Fotografía EFTI, Madrid
1996/1998	Chile	Bachillerato en Humanidades, La Araucana, Talca
1985/1995	España	Escuela Michael; Rudolf Stainer, Madrid.

Audiovisual

Realización. Ficción: *Dirección y guión*
Blanco en Blanco (Largometraje en fase de guión)
Proyecto beneficiado por el Fondo Hubert Bals, que otorga el Festival internacional de Cine de Rotterdam para su desarrollo de guión 2011.
Ocaso (80', HD, Chile/México/Holanda 2010)
Ganador del fondo internacional Hubert Bals 2007 y 2010 que otorga el Festival de Cine de Rotterdam, también es apoyado por el Fondo de Fomento audiovisual de Chile y el FNDR.
El proyecto ha sido seleccionado para participar en los encuentros de co-producción del festival de cine independiente de Buenos Aires 2008; BAFICI y el Festival de Valdivia 2008. El 2009 recibió la mención especial del jurado en el work in progress del festival de cine de Valdivia.
Es seleccionado en la Competencia Internacional de Largometraje en el Festival de Cine de Valdivia 2010. (Premier Chile)

Festival Internacional de Cine Rotterdam 2011, sección Britgh Future 2011. (Premier Internacional)

Festival Internacional de Cine de la Ciudad de México, FICC 2011. Sección Panorama Latinoamericano.

Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, BAFICI, Abril 2011. Sección Panorama.

Festival Internacional de las Palmas, España, Abril 2011. Sección Competencia Oficial nuevos realizadores.

Festival de Cine Independiente de Los Angeles, EEUU, Junio 2011. Sección Showcase Internacional.

Festival Internacional de Cine de München, Alemania, 2011. Visiones Latinas.

Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, 2011. Competencia Internacional.

Festival de Cine B, Chile, 2011. Competencia Nacional.

Premio a la Mejor Visualidad.

Premio al Mejor Diseño Sonoro.

MADRIDIMAGEN, España, 2011, Competencia Internacional.

Premio a la Mejor Imagen Cinematográfica.

Seleccionada por el Museum of the Moving Image de Nueva York, para participar en la muestra de sus 15 películas favoritas del año 2011, muestra First Look.

Festival Internacional de Cine de Uruguay, 2012. Competencia Iberoamericana.

El Espino (20', 35mm, Chile/Cuba, 2004)

Selección Competencia oficial Festival de Cannes 2005; Cinéfondation.

Mejor ficción y Mejor director, Festival de Cine Latinoamericano de Santa Fe, Argentina.

Mejor Sonido y Mejor Montaje, Festival de Cine de Camagüei; Cuba.

Mejor Fotografía Festival de Cine de la Habana, Cuba.

Seleccionado en los siguientes Festivales: Aix en Provence Festival Tous Courts 2005, Francia; Biarritz; Londres, Toulouse; Tampere, Finlandia; Mar del Plata, Festival de los Tres continentes Nantes; Manchester; Lima; Buenos Aires; Barcelona, Sou Pablo, Rio de Janeiro, Nueva York.

Destierro (14', Beta SP, Cuba, 2004)

Último fragmento (7', 16mm, Cuba, 2003)

El bar (16', 16mm, Chile, 2000)

Documentales:

Sin título (17', DV, Cuba, 2003)

(...) (13', Beta SP, Cuba, 2003)

Manuel (17', DV, Chile, 2001)

Animación:

Sendero (27', animación stop motion sobre tierra y arena, Chile, 2007)

Guión y Co-dirección junto a Andrés Bustamante y Manuel Muñoz.

Presentado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Ganador del premio "Mejor Cortometraje" en el 5 festival de Cine de Talca.

Premio del Jurado en Mediometraje Festival de cine de Rengo, 2008.

Mención del Jurado Festival de Cine de Valdivia 2008, Competencia Cortometraje Internacional.

Seleccionado en el Festival de Cine experimental de Madrid.

Seleccionado en el stand de Chile Expo-Shangai 2010.

Ha sido seleccionado para muestras en Lisboa, y diversas ciudades de Colombia.

Asistente
de Dirección

El último disparo del negro Chávez; dirigido por Juan Carlos Bustamante (ficción, 55', 35mm, Televisión Nacional de Chile, 2002)

El aspado; dirigido por Patricio Bustamante (ficción, 55', 35mm, Televisión Nacional de Chile, 2002)

Lejanos; Dir: Joana Oliveira.
(ficción, 14', Beta SP, Cuba, 2004)
Cachorro; Dir: Lucas Paraizo
(ficción, 5', 16mm, Cuba, 2003)

Montajista

Desencuentro; Dir: Irene Gutiérrez
(ficción, 5', 16mm, 2003, Cuba)
Carmita; Dir: Israel Cardenas y Laura Amelia Guzmán
(documental, 90', Hdv, Canana films, 2008, México. En Post-Producción)

Script Continuista

El último disparo del negro Chávez; Dir: Juan Carlos Bustamante
(ficción, 55', 35mm, Televisión Nacional de Chile, 2002)
Desencuentro; Dir: Irene Gutierrez
(ficción, 5', 16mm, 2003, Cuba)
All Inclusive; Dir: Rodrigo Ortuzar
(Ficción 100', 35mm, 2007, Chile-México)

Dirección de Fotografía

Play; Dir: Carlos García
(ficción, 5', 16mm, 2003)

Gafer

Diversos Spots publicitarios (Bustamante Producciones, 2001-2004, Chile)

Asistente de producción

Diversos Spots publicitarios (Video Camino, 1999-2000, España, Madrid)
(Bustamante Producciones, 2000-2002, Chile)

Seminarios y Talleres.

Seminario junto a Peter Greenaway, Centro de Arte Contemporaneo Pompidou, Paris; Francia, 2005.
Taller de Realización dictado por Mike Figis, Cuba, 2004. Director de "Living las Vegas" entre otras.
Seminario de Cine Ruso, Santiago de Chile, ARCIS, 2001.
Taller dictado con Gabriel Garcia Márquez; "Como contar una Historia" 2004.

Docencia

Actualmente es profesor en la Escuela de Cine de Chile, en el curso "Puesta en escena" de 4 año.
También se ha desempeñado como docente en la Universidad del Desarrollo, en el curso "Cine, formas de expresión de la sociedad contemporánea". Entre el 2008 y 2010.

Reel Theo Court - Nov. 2012



<http://vimeo.com/54146635>

Theo Court (32 años) hace estudios de Fotografía en Madrid. Posteriormente se gradúa de dirección en la escuela internacional de cine de San Antonio de los Baños, Cuba, 2004. Su tesis de graduación "El espino" es seleccionada en la competencia oficial de Cannes 2005, además de participar en múltiples festivales internacionales, obteniendo varios premios. El 2007 realiza una animación en arena "Sendero" que obtiene distintos premios nacionales e internacionales. Ese mismo año gana el prestigioso fondo Hubert Bals, que otorga el Festival de cine de Rotterdam, para escribir su primer largometraje. Dicho largometraje "Ocaso" es estrenado internacionalmente en el Festival de Cine de Rotterdam 2011, además de competir en alrededor de 15 festivales internacionales, como el festival de cine independiente de Los Angeles 2011, Munich, Buenos Aires, Trieste, Valdivia, Las Palmas, etc...obteniendo diversos premios en estos festivales. Actualmente desarrolla el guión de su segundo largometraje "Blanco en Blanco" ganador del fondo Hubert Bals 2011. Sus obras han sido mostradas en diversos museos del mundo, participando de muestras.

Más información:

<https://es-la.facebook.com/theo.court>

https://www.linkedin.com/reg/join-pprofile?_ed=0_2EYGw5YhdZJ01z2MoHFFxiDBtnli0JxUr0jmtmwt0dQHofbVm2Y-mf9zhkbvzZaN0z6ppCHTISI-3A1m8Psewf0ckL56e0x4Q4vXzjWQwFS&trk=pprof-0-ts-view_full-0

2. Influencias

Theo Court

Mis influencias vienen de los pequeños descubrimientos que uno poco a poco encuentra en el camino, que corresponden evidentemente a circunstancias y preocupaciones que se viven en esos pasos y vivencias.

Podría nombrar a muchos, aunque en uno a veces se denotan todos aquellos que querido experimentar y luchar en la búsqueda de algo mayor, se aglomeran en un solo gesto. Por eso, podría nombrar; escritores, pintores y por supuesto cineastas que me han ayudado a ir encontrado una búsqueda personal sobre el arte del cine.

Recuerdo el primer plano de la virgen María en el "Evangelio según San Mateo" de Pasolini, me llamo la atención en esos años, la frialdad de ese lenguaje, ese aproximamiento hacia algo elevado por las circunstancias religiosas que retrataba y caracterizarlo de una manera tan sencilla y la vez tan trascendente, era un rostro, si, pero en ello había algo más, algo que me llevaba y me cuestionaba a descubrir y preguntar, era el lenguaje austero, esa frontalidad y también el exquisito casting de rostros comunes, este hecho me marco, ya que me fue ayudando de encontrar en todos los rostros que fui retratando aquel sentimiento de trascendencia y sencillez. Luego un director que evidentemente me conmovió fue Andrey Tarkovsky, el uso del tiempo, la búsqueda de algo que las palabras no pueden señalarnos me hizo cuestionarme en aquella época, todo lo que había visto anteriormente. Robert Bresson, fue otro autor que me ayuda hasta el día de hoy a mirar el lenguaje desde otro lugar, los pequeños gestos, la voz, la ausencia, el sonido de esas voces frente al impertérrito rostro de los sentimientos que no se demuestran, fue forjando en mi una búsqueda. De como una cierta retórica puede llevarnos al encuentro de un sentimiento mayor, con pequeños gestos, que poco a poco van forjando la arquitectura de una forma, la arquitectura de algo que se esconde y que en un instante, ante un desvariado sonido, gesto, rostro, puede llevarnos a una emoción que hasta ese momento no había sentido.

Tengo que decir que mis influencias, tienen que ver también por sentimientos o experiencias a determinados espacios que me ha tocado vivir, desde allí he sido más empático en acercarme a determinados directores que otros. Me he acercado a ellos como una forma de poder entablar un diálogo con algo que porto emocionalmente y sensitivamente. Y que estos me ayudan a descifrar.

Son estos autores, más algunos más los que me han ido influenciando, por citar a algunos, dejo siempre a otros en el tintero, pero hablar de influencias, es más bien para mi hablar de emociones que se me han ido quedando en la retina y que quiero volver a sentir, en mi hacer como cineasta.

3. Filmografía

Director

2010 Ocaso
2008 Sendero (corto)
2004 El espino (corto)

Guionista

2010 Ocaso
2008 Sendero (corto)
2004 El espino (corto)

Productor

2010 Ocaso

Actor

2003 Como quien dice II (corto)

En el año 2002 inicia sus estudios en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, donde se gradúa el 2004 con la especialidad de Dirección. Su cortometraje de fin de año, escrito y dirigido por él, "El Espino", filmado en Chile, fue seleccionado en el Festival de Cannes 2005 en la Selección Oficial de Cinefondation; aparte de recoger dos premios como mejor director y mejor ficción en el Festival de Cine Latinoamericano de Santa Fe, Argentina. También recibe los premios como mejor montaje y mejor sonido en el Festival de Cine y Video de Camagüey, Cuba, y en el Festival de Cine de la Habana le es otorgado el premio a la mejor fotografía.

En el 2005, junto a Andrés Bustamante, artista plástico Chileno, se encierra durante dos años en el campo del sur de Chile para hacer una animación cuadro a cuadro ilustrada con tierra, arena y materiales de dicho lugar; proyecto que termina llamándose "Sendero", un cortometraje de animación de 28 minutos que se ha presentado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y está empezando a gestarse un camino propio por distintos espacios artísticos. Ocaso es su primer proyecto de largometraje, filmado en el invierno sureño en el lugar donde Théo Court ha ejecutado sus dos proyectos anteriores, Santa Rosa de Lavaderos, Chile.

Ocaso (2010)



Trailer: http://www.youtube.com/watch?v=xcKeLJbor_w

Largometraje completo:

<http://vimeo.com/channels/theocourt#/channels/theocourt/48382859>

Sinopsis

Rafael, anciano mayordomo de una casona en decadencia, habita junto a su patrón en dicho espacio. Una serie de acciones y actos cotidianos de Rafael resumen una vida y una forma de estar en un mundo anclado en un glorioso pasado familiar. Estas acciones irán convirtiéndose en la única manera de sustentar aquel espacio y aquellas vidas postradas en la memoria. Junto al ocaso de aquel espacio, Rafael se verá desposeído de su lugar y su propia historia y tendrá que marchar hacia un viaje incierto, hacia lo único que le va quedando en aquel exterior neblinoso.

Junto al patrón de una vieja estancia situada en el campo chileno vive Rafael, su mayordomo. Rafael ya es grande, un anciano, pero continúa llevando a cabo sus tareas domésticas con la misma tenacidad de siempre. Un poco más lento que hace décadas, eso sí, cuida la tierra, recoge la leña con la que calienta la casona y revisa que no falte el agua fresca. El futuro parece adivinarse sin mucho esfuerzo, como un fundido a negro al final de una historia sin sobresaltos. O por lo menos eso parece hasta que el film se parte a la mitad, porque el ocaso del título está mucho antes del final de la película. En realidad, comienza con unos ruidos de fondo, como de construcción, y es seguido por imágenes de trabajadores que pintan y cargan materiales dentro de la casa, usurpando el espacio del mayordomo. Frente a este escenario incierto, Rafael deberá tomar una decisión acerca de su porvenir, a través de un viaje sin rumbo que tendrá tanto de concreto como de introspectivo. <http://festivales.buenosaires.gob.ar/bafici/home11/web/es/films/show/v/id/331.html>

Más info.:

<http://www.el-ocaso.com/> ocaso.festivales@gmail.com

Título: Ocaso

Género: ficción / drama

Duración: 80 mins. color

Idioma: español

Producida por Bustamante Producciones / Chile Aurora Dominicana / México / Rep. Dominicana
Con el apoyo de Hubert Bals Fund del Festival Internacional de Rotterdam, Fondo de Fomento Audiovisual Regional, F.N.D.R

Dirección y guión Théo Court

Producida por Laura Amelia Guzmán, Israel Cárdenas, Oscar Bustamante, Théo Court

Con Rafael Vázquez, Álvaro Bustamante, Nano Vázquez

Producción ejecutiva Patricio Bustamante

Productor asociado Alberto Puig

Dirección de fotografía Mauro Herce

Montaje Manuel Muñoz

Sonido directo Boris Herrera

Diseño y montaje de sonido Carlos Garcia

Dirección de arte Andrés Bustamante

Jefe de producción Oscar Bustamante

Distribución Soledad Santelices

Asist. de dirección Ignacio Ceruti

Asist. de cámara Francisco Almenara

Asist. de sonido y boom José Palma

Asist. de producción Dominique Martel

Asist. de montaje Manuela Piña

Asist. de distribución María del Carmen Quirola

Script Gonzalo Azocar

Gaffer Gonzalo Medel

Eléctrico Horacio Chacón

Catering Ana María Bustamante, Gisela García

Foto fija Héctor Labarca Rocco

Runner Belmor Soto

Casting Sofía Geldrez

Agradecimientos:

Alberto Puig, Ana María Bustamante, Carmen Cruchaga, Patricio Court, Bruno Bettati, José Luis, Torres Leiva, Gabriel Nuncio, Catalina Zarhi, Walter Krefft, Patricio Bustamante, Eduardo Bustamante, Sergio Lizana y familia, Belmor Soto, Bárbara Diéz, Nico Villarejo, Jaime Rosales, Isabel Calem, Tomas García de la Huerta, Florencia Aninat, Raul Heuty, Juan Carlos Bustamante, Tanya Valente, Patricio Gonzalez Colville, José Flores, José Luis Sepulveda, Pedro Vodanovic, Raimundo Hamilton, Felipe Zabala, Gisela García, Martín Figueroa, Bomberos de Villalegre, Municipalidad de Villalegre, Nicolás Lavalle, Matilde Spoerer, EICTV.

El proyecto ha sido seleccionado en los encuentros de Co-producción:

BAL, Festival Internacional de Cine de Buenos Aires BACIFI

Festival de Cine Internacional de Valdivia 2008

Mención especial del Jurado Work in Progress, Festival Internacional de Cine de Valdivia 2009

Sendero (2008)



Trailer: <http://www.youtube.com/watch?v=zMXGo5YERFc>

Más info.: <http://www.trippas.cl/sendero/>

Andrés Bustamante es un destacado artista plástico y profesor universitario. Manuel Muñoz y Theo Court son 2 cineastas que se conocieron mientras estudiaban en la Escuela internacional de Cine de San Antonio de los Baños de Cuba.

El año 2004, estos tres artistas realizan el cortometraje "Espino", con el que son seleccionados para la competencia oficial del festival de Cannes 2005 "Cinefundation", entre otros logros.

Con capital privado, vuelven a trabajar en conjunto para la realización de "Sendero", una animación hecha con arena y otros elementos del stop-motion, trabajo que tomo 2 años en llegar a su fin.

Actualmente, Theo Court prepara lo que será su primer Largometraje. Mientras, Andrés Bustamante está trabajando en su mayor pasión: la pintura.

Sinopsis

Un hombre que parte hacia un pueblo remoto en un tren, a buscar su origen, tal y como aparece en una fotografía antigua, que se convertirá en una reminiscencia muy proustiana, y que lo conducirá a lo largo e un tortuoso sendero...

Realización: Andrés Bustamante, Théo Court, Manuel Muñoz

Guión: Théo Court

Animación: Andrés Bustamante

Montaje: Manuel Muñoz

Sonido: Miguel Hormazábal

Música: Nelson Arriagada

Voz en off: Patricio Court

Producción ejecutiva: Albeto Puig, James Hamilton

Producción Técnica: Raimundo Hamilton

Trailer: Vittorio Farfán

El Espino (2004)



Ver: <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelícula.php?cod=44>

Sinopsis

Nacidos en un páramo solitario, conviven tres personajes: un hombre, una muchacha coja y un viejo. Una premonición invisible acecha el lugar y a los personajes que conviven en él. El hombre y la muchacha deciden marchar; uno de ellos se queda: el viejo. Los personajes huyen a un lugar sin destino, un lugar que ni ellos mismos saben cuál es. El viejo, solo, bajo aquellas colinas negras, decide tomar una resolución ante ese lugar y ante sí mismo

4. Prensa

25 Mar 12

Artículo disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=2257>

First Look. El lugar hacia donde mirar

El hecho de no poder ver una película porque no se asistió a un Festival, o de preguntarse qué pasó con aquella magnífica producción que se presentó el año pasado en Toronto y nunca más se supo, pone de manifiesto el problema clave en estos momentos en el mundo del cine documental: la distribución. FIRST LOOK, plataforma creada por el Museum of the Moving Image de Nueva York, viene a cubrir este vacío en una apuesta anual por hacer lo invisible, visible.

Por [Mónica Savirón](#) |



El [Museum of the Moving Image](#) de Nueva York no podría haber celebrado mejor su primer aniversario en activo, desde que reabrió sus puertas en enero del 2011. Bajo una cuidada selección de los comisarios **David Schwartz**, **Rachael Rakes** y **Dennis Lim**, el Museo ha puesto en marcha una iniciativa en la que, durante dos fines de semana consecutivos, se muestran películas caracterizadas por su audacia artística: nuevas tentativas del cine de ficción, documental y experimental. El objetivo es rescatar para el público esas películas que destacaron en importantes festivales internacionales, pero que nunca tuvieron una oportunidad en el circuito comercial. El Museo trae películas desde Festivales como [Toronto](#), [Rotterdam](#) o [Locarno](#), y acorta distancias entre el elitista mundo del mercado cinematográfico y las audiencias. Por otro lado, al crear esta plataforma para hacer las películas accesibles y visibles, FIRST LOOK se convierte en una llamada de atención a las compañías

distribuidoras para dar una segunda oportunidad a aquellas películas que, por distintas circunstancias, no se les ofreció la adecuada atención.

Hace un par de años, una película dirigida por **Philippe Garrel**, con **Monica Bellucci** como protagonista, hubiera tenido una distribución inmediata. Ahora, crisis mediante, ni siquiera las estrellas tienen lugar en el firmamento. No mencionemos entonces, arriesgadas apuestas, formas híbridas, o nombres menos conocidos que nos ofrecen nuevas formas de ver el mundo o exploran las reglas asumidas por el propio medio cinematográfico. **FIRST LOOK** no es una propuesta competitiva, sino una oferta en la que todos ganan. El Museo ha traído a muchos de los directores de las películas para abrir debates sobre sus decisiones estéticas, reuniones alrededor de la pantalla de dimensiones privilegiadas del Museo, donde arte, cineastas, y público han podido ver, hablar, y celebrar. Dennis Lim: “Queríamos crear un programa que expone con claridad y coherencia qué es importante e inspirador en el cine de hoy. Nuevo trabajo estimulante a menudo se marginaliza debido a la dura realidad de la distribución y exhibición de cine-arte. Creemos que el cine se mantiene saludable, boyante incluso como forma artística, y con este programa, que ofrece muchas de nuestras películas favoritas del pasado año, esperamos corroborar esta creencia”.

Casi al mismo tiempo que el Museum of the Moving Image puso sobre la mesa la necesidad de mirar más allá de lo que llega a las salas comerciales, el sector de los documentales se revolucionó con este anuncio por parte de la [Academia de Cine de Hollywood](#): Sólo las películas documentales que reciban una crítica en el periódico *The New York Times* o en *Los Angeles Times* podrán ser elegidas para optar a los Oscar. La línea editorial de estos periódicos tiene como norma escribir sobre todos los documentales que se estrenen en las salas comerciales de Estados Unidos durante una semana, con lo que se aseguran una crítica, ya sea buena o mala. Si el periódico cambia sus normas, las reglas para elegir documentales en los Oscar se cambiarán también. El hecho de que el resto de la prensa cinematográfica no tendrá, como dice la expresión, “ni voz ni voto”, no se ha discutido, nadie ha dicho nada (sorprendentemente). Pero el embudo aún se cierra mucho más: La realidad es que, también en los Estados Unidos, muy pocas salas de cine estrenan documentales. Los [Cinema Eye Honors](#), que son los premios para el cine documental, y que reconocen a la no-ficción en sus distintas categorías (diseño gráfico, música original, mejor fotografía, mejor sonido, mejor producción, mejor montaje), fueron otorgados este año a películas que, en su mayoría, se estrenaron en la misma sala de cine, el [IFC Center](#) de Nueva York. El director de esta sala es también el programador de documentales del Festival de Toronto, el director del [Festival DOC NYC](#), y el director de la programación semanal de documentales “Stranger Than Fiction”: **Thom Powers**.

Michael Moore, que forma parte del equipo directivo de Powers en DOC NYC, ha sido el que ha presentado esta propuesta a la Academia y, ante el revuelo generalizado, no ha tenido más remedio que dar explicaciones que hagan de este entramado una estrategia (en sus palabras) justificable: “Éste es sólo uno de los muchos cambios que prevendrán las preocupaciones que tenemos para dar más dignidad a los documentales, y que así la Academia no deje pasar desapercibidas grandes películas de no-ficción. Este nuevo pack de reglas afectarán ya a todas las producciones que se puedan elegir como candidatas a premio en el año 2013. Las películas se facilitarán, vía DVD o reproducción on-line (antes tenían que ser vistas en una sala de cine,) y todos los miembros de la Academia, votarán por el mejor documental (antes sólo quienes pertenecían a la industria del documental podían votar en esta categoría). Cuando la gente gana un premio por su documental y suben al escenario y agradecen a la Academia, no es realmente cierto. En realidad se lo están agradeciendo a un 5% de la Academia”. La necesidad de mejorar y dar mayor dignidad a la no-ficción, y señalar que la solución está en fomentar la distribución, no pasa necesariamente por crear reglas que hacen que el documentalista y productor/a con menos medios vean aún más difícil la posibilidad de llegar al público, vía salas y vía prensa. Es por eso que una iniciativa como **FIRST LOOK** (aunque todo se mezcle, porque el comisario Dennis Lim es crítico habitual de *The New York Times*) que trae, o mejor dicho, rescata, cine internacional y lo muestra en el Museo, se convierte en una pequeña puerta a la esperanza, en una ráfaga de aire fresco, con películas como las que señalamos a continuación.

Primer largometraje del ibicenco **Théo Court**, *Ocaso* retrata la rutina doméstica del cuidador de una vieja casa en Chile, y también, como segundo protagonista, la casa *per se*, imagen contradictoria y perturbadora de cárcel

y refugio: sus corredores y pasillos, sus ventanas, paredes, techos. Es un tipo de cine, no ya a contracorriente, sino que manifiesta el momento detenido, el largo instante en el que uno se para, por segundos eternos, a contemplar una obra de arte: los iconos, el color, las luces y las sombras (en este caso, en clara referencia al artista holandés, **Johannes Vermeer**). La constatación de que “otro tempo es posible” en una zona virtual que ya caminaron **Michelangelo Antonioni**, **Andy Warhol**, **Béla Tarr**, **Andrei Tarkovsky**, **Víctor Erice** y **Lisandro Alonso**, por decir algunos nombres. Una casa vieja deshabitada y su cuidador son también las excusas para la reflexión que el cineasta vasco **José M^a de Orbe** explora en *Aita*, presentada en febrero en el programa anual Documentary Fortnight, del MoMA. Irónicamente, ni *Ocaso* ni *Aita* son documentales, sino híbridos de formas cinematográficas, algo que también se podría decir, aunque en menor medida, de *Nana*, largometraje presentado en FIRST LOOK y ganador en el Festival de Locarno, dirigido por la brillante **Val Massadian**, que se ha pasado de la fotografía al cine. *Nana* es su primer largometraje, que nace del corto que realizó como primera experiencia cinematográfica, titulado *Ninouche*. Y, aunque la intención aquí es hablar sobre cine de no-ficción, hay que mencionar la inclusión en esta serie de los cortometrajes *Ars Colonia* y *Boxing in the Philippine Islands*, y del largometraje *Buenas noches, España*, del filipino **Raya Martin**. Tan sólo explicar que, a pesar de que la película descansa en la cita “No os olvidéis de los que han caído durante la noche”, de la novela de **José Rizal** *Noli Me Tangere*, no hay revolución obvia u otras demandas políticas claras en el fondo de estas “buenas noches”, pero sí que presenta una perspectiva con la historia (y con la historia del cine – y los formatos del cine – y del arte) que hace posible la idea de acción política como propuesta para un país que Martin adora tanto (“mi lugar favorito en el mundo”, dice, y sonríe...). **Pilar López de Ayala** interpreta a la que podría ser la continuación de la Sylvia de **José Luis Guerín**: camina, duerme, aparece, desaparece, mira al horizonte y pasea por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, junto al actor **Andrés Gertrúdix**. Es en el Museo, como cueva (o máquina del tiempo) fuera de los límites del aquí y el ahora, donde los efectos de sonido (Looney Tunes) y color que pueblan la película se relajan, y los protagonistas admiran las pinturas que el filipino expatriado **Juan Luna** realizó en el siglo XIX. Una mirada hacia delante de Martin para encontrarse, de nuevo, con la lacra del colonialismo.



É na terra não é na lua es el segundo largometraje del cineasta portugués **Gonçalo Tocha**. Retrato de la isla de las Azores de Corvo, la “isla del cuervo”, Tocha elige la más pequeña y la más alejada de las Azores, a medio camino de ninguna parte, entre el punto Oeste más alejado de Europa y la cercana América. “Un lugar pequeño, donde no hay robos pero todas las puertas de las casas están bloqueas... Y es que de vez en cuando desaparece alguna sandía...”, ríe el director. “Y donde tejer es algo que sólo hacen las mujeres de 75 años para arriba, lo que convierte su trabajo en una especie de rescoldo, de hilo de lana de la memoria”. El proceso de tejer a mano un gorro para el director por una de las mujeres de la isla, se convierte en hilo conductor de los 14 capítulos en

los que se estructura la película (Tocha lució gorro cuando presentó la película en Locarno, donde ganó el Premio Especial del Jurado, y lo mismo hizo en Nueva York). Corvo es retratado como un lugar aislado lleno de contradicciones, en el que los niños parecen ser más felices que en ningún otro sitio, donde hay un bar/karaoke/discoteca, y las parejas no saben en qué día viven: síntomas visibles de la decadencia del paraíso perdido. Manos que en su momento mataban cerdos, ojos que miraban ballenas y aves de paso, ahora no son más que sueños. El director primero muestra el paisaje, la luz pura, las nubes, la lluvia de Corvo, su increíble naturaleza, y después nos descubre la vida de sus pobladores, cuál es su pasado y por qué están allí en lugar de en cualquier otra parte. Tocha es un director de estilo y tiempo lento, de carácter acumulador, influido por el neorrealismo, y seguidor de esa búsqueda del último superviviente, del pasado, del tiempo abandonado, que Tocha encuentra en los habitantes, presentes y eternos, de una isla que se ha mantenido viva con poco más de 400 habitantes durante años y años. Pero una película en profundidad sobre y en Corvo no se ha rodado hasta ahora, hasta el siglo XXI, un momento peculiar en el que la emigración ya no se produce de África a Europa, sino de Europa a África: “Europa está quemada, ya no se hace dinero aquí, el dinero está allí,” dice uno de los personajes de la película. Gonçalo Tocha: “Mi familia materna viene de las Azores, y cuando mi madre murió, empecé a sentir de verdad las islas. No tenía ni idea de cómo hacer una película, pero la película ocurrió delante de mí, durante mi duelo personal. Rodé durante 2 años, e hice mi primer largometraje, *Balaou*. Cuando lo enseñé, se me invitó a hacer algo similar con otra de las islas, Corvo, que es un lugar mitológico, sin documentación histórica. Rodé durante otros 4 años, de 2007 a 2011, volviendo en distintas ocasiones a la isla, y quedándome un mes y medio cada vez. Grabé 200 horas de imágenes... Intenté rodarlo todo..., cada rostro, cada casa, cada calle, cada lugar de trabajo, cada esquina, cada árbol, cada roca, cada pájaro. Sentí que algo estaba ocurriendo, la aventura de estar descubriendo cosas todo el tiempo. Lo difícil era dejarlo, parar de rodar. Muchas de las secuencias desembocan en un momento especial, que ocurre después de pasado un tiempo con la cámara encendida. Sólo hay una forma de hacer esto: haciendo que el equipo de rodaje esté presente en la película, e incluso mi voz, como también ocurría en *Balaou*. El montaje no trata de inventar nada que no está ya en las imágenes. El sonidista **Dídio Pestana** y yo nos comunicábamos todo el rato, y cada vez que intentamos quitar estos momentos del montaje, la película dejaba de funcionar”. Más que representar a un microcosmos o ser un ejemplo de vida en estado puro, la idea de “isla”, de estar aislado, en este caso otorga un significado exótico, salvaje, abrumado, y sorprendido de cómo puede ser la vida cuando no se está en el punto de mira. Tres horas de película en las que cada plano es un universo de información de luz, de color, y de vida, y en los que se muestra que la idea de “sociedad” nos transforma, no importa cuánto intentemos aislarnos, o si sólo podemos andar en círculos. Sólo hay un archivo fílmico rodado en Corvo, sólo unas imágenes de cómo era la gente allí, y es *Ilha do Corvo* (1977), bellissimo filme de 16mm rodado por **António Escudeiro**, **Mário de Carvalho**, **José Torres** y **Manuel Thomaz**, y cuyo metraje aparece de forma parcial en la película. *É na terra não é na lua* se podrá ver en el [Festival Documenta Madrid](#) en mayo.

Si hay una película que justifica, por sí sola, la puesta en marcha de un entramado como el de FIRST LOOK, ésa es “*Il silenzio di Pelesjan*”, dirigida por el italiano **Pietro Marcello**. Este documental lírico que retrata presente y pasado del cineasta **Artavazd Pelechian**, se proyectó junto a dos grandes filmes del director armenio, *Las Estaciones* (1975) y *Vida* (1993). Marcello ganó reputación internacional con su película *La bocca del lupo* (2009), que, de nuevo, con su ritmo lento y la belleza del color y la luz ganó en el Festival de Turín, y en el Forum de Berlín. Para él, estética y ética son sinónimos cuando llega el momento de hablar de historias reales. En *Il silenzio di Pelesjan*, Marcello se revela como un virtuoso en mostrar las distintas capas del pasado, con sus distintas texturas, lugares, misterios, mitos, y rostros: “Un rostro en ocasiones muestra la totalidad de la película que quiero hacer”, afirma el director. Es la primera vez que Marcello rueda fuera de Italia, y con este “extrañamiento del extranjero” que mira con ojos nuevos, el director crea la sinfonía de una ciudad en la que los sonidos y músicas son constantes y abrumadores: la estridencia o melancolía de la continua presencia sonora, en contraste con el tajante silencio de un hombre (tan tajante que hasta dio título a la película), el retrato de un hombre que no habla. En una entrevista con el teórico **Scott MacDonald**, Artavazd Pelechian explica: “Mis películas son precisamente no sobre lenguaje, sobre comunicación verbal. La dificultad está en que uno *no* puede expresar con palabras lo que encuentra en mis películas. Si fuera posible decirlo con palabras, las películas no tendrían razón de ser. Las palabras no pueden expresar esto. Uno no debería hablar sobre las

películas, debería verlas (y oírlas)”. El interés de Marcello por Peleshian es paralelo a su interés por la fuerza y la energía que emanan del estilo de su montaje cinematográfico. Aunque nacido en Armenia, la educación fílmica de Peleshian es rusa, una mezcla de los legados de **Dziga Vertov** y **Sergei Eisenstein**, y de reciclar el material fílmico del pasado. Pelechian, considerado un cineasta experimental, para explicar sus diferencias con Vertov y Eisenstein creó el término “montaje de la distancia”, edición basada en intuiciones o motivaciones espirituales que dan sentido de unidad, de no ruptura, que eliminan el significado de corte o montaje, y dan valor al todo, al conjunto del film. En este homenaje al director armenio, Marcello y su editora **Sara Fgaier** mezclan fragmentos de audio y de imágenes de distintas películas de Peleshian y recomponen un *collage*/homenaje a la historia del cine, al que añaden nuevas imágenes rodadas por el director italiano. El resultado es un juego, una fiesta de la yuxtaposición audiovisual, de experimentar con lo inesperado, con esas benditas ocurrencias que sólo nacen de la libertad en el montaje.



It may be that beauty has strengthened our resolve: Masao Adachi es un cortometraje del director francés **Philippe Grandrieux** que trata de establecer un diálogo con Adachi, el cineasta japonés. La propuesta recuerda a las correspondencias audiovisuales entre cineastas variopintos, opuestos, o que despiertan admiración mutua, como las intercambiadas entre **Albert Serra** y Lisandro Alonso, cuya *Sin título (Carta a Serra)* se ha incluido también en la programación de FIRST LOOK. Adachi, miembro de la Armada Roja en los años 70 (“‘revolución’ significa ‘no entiendo’”, explica en la película), comparte sus pensamientos mientras balancea a un niño en un columpio en el parque, y aclara: “Ahora soy un surrealista, ‘el japonés Neo-Dada’”. Sus ideas revolucionarias, aunque intactas, no sirven, dice, para hacer películas: “Hay que filmar con sentimientos, en lugar de ser prisioneros de nuestras ideas. Las sensaciones son fluidas. Las ideas son sólo partes de un pensamiento”, explica Adachi tras reflexionar, con su voz en over, a propósito del concepto de películas propagandísticas, sobre las imágenes de boyantes cerezos en flor. Los retazos de personalidad de Adachi, y de su manifiesto sobre arte y política, se desarrollan no desde el punto de vista del historiador, sino desde el punto de vista del que ha vivido la revolución desde dentro, del que ha sido miembro activo. Desilusionado con Japón y con el cine, Adachi abandonó su carrera cinematográfica para hacer la revolución, y su primera película (con la que saltó del cine al vídeo digital) tras 30 años de ausencia fílmica fue *Prisoner / Terrorist* (2007), sobre el miembro de la Armada Roja, el japonés **Kozo Okamoto**, personaje-metáfora del hombre que busca su lugar en el mundo. En la película, su nombre es tan sólo “M”, Adachi le resta “identidad” para expresar la falta de significado de, ambos, la autojustificación y los dogmas.

Director, guionista (su faceta más conocida), y activista, Adachi participó del movimiento cinematográfico *avant-garde* japonés de los años 60 (ejemplos son sus *Sain*, 1963, y *Galaxy*, 1967), y desarrolló como fundamento estético, junto al guionista **Mamoru Sasaki** y al crítico de cine **Masao Matsuda**, lo que llamó la “Teoría del Paisaje” (“*fukei-ron*”), la idea de que la mejor forma de descifrar los sistemas de poder es filmando lugares, mejor que personas. Adachi: “Es simple. Todos los paisajes que vemos en nuestras vidas, incluso esos preciosos entornos que encontramos en una postal, están esencialmente relacionados con la figura del poder que

manda”. Como en *Prisoner / Terrorist, It may be that beauty...* (título que proviene de una frase en “Prisoner...”) no es una película sobre la vida y obra de Adachi, sino sobre las conclusiones de un hombre que lucha por encontrar significado, político y artístico, en su día a día. Diálogo entre directores, en cuatro sesiones en Tokio, nacido y fomentado por la curiosidad, el respeto, y las ganas por intercambiar dudas e impresiones. “It may be that beauty...” es la primera de una serie de películas sobre “cineastas radicales” en la que Grandrieux está trabajando junto a la crítica y comisaria **Nicole Brenez** (quien acaba de presentar la serie titulada *Internationalist Cinema for today* en el [Anthology Film Archives](#) de Nueva York). Ambos, Adachi y Grandrieux, coincidieron en el año 2008 con motivo de una retrospectiva del cineasta francés en Tokio. “No es”, aclara Grandrieux, “una película sobre Adachi, sino sobre nuestra relación de amistad, y nuestra relación con el cine”. Philippe Grandrieux es considerado un cineasta obsesionado con la idea de experimentar con un cine radical e inventivo, con influencias del vídeo-instalación y del ensayo cinematográfico. Adachi trabaja estos días en el que será su diario, su auto-retrato fílmico.

Es irónico el desear el éxito de una iniciativa que existe debido a un problema profundo (y que se convierte en crónico), en el sistema de distribución de cine documental. Lo cierto es que aunque se pongan en práctica estrategias que solventen en mayor o menor medida esta realidad, nunca está de más acercar las películas (y sus directores) al público (a todos los públicos): FIRST LOOK, y “second looks” y “third looks” siempre serán bienvenidos.

January 11, 2012

Artículo disponible en: <http://www.movingimagesource.us/articles/twilight-zone-20120111>

Twilight Zone

Shadows and fog in the in-between world of Théo Court's *Ocaso*

by [Robert Koehler](#) posted

To start the New Year, the Museum introduces [First Look](#), a new annual showcase curated by Dennis Lim, Rachael Rakes, and David Schwartz. This two-weekend program—which brings together some of the most invigorating and inventive voices in contemporary world cinema, including established and emerging filmmakers—affirms our belief in cinema as a flourishing art form. To supplement the program, Moving Image Source is running a [series of essays](#) on all the feature films that are being shown. Check back daily from now through next weekend for new articles.

Much like the global "slow food" movement, what could be termed a global "slow cinema" movement has steadily—slowly?—grown over the past decade-plus. Yet like the tradition of preparing whole foods patiently and lovingly, the practice of slow films has long been with us: Michelangelo Antonioni stirred a stodgy Cannes audience into a near-riotous mood when *L'avventura*, with its attenuated longueurs and gazes, premiered in 1960, and soon after, Andy Warhol made the day-long *Empire* as an experience in watching in real, yet elongated time. What's changed of late are the conditions. Just as the intensity and mass-marketing of fast food produced a slow-food counterculture that stretches from Berkeley to Umbria, the saturation in pop culture of increasingly faster images—a by-product of MTV music videos and video games—has made slow cinema a kind of counterculture of its own, a space that allows for radical notions of temporality, for questioning dominant cinema's oppressive insistence on speed as the only viable tempo. Part of the excitement when audiences began to discover Béla Tarr in the mid-1990s with *Damnation* and especially his seven-and-a-half-hour *Sátántangó* was to encounter a filmmaker who deliberately altered one's body clock and mental rhythms, drawing down the sensory cadences in a similar way that composers Louis Andriessen (*De Tijd*) and Gavin Bryars (*The Sinking of the Titanic*) have stretched and elongated notes and time signatures.

The effect can be so total, as in Tarr, Antonioni, or Andriessen, as to make anything viewed and heard afterwards seem abnormally, even grotesquely, fast. But the best of the slow movies aren't slow for slowness's sake: a slow food chef will tell you that the graduated rhythms of cooking are always for the end object of tasting and eating food at its finest and fullest, where its complete potential has been realized. In one seminal example of the slow movie anchored to ideas in perfect orbit with the pace, Lisandro Alonso's *La libertad* achieves its full effect as an expression of work standing as a life purpose—the essential, existential meaning of work—by showing the work *as it is*. In this case, it's a lonely woodcutter making a living in the Argentine pampas brushlands, and that is the point: making a living. The pace is dictated less by the direction, editing, or mise-en-scène (though these are always at play) than by the action itself, which is permitted to function at its own pace, and not the pace of "movies." And only with an extensive and patient gaze by Alonso can the work be fully seen, heard, and absorbed as it really is; in this aesthetic framework, a cut becomes an extremely dramatic act, one not lightly judged.

A direct offspring of *La libertad* is Théo Court's extraordinary new film, *Ocaso* (a better title than its English title, *Decline*, which is all too emphatic and on-the-nose). The step-by-step, minute-by-minute, task-by-task routines of an elderly caretaker of a decaying Chilean estate form the core of Court's conception, but—like *La libertad*—*Ocaso* ventures far beyond the simple activities of a seemingly simple man, played with great stoicism by Rafael Vazquez, whose total absence of performing may lead viewers to mistake him as the actual caretaker and the film as an actual portrait. *Ocaso* is a fiction, but also a non-fiction, a blend of both, an in-between film. If this is your first in-between film, you're about to have a good introduction.



Ocaso

The old man is first seen walking toward the estate in a series of long shots, first in mist-laden fields, and then through the estate grounds, which resemble the once-elegant, smudged, and crumbling California ranchos. Vazquez settles into his room, goes about preparing a stove fire, collecting wood and water from a nearby creek, and warms up the estate's chilly interiors. Over the span of 25 minutes, Court and cinematographer Mauro Herce's camera (they can justifiably be viewed as co-filmmakers) doesn't merely observe Vazquez: the extended takes, allowed to play out in the manner of "documentary" real time, are meticulously composed with a highly sophisticated sense of framing and dimensionality, not just depth of field but weight of field, a framing of space as a by-product of history as represented by the old estate itself and its creaking, aching hallways and rooms, its interior and exterior skins peeling away. Crucially, the house is also being viewed as Vazquez's own, or, at least, that's the impression the viewer begins to form during the slow process of watching his slow process, the very fact of the slowness allowing for the impression to congeal into something approaching fact. But it's a fact that forms purely in our minds, since all that's in front of the camera is the old man and his domestic work. Court, however, is about to break up our sense of reality: at minute 26, another man, lying on a bed, stirs to life as Vazquez checks on him. He's not alone.

When a group of laborers arrives to work on house repairs and restorations, Vazquez suddenly is seen drifting to the frame's periphery and even, for some extended moments, disappearing into pure shadow. In a sense, he's ceding his position to their more important work, yet the workers remain offscreen, and even as a spectator taking in this new development in the matters of the estate, Vazquez remains central to Court's staging. Court and Herce sometimes directly quote from Vermeer, particularly in numerous shots in which the light source—limpid, all-enveloping of its human subject—is on the left side of the frame. In several exterior shots, the

influence of Víctor Erice, one of the great slow cinema masters, can be lovingly felt, as when Vazquez climbs a ladder to pick fruit off a humble tree. The art-historical and cinematic references are there for those who wish to take them in, but the film never insists upon them; these are added layers to the fundamental matter at play here, the matter of a working man in the process of approaching his death.



Ocaso

Vazquez soon becomes audience to another spectacle, quietly listening as the other man, now wide awake and full of gab as he sits at a table near a window (always, always windows), announces that he's "been thinking about man's suffering" and of "a silence that is even bigger" than any man can conceive. This particular man, we're invited to infer, may be mad, for he considers himself without any visible justification, to be a "hero." But he hedges this: "I am a minor hero." The sentence hangs in the air for the rest of the film, and directly transfers its meaning to Vazquez's old caretaker; there's even a way in which the monologue by this odd figure—he may or may not be the estate's owner—actually comprises Vazquez's thoughts, disembodied. It also forms a break, for Vazquez immediately after leaves the estate and trudges down a highway on foot to his son's house, asking if he can room with him and get work.

The slowness of each scene, each movement, grows like tree rings, a solidity of time and deliberation, of thought. Vazquez does nothing without thought behind it, even as Court trains his fascination on him as an aging, slowed-down body, his formerly swarthy figure declining into a creaking, bony frame, a body willing itself to move forward as much as it possibly can. The sheer beauty of *Ocaso* can obscure these more disturbing physical realities, and here, too, Court is following in Alonso's path, while cutting out a fresh trail of his own. Both filmmakers embrace andante tempo for the purpose of, first, observation, then penetration, then completion. The old body lies down on the bed, and the shadows fall. And then the memory of the estate, perhaps not a memory but a dream lodged in the old man's fading mind, comes back one last time.

Miércoles, 26 de Octubre de 2011

Artículo disponible en: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2011/10/26/509886/chileno-theo-court-gana-fondo-hubert-bals-para-su-proxima-pelicula.html>

Chileno Théo Court gana fondo Hubert Bals para su próxima película

El realizador nacional obtuvo apoyo para la fase de guión y desarrollo de "Blanco en blanco", su segundo largometraje tras "Ocaso".



SANTIAGO.- El realizador chileno Théo Court obtuvo un importante impulso para desarrollar su segundo largometraje, al conseguir en Holanda el prestigioso apoyo del Hubert Bals Fund que depende del Festival de Cine de Rotterdam.

Court, cuyo primer largometraje "Ocaso" se paseó por diversos festivales a nivel internacional, ahora se encuentra preparando la cinta "Blanco en blanco", que contará apoyo para el proceso de guión y desarrollo.

En total fueron once los realizadores latinoamericanos que consiguieron apoyo del fondo holandés, de un total de 18 proyectos beneficiados en áreas que van desde la producción a la distribución. Para su selección actual, el fondo entrega un total de 352.500 euros a repartir entre todos los beneficiados, que vienen de Asia, África y Latinoamérica.

Entre otros proyectos de la región que recibieron el apoyo están la argentina "Los salvajes", Alejandro Fadel; "Corta", del colombiano Felipe Guerrero; y "La playa", del también colombiano Juan Andrés Arango. Las tres recibirán financiación para completar sus procesos de postproducción.

Court ya había obtenido el beneficio el 2010 para la fase de postproducción de "Ocaso", que se estrenó el año pasado en el Festival de Valdivia.

20 de Mayo, 2011 09:05

Artículo disponible en: <http://www.elnortero.cl/noticia/cultura/cine-nuevas-miradas-una-revision-del-nuevo-cine-chileno>

“+Cine: Nuevas Miradas”: una revisión del nuevo cine chileno

Películas chilenas independientes llegan a la Universidad Católica del Norte. Una muy buena oportunidad para apreciar estas obras de directores nacionales que muchas veces resultan desconocida para el público masivo. **Más información en la siguiente nota.**



En junio, la Universidad Católica del Norte (UCN) se transformará en el centro de la atención audiovisual, ya que arribarán cuatro películas chilenas que por su corte independiente pasan muchas veces desapercibidas en los circuitos cinematográficos convencionales. “+Cine: Nuevas Miradas”, evento organizado por la UCN, producido por la Agencia Cultural Retornable y auspiciado por el Área de Arte y Cultura de la Dirección General Estudiantil de esta casa de estudios, no sólo expondrá las galardonadas películas “Ocaso”, “Perro Muerto”, “Salvarte” y “Metro Cuadrado”; sino que constituirá un espacio de diálogo con sus directores, donde se conozcan las vías no tradicionales de hacer cine.

Al respecto, Manuel Barrera, director del evento, considera que éste contribuirá a “fortalecer el sentido crítico de los antofagastinos y ahondar en nuestra identidad y nuestra cultura”; mientras que Francisca Fonseca, directora artística del Festival, asegura que “es importante generar y difundir este tipo de instancias en regiones, ya que acercan al público a nuevas miradas de cine chileno a las que resulta difícil acceder”. Por esta razón, los encargados pretenden continuar con la iniciativa en los próximos años. “Esperamos que año a año +Cine vaya creciendo y se involucren más actores, tanto en la gestión como en el desarrollo del mismo”, agregó Barrera.

La primera versión de “+Cine: Nuevas Miradas”, será gratuita, y se llevará a cabo los días 9, 10, 16 y 17 de junio en la sala K 121 C de la UCN para toda la comunidad antofagastina a partir de las 19:30 horas.

Los protagonistas de esta versión

Théo Court, Camilo Becerra, Bernardo Palau y Nayra Ilic son los cuatro jóvenes que presentarán sus creaciones en el marco de “+Cine: Nuevas Miradas”. Cabe resaltar que estos trabajos son los primeros largometrajes en sus carreras como directores, los cuales ya han obtenido premios y reconocimientos en festivales nacionales e internacionales. “Ver finalizado tu primera película es una experiencia muy potente en todo aspecto”, reconoce Bernardo Palau, director de “Salvarte”; “resulta estresante y agotadora por un lado, pero sumamente marcadora en términos personales”.

En cuanto a la importancia de generar eventos que permitan ver películas independientes, el creador de “Ocaso”, Theo Court, considera que “aún falta mucho en el tema de difusión y recepción, pero es grato ver cómo el film empatiza con personas de todo el mundo. Además, resulta interesante percatarse que mediante tu obra puedes abordar temas universales desde una pequeña localidad”. Camilo Becerra, realizador de “Perro Muerto”, señala que pese a que la calidad de las películas chilenas ha mejorado bastante en el último tiempo, el gran prestigio que tienen en el extranjero no se refleja en el público nacional. “Lamentablemente es un problema cultural gigante, que hace que en Chile el cine sea una manifestación apreciable solamente por una minoría de especialistas”. En este sentido, Palau advierte que frente a este tipo de cine persiste “una creencia popular del público chileno de que una película no merece ser vista si no llega a salas comerciales”; y que por ello, necesita apoyo y difusión tanto de las productoras como de los espectadores nacionales.

De este modo, la primera versión de “**+Cine: Nuevas Miradas**” contribuirá a disminuir esta brecha, permitiendo a todos los antofagastinos disfrutar y aprender de estas obras independientes, que fueron exhibidas en festivales de cine tan relevantes como el de Valdivia, Santiago, de Cine Latinoamericano e incluso en Los Ángeles Film Festival.

05/05/2011

Artículo disponible en: <http://www.el-ocaso.com/p/noticias.html>



Desde el silencio

Eduardo Bravo Pezosa

"Ocaso" es el primer largometraje de Théo Court. Filmado en Villa Alegre, viaja por festivales europeos y americanos y este 16 de junio se estrena en el Festival de Cine Independiente de Los Ángeles, Estados Unidos, junto a una película del entrañable Raúl Ruiz

Théo Court (31) parece sacado de la misma niebla que envuelve a "Ocaso", su primer largometraje y por el que está invitado el próximo mes al festival de cine independiente de Los Ángeles, Estados Unidos. Luego va a Munich, antes un tour de muestras oficiales en España, Holanda, México y Argentina. Es paradójico que el bucólico espacio maulino de Santa Rosa de Lavaderos preocupe a los festivales europeos, y así es.

Es su opera prima, silenciosa y serena como el personaje Rafael, un mayordomo que alimenta el fuego, prepara la comida y enciende el brasero en imágenes de una inquietante iconicidad marcada por la pintura del barroco holandés.

Imágenes donde aparentemente no sucede nada, nada más allá del paso del tiempo.

Théo ha realizado cortometrajes como El Espino y Sendero, el último es un corto de animación con tierra de color que dirigió su primo Andrés Bustamante, y el primero, una obra filmada en el campo maulino junto a sus compañeros de la escuela de cine de Cuba.

"Bustamante producciones" está detrás de esta película y por supuesto Santa Rosa de Lavaderos como un lugar de arte. La familia para Théo es parte de la misma factoría: su padre Patricio es artista, sus tios son cineastas, Patricio y Juan Carlos, Oscar, arquitecto y escritor y sus primos Andrés, pintor y Óscar, baterista. Todos ensayan una versión libre del campo chileno: vinos, películas, obras de arte, libros y productos agrícolas. Théo forma parte de este mundo, venía de Madrid y llegó a las calles de Talca en los años noventa, luego se fue a estudiar cine.

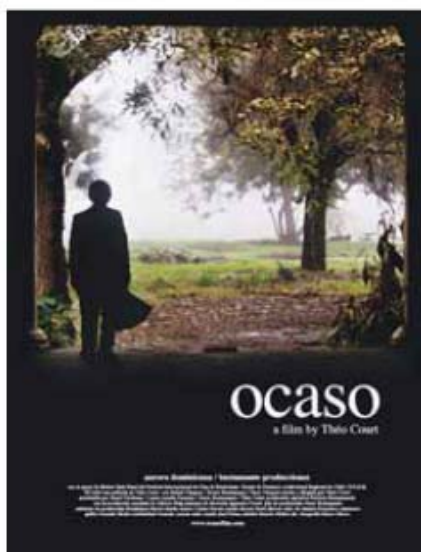
Tu película tiene un tiempo narrativo distinto al cine convencional...

"Es un cine más pegado a la imagen como narrativa, como posesión más argumental. No tanto la palabra escrita y el dogma del guion...".

Abandonas los diálogos...

"El cine está constantemente dándole de comer a la gente para que entienda. Yo quería que el espectador fuera parte de una subjetividad y que las cosas no se nombraran a sí mismas y que pasara un poco más indirectamente, casi en primer plano y sin grandes sobresaltos...".

El personaje central de "Ocaso" es un inquilino de una casa feudal, era la casa de tu bisabuelo...



"En Villa Alegre, sí...".

"Ocaso" es la historia de Rafael, el mayordomo fiel al patrón...

"Lo que yo quería hablar era un poco de estos exiliados de la memoria chilena que aún quedan en el campo. Sobre todo en esta zona que es muy oligárquica y con la llegada de esta modernidad, un poco atropelladora, queda fuera del tiempo 'en muy poco tiempo'. "Ocaso" es el fin de una forma de estar en el mundo y de mirar las cosas, de participar del mundo desde otro lugar porque estos hombres de alguna manera están más cercanos a otras cosas que nosotros...".

Rafael casi no habla -además- la película está contruida por claroscuros que parecen pinturas barrocas, la fotografía es muy delicada...

"Es una reiteración de acciones muy bien filmadas, con mucha preocupación de la luz y del color, porque son planos muy largos y entonces hay que mantener esos

planos, esas acciones con un cierto atractivo. El director de fotografía, un español amigo mío, Mauro Herce, que vino de Barcelona, estudió pintura y nos fijamos mucho en el barroco holandés, en Rembrandt".

Fijas al espectador a la imagen...

"A una imagen con cierta sensualidad y con un tono más de cuento, de un mundo más lejano".

"VARIETY"

La revista especializada de cine Variety acaba de reseñar la película: "Es un fundido gradual de la existencia de un hombre y su camino por la vida, filmado con exquisita belleza por Théo Court". Es un excelente ejemplo de ficción y no ficción, el filme fusiona poesía y una fotografía notable.

¿Qué esperas de tu audiencia...?

"Ocaso es un película que la detestan o les fascina, hay dos polos, unos la encuentran muy aburrida y que no cuenta nada y otros que es muy hermosa y les seduce y se emocionan. Lo que quiero, simplemente, es emocionar y transmitir un cierto grado de lealtad al tiempo, al tiempo que es vorágine y que uno no lo mira y lo deja siempre atrás y está invisible en todos nuestros actos, en toda nuestra historia y Chile es un país que lo ha tapado y siempre lo está tapando. Para mí esta película es una reflexión sobre el tiempo y sobre los hombres que han quedado fuera de su mundo".

Son personajes anónimos, dices tú...

"Son personajes sin nombre, que no pertenecen a nada y que no tienen posesiones o lo único que poseen es la memoria del otro, o la riqueza del otro, o la felicidad del otro, porque finalmente no poseen nada y esto es una crítica social que quiero plantear".

En una escena muy fugaz el patrón dice que su sufrimiento es real, no literario...

"Para mí el sufrimiento del patrón es literario y el de Rafael es real. El dolor burgués es verbalizable, el de Rafael, al contrario, es un sufrimiento silencioso, esa contraposición quería narrarla en esa escena y eso da pie para que el personaje se vaya a buscar su propio destino...".

Ocaso es austero, pero su austeridad es optimista... es un viaje a la muerte...

"Es el ocaso de una forma de habitar el mundo y de entenderlo".

04.28.11

Artículo disponible en: <http://variety.com/2011/film/reviews/decline-1117945111/>

The gradual fade-out of an old man's existence -- and a way of life -- unfold with exquisite beauty in Theo Court's "Decline."

Film Academy Calls for Membership Huddle

The gradual fade-out of an old man's existence — and a way of life — unfolds with exquisite beauty in Theo Court's "Decline." An excellent example of the crossbreeding of fiction and nonfiction (though the pic's website identifies it as the former), the film fuses reality and poetry in a seamless whole as an aging caretaker does his best to keep up his chores and rituals at a decaying Chilean estate where he's lived for decades. A fine pickup option for sales companies, "Decline" is already ascendant among tony fests.

Taking place over what could be the course of a few days, the caretaker (unnamed, and played with great stoicism by Rafael Vazquez) returns after a string of errands to a house on the estate, where he lives in a rundown room. Whether clearing brush, collecting water from a nearby creek, preparing meals or tending to what first appears an infirm man in bed (actually, the burly estate owner, played by Alvaro Bustamante), the caretaker slowly proceeds with silent forthrightness, as if this were any other day.

It isn't, however, and by roughly the film's midpoint, as the owner stirs from bed, workmen arrive to begin renovations to the old main house. Court has clearly studied Vermeer — some of his immaculately still shots mimic the Dutch painter's code of a single natural light source coming from the left of the picture — and his framing of the caretaker begins to diminish his presence, to the point where he vanishes from view at times.

When the owner finally speaks, in a slightly inchoate monologue, it acts as the trigger for the caretaker to venture out of town, on foot, to visit his son, of whom he requests work and board. When his son offers neither, the despondent caretaker returns to the estate to dream of its glory years, in the form of black-and-white archival footage credited to the Bustamante del Campo family.

Lenser Mauro Herce's gorgeous, ghostly images, whose power and richness can be appreciated only on the bigscreen, dominate the pic to such an extent that he can be said to be Court's co-filmmaker; both men carry on Spanish director Victor Erice's style of contemplative cinema, in which time slows down, and light and shadow become life itself. No less vital is the sound package (Boris Herrera's production sound, Carlos E. Garcia's design, with mix by Diego S. Staub and Garcia), which meticulously reinforces the imagery. Court's actors aren't so much performers as models, in the mode of Robert Bresson.

07 de Abril del 2011

Artículo disponible en: <http://www.filmin.es/blog/las-palmas-2011-el-ocaso-del-cine-de-autor>

Las Palmas 2011: ¿El 'ocaso' del cine de autor?



La sección oficial de Nuevos Directores nos ha deparado una estimulante sorpresa con “Ocaso”, el primer largometraje del joven director chileno Théo Court. Una película que conjuga muchas de las líneas temáticas y estilísticas que el cine de autor ha abierto en los últimos años. Una historia que parece rescatada del pasado, y que debería servir como punto y aparte en un cine independiente que debe evolucionar.

¿De qué va?

Como su nombre indica, “Ocaso” es una historia crepuscular, de un viejo mayordomo obligado a abandonar la casa donde ha servido durante toda su vida. Incapaz de pensar un futuro, deambula por la propiedad sumido en la memoria de un pasado al cual pertenece por entero. A medida que este recuerdo se diluya, también lo hará un personaje inevitablemente ligado al espacio físico que ha habitado.

Algo así como
“Los muertos” + “Madre e Hijo” + “Aita”

Conclusiones

“Ocaso” nos ha puesto sobre la pista de un director al cual estaremos muy atentos. Más allá de lo absorbente de la propuesta estética, la película ha de reivindicarse como un punto y aparte de reflexión sobre lo que nos puede ofrecer el cine de autor en los siguientes años. Theo Court ha filmado el testamento de unas líneas maestras que deben renovarse para no estandarizarse. El año que viene comprobaremos si le han hecho caso.

Martes 5 de abril de 2011

Artículo disponible en: http://www.cooperativa.cl/theo-court-presento-ocaso-en-festival-de-cine-de-las-palmas/prontus_notas/2011-04-05/105715.html

Theo Court presentó "Ocaso" en Festival de Cine de Las Palmas. El chileno mostró su ópera prima en el certamen cinematográfico. Su apuesta es retratar personajes anclados en el feudalismo chileno.

El director chileno **Theo Court** presentó en la sección oficial a concurso del XII Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria (España) su primera película, "Ocaso", una historia que habla de la lealtad y que se enmarca en el "cine anónimo" que le gusta hacer.



Según explicó en la rueda de prensa de presentación de su ópera prima, por la que también opta al premio de Mejor Nuevo Director, la historia de "Ocaso" se desarrolla en la casa de su bisabuelo y el personaje principal, "Rafael", lo interpreta quien fuera su mayordomo hace treinta años.

Con esta película, **Court quiso querido hacer un retrato de personajes anclados en el feudalismo chileno, "exiliados del tiempo, que quedan dando vueltas por ahí reivindicando la memoria de otro".**

Con ello, "quería hablar de la descomposición material de estos personajes, algo que tiene que ver un poco con algo que en América Latina sigue planteándose: el cambio que ha habido en Chile desde la dictadura de los años 50, que ha dejado exiliados en el tiempo a una serie de personajes", dijo.

Para ambientar el lugar donde transcurre la trama, se ha inspirado en la pintura del barroco holandés.

Theo Court explicó que "Rafael" representa en la película la lealtad a la memoria de los habitantes de la casa donde trabajó y destacó que rodar con él fue fácil, dado que no se intimidó ante la cámara, aunque los recuerdos personales que guardaba le hicieron "llorar constantemente".

05/04/2011

Artículo disponible en: <http://www.canarias7.es/articulo.cfm?id=208462>

Théo Court reivindica la lealtad desde su cine anónimo en "Ocaso"



(Foto: GERARDO MONTESDEOCA)
Theo Court, ayer, en Gran Canaria.

El director español Théo Court ha presentado en la sección oficial a concurso del XII Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria su primera película, *Ocaso*, una historia que habla de la lealtad y que se enmarca en el "cine anónimo" que le gusta hacer.

Según explicó en la rueda de prensa de presentación de su ópera prima, por la que también opta al premio de mejor nuevo director, la historia de *Ocaso* se desarrolla en la casa de su bisabuelo y el personaje principal, Rafael, lo interpreta quien fuera su mayordomo hace treinta años.

Con esta película, Court ha querido hacer un retrato de personajes anclados en el feudalismo chileno, "exiliados del tiempo, que quedan dando vueltas por ahí reivindicando la memoria de otro".

Con ello, "quería hablar de la descomposición material de estos personajes, algo que tiene que ver un poco con algo que en América Latina sigue planteándose: el cambio que ha habido en Chile desde la dictadura de los años 50, que ha dejado exiliados en el tiempo a una serie de personajes", dijo.

Para ambientar el lugar donde transcurre la trama, se ha inspirado en la pintura del barroco holandés.

Théo Court explicó que Rafael representa en la película la lealtad a la memoria de los habitantes de la casa donde trabajó y destacó que rodar con él fue fácil, dado que no se intimidó ante la cámara, aunque los recuerdos personales que guardaba de la finca le hicieron "llorar constantemente". En esta arriesgada apuesta de un cine que clasificó como "plano o zen", este director chileno, que seguirá en la misma línea en el segundo trabajo que ya prepara, no ha querido dar a entender al espectador nada de una forma objetiva.

Artículo disponible en: <http://cinema-scope.com/columns/columns-filmart-theres-no-place-like-home-absalon-aita-and-ocaso-by-andrea-picard/>

Film/Art | There's No Place Like Home: Absalon, Aitá, and Ocaso

BY [ANDREA PICARD](#)



Aitá

By Andréa Picard

“These homes will be a means of resistance to a society that keeps me from becoming what I must become.”—Absalon

“In Basque mythology the house or *etxe* is a sacred area where the living and the dead meet on equal terms.”— José Maria De Orbe

The Israeli-born, Paris-dwelling sculptor Absalon chiselled his aesthetic to the very basic, essential components of form in a fervent, though cryptic dialogue with Modernism. In the late '80s-early '90s, he developed his own spatial language, resulting in 1:1 scale architectural models built out of wood and painted a uniform white. Meant to represent idealized living units, his *cellules* reveal an obsessive fascination with order and containment. While Japanese capsule-rooms/pod-hotels and the attendant trippy virtual pod-worlds of Mariko Mori may come to mind, Absalon's work is much closer to the monastic than to a futuristic, multimedia utopia: think Fra Angelico's San Marco. Barren, protective shelters from the chaos of the outside world, the units were built to size—his size—and were to be placed in cities throughout the world where he would travel as a nomad but still have a peripatetic home of his own: Paris, Zurich, New York, Tel Aviv, Frankfurt, and Tokyo. When he first exhibited a series of six *cellules* in 1993 in Paris (sadly, the year he died), Absalon explained that the cells were shaped not only by his body, but also by his mental space, and that in their reductionism and austerity, they were designed to “condition” the

movements (or lack thereof) of his body in conjunction with their idealized formal considerations and their physical limitations. Their mausoleum and tomb-like qualities did not go unnoticed.

Bearing more obvious affinities with the Constructivists, the Bauhaus, de Stijl, Le Corbusier, and even Loos (not to mention the architecture of Tel Aviv, “the white city”), Absalon remained enigmatic about his sculptures’ apparent but also nebulous relationship with modern architecture. Having died of AIDS at the age of 28, his unfinished series has perhaps inevitably become imbued with a sense of personal tragedy, isolation, and truncated history. It presciently resounds with the struggle of personal subjectivity vis-à-vis an increasingly technological, fast-paced world, in which the multiplication of box-type living has continued apace. His *Cellule No.3 (New York)* was exhibited last year at Le Musée d’Art moderne de la ville de Paris during their magnificent and moving (and also morbid) show “Deadline,” which presented the final works made by artists who knew they were dying, including the insuperable Felix Gonzales-Torres, Joan Mitchell, Hannah Villiger, Willem de Kooning, Robert Mapplethorpe, and Martin Kippenberger. The least known of this group, Absalon managed urgently to create a sizeable body of work in half a decade’s time, his will to produce battling time in general and, ultimately, his health’s steady decline. His habitational units (and their reproducible prototypes) embody a message of social and private protest, made loud and clear by his accompanying videos which see him physically sparring with air and space (as much as with nothingness and everything), lashing out in loud, disturbing Bruce Naumanesque fits: screaming to be alive, screaming as we struggle, screaming to awaken, and, clearly, battling to protect one’s private, personal space.

The first comprehensive solo exhibition of Absalon’s work has at long last been mounted by the KW Institute for Contemporary Art in Berlin, a show of major importance which confirms both the artist’s neglected and singular place within art history. Comprising videos, drawings, collages, his *cellules* prototypes and myriad sculptural shapes stemming from a primary, geometric language, his work also shares in the somewhat divergent ethos of Gordon Matta-Clark and Rachel Whiteread. While partaking in a certain socially engaged psychogeography of domestic space with Matta-Clark, Absalon’s aesthetic is cleaner, colder, and closer to that of Whiteread, whose sculptures are often white and minimalist even when working dramatically in large-scale. Her use of negative space bears affinities with Absalon’s rarely exhibited non-cell sculptures; in both of their work, the uncanny lingers large as space once occupied is made material as if to embody the residue upon residue of lived experience. Whiteread’s most famous and controversial sculpture to date, *House* (for which she won both the Turner Prize and the “anti-Turner” prize), was made in 1993, the year Absalon succumbed to his illness. He left behind an astonishing and assiduous artistic output, most significantly a series of homes, not houses, and ones not only for the living, but also for the dead.

One of the most striking film posters adorning the walls of Rotterdam cinemas during the IFFR belonged to *Aitá*, the fascinating, elliptical second feature by Basque filmmaker José Maria de Orbe. A stark black poster bearing the film’s title in white capital letters and a simple white oculus reminiscent of Suprematist paintings by Malevich (and the Pantheon on a cloudy day!), its graphic was instantly alluring and, as it turns out, just as mysterious as the film itself. Tranquil, unassuming, pleasantly sphinx-like, and with many

moments of arresting beauty and calming repose, *Aitá* was a delightful surprise, even if at times a bit studied and self-conscious. One of two memorable films from the festival to address the “house/home” divide, *Aitá* bears several similarities to Chilean filmmaker Théo Court’s *Ocaso*, a pensive, painterly, and seemingly fragile portrait of an old butler and the decaying house in which he has lived for many years. Though vastly different in tone, style, and telling, *Aitá* and *Ocaso* are remarkably similar in their treatment of memory, time’s passing, and its ultimate resurrection. Both could be characterized as “haunted house” films, in which crumbling, creaky remnants and tenacious fragments from the past loiter like ghosts stuck in an in-between world, not yet ready to vacate the premises. Both also delineate difficult moments of transition epitomized, respectively, by a house that has lost its former glory and one that lays in near-ruins as those who have lived and loved the abode struggle to accept its and their own fate. The term and act of renovation takes on added poignancy.

Aitá—whose title is Basque for father—can best be described as a series of charmingly eccentric conversations between two men, neither of whom are directly introduced to us, and an exploration into the dusty corners of the grand villa in which they occasionally meet. As the film progresses, one understands that the elder gentleman is the sensitive caretaker and guardian of the historic house and the younger man a priest from the neighbouring church who visits for philosophizing companionship. Their conversations are charmingly banal, reveal interesting fragments of the history of the house, and veer toward the obsessive when Luis Pescador, the custodian, consults the plain-clothed priest about a hovering, soon-to-be consuming white light that appears before him, effectively blinds him, and is “always there.” Herein lies the puzzle of the poster, or so it would appear. Is this death approaching, about to eclipse the last vestiges of the twilight years? A surprising and brilliant cut later responds to our inquiry, only hinting at metaphor through architectural detail, when an actual oculus takes shape before our eyes. Answers are not easily provided in *Aitá*, and as the priest pleads ignorance, the film abandons its characters to focus on the nooks and crannies of the house. Constructed from one beautiful static composition after another, the film follows the careful gestures of the caretaker, while cataloguing the characteristics of the house and its gentle, yet startling transformations beneath shafts of the morning and setting sun. Nearly every scene is a handsome still life, some recalling tableaux from Chardin, Claesz, or Fantin Latour, with their darkened backdrops and speckles of iridescence, carefully rendered by gifted DOP Jimmy Gimferrer, who won an award for the film’s cinematography at San Sebastian last year. Doors, left semi-ajar, are of major compositional importance, and act like a series of soft-lit paintings by Hammershøi, the master of the domestic interior.

Observing beauty amid decay (and the beauty *of* decay), *Aitá* lovingly documents the house in every detail, from the chipped paint and moisture stains, its mismatched layers of peeling wallpaper, to its rickety floorboards, stained-glass windows, and the overgrown ivy clinging stubbornly to the stately stone façade. More through visual memorializing than the fragmentary dialogue, it becomes clear that the house is not just any old house, but a home as dear to the filmmaker as it is to the caretaker, who is incensed and crestfallen when a bunch of young vandals break in one night. In fact, the abandoned home has belonged to Orbe’s family for centuries (it dates to the Middle Ages when it served as a citadel), and what transpires onscreen is a mix of fact, fiction (the break-in), and re-enactment, radically oblique in its unfolding. The experience of watching *Aitá* has more to do with the appreciation of textures and sounds, and the intimacy that private Proustian feelings can be shared anonymously through the act of creation. The

film's languor and hushed style invoke our imagination and announce the impossibility of a single-strand narrative, so tightly woven is the fabric of history shrouding the house in suffused melancholia. Its civil or museum-like role, as signalled by the visit of the schoolteacher and her students, adds an entirely new dimension to the idea of cultural memory and the conflation of time.

Fundamentally intimate (and *intimiste* in its portrayal), *Aitá* has inevitably been compared to Víctor Erice's *El sol del membrillo* (1992) in its quotidian quietude, its attempt to paint a scene that refutes stasis on account of time's passing, in its radiant amber light, the incompleteness of human exchange, and, especially, in its physical containment—that of the house and its surrounding grounds. As the seasons change and daylight casts a mood-altering hue, *Aitá*, like *El sol del membrillo*, approaches a form of collective memory rooted in the history of representation. "History is slow and life is fast," opines one of the characters, as if stepping out of an Oliveira film (this tenet routinely applies to the Portuguese director's characters but by some miraculous luck of the draw, never to the man himself). Like Oliveira's incredibly moving memoir film *Oporto of My Childhood* (2001), which begins with a molten, faded photograph of his family home, Orbe's film is ripe with the reverberations of past existences, as much as it is filled with Bachelardian promise, so long as the home still stands and is remembered. The sphere of white light that fills the film's poster defies extinction, in its lineage and pictorial imprint (it's the opposite of the black hole that consumes everything at the end of Jacques Nolot's *Avant que j'oublie* [2007]), offering plenitude not oblivion.

Orbe has cited as influences the brooding, hovering canvases of Mark Rothko, Giotto's golden life-frieze frescos, and the monumental, oxidized sculptures of Jorge Orteiza, who had, during his lengthy career, argued for a particular aesthetics of the Basque soul. Calling forth these regional souls of living past, celluloid itself—the preferred phantasmagoric medium—is used to raise the dead, as archival footage from films shot in the area (some of which was chemically treated for extra eerie effect) flickers from the walls, at first fleetingly and quite hauntingly, then in a sepulchral climax. Lured by the trappings of the haunted house, *Aitá* relinquishes its beautiful restraint in the end, obviating some of its subtle and endearing musings by filling all the gaps with these ghostly projections—ones hitherto concealed, though fecund and restless in our mind. Its final, wordless scene, however, between caretaker and priest is a perfect, poignant toast to the unsaid.

Coincidentally, *Ocaso* proffers a similar ending, but the effect is radically different. Court's modest use of archival imagery transcends the house altogether, filling the screen with footage that we recognize was shot in the exact same locations as in the film. The footage gushes with life: Belle époque festivities, with Victorian women lapping up the sun on the grassy knoll combing their luscious hair and smiling for the camera as children play nearby; an amateur pan records the wild but breathtaking grounds and views, while the house is shown as the pinnacle of life, love, and bustle. The end credits inform us that the footage belongs to the producer's family archives, revealing yet again a personal connection to the film's house. This dwelling in Villa Alegre, Chile, now lies in a sombre state of disrepair, and provides the perfect setting for *Ocaso*'s worn and worried protagonist. The effect of the archival footage, in its far-away familiarity, is nothing short of crushing. Once a welcoming home teeming with people, this atrophying shell is a metonym for the old and the unwell that it contains, and the inevitable cycles of life—as clichéd as that may inescapably sound.

Languid where *Aitá* is dreamy, *Ocaso*—Spanish for decline—is even more cloistered and introspective as it closely observes the daily rituals of an old, frail man with shaky hands and a stooped walk, who tends to the decaying house and its sick master. Bathed in digital sfumato with a Sokurovian palette of burnished fog, the film recalls the distended and disorienting look and funereal feel of *Mother and Son* (1997), as well as Elger Esser's vanishing vistas. Little happens in this almost excruciatingly slow film, but the daily rituals and repetition—drinking wine from a plastic bottle, gathering kindling in the yard, changing the bed sheets, or simply waiting—signal a tenuous struggle for survival amid the banality of life's bare necessities. Shelter, here, emerges as the most crucial, though *Ocaso* is structured around the elemental: earth, fire, water, and air, all under the sign of destruction.

Almost wordless, the film's main dialogue comes at the midway point, when the owner of the house (one presumes) launches into a diatribe about man's suffering and the difference between real suffering and literary suffering. It's a melodramatic moment at odds with the film's unspoken realities and its extreme tranquility, and like the bombastic single speech in Béla Tarr's even more barren, Nietzschean masterpiece *The Turin Horse*, can be brushed away with a single word, or in this case, a shot of the protagonist whose unremitting silence makes apparent such a distinction. He's in no state to lament his situation, as his home slips out from under him and he must, nearing the end of his life, find someplace else to go.

Much too Spartan to register as sentimental, *Ocaso*, in its stuttering claustrophobia and with its intractable subject, leads us in a way back to Absalon. The variables are all flagrantly different, the comparison is crude, even, and yet, wanting a sheltered place to sleep at night as the mind wrestles with being cuts across all difference. The sculptures of the artist's tiny, though life-sized beds, tucked into the corners of his *cellules*, echo in the final image of *Ocaso* in which the old man finally lays himself down and slowly disappears into the bed, as matter and memory gradually merge. Though outwardly cold, formal, and severely ascetic, Absalon's works are primarily somatic and as we enter what were to be his homes, we have good reason momentarily to feel safe.

4.1 Entrevistas en internet

Conversando Cine capítulo 4, Théo Court



Ver: http://www.youtube.com/watch?v=QOpsi_xsOXs

En Este Capítulo, Pepe Maldonado y Theo Court comparten la experiencia de hacer Cine en torno de la película Ocaso.